

# STUDI AMERICANI

6

ROMA 1960

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

6

ROMA 1960

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

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

*Tutti i diritti sono riservati*

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

Via Lancellotti, 18 - Roma



# INDICE

	Pag.
<i>Premessa</i> . . . . .	7
VITO AMORUSO: <i>Cecchi, Vittorini, Pavese e la letteratura americana</i>	9
LIA WAINSTEIN: <i>La situazione limite di E. A. Poe</i> . . . . .	73
MARCELLO PAGNINI: <i>Struttura ideologica e struttura stilistica in Moby Dick</i> . . . . .	87
FRANCO MARENCO: <i>Nathaniel Hawthorne e il Blithedale Romance</i>	135
<i>La fortuna di Hawthorne in Italia. Nota bibliografica a cura di CAMILLA ZAULI-NALDI</i> . . . . .	183
GLAUCO CAMBON: <i>What Maisie and Huck knew</i> . . . . .	203
UMBERTO MARIANI: <i>L'esperienza italiana di Henry James</i> . . . . .	221
ALBERTA FABRIS: <i>Note su The American Scene</i> . . . . .	255
ANGELA GIANNITRAPANI: <i>Il procedimento dello stupore in Faulkner</i>	275
REMO CESERANI: <i>Sulle teorie poetiche di John Crowe Ransom</i> . . . . .	307
ARNOLD P. HINCHLIFFE: <i>Belinda in America</i> . . . . .	339
MARIO PASI: <i>Charles Ives: il musicista di Concord</i> . . . . .	349
GRZEGORZ SINKO: <i>American studies in Poland</i> . . . . .	365
<i>Una lettera di Thornton Wilder</i> . . . . .	371
<i>Summaries of articles in Italian</i> . . . . .	375



## PREMESSA

*Questo sesto numero di Studi Americani, col quale la rivista comincia un nuovo ciclo di lavoro (che ci auguriamo possa essere accompagnato dallo stesso favore che ha confortato i suoi primi cinque anni di vita), non è legato, a differenza dei precedenti, ad un particolare autore o tema. Esso vuol essere, piuttosto, una sorta di ideale sommario e, in taluni casi, di sia pur provvisoria conclusione, del lavoro svolto fin qui — cosicchè il lettore vi ritroverà gli autori e i temi cui sono dedicati i primi cinque numeri, da Hawthorne a James, da Melville a Mark Twain, da Faulkner al tema dei rapporti letterari tra l'Italia e l'America.*

*La rivista è lieta di accogliere anche questa volta scritti tratti da tesi di laurea e saggi di studiosi non italiani; saluta con particolare cordialità il contributo d'uno studioso polacco, fiduciosa che ad esso altri ne possano seguire. Ringrazia infine tutti i collaboratori che hanno fin qui reso possibile la sua esistenza e si augura vivamente che essi continuino a giudicare Studi Americani una sede non indegna per i frutti del loro lavoro.*

A. L.





CECCHI, VITTORINI, PAVESE  
E LA LETTERATURA AMERICANA \*

Una storia dell'incontro e dei rapporti di tre fra le più rappresentative figure della letteratura contemporanea con il mondo e la cultura d'America, non può che risolversi, in ultima analisi, in una storia della nostra cultura in un momento particolarmente cruciale della sua vita letteraria e morale. Nel quadro di questo sviluppo (se è proprio tale) intricatissimo e complesso, un tentativo siffatto assume un'importanza fondamentale ai nostri occhi, proprio perché illumina, o può illuminare, un capitolo eccezionale non solo, come dicevamo, della nostra storia letteraria, dei suoi gusti, delle sue tendenze, ma soprattutto della nostra storia civile. Ed è chiaro che in questo quadro non potrà restare esclusa anche la valutazione più strettamente scientifica e, diremmo, « tecnica » del contributo che questi tre scrittori hanno dato, proprio partendo da esigenze culturali e morali diverse se non opposte, alla conoscenza, alla diffusione, al più ampio e serio sviluppo degli studi di americanistica in Italia.

E sono elementi, questi, che non possono essere staccati e visti isolatamente ( se non snaturandoli o facendo loro perdere il giusto e complesso rilievo), ma vanno appunto di volta in volta visti alla luce di questa loro organica unità che ne stabilisce, in fondo, l'importanza e l'appassionante interesse per lo studioso. In effetti, non si potrebbero adeguatamente apprezzare certe analisi della letteratura americana o della sua vita morale fatte da Cecchi, Vittorini, o Pavese nei loro saggi, se si prescindesse da quell'impegno umano, da quel sottofondo personale e autobiografico, ad esempio, in cui la prospettiva critica, il giudizio illuminante o l'errore e il limite eventuale della valutazione, trovano la loro giustificazione e persino il suggerimento iniziale e determinante, o, in maniera ancora più organica, dall'insieme della « civiltà », dei nessi e degli interrogativi angoscianti della storia del loro tempo, sottacendo, cioè, il valore polemico ed

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

emblematico, l'esperienza personalmente vissuta e sofferta che sta sotto il rigore dei possibili risultati critici raggiunti. E questa precisazione, che ovviamente vale per qualsiasi ricerca critica che sia veramente tale, è tanto più aderente nel caso nostro in quanto questo carattere d'esperienza personale (e solitaria) che l'incontro con la cultura americana ebbe per essi, è ciò che accomuna e caratterizza tutta la loro «avventura» americana, dandole sempre quella fisionomia predominante che non possiamo dire strettamente scientifica o rigorosamente critica (il che non esclude, ovviamente, che ci sia anche questo, e non mancheremo di notarlo) e che è piuttosto soggettiva e autobiografica.

E questo serve a spiegare anche perché la nostra analisi abbia preso in considerazione essi e non altri: Cecchi come il simbolo, il più rappresentativo e il più lucido, di una certa fase della nostra storia culturale, da un lato, e Vittorini e Pavese dall'altro come gli antesignani di un rinnovamento che era al tempo stesso morale e politico. Sicché in questo modo, e per il tramite di un problema specifico (l'incontro con l'America), si potrà portare un altro elemento alla chiarificazione di quella scissura, o meglio di quel tentativo di scissura, che nella cultura e nella storia italiana si verificò attorno al 1930, contrapponendo nettamente due mondi, e due interpretazioni del mondo, profondamente diversi e distanti nelle loro volontà, se non, come vedremo, nei loro risultati, di cui invece si dovrà ricostruire più capillarmente la vicenda e graduare le sfumature da figura a figura, da momento a momento storico.

## I

Il primo autore, dunque, che ci venga incontro, per l'autorità della sua voce, per la sua intelligenza, per il suo finissimo gusto di interprete, è Emilio Cecchi<sup>1</sup>. E i libri su cui si appunerà la nostra

<sup>1</sup> Su Cecchi, come su tutta la « fortuna » americana in Italia cfr. A. LOMBARDO, « La critica italiana sulla letteratura americana », in *Studi Americani*, n. 5, Roma, 1959, pp. 9-49 (saggio ora raccolto in: *La Ricerca del Vero*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1961, in corso di stampa).



attenzione saranno due: *Scrittori inglesi e americani* e *America amara*. Ma per renderci adeguatamente conto di quello che significò, in un momento del suo sviluppo culturale già avviato e maturo, l'incontro con l'America (si pensi che il suo primo articolo a quanto ci è dato sapere è del '23 e precisamente «Poe e Manzoni»), quando cioè Cecchi aveva già dato (nel '20) quella che è ancora oggi la sua cosa più bella e più celebre, i *Pesci rossi*, e poi anche la nota *Storia della letteratura inglese nel secolo XIX* (1915), bisogna risalire agli anni di formazione della rivista romana *La Ronda*, che si collocano appunto dal 1919 al 1923, e al clima culturale che essa creò con l'esempio dei suoi redattori e fondatori, primo fra tutti Vincenzo Cardarelli.

Troppo, e troppo polemicamente, si è scritto su *La Ronda* per potere tornare a parlarne diffusamente qui, ma a noi basterà ricordare un equilibratissimo giudizio di Sapegno nel suo *Compendio di Storia della letteratura italiana*<sup>2</sup>: «L'opera dei rondisti riflette quella fase di ripiegamento, di stanchezza, di diffidenza che naturalmente succede a un periodo di avventure intense, ma arrischiate e disordinate, allorché da esse e dal loro tumultuoso fervore pare che non si possa raccogliere altro frutto che di cenere e disperazione. E il loro disperato e ironico classicismo coincide, non a caso, con la risorgente aggressività degli spiriti reazionari, che in quegli stessi anni matura, in seno al fastidio di uno sterile e sbandato rivoluzionarismo, tra i nostri ceti piccoli-borghesi e gli intellettuali che li rappresentano»<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Vol. III, Firenze, 1956, pp. 448-449.

<sup>3</sup> Si accenna qui, e giustamente, alla *Voce*, la rivista di Prezzolini, da cui gli stessi rondisti uscirono. E il giudizio di Sapegno coglie acutamente il nesso che intercorre fra quelle che furono le esigenze vociane, quella confusa ansia di svecchiamento e di sprovincializzazione della cultura italiana, aperta a tutte le idee, gli influssi più disparati ed opposti, e il progressivo consolidarsi ed isterilirsi di questi suoi acritici slanci nel nazionalismo fascista più netto, nel conservatorismo provinciale più angusto.

Per questo l'impressionante unità che lega tutta la storia della cultura italiana dal *Leonardo* alla *Voce*, alla *Ronda* e fin'anche al *Politecnico*, nei suoi pregi e nei suoi difetti, è da tenere sempre presente, per quella sottile trama delle cose storiche, per cui, veramente, *tout se tient*: basti pensare che quella figura del letterato *militante*, quella cultura messa al servizio dell'azione politica, che costituisce tanta parte della nostra storia contemporanea, furono proprio i vari Papini, Prezzolini, Soffici, a buttare inizialmente, e sia pure con conclusioni profondamente retrive, sul tappeto.



Clima, dunque, di ripiegamento, chiuso nel giro di un classicismo inteso nella sostanza come una formula letteraria per un « ritorno all'ordine ». Clima che si può cogliere in maniera esemplare in quello che sentimentalmente fu il centro motore del gruppo, cioè Cardarelli, e basterà ricordare le pagine di introduzione al primo numero della rivista, dove vi è addirittura un'immagine simbolica: « A trent'anni la vita è come un gran vento che si va calmando »; e ancora più oltre:

Or dunque eccoci giunti sul punto di agire con prudenza... Più che un mezzo per dare sfogo a delle vanità inconciliabili con la loro ambizione o a degli eventuali istinti polemico che cercheranno ad ogni modo di manifestare in forme alquanto diverse dalle usate finora, vogliamo dire non troppo confidenzialmente, questa rivista potrebbe essere un luogo di ritrovo, un obbligo e una condizione di lavoro *per loro stessi*<sup>4</sup>.

Non vi potrebbe essere enunciazione letteraria più esplicita nella dichiarazione dei suoi limitati e aridi intenti. La « provincia » ha serrato i suoi limiti, le finestre, per usare una immagine cardarelliana, si sono chiuse sul mondo esterno (e anche su quello tragico, interno, di quegli anni). Ora occorre fare una precisazione: è evidente, come lo stesso Cecchi ha avuto occasione di notare di recente<sup>5</sup>, che l'insieme dei componenti la rivista era dei più variegati e indipendenti che si possa immaginare, e si pensi a Baldini, a Cardarelli, a Bacchelli, a Raimondi, a Montano e soprattutto a Cecchi, che naturalmente non andrà giudicato sul metro delle aspirazioni generali di poetica della rivista.

Le citazioni, come è ovvio, ci sono servite soltanto per precisare l'innegabile sfondo di gusto e di influenze in cui tutti, in ultima analisi, si muovevano, Cecchi compreso. E la nostra indagine partirà da questo dato. Inoltre, sfogliando l'accurata bibliografia della *Voce* a cura di Carlo Martini<sup>6</sup>, troveremo quale assiduo collaboratore di questa rivista, insieme agli altri rondisti, lo stesso Cecchi, che vi pubblicò anche il saggio su Kipling. Questa notazione va fatta se

<sup>4</sup> Le nostre citazioni sono tratte dall'antologia della *Ronda* a cura di G. CASIERI, Firenze, '55. Il corsivo è nostro.

<sup>5</sup> Cfr. introduzione all'antologia, *cit.*

<sup>6</sup> *La Voce*, storia e bibliografia, Pisa, 1956.



si tiene presente che fu proprio la *Voce* (raccogliendo ed in un certo senso esasperando l'ansia confusionaria e caotica di sprovvinializzazione culturale che fu di *Leonardo* tramite la fase pragmatica di Papini e gli interessi più seri di uomini come Calderoni e Vailati, che introdussero in Italia la conoscenza della filosofia pragmatica di James e di Dewey), a dare, o almeno a tentare di dare, un respiro più ampio e meno provinciale alla nostra cultura.

Cecchi risentì di questa esigenza che indubbiamente fu la cosa più positiva propugnata dalla rivista di Prezzolini prima che dal '16 in poi si rinchiudesse in limiti più strettamente letterari sotto la guida di De Robertis. E probabilmente Cecchi fu l'unico fra i rondisti a conservarne a lungo la lezione, che, del resto, meravigliosamente s'adattava a quella sua peculiare intelligenza, curiosa e inquieta, raffinata ma sensibilissima come poche, tanto da far ravvisare in lui dal Sapegno una delle intelligenze più vive, forse la più viva, del tempo. Sicché, da questo punto di vista, si sarebbe tentati di considerare Cecchi quasi un *ex-lege*, nei limiti consentiti dalla poetica propugnata dalla *Ronda*, rispetto ai suoi compagni di redazione, e di rintracciare in lui quasi una ribellione implicita a quei canoni, una volontà di scandaglio e di interpretazione critica che, in un certo senso, smentiva dal di dentro quel formalismo esteriore e quel ritorno alla tradizione per antonomasia della nostra letteratura costituita da Leopardi e da Manzoni, che Cardarelli voleva e che un Baldini assecondava e attuava per istinto. E a confermare ciò basterebbe il fatto che Cecchi, dunque un « rondista » amante della limpida architettura formale della narrativa e della poesia ottocentesche e di tutto ciò che sapesse di ordine « nostrano », fu tra i primi in Italia non solo a presentare Melville e il suo *Moby Dick*, ma ad intuirne il senso più vero e complesso e la natura poliedrica, realistica e simbolica. L'articolo è del 1931, dunque d'un clima immerso nella retorica mussoliniana, non troppo lontano dalla *Ronda* (che aveva cessato le sue pubblicazioni nel '23), la quale significativamente col trionfo del fascismo faceva coincidere la palese impotenza del suo silenzio e delle sue precarie ragioni morali. È da sottolineare anche, per quanto riguarda il nostro tema, che l'articolo ricordato porta una data vicinissima ai primi interessi americani di



Vittorini ai tempi di *Solaria* e alla prima traduzione di Pavese, del 1930 (*Our Mr. Wrenn* di Sinclair Lewis).

Vale la pena ricordare ora in maniera dettagliata qualche brano e vedere sui testi l'incrinarsi della poetica rondistica, che consente di collocare questo autore (il cui fondo più vero è stato sempre, nella sostanza, un sensibilità decadente e fin irrazionalistica, come vedremo, e basti qui ricordare di sfuggita la sua interpretazione di Pascoli) vicino all'inquietudine, alla volontà di integrazione che caratterizzerà la ricerca di Vittorini e di Pavese. Sin dall'inizio, infatti, Cecchi si rende implicitamente conto, dinanzi al capolavoro di Melville, che il romanzo rappresenta in maniera «americana», cioè nazionale, nuova, e culturalmente libera dai pure innegabili influssi europei, la «maturità» di questo popolo e di questa letteratura:

Mentre una quantità di autori americani offrivano, della loro civiltà nascente, un'immagine più o meno convenzionale ed europeizzata, il Melville ci riporta in pieno alla poesia delle origini; e diguazza in quella che fu la idea madre dell'America del secolo scorso: l'idea del contrasto fra l'uomo e la natura, continuamente assoggettata, e pur invitta. E così la vicenda forsennata del capitano Ahab, che corre gli oceani in caccia di Moby Dick, la balena bianca, il Leviatano enorme e feroce, viene a corrispondere ai miti che stanno agli inizi della storia... Ma avendo della natura un concetto e una esperienza troppo limitati, gli antichi si contentavano di simboleggiarne la potenza e l'orrore in raffigurazioni che di grandioso hanno poco o nulla. Mentre i moderni, che si sono cimentati con la natura in modo che ai nostri progenitori sarebbe parso utopia, nella stessa proporzione della propria potenza di dominio, hanno della natura un'idea gigantesca e riverente. Moby Dick e tutta la popolazione dell'abisso e la vita del mare, sono rappresentate dal Melville con una solenne gravità, che a momenti ci fa quasi credere d'essere trasportati in un'epoca geologica, avanti la comparsa dell'uomo... E la storia della balena bianca è tipicamente americana anche nei particolari riguardi dell'espressione letteraria. Come l'America è un agglomerato di stirpi e di tradizioni dalle quali si producono una stirpe e una tradizione nuova, in questo libro s'accoglie una materia che proviene dalle colture più diverse, rispecchia gli interessi spirituali, i gradi di gusto più eterogenei e tuttavia è fusa da un nuovo calore, unificata da un nuovo accento (*Scritt. ingl. e amer.*, Milano, ed. 1954, I, pp. 22-23).

Sono pagine insieme acute e chiare, in cui l'apparente semplicità della prosa sottintende, come sempre in Cecchi, una raffinata



e attenta preparazione culturale, che trova la sua «forma» naturale nei limiti del saggio insieme critico e inventivo. Anche se, proprio da queste pagine citate, resta chiaro come l'idea di una *maturità* americana sia implicita e piuttosto intuita che organicamente e chiaramente formulata. Inoltre queste affermazioni vanno inquadrare in quella sottile riserva di gusto, di educazione che traspare tra le righe e serve a spiegare, come vedremo meglio in seguito, quella sottesa indifferenza, e anche ostilità, di Cecchi nei confronti del mondo americano. Per ora basterà sottolineare la mancanza di attenzione che si avverte, al fondo, per la struttura profondamente culturale e letteraria, *mediata*, dell'opera maggiore di Melville.

E per renderci ancora meglio conto di come Cecchi, tuttavia, intuisse la nuova problematica e il simbolismo che è l'anima profonda di *Moby Dick*, conviene leggere un brano di molto posteriore al primo, e precisamente del '45, quando già Melville era conosciuto in Italia grazie a numerose traduzioni, prime fra tutte quelle di Pavese.

L'articolo si intitola «Melville minore» e riguarda una traduzione dell'*Israel Potter*:

Esteticamente può non essere legittimo distinguere in ragione del soggetto. E tuttavia anche il soggetto ha la sua importanza. Il vero clima fantastico di Melville è nel Pacifico (o nel «Pacifico» interiore); e allorché egli veleggia verso altri oceani, è un fatto da tenerne conto. Pacifico e Atlantico non sono mere suddivisioni geografiche; sono realtà, oserei dire, metafisiche e morali... (*op. cit.*, p. 29).

È importante qui sottolineare che la sensibilità di Cecchi ha superato i limiti non solo suoi ma di tutta la sua generazione, su cui Croce ebbe non poca influenza: così l'esigenza di liberarsi da troppo rigide strettoie estetiche, se non in sede strettamente scientifico-filosofica, almeno nell'interpretazione singola di un libro, che è quanto dire di un mondo, umano e artistico, libero e vivo. Una simile inquietudine, che vedremo al fondo anche dell'esigenza di Pavese, si può legittimamente notare, nel brano ricordato, nelle parole iniziali, dove è riconosciuta l'importanza del *soggetto*.

Ma vi è di più: tornando al nostro argomento, è significativo che lo stimolo per Cecchi a incrinare, o per lo meno a mettere



in dubbio, certo gusto e sensibilità critica abbastanza diffusi fra gli uomini della sua generazione, gli venisse offerto dall'incontro coi problemi di una cultura che, pur nell'ambito dell'eredità europea, si poneva al di fuori, in maniera abbastanza netta, di quelle che erano, genericamente intese, le tradizioni letterarie europee. E vedremo come in Cecchi, diversamente da Vittorini e da Pavese, vissuti in un clima di ben più tragiche e decisive scelte, questa esigenza restasse il più delle volte una semplice inquietudine, incapace di chiarirsi organicamente, fino a coinvolgere radicalmente, come era necessario, i presupposti e le basi della propria formazione. Intanto, proprio nel brano or ora ricordato, sarà da tenere presente quell'accenno a un « Pacifico interiore », dove è acutamente sottolineata la natura tra autobiografia, realistica e simbolica, la qualità « metafisica e morale », quindi profondamente drammatica, di quella straordinaria avventura di mare. E questa notazione ci fa capire perché ad un certo punto Cecchi, in *America amara*, potrà dire:

Incidentalmente è curioso notare come questa superiore letteratura, d'una civiltà fondata sull'idea del benessere, della felicità materiale, della tranquillità morale e quissimili, sia la più tetra, la più disperata e sconvolta letteratura del mondo (*op. cit.*, p. 54).

Inoltre si ricordi ancora il saggio su Faulkner, che è del '34 ed è probabilmente lo sforzo interpretativo maggiore compiuto da Cecchi per capire e spiegare, attraverso un autore così rappresentativo, la civiltà americana e, in conseguenza, chiarire maggiormente a se stesso i termini (e i limiti) della propria cultura e del proprio mondo.

Nonostante l'ampiezza e l'impegno maggiore dello scritto, esso, come sempre nel nostro critico, andrà letto come una serie di note, di « illuminazioni critiche acute e lungimiranti piuttosto che come un'organica trattazione dell'argomento ». Non per nulla Cecchi procede attraverso una rapida esposizione e descrizione dei protagonisti di alcuni romanzi di Faulkner, come *Sanctuary* e *Light in August*, e di essi bada a cogliere soprattutto i riflessi di un'anima puritana tormentata dall'idea del peccato e insieme selvaggiamente attaccata ad esso, dove si scopre, tra le pieghe della sua sensibile e



aderente analisi critica, quella riserva moralistica di gusto ma soprattutto di *forma mentis*, attraverso la quale Cecchi vedrà costantemente l'America:

La crisi morale americana sgorga dal fatto che le menti, spronate dal vangelo dell'attivismo puritano, padrone d'enormi mezzi di conquista pratica, inuzzolata da una cultura d'impresto, cercano, si dibattono, e non ingranano in una schietta esperienza di piaceri e di dolori, da trovarvi contrappeso e trarne nutrimento (*Scritt. ingl. e amer., ed. cit., II, p. 157*).

Ancora una volta, tuttavia, accanto ai singoli giudizi che qui troviamo formulati sui personaggi e sull'arte dello scrittore in genere, è necessario tenere bene in vista questa contraddizione pendolare in Cecchi stimolata sempre dalla sua peculiare inquietudine umana e critica, e ricordare anche una notazione seguente sempre dello stesso saggio, dove Cecchi riconnette questo romanziere a tutta la tradizione americana, ma specialmente a quella classica dell'Ottocento in una prospettiva di continuità, culturale e spirituale, che è senz'altro da accettare nella sostanza — per quanto, come vedremo, essa sia cautelata da certe limitazioni, per cui egli non si rende conto, ad esempio, che proprio attraverso l'esperienza di Faulkner l'America ha raggiunto la sua piena maturità, non letteraria, ma soprattutto morale, nella coscienza di una realtà divisa, di un dolore fatto oggetto di virile rappresentazione:

Con William Faulkner si rientra in pieno nella letteratura americana di gran fondo, fuor delle zone balneari. Nella letteratura di Poe, di Hawthorne, di Melville, si ritrovano le radici di quella tradizione fantastica e teologica, che D. H. Lawrence illustrò nel suo libro troppo poco noto sulla letteratura classica americana. I difetti del Faulkner sono quasi tutti connessi a questa tradizione e alla sua potenza (*op. cit., p. 163*).

Ma prima, introducendo lo scrittore attraverso un rapido, quanto elusivo, scorcio americano, ha affermazioni come queste:

Si dirà che con questa frigida tendenza all'aberrazione violenta, e le forze che l'aberrazione può scatenare, l'America deve essere qualcosa come un inferno. L'errore, in un giudizio simile, è di attribuire all'America un tempo, un'età morale, che essa non ha. Sarebbe inferno, se fosse di ciò consapevole: e ne è lontana. La sua è crisi di barbaro infantilismo. In forme tanto spettacolose, il male, il delitto, vi rappresentano un feno-



meno di crescita. Ed è lecito pensare che erano indispensabili, e forse non bastano ancora. Ma se dal cristianesimo venne agli uomini più dolorosa e insieme più attiva e cordiale coscienza di che cosa sia peccato, non è ingiusta l'impressione che a volte si prova in America: di trovarsi in un paese avanti l'incarnazione di Cristo (*op. cit.*, p. 158).

Si potrebbero fare, già da ora, molte osservazioni sui limiti della visione di Cecchi: è chiaro che non tanto ci importano le notazioni singole, quanto il *modo*, l'angolo visuale, da cui Cecchi affronta l'argomento e cioè la sostanziale indifferenza di una *forma mentis* o addirittura di una educazione con riserve di tono moralistico (la attiva e *cordiale* coscienza del peccato nel cristianesimo).

Nell'analizzare taluni passi di *America amara*, l'opera di Cecchi che aspira ad una più totale comprensione di quel mondo, vedremo in maniera più organica l'origine di questi limiti. A parte, poi, l'interessante ma discutibile articolo su *L'estetica della crudeltà*, un altro saggio indicativo ai nostri fini è quello dedicato a Hemingway. Qui Cecchi riprende la sua nota polemica sulla deleteria influenza che il *dialogo* hemingwayiano ebbe sul fiorire da noi di quella « letteratura in calzoncini corti » (e non diciamo che essa, nelle dovute proporzioni, non sia giusta), ma si ferma soprattutto ad analizzare il « nada » famoso del romanziere. Riprendendo un giudizio dei *Posthumous papers* di Lawrence, il critico così precisa:

Si tratterà ora di riempire questo schema psicologico; vedere che cosa accenda e rimuova in Hemingway la curiosità, gli impulsi momentanei, certe scontrose tenerezze perfino; e che cosa provochi le insoddisfazioni, le alzate di spalle. Intanto è chiaro che un temperamento siffatto debba soprattutto acuirsi nel fremito delle sensazioni e delle impressioni; il campo delle quali è per lui infinito, quanto è ristretto quello della coscienza riflessa e degli interessi morali. E converrà, un autore di questo tipo, osservarlo nel complesso della sua attività immaginativa, come proiettandola tutta su uno stesso piano, anziché indagarne, d'opera in opera, le trasformazioni e i successivi sviluppi; non già perché essi manchino, ma perché hanno comparativamente scarso risalto (*op. cit.*, p. 168).

A parte l'evidente influenza crociana (del Croce, ad esempio, del saggio su D'Annunzio), sarà da notare come nel giudizio critico riappaia quel « barbarismo » che, seppure giustamente da Cecchi



ricondotto alla sua matrice decadente (pp. 170-171), ciononostante mette, crediamo a torto, l'opera di Hemingway su un piano meramente fisiologico e vitalistico. Sfugge, in ogni caso (ma si ricordi che questo articolo è del '45) il significato complesso del *dialogo* e della ricerca espressiva di Hemingway.

Fino ad ora, dunque, siamo venuti indicando taluni passi salienti e, a nostro avviso, significativi<sup>7</sup>. È momento di darcene una spiegazione più compiuta e organica, e per questo è necessario parlare di *America amara*, un libro che, valutato sul piano del piacere della lettura, dell'arguzia, dell'intelligenza, dello stile, è una fra le cose più belle di Cecchi, degna di certe pagine memorabili dei *Pesci rossi*.

*America amara* è, a detta dell'autore, il risultato di appunti, impressioni e osservazioni, di due suoi viaggi in quel continente: e precisamente negli anni '30-31 e '38. Il titolo di per sé è già significativo e riassume la visione tragica e insieme ironica che Cecchi ebbe dell'America. Altra volta, del resto, in un libro uscito in precedenza egli aveva raccolto impressioni, ma soprattutto incidentalmente e in maniera frettolosa su alcuni fatti di costume, su Hollywood, sulla Swanson, su Buster Keaton: il libro era *Messico*, che noi tralascieremo perché poco istruttivo ai fini del nostro discorso. In *America amara* il discorso è invece condotto in maniera più ampia e comprensiva « e, specie ai riguardi degli Stati Uniti, con più decisa considerazione dei fatti politici e culturali » (dall'*Avvertimento*). E infatti non mancano documentatissime trattazioni sui problemi più scottanti di quella civiltà, come il gangsterismo, la persecuzione razziale, descritti e vissuti da Cecchi con una partecipazione e un orrore e una pietà così sinceri che inducono a fargli credito sulla visione in sostanza così nera e negativa che egli ha dell'America. Mentre, francamente, quando Cecchi affronta la discussione sociale ed economica, non si può sottacere la qualità superficiale e fin reazionaria di certe sue argomentazioni, come è nel caso del capitolo « Ford e fordismo »:

<sup>7</sup> Ricordiamo qui ancora giudizi su Anderson, sul Melville di *Pierre* in *America amara*, Firenze, ed. 1946, pp. 123-127.



Le dinastie dei Vanderbilt, dei Gould, dei Rockefeller, dei Carnegie, dei Morgan, si formarono e conquistarono il potere, agli Stati Uniti, nel quarantennio fra la Guerra Civile e il finire dell'Ottocento. Furono esse che misero in valore le sterminate risorse naturali americane, che costruirono le grandi ferrovie e attrezzarono industrialmente il paese. Avendo reso al paese tutti questi benefici inapprezzabili, sarebbe troppo pretendere che poi non l'avessero anche derubato (*America Amara*, Firenze, ed. 1946, pp. 23-24).

O ancora di più, durante una sua visita ad una officina di montaggio della Ford, in cui, dopo avere dichiarate schematiche e approssimative e quasi ingiuste le rappresentazioni che di questa mostruosa «divisione del lavoro» hanno dato in celebri films artisti come Clair e Chaplin (il Chaplin dell'impareggiabile *Modern Times*), così conclude:

Non basta una visita per autorizzare giudizi. E un complesso di tale entità, non è meramente un capolavoro d'ingegneria industriale, ma un organismo economico, politico e sociale. Per Upton Sinclair e il C.I.O., queste si chiaman galere. Ma galere, santo Dio, che funzionano, producono ed hanno per quarant'anni prodotto. Si capisce che il vecchio Ford le difenda, contro Roosevelt, se occorra, con la gelosia di chi credè qualcosa di valido; e non voglia invadenze di chi pretende perfezionare, ma portando soltanto teoremi e parole (p. 36).

E così Cecchi condannerà in blocco, oltre la figura in sé del presidente, la politica economica ed estera di Roosevelt, il «New Deal», e non risparmierà parole polemiche e prevenute sull'America:

Dalle sue primissime origini, l'America è il più gigantesco *fin de non recevoir*. È il caravanserraglio della «volontà di credere»: e credere quello che fa comodo, per evitarsi il disturbo di pensare, di mutare, di accettare il confronto col vero, d'entrare in un processo dialettico con la realtà (p. 53)<sup>8</sup>.

Ma lasciamo Cecchi alle sue incomprensioni spesso gravissime, com'è nel caso dei negri, di «europeo» saturo di civiltà: egli è scrittore troppo serio per non darci cose più degne di queste e altre pagine.

<sup>8</sup> E invece, come si sa, fu proprio il pragmatismo ad introdurre il metodo scientifico della *verificazione* sperimentale dei concetti e dei dati.



Il meglio di questo libro va ricercato altrove: e specialmente in quelle figure americane, tra argute, strane, apertamente ironiche e buffe, di cui esso è pieno, col sistema, in cui l'abilità artistica di Cecchi eccelle, degli *spaccati* di realtà, delle osservazioni, delle occasioni e dei *capricci*, dove si esaurisce, nella sua ricchezza, l'attenzione, o meglio la curiosità, dello scrittore. E si ricordino le descrizioni della nave, quella minuzia di descrizioni poetiche detratte pur dagli aridi elenchi di particolari tecnici, le azzeccate osservazioni sul tono e sulla levatura delle conversazioni americane, sul vecchio collezionista, sugli intellettuali divisi a scompartimenti stagni, una serie illimitata di minute e felici annotazioni gettate con aria distratta o sorniona, oppure certe divagazioni di pura fantasia in cui, con estrema e non artefatta naturalezza, si infila e calza la citazione erudita, di un libro di economia o uno di statistica. Qui ne diamo un solo esempio, ché ci sarebbe molto da scegliere; un brano sulla famiglia dove egli si trovò ad abitare:

Che gente fenomenale, preziosa. Con loro non c'è da avere paura che attacchino a discutere di controllo sulle nascite. Ed Henry Miller potrà scrivere altri dicci *Tropic of Cancer*, con tutte le sudicerie che gli pare: per loro è lettera morta. Non si sgomentano davanti a un buon whisky, grezzo, cento per cento. Mettono uno a pianoforte; e sotto con le canzoni militari e navali americane, che ce ne sono di stupende. Uomini e donne segnano il ritmo violento con la voce, con le contorsioni, la danza, e facendo nacchere delle dita. Viene poi inevitabilmente l'*Ave Maria* di Gounod. Infine il *Trovatore*: « Sconto col sangue mio ». Si affollano intorno al piano. Gli uomini cantano gravemente, a occhi bassi, come se fossero in chiesa. Negli scintillanti paramenti di seta arancione, di velluto cremisi o verdecame, reclinato il capo su una parte, le donne cantano con le pupille al cielo, trasfigurate.

Sembra che la casa si sollevi anche lei; come un vecchio naviglio che, a vele gonfie nel buio della notte, vibra, nello staccarsi, in tutte le sue giunture. « Rifacciamolo ». Buttano un altro tronco nel caminetto. Quello al pianoforte si asciuga il sudore. Il padrone di casa dà in giro un'occhiata, proprio come un capitano all'atto della partenza: « Emilio, un altro whisky? ».

Immagini veramente stupende e poetiche dell'America che più parla alla fantasia e al cuore di Cecchi: immagini, scorci, di un'America, si direbbe, rischiarata da una luce idillica, « europea »,



piccolo-borghese, con suoi interni comunemente domestici, i suoi poveri, i piccoli *tramps* che gridano « sciaia » all'angolo delle grandi *avenues*, sotto l'ombra gigantesca e terribile dei grattacieli, la solitudine delle vecchie zitelle, delle impiegate nuovaiorchesi nei grandi, spettrali ristoranti con tutti i *comforts*, il cibo ingurgitato con la fissità meccanica di un medicinale, angoli dove Cecchi respira e meglio s'adatta a comprendere questa realtà, o meglio a *ritrovare* una realtà più sua e per lui più vera, più familiare.

E sono immagini, queste, di un'America vista con gli occhi dell'invenzione, nel senso migliore della parola, perché infatti ci troviamo dinanzi anche a veri e propri personaggi, come in un romanzo, ma col limite di una intelligenza saggistica sempre vigile sul piano della rappresentazione totale e più incline a ridurla su quello dello scorcio, del taglio rapido di figure e di situazioni, nel senso che Pancrazi disse essere la pagina di Cecchi, al momento stesso della sua nascita « già giudicata », riflessa in questo limpido specchio della sua intelligenza. Qualità proprie, dunque, della *prosa d'arte*: qui la felicità e il limite dell'America di Cecchi, come di ogni altra sua cosa. E si ritorna, perciò, ai capisaldi di poetica della *Ronda* con tutto quello che di umanamente ricco questa curiosità insaziabile di realtà aggiunge, parzialmente smentendo, come dicevamo, quegli spenti e velleitari canoni.

Non vorremmo definire « strapacsana » questa esperienza americana di Cecchi, per quella serietà che in questo campo anche Pavese gli riconobbe<sup>9</sup>: Cecchi, comunque, portò a uomini come Pavese e Vittorini il senso di un'inquietudine, che se in lui rimase troppo spesso costretta nei limiti del « viaggio », del « capriccio », della divagazione e dell'occasione, in essi costituì da esempio e da stimolo, a cercare e ad annettere parti nuove, ancora intatte (almeno ai loro occhi pieni di anni di conformismo politico e letterario) di realtà. È la sua lezione, in questo campo, più duratura. Cecchi, andando in America, si direbbe, non aveva nulla da aggiungere a sé, al suo mondo, alla sua cultura, che resta legata, a doppio filo, alla sua tradizione.

<sup>9</sup> V. *La letteratura americana ed altri saggi*, Torino, 1954, p. 244.



C'è una parola che apre *America amara* e che identifica la conclusione: «ritmo». La nave parte e Cecchi scrive:

Già, quell'aria di musica ch'è attorno alle macchine, anche quando son ferme. Ma tutte e dodici le turbine, in quattro gruppi di tre, andavano ad alta pressione. Non ci s'intendeva che a urlare con la bocca all'orecchio. Ciò nonostante era ritmo, era esaltazione, era musica; e che musica: su un basso continuo di quindicimila cavalli vapore. E i trepidi aghi dei manometri, come lunghe ciglia, marcavano le minime oscillazioni del ritmo (p. 7).

E al ritorno quell'immagine gli si ripresenta:

Pareva che l'energia meccanica trovasse in se stessa un ritmo e un colore di suoni, ad esprimere una armonia elementare; che pigliasse da se stessa parola; in un certo modo, altresì, confermando la naturale ed organica necessità, e perciò la bellezza, di quel tema sublime. La cosa più strana era che un motivo che oscuramente nasceva dal ritmo di una macchina, coincidesse col tema elaborato da un grande artista, il quale fu soprattutto destinato ad esprimere il momento embrionale, il caos, i torbidi impulsi, e a dar voce agli elementi. La macchina, come una coscienza nuova, primitiva, produceva un tema di poche note, che pareva giungere da un'infinita, mitologica lontananza. Ed era il tema che l'artista aveva creato a significare i primi turbamenti della vita dentro la materia, il primo svegliarsi di una coscienza dentro il torpore della natura, il cullamento delle acque che diventa nenia sulla culla dei giganti (p. 401).

Così si conclude il viaggio, come *Messico*, come *Et in Arcadia ego*, come ogni pagina di questo magico Cecchi; ed è indicativo che la parola, *ritmo*, ritorni, quasi ad esprimere il significato ultimo di questo viaggio, di questa esperienza: uno spunto di più per la scoperta, la modulazione, la vibrazione di un ritmo sulla pagina; uno stimolo per questa intelligenza che scopre la vita come un enorme spartito da cui ricavare note e melodie segrete, eludendo, veramente con *fin de non recevoir*, la complessità, il dubbio, la tragicità del reale e, nella fattispecie, dell'America: di questa *America amara*, dove talvolta l'aggettivo potrebbe significare anche, e soltanto, *sgradita*.

Cecchi, e qui è il suo merito, potrà avere intuito, come abbiamo cercato di dimostrare, la realtà estremamente complessa di questo



mondo che gli si spiegava dinanzi agli occhi, ma restandone sempre sostanzialmente estraneo, lui di una civiltà ormai giunta al limite della sua ricchezza e vivente dei suoi tesori in via di decadenza: la luce di ironia, di distacco cosciente, lo accompagnerà sempre, qualsiasi nuovo stimolo si presenti alla sua insodisfatta sensibilità. Così l'America, e l'incontro con essa, potrebbe, nell'ordine di queste idee, avergli fatto valicare i limiti della sua educazione ma sempre inconsapevolmente, senza mai definitivamente superarli. In fondo, la sua America, barbara, caotica, non matura, senza una sua civiltà e una sua tradizione nazionale, sarà sempre per lui, per usare una sua immagine, « un'armonia elementare ». E forse questo è il senso più vero delle pagine di chiusura che abbiamo lette. In esse si faticherebbe a trovare quella passione, anche improvvisa, abborracciata, senza misure, che sarà di americanisti più giovani, di Vittorini e di Pavese, i quali si batteranno proprio contro quelle ragioni, in difesa delle quali, in sede culturale e morale, Cecchi, consapevolmente o no, ancora si levava all'insegna di una solida tradizione.

## II

Il divario, anzi l'opposizione, che corre tra l'esperienza di un Cecchi e quella di Vittorini e Pavese può essere documentato anche da una semplice e abbastanza ovvia constatazione: che mentre per Cecchi, come abbiamo visto, l'incontro con l'America e la sua cultura restò sempre, nella sostanza, un episodio secondario e provvisorio, per Vittorini e per Pavese invece la scoperta e il « mito » dell'America avvennero nel momento stesso della loro formazione di uomini e di scrittori, in quello più cruciale, e l'integrazione appassionatamente cercata era veramente qualcosa di nuovo, una conquista faticosamente conseguita, una forma di consapevolezza che davvero caratterizzava dalle fondamenta il loro destino umano e artistico.

Naturalmente le ragioni vanno ricercate più a fondo: era in effetti una mutata condizione storica e sociale che imponeva conseguentemente una diversa valutazione della funzione e del significato della letteratura. Se per Cecchi, rappresentante maggiore di una certa cultura borghese che *grosso modo* va dagli anni della crisi del vecchio



positivismo, dalla *Voce* alla *Ronda*, alla dominante influenza crociana, con tutta la profonda vena decadente e dannunziana, pur attraverso i 'toni minori' di un Pascoli e di un Gozzano, la letteratura era ancora, in ultima analisi, una forma di evasione, o meglio di rappresentazione pura, estetizzante, irrazionalistica; per uomini come Vittorini e Pavese, nonostante le forti contraddizioni, i persistenti lirismi, le aporie, letteratura era impegno, anche pratico, interpretazione della realtà, immersione tragica in essa.

Sono cose abbastanza ovvie, oramai, e non converrà insistervi qui ulteriormente. Piuttosto sarà il caso di vedere in concreto, attraverso il problema specifico che ci interessa, questa diversità che investe non solo tre distinte personalità, ma tutto un modo di intendere la cultura. E vedremo ora come, pure nell'ambito di interessi e di passioni comuni, di scelte identiche, l'atteggiamento di un Vittorini e di un Pavese sia differenziato non solo nei confronti di Cecchi, e del tipo di cultura, di civiltà, che egli rappresentava, ma anche nell'ambito delle comuni convergenze, fra lo stesso Vittorini e lo stesso Pavese.

Come si sa, l'incontro con la letteratura americana, come del resto fu con Pavese, avvenne per Vittorini agli inizi della sua carriera letteraria, nel momento di noviziato in cui, come sempre accade, si ricercano i maestri, le affinità. Quando cominciò ad occuparsi di letteratura americana Vittorini aveva da poco, infatti, pubblicato il suo primo volume di racconti, *Piccola Borghesia* (1931).

Sono questi gli anni del fascismo, e per giunta nel suo momento più solido, più stabile, quando tutta la sua coazione morale e politica aveva investito il paese. La letteratura non ne poteva rimanere estranea: anzi diremmo che proprio essa subì l'appiattimento più netto, l'assenteismo morale più integrale. E basterà soltanto sottolineare qui l'aria di disagio, di malcontento, che fra i più giovani letterati circolava, congiunta a un desiderio di evadere, con tutti i mezzi e gli accorgimenti possibili, da quell'atmosfera stantia, grezzamente e ottusamente provinciale, piccolo-borghese e nazionalistica, fatta di menzogne e di falso ottimismo.

In realtà, un fatto estremamente indicativo per chi voglia tracciare in futuro la storia così appassionante degli scrittori di questo



periodo, fatto che tutti più o meno li contraddistingue, fu il rivolgersi con insolito ardore alle letterature straniere, per il desiderio di allacciarsi alla più viva e moderna cultura europea e mondiale, una ansia di liberazione che era insieme letteraria e umana. Vittorini si formò proprio in questo clima culturale di insoddisfazione. In quel tempo infatti sorse la rivista fiorentina *Solaria*<sup>10</sup>, che raccoglieva quanto di meglio offriva la letteratura del tempo fra i giovani, rivista che ben presto si presentò con un suo carattere di « opposizione » alla cultura ufficiale, sia pure limitandosi a una protesta, come vedremo meglio, letteraria, erede diretta del novecentismo. Ma su di essa, e su ciò che significò per i giovani scrittori d'allora, conviene leggere una pagina dello stesso Vittorini, che citiamo dal suo *Diario in pubblico* (Milano, 1957):

Divenni collaboratore di una piccola rivista fiorentina, *Solaria*... Su di essa pubblicai la maggior parte dei racconti che, nel 1931, raccolsi in volume, come mio primo libro, sotto il titolo di *Piccola borghesia*. Fui così un solariano, e solariano era parola che, negli ambienti letterari di allora, significava antifascista, europeista, universalista, antitradizionalista... Giovanni Papini ci ingiuriava da un lato, e Farinacci da un altro. Ci chiamavano anche sporchi giudei per l'ospitalità che si dava a scrittori di religione ebraica e per il bene che si diceva di Kafka o di Joyce. E ci chiamavano sciacalli, ci chiamavano affossatori... (pp. 173-74).

*Solaria*, dunque, è un momento chiave per la formazione di Vittorini, in quanto quelli che erano i principî, o meglio gli ideali letterari della rivista rimasero alla base di tutta la sua attività futura, in una maniera che non esitiamo a definire decisiva e basilare, senza nasconderci tutta la sua posteriore esperienza e quella sua inquietudine umana e artistica mai soddisfatta e sempre imprevedibile, voglio dire tutto quello che Vittorini fece dopo *Solaria*, gli anni del *Politecnico*<sup>11</sup>, della partecipazione politica più attiva, il suo militare nelle file del partito comunista, la lotta partigiana, e poi gli anni della « ragione civile », come significativamente si intitola l'ultima sezione del suo *Diario*.

<sup>10</sup> Di *Solaria* esiste ora una bella antologia a cura di ENZO SICILIANO, Milano, 1958.

<sup>11</sup> Anche del *Politecnico* esiste un'ottima antologia, curata da S. PAUTASSO e M. FORTI, Milano, 1960.



Quello che volevamo precisare è che *Solaria*, specie in alcuni presupposti letterari che la distinsero, segnò un punto di partenza, tale che proprio da questa sua formazione giovanile negli ambienti della rivista fiorentina, egli porterà con sé, irrisolti nella loro sostanza ma sempre unificati dalla sua straordinaria personalità, tutti gli ostacoli, le contraddizioni, della sua figura di uomo e di scrittore. Ma soprattutto, ai fini del nostro discorso, è importante sottolineare almeno un *credo* della rivista, che certamente Vittorini mutuò e fece suo, e che risuonerà sempre come una nota caratteristica della sua personalità. Ed è fede nella letteratura intesa non solo come strumento di conoscenza in senso assoluto, ma anche nel suo lato, direi, di ricerca formale, tecnica, un amore non dico della pagina in sé, ma della perfezione di essa, del suo substrato di nutrita e raffinata cultura, che nei solariani fu momento capitale per tutti (e si pensi al loro europeismo culturale), un amore della parola non astratto, ma comunque chiuso nel suo giro formalistico, dove la priorità, e la superiorità, del fattore *scrittura*, verrà sempre sottolineata, e ricordiamo qui proprio le parole di Vittorini, che ancora nel '48, nell'introduzione al *Garofano rosso*, importantissima per capire la sua poetica, precisava proprio ciò: « Riuscire a scrivere è certo riuscire ad avere il piacere di scrivere »<sup>12</sup>. E si ricordi come egli di *Solaria* ancora condivida, oltre il senso della dignità del lavoro letterario anche quel debito di riconoscenza verso la *Ronda*<sup>13</sup>, e ancor più quel riallacciarsi a Svevo, e al suo esempio di una letteratura sorta indipendente e per certi versi al di fuori della nostra tradizione letteraria, partecipe altresì di un humus culturale europeo. Anche se, infine, andrà precisato che ad una lettura attenta ed oculatamente storica, persino il periodo primo della formazione vittoriniana nasce nella lette-

<sup>12</sup> Ma si ricordi qui ciò che Vittorini diceva, sempre in questa prefazione, a proposito del romanzo che deve tendere alla condizione del melodramma: il che evidentemente conferma quell'aspirazione formale, anzi, in questo caso, estetico-musicale, notata.

<sup>13</sup> Sono estremamente indicative a questo riguardo le parole di rivalutazione che egli scrisse su Cecchi in una sua nota in polemica con Seroni apparsa nel *Politecnico*, 33-34, 1946 dove, a un certo punto, è posta l'esigenza di distinguere in un Cecchi « quello che è della sua società da quello che è di lui » e « di strappare via Cecchi, Cardarelli, Palazzeschi eccetera a coloro a cui fa comodo averli con lui ».



ratissima *Solaria* per ragioni segrete esattamente opposte a quelle letterarie<sup>14</sup>.

Questo mescolarsi, sin dai primissimi anni della sua formazione, di ragioni letterarie e di motivazioni politiche, che si accentueranno fino alla lotta aperta, durante la Resistenza, è una caratteristica, come dicevamo, non solo di Vittorini, ma di tutta la sua generazione, che in lui prese uno sviluppo particolare, sino a diventare tipica e costitutiva della sua personalità. Ci sarà sempre insomma in Vittorini l'ambivalenza e la contraddizione così propria di tutta la cultura del tempo che cercava, anche socialmente, di salvare l'indipendenza e la proprietà della cultura senza astrarla dalla sua fondamentale eticità, dall'impegno ideologico. È evidente che questa posizione nascondeva molti equivoci, a nostro modo di vedere appunto da connettersi alla sua formazione solariana (e che vennero in luce nella famosa polemica di *Politecnico* sul rapporto politica-cultura), e soprattutto la debolezza intrinseca, da un punto di vista critico, dell'*engagement* sociale di Vittorini, quel suo confondere, in sostanza, i piani del dialogo politica-cultura, quel riassorbire la prima nella seconda, per un'assolutistica fede nell'arte, come *totale momento* di conoscenza. In ogni modo, alla luce di quanto siamo venuti delincando, potremo meglio capire il suo rapporto con l'America e con quella letteratura.

Dunque l'America gli si presentava come una terra dove far svolgere, come dirà Pavese, il dramma di tutti, degli europei e della cultura europea, era il momento non di una semplice evasione, di uno « strapaesanesimo », ma di una integrazione culturale e umana, una ricerca di nuove basi e di nuove risorse, un andare a scoprire l'Italia e il dramma italiano di quel tempo in America, un rifiuto della letteratura ufficiale per trovare là, in quella letteratura, in quell'uomo nuovo che l'America pareva promettere, le ragioni più vere della nostra tradizione migliore sepolta nel chiuso della « provincia », questo luogo ideale, morale, ma insieme fisico, geografico, direi, che tanta importanza ha avuto, e forse ha, da noi, e da cui insomma sono usciti i momenti più belli e più intensi dell'odierna letteratura.

E ricorderemo le belle pagine con cui si apre la sua ricerca americana:

<sup>14</sup> Cfr. un nostro articolo sul *Diario in pubblico* apparso in *Aut-Aut*, 46, 1958.



Anche in una storia della letteratura americana la prima parola che ci venga in mente, e si fermi davanti a noi, e ci fermi, è quella stessa della terra. Come, pressappoco, se si trattasse di storia politica. E di più forse. Perché mentre la storia politica non ha in sé, di solito, la storia della letteratura, una storia della letteratura ha sempre in sé la storia della politica. È quella, questa, tutte insieme le storie, e, insomma, la storia per eccellenza dell'uomo nell'una e nell'altra cornice prescelta di spazio e di tempo. Dunque è America che diciamo. Lo diciamo, e pensiamo sull'atlante l'immensità dei popolati colori, le pianure, le montagne, le nevi eccelse sulle montagne, e su, nel nord, i ghiacci marini, e i chilometri delle coste in faccia ai due oceani con quei due grandi nomi, Atlantico, Pacifico, e in ciò l'antico iddio, il deserto, e le vie d'acqua, le vie di ferro, le vie d'asfalto, le case, le case, le case (*op. cit.*, pp. 104-105).

Basteranno queste parole scritte per la sua notissima antologia, *Americana*, il testo principale della sua storia con quel mondo, a farci capire la differenza che passa, ad esempio, con Cecchi, quell'entusiasmo esuberante, quello slancio, il senso di avere veramente scoperto qualcosa di sconosciuto, di affascinante, e insieme quella capacità di errore, di confusione, in cui l'esercizio critico si mescola all'interpretazione, all'arbitrio, diremmo meglio, soggettivo, quel fare di una pagina di critica un pezzo di invenzione, con il bene ed il male che la cosa comporta, il momento, infine, di una ricerca sia narrativa sia personale.

Differenza, dicevamo, ma anche affinità, e in più punti: ché, in effetti, già da queste pagine risalta la qualità *letteraria*, lirica persino, quel sovraccaricare la realtà vista di un contributo, e di una passione, personali per la « reinvenzione » di essa al di là dell'esattezza critica e storica (in fondo non profondamente sentita) e infine quel compiacimento tutto mediato e riflesso per l'empito, la bellezza stilistica della pagina, non diversamente, come si vede, da quanto accadeva in Cecchi, sia pure, come è giusto, con una diversa forza, un accento diverso, e, quel che più conta, una destinazione e un impiego esattamente opposti. E sono pagine, queste, in cui troviamo anche chiaramente delinata la contraddizione di Vittorini (contraddizione che è poi la spiegazione di fondo di ciò che in lui sopravvive e lo lega alla tradizione solariana e for-



malistica), in quell'affermazione, già da noi sottolineata, della storia letteraria che include in sé quella politica, che qui ha ovviamente un sapore polemico, di « resistenza », dati i tempi (siamo nel '41, anno della prima, sequestrata edizione di *Americana*), ma che poi si manterrà costante in lui e si evolverà, secondo premesse già implicite qui, nel senso di una esclusiva priorità della letteratura, o meglio del momento culturale, dagli anni del *Politecnico* fino ad oggi.

Importante per noi è che di questa contraddizione diciamo critico-teorica risentirà tutto il commento ad *Americana*, e, insomma, tutta la sua visione ed interpretazione di quella letteratura. E questo, certo, è facilmente rinvenibile in quel tanto di vitalistico, da « astratti furori », in quell'impulso, in quella carica personale, di cui dicevamo, e per mezzo della quale Vittorini vede e certe volte travisa, ma altre invero stupendamente coglie e centra, i momenti e le singole figure letterarie. Si pensi a quelle pagine sul Melville, del '33, che sono il primo brano di letteratura americana che incontriamo nel *Diario*, veramente esemplari di questa sua intima contraddizione:

E a me sembra che sia questa facoltà di incanto la forza veramente nativa di scrittore in Melville, facoltà d'incanto dinanzi alla natura che fa dello stesso « Moby Dick » anzitutto un « documentario lirico » dell'esistenza di caccia sull'oceano... Io trovo che in momenti così Melville riesce a farci credere a una sua realtà assai più che in quel tetto, e sia pure eroico, accanimento del capitano Ahab e del « Pequod » dietro al demonismo impersonato dalla balena bianca. Trovo che in questi momenti così, e cioè il ritmo lirico-documentario (continuo nell'opera) di cui questi momenti sono l'espressione più intensa, si può parlare di « poesia delle origini ». E che solo in questo senso Melville è un primitivo: come può esserlo non soltanto un americano d'allora, ma chiunque con anima giovane apra tanto d'occhi sull'universo (*op. cit.*, p. 47).

Passo a proposito del quale è stato giustamente notato<sup>15</sup> che è « difficile consentire, su questo punto, con Vittorini, ché, al contrario, il gran lavoro svolto negli ultimi anni intorno a Melville tende proprio, e giustamente, a sottolineare il fatto che quel di più non è tale, e che *Moby Dick*, come del resto la gran parte dell'opera melvilliana,

<sup>15</sup> Si veda il saggio di A. LOMBARDO, « Elio Vittorini e la letteratura americana », in *Criterio*, 5-6, 1958, saggio a cui dobbiamo molte nostre osservazioni (e raccolto ora in: *La Ricerca del Vero, cit.*).



vive di un rapporto fra realtà e simbolo che è tanto stretto da essere un'identità».

E si potrebbe anche aggiungere che non è difficile scorgere qui una concezione del fatto artistico che è tipicamente vittoriniana e insieme di chiara discendenza solariana, se si pensa a quel porre l'accento sul momento « lirico-documentario » dell'opera, ciò che sottende il momento « letterario », « formale », di *Solaria* e insieme quell'elemento vitalistico, appunto, quello slancio lirico che non è tanto di Melville, ma di Vittorini e della sua particolare concezione del realismo in arte, per cui egli ad esempio non riesce a chiedersi, come invece farà Pavese, in che rapporto stanno tutti quei brani di divagazione scientifica del capolavoro di Melville con il resto dell'opera, fino ad escludere come « voluto » ed estraneo anche un altro importante e significativo aspetto del romanzo, come i ricordi biblici e quel tono apocalittico, quell'aria puritana e ossessa del capitano Ahab, la funzione simbolica, drammatica e morale, della Balena bianca che non è soltanto « una mite collina di neve ». E se pare che Vittorini, specie nella conclusione del brano citato, risponda abbastanza direttamente a Cecchi che appunto per Melville aveva parlato, come abbiamo visto, di « poesia delle origini », pure egli giunge praticamente alla stessa conclusione anche partendo da un punto di vista e da una esigenza diversi, sottolineando ugualmente di quell'opera la forza nativa, barbarica, che egli, energeticamente quasi, vede nel « ritmo lirico-documentario » (cioè un fattore squisitamente musicale ed estetico, e qui cade giusto il ricordo di *America amara*), non solo, ma addirittura concludendo, circa il primitivismo dell'opera, in modo da generalizzarlo, quasi come categoria assoluta, con un tono evidentemente polemico (e ciò giustifica parzialmente l'errore) verso chi, come Cecchi, quel primitivismo attribuiva alla sola America del tempo, distinguendo da buon europeo tra sé, la sua civiltà, e quella civiltà. Pure Vittorini, anche in un momento storico di ribellione, tende a mantenere, si direbbe, il debito di riconoscenza verso la *Ronda* e verso tutto ciò che esso significava: e lo si vede in questo accettare nella sostanza il « primitivismo » di Melville, e nell'accettarlo in un senso che è proprio solariano, e nel suo non avere oltrepassato costruttivamente la concezione del frammento lirico, l'amore del « ritmo », che



è chiaramente derivato dalla prosa d'arte e che poi diventerà in Vittorini un'esigenza assoluta, cui allacciare buona parte della ricerca artistica (e si pensi a quanto vi è di questa aspirazione ritmica nella prosa di *Conversazione in Sicilia*, in *Uomini e no* e in genere nella « ripetizione » dei suoi dialoghi). In realtà, già da allora operava in Vittorini quella sua tendenza spiccata ad esautorare, in ultima analisi, la capacità concreta dell'arte di umanamente significare il proprio tempo, in una nuova e più assoluta conferma della sua astrale autonomia, abbastanza ermetica nella sua origine e nei suoi presupposti, e anche nel suo tono, nella sua angolazione, sia pure spostata, necessariamente, su un diverso contesto storico, su una drammatica realtà.

Da questo punto di vista l'incontro con l'America esprime bene la poetica interna di Vittorini, il suo travaglio umano e artistico, per tutto l'arco della sua esperienza. È in questo senso che va letta e vista la definizione di « realismo lirico » per l'opera di Melville:

E dentro a questo l'estrosa maniera di « trattare » usi e costumi della baleniera, interferisce come una specie di *rallentato*, e non di esterno, dello stesso ritmo lirico del racconto » (*op. cit.*, p. 48),

dove si risente il « furore lirico » di Vittorini, il suo slancio fantastico che isola in una fissità assoluta, al culmine, l'idea lirica della poesia, per cui in essa restano estranei, e non concepibili, i *rallentati*, gli indugi realistici in quanto elementi di prosa non assorbiti e non assorbibili nella lirica (e qui si ritrova la riduzione tipicamente ermetica e rondista di una prosa accolta e ridotta, cioè sollevata *tutta* al livello della poesia). Ed è questo che infonde a tutta la sua interpretazione della letteratura americana un sapore autobiografico, come ben vide Pavese, di ricerca soggettiva che è insieme narrativa e morale, configurando così *Americana* come un vero e proprio suo romanzo: ed è qui la bellezza, il fascino, che stupisce e attrae in essa. Una qualità fantastica dove singolarmente l'interpretazione critica vive del suo esatto opposto, dove il momento letterario confluisce, anzi si identifica, naturalmente, senza stridere, con l'ansia di una concreta, politica, libertà, in una maniera che non sarà dato più ritrovare, così felicemente e contraddittoriamente unificata, in nessun altro periodo storico della nostra letteratura.



Così questa visione vitalistica e tutta personale dell'America spiega anche la parzialità di certe prospettive storiche, o anche certe incomprendimenti, come quella verso Henry James, ad esempio, e verso la possibilità di un «realismo della coscienza» (Lombardo), che è pure momento fondamentale della moderna narrativa e che James inaugurò; incomprendimento che discende, a nostro modo di vedere, direttamente dalle premesse esaminate da quella concezione dell'arte.

Ma erano tempi, quelli, che anche simili errori (converrà sempre ripeterlo) erano comprensibili: era di mezzo una realtà sociale e politica che condizionava fortemente la drasticità, la possibilità d'abbaglio, e per di più tutto ciò si colorava in Vittorini dei suoi risentimenti, delle sue restrizioni; ed è solo in questo senso che si può restituire ad *Americana* qualcosa di epico, direi, una forza morale certo un po' astratta e come impaziente di fermarsi alle verifiche, di circostanziarsi nel quadro di un preciso momento storico, eppure ugualmente carica per i tempi di una sua indiscutibile novità e forza rinnovatrice che vieppiù risaltano nei loro abbagli, nello schematismo ottimistico, nella stessa provvisorietà di certe aperture, destinate a impoverirsi non appena passata quella felice stagione di scoperte e di innovazioni.

Non per nulla è lo stesso «furore lirico» che risalta in *Conversazione in Sicilia*, dove, come diceva Pavese in un passo del suo diario, «Vittorini... ignorando dantesca mente il protagonista, può farne simbolo senza sforzo». E a proposito di *Americana* torna utile una celebre lettera di Pavese, anch'essa inclusa nel suo diario:

Caro Vittorini, ti sono debitore di questa lettera perché penso ti faccia piacere sentire che siamo tutti solidali con te... e tutto il pregio e il senso dell'*Americana* dipende dalle tue note.

In dieci anni dacché sfoglio quella letteratura non ne avevo ancora trovata una sintesi così giusta e illuminante. Voglio dirti questo, perché è certo che quando le tue note correranno il mondo in «Piccola storia della cultura poetica americana», salterà su chi rileverà che esse sono estrose sì, ma fantastiche. Ora, va gridato che appunto perché racconto, romanzo se vuoi, invenzione, per questo sono illuminanti. Lascio stare la giustezza dei singoli giudizi, risultato di altrettante monografie informatissime, e voglio parlare del giuoco tematico della tua esposizione, del dramma di corruzione, purezza, ferocia e innocenza che hai instaurato in quella storia. Non è un caso né un arbitrio che tu la cominci



con gli astratti furori, giacché la tua conclusione è, non detta, la *Conversazione in Sicilia*. In questo senso è una gran cosa: che tu vi hai portato la tensione e gli strilli di scoperta della *tua propria* storia poetica, e siccome questa tua storia non è stata una caccia alle nuvole ma un attrito con la letteratura mondiale (quella letteratura mondiale che è implicita, in universalità, in quella americana — ho capito bene?), risulta che tutto il secolo e mezzo americano si è ridotto all'evidenza essenziale di un mito da noi tutti vissuto e che tu racconti.

C'è naturalmente qualche minuzia su cui dissento (*La lettera scarlatta* più forte dei *Karamazov*; la nuova leggenda che fa troppo *pendant* alla prima; qualche generalità su Whitman e Anderson ecc.) ma non contano. Basta il fatto che in cinquanta pagine hai scritto un gran libro. Non devi insuperbirti, ma per te esso ha il senso e il valore che doveva avere per Dante il *De Vulgari*. Una storia letteraria vista da un poeta come storia della propria poetica.

È una lettera esemplare sia per l'acutezza di certe osservazioni, per l'avvertenza implicita di certi limiti indicati con sicurezza, specie nella parte centrale e finale della lettera, ma soprattutto perché ci sembra restituisca in buona misura l'atmosfera e l'entusiasmo del tempo, quelle ragioni morali che faranno della loro ricerca un reciproco e appassionato chiarire e chiarirsi.

E sarà dunque in questo senso che bisognerà leggere le note di commento ad *Americana*, fitte di ragioni morali e di intuizioni liriche, di veri e propri spunti critici e di momenti criticamente acuti e illuminanti, e insieme continuamente accompagnate dalla presenza di questo *mito* dell'America, « questa specie di letteratura universale ad una lingua sola, che è la letteratura americana di oggi » (p. 89), un simbolo che era ad un tempo morale e fantastico, soggettivo e critico.

Così l'America e la storia letteraria americana si presenteranno a Vittorini nei termini della dialettica che costituisce il nodo centrale di questa visione, la dialettica fra *purezza* e *ferocia*, in cui era proprio il vecchio mondo a ritrovarsi, ma rinnovato da un profondo significato in quel « teatro » dove si svolgeva il dramma di tutti che era il Nuovo Mondo:

E si trova ad essere più americano proprio chi non ha in sé il passato particolare dell'America, e più è libero da precedenti storici locali,



e più insomma è aperto con la mente alla comune civiltà degli uomini; uno magari arrivato di fresco dal vecchio mondo e che abbia il suo carico di vecchio mondo sulle spalle ma lo porti come un carico di spezie, di aromi, non di pregiudizi feroci. America significherà per lui uno stadio della civiltà umana, egli l'accetterà come tale, e sarà americano in tal senso, puro, nuovo, senza nulla in sé di quanto dell'America è già morto e puzza. Sarà americano al cento per cento (p. 89).

E sarà inutile, quasi, sottolineare la qualità polemica, morale, di queste pagine, in cui è possibile, altresì, trovare un'altra conferma, di quanto Vittorini assolutizzasse questo incontro con il mondo americano, senza liberarsi, si noti, nel fondo dei suoi pensieri, di quell'intima riserva che era stata propria, nei confronti dell'America, di uomini come Cecchi: e basti leggere attentamente la conclusione del brano citato.

Tuttavia, è indubbio che difficilmente ci si potrà sottrarre all'entusiasmo, e anche all'enfasi, di queste parole, dove davvero trema la gioia della scoperta, e insieme una capacità appassionata d'abbandono a vivere questa « avventura » in una dimensione nuova della vita, per scoprire appunto un significato più profondo della *propria* vita, un senso alle proprie ragioni civili. È questo calore umano che avvolge sempre ogni sua affermazione a riscattare, infine, tutte quelle contraddizioni, quelle sopravvivenze, a dar loro un accento, se non un'apertura, nuovo: veramente qui il furore di Vittorini fa tutt'uno con il suo impegno di uomo, di letterato militante, veramente qui la ragione artistica si identifica, pur nella inevitabile confusione, con quella politica. Così i termini *ferocia* e *purezza* hanno evidentemente un significato più che simbolico, universale, con l'evidente pericolo dell'astrazione ed esprimono i termini di un dramma che era non solo dell'America, ma dell'Italia del tempo. Si leggano le sue pagine sul periodo puritano e sullo spirito dei primi colonizzatori puritani, certo fra le più commosse e insieme fra le più segretamente rivelatrici di tutto il commento:

Sembra che i Padri Pellegrini fossero venuti dall'Europa pieni di delusioni e stanchezza: per finire, non per cominciare. Delusi del mondo non volevano più il mondo; solo astratti furori li agitavano, l'idea della grazia, l'idea del peccato, i pregiudizi feroci del dualismo calvinista. E



non avevano più la forza di affermarli nelle vecchie città delle lotte religiose; fuggivano come se non vi credessero, come se vi rinunciassero. Ma lì, su quelle coste coperte di alberi di legno duro, era di nuovo il mondo: lo videro e furono di nuovo nel mondo, accettando, poi anche ringraziando, e dalla stanchezza passarono via via alla baldanza, alla fede. Trovarono in America la necessaria ferocia per praticare quei pregiudizi feroci; essere, in qualche modo, vivi. Nulla dissero di nuovo, nulla aggiunsero alla conoscenza dell'uomo, non scoprirono nulla per lo spirito umano: vivevano solo di quei pregiudizi, i colonizzatori; eppure, scrivendone per sostenerli o combatterli, erano già una voce nuova (p. 105).

In questo modo si viene costituendo la « leggenda » americana, il suo volto nuovo, che poi troverà in uomini come Emerson, Thoreau, e soprattutto Melville, Whitman e Hawthorne, la sua espressione completa. Questa è la scoperta decisiva di Vittorini, la lezione più duratura che egli apprese dall'America, e anche queste sono le pagine più criticamente acute e attente che egli abbia scritte, in quanto la scoperta della *maturità* americana era anche lo sforzo di liberazione della *sua* cultura, l'abbozzo realizzato e compiuto di quella aspirazione sua, e di tutta la sua generazione, ad un capovolgimento radicale dell'antico modo di concepire la letteratura, cioè il rapporto con la realtà. Era questa completa figura d'uomo che egli vedeva, e giustamente, nella « *renaissance* » americana: era il raggiungimento di quel momento tragico, come dirà Pavese, in cui, in un'opera d'arte individuale, era tutta una collettività, un'intera cultura *in fieri*, a riconoscersi e a maturarsi. Era questo sforzo che sfuma e commenta come *tragedia* la sua ansia di scrittore, i suoi personali problemi d'artista, come il suo impegno d'uomo *engagé*, legato intimamente al suo passato ma che al tempo stesso *vuole* dare una voce nuova, « ruggente », infondere, in definitiva, una vita nuova negli spenti, e soffocanti, istituti della tradizione. Ma a questo punto, come è tipico in lui, Vittorini si ferma e, per così dire, blocca la dinamicità intrinseca, la complessità problematica, di questa sua ansia: e cerca così di perpetuare, di estendere, universalizzandolo, questo momento storico, questa ben precisa e determinata *tragedia* e ciò spiega il nascere e il perdurare, a suo modo di vedere, di un'altra, e identica, « leggenda », nella letteratura americana del Novecento, l'eternizzarsi, e disperdersi, di



quel processo dialettico « purezza e ferocia », sul cui carattere illusorio e in certo modo utopistico egli stesso ultimamente si è pronunciato. Spiega, cioè, quel suo costante risalire, e restare fedele, ai presupposti primi della sua formazione, nonostante la carica vitale, la sete di nuovo, che continuamente lo accompagna. Ed è una verità, questa, che non solo tocca la prospettiva critica dell'ultima narrativa americana, come è logico, ma è strettamente connessa con le caratteristiche principali, con la fissità lirica del suo mondo d'artista. Sicché è proprio nella formazione di questa leggenda che la visione di Vittorini non solo si indebolisce e pecca di uno sbaglio di prospettiva storica, ma ci illumina meglio su tutta l'intera storia della sua figura, attraverso l'incontro con l'America. Ciò di cui egli non si rende conto, infatti, è che l'America della « nuova leggenda » è l'America della maturità, in cui nuovi problemi, e nuove interpretazioni della tradizione ottocentesca erano necessari perché certi valori fossero vivi e capaci di innestarsi fruttuosamente nel presente: Vittorini attribuisce a questa nuova fase della storia americana una verginità, una capacità di *tornare alle origini* e di rifare tutto con lo stesso sacro furore dei Padri Pellegrini, di reinventare una tradizione e di attribuire, così facendo, all'America del Novecento uno stadio primitivo che finisce addirittura per diventare una categoria metastorica, un « valore » inerente e eterno per quella civiltà: il che era, ovviamente, assurdo storicamente e umanamente impossibile. Per questa via, in effetti, egli finiva per essere più vicino, nella sostanza, alla posizione di un Cecchi, al suo distacco, di quanto non paia a prima vista.

Giustamente è stato notato da Agostino Lombardo che: « La nuova leggenda non esisteva. Né poteva esistere, in effetti, perché il problema dello scrittore americano non poteva essere più quello di Mark Twain: cioè quello di rendere « istintivi » i valori morali scoperti dai « classici » (in questo caso quelli scoperti da classici moderni come Hemingway e Faulkner). Proprio grazie a Mark Twain, infatti, Hemingway e Faulkner avevano reso essi stessi « istintivi » quei valori, avevano dato una forma, anche linguistica, americana (ciò che non avevano fatto Hawthorne e Melville) alle verità emerse nella loro analisi dell'anima americana. Il problema quindi era quello, da parte degli altri scrittori, non di « tradurre », per dir così, quell'esperienza,



ma di partire da essa per affrontare personalmente, forniti d'ogni strumento, la realtà. Il problema, in altri termini, non era più quello di una letteratura che nasce, ma d'una letteratura oramai adulta, matura. Vittorini invece giudica la letteratura americana del Novecento con lo stesso metro usato per quella dell'Ottocento... »<sup>16</sup>.

Queste contraddizioni si spiegano, dunque, con tutta la personalità di Vittorini e con tutti gli ostacoli frapposti via via nell'interpretazione di questo mondo dagli stessi presupposti della sua formazione. La delusione, l'amarezza, con cui si chiudono, nella prospettiva odierna, le pagine di *Americana* investono, come è giusto, tutta la sua esperienza e ancora una volta l'America e la sua letteratura sono il banco di prova per la chiarificazione del suo impegno con la realtà, con la sua volontà di capirla, di farla propria e di mutarla. L'America, come attualmente è vista dalla sua delusione, è ancora lo specchio più immediato, il portavoce delle sue attuali « ragioni civili »: che sono, in definitiva, le ragioni della sua stanchezza d'uomo e d'artista più attento ormai ad ascoltare se stesso, la voce profonda e immutata della propria ispirazione, che la realtà. Comunque, anche se debolmente, è dato sempre ritrovare in Vittorini quasi un'eco, sia pure impoverita, del suo entusiasmo di un tempo: specialmente un'eco di quel suo voler essere « mas hombre », quella capacità di penetrare nella complessità della vita, d'essere sempre presenti, e corresponsabili, ai richiami della storia, quel sapore di virilità, di dignità civile, che traspare e avvolge tutta la sua esperienza americana, quella più consapevole e forte umanità che è ancora, a tutt'oggi, la parte più viva e più duratura della sua personalità.

### III

Questa America non ha bisogno di Colombo, essa è scoperta dentro di noi, è la terra a cui si tende con la stessa speranza e la stessa fiducia dei primi emigranti e di chiunque sia deciso a difendere a prezzo di fatiche e di errori la dignità della condizione umana<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Cfr. A. LOMBARDO, *art. cit.*

<sup>17</sup> G. PINTOR, *Il sangue d'Europa*, Torino, 1950, p. 219.



Queste parole di Giaime Pintor, che si leggono a conclusione dell'acuto scritto intitolato *Americana*, possono esemplarmente riassumere quello che fu lo stato d'animo, l'atteggiamento sentimentale, e infine l'interpretazione critica che Cesare Pavese dette di quel mondo e di quella cultura, quando, anch'egli come Vittorini, agli esordi della sua attività letteraria, cominciò ad avvicinare, ad amare l'America moderna e ne tradusse meravigliosamente i classici e i testi più validi.

Una visione dell'America che, come abbiamo già accennato, ha molti punti di contatto, di comunione quasi, con quella di Vittorini, ma se ne distingue almeno per un carattere: e precisamente quello di avere investito, sin dai suoi inizi, *tutta* la personalità, di avere costituito, almeno in certi temi profondi e basilari, la risorsa più segreta e duratura della sua arte e soprattutto della sua poetica. Mentre un Vittorini, con il suo inquieto sperimentalismo, con la sua insoddisfatta e problematica ansia di nuove verità, di nuove ricerche, potrà agevolmente battere nuove strade, allontanandosi e in parte estraniandosi dalle ragioni e dalle scoperte di un tempo, Pavese è scrittore che quasi ossessivamente, e consapevolmente, ritorna sui motivi cardine, sulle cadenze, sulle verità «uniche» della sua poetica, della sua autobiografia. C'è, pertanto, un'innegabile coerenza nei saggi critici, nelle note di diario, nelle stesse prove narrative, nell'opera tutta di Pavese, che fanno di lui un artista limitato ma inconfondibile. E anche quando, come vedremo meglio in seguito, il suo interesse per la letteratura americana andrà affievolendosi, quando l'entusiasmo della giovanile scoperta si muterà in una consapevole e chiara presa di coscienza di quel mondo nonché delle ragioni più profonde della sua vicenda di uomo di cultura e di scrittore, anche allora una lettura attenta noterà come certi temi, certi fondamentali incontri, in quanto appassionanti scoperte di sé, rimangano definitivi e rivelino la loro segreta presenza anche nei momenti di apparente assenza o indifferenza e costituiscano, per dir così, l'*humus* fecondo, l'alveo sotterraneo di tutte le sue affermazioni.

Per questo le tappe del suo incontro con l'America bisognerà seguirle non solo nei suoi saggi specifici sull'argomento, ma nel suo diario, nelle annotazioni, nelle tormentate analisi, nella sottile,



a volte contorta, ma spesso anche profondamente limpida e calma, poetica che accompagna, nutre e chiarisce il suo lavoro creativo e quello di critico e di traduttore. Certo, il lettore che avvicina un testo come *La letteratura americana ed altri saggi* cercando di rintracciare in esso non dirò una organica storia letteraria di quella nazione ma anche un esauriente, rigorosamente critico sguardo su di essa, resterà inevitabilmente deluso. Ché questa è la prima, necessaria, precisazione da fare: la ricerca americana è una lenta, prima acerba, poi matura, ma sempre costante ricerca poetica e, in fondo, anche di Pavese e della sua visione dell'America, come è stato già osservato<sup>18</sup>, potrebbe essere detto quello che egli disse per l'*Americana* di Vittorini. E a provare questo, basterebbe una semplice constatazione d'ordine cronologico: e cioè che la prima traduzione (quella di Lewis, come sappiamo, del '30) quasi coincide con la sua prima prova creativa, con la prima lirica di *Lavorare stanca*, quell'esemplare, acre e solitario libro di giovinezza, che Pavese considererà sempre come il suo libro più autentico e rivelatore. La lirica si chiama «I Mari del Sud» e al di là del suo risultato poetico è, per quello che dice e fa capire, una testimonianza viva, un commovente esempio di quello che sarà in maniera inalterata l'«atteggiamento», il senso, della scoperta americana di Pavese in vent'anni di ricerca e di studio. E al tempo stesso è particolarmente interessante per noi vedere *in nuce* in essa anche i temi più cari, i più profondi, del suo mondo artistico, quelli che da *Paesi tuoi* al *Compagno*, alla *Luna e i falò* riecheggeranno fino a illimpidirsi e a cristallizzarsi in una asfittica e mortale aria di simboli e di mito, e cioè la campagna, la città, la memoria come conoscenza, tutti quei motivi, insomma, che il giovane Pavese andò ritrovando nella letteratura americana, in un Anderson, ad esempio, nel Whitman della sua giovinezza prima, per poi risalire significativamente a Melville (e poi agli elisabettiani e a Shakespeare). Per questo ne riportiamo un brano:

Solo un sogno  
gli è rimasto nel sangue: ha incrociato una volta  
da fuochista su un legno olandese da pesca, il *Cetaceo*,

<sup>18</sup> Cfr. lo studio di N. D'AGOSTINO, «Pavese e l'America», in *Studi Americani*, n. 4, Roma, 1958.



e ha veduto volare i ramponi pesanti nel sole,  
ha veduto fuggire fra schiume di sangue  
e inseguirlo e innalzarsi le code e lottare alla lancia.  
Ne accenna talvolta.

Non è qui riassunta tutta la sete di nuovo, la nostalgia dell'adolescente, il suo desiderio di scoperte, non c'è tutta la poetica pavesiana in questo ragazzo che ascolta trascinato e ammirato il parente che viene di lontano, che ha visto mezzo mondo, che ha in sé la ricchezza dura e segreta di chi ha girato in lungo e in largo solo per sapere meglio di sé, della sua terra, delle sue radici in essa, del simbolo che lega la propria esistenza a quello della sua « provincia », tutte quelle cose che Pavese ammirerà e cercherà di fare sue, nella ricerca narrativa, in un Whitman, nella sua felicità e libertà ritmica, nel suo Melville? Non c'è tutta l'ansia di chi cerca il nuovo solo per concludere con un ritorno alle origini, solo per rivivere il proprio, mitico, passato, e con esso quello leggendario, collettivo, di un popolo e di una nazione? E occorre anche sottolineare la straordinaria coincidenza dell'esperienza artistica pavesiana, del suo interesse di americanista, della sua ricerca di una tradizione italiana nel chiuso della provincia piemontese, col problema principe della letteratura americana, che è appunto quello di una riscoperta della tradizione, quello, per citare un solo caso, di Faulkner e della sua mitica contea del Mississippi, dove, come ha detto acutamente Malcom Cowley, è riflessa « una nazione incompleta e delusa che cerca di rivivere il proprio passato leggendario ». E, a dimostrazione che anche la chiusa ricerca pavesiana partecipa di quel modo della migliore cultura europea e internazionale che tende a svecchiare gli schemi consunti di un passato ormai lontano dalle coscienze, è doveroso risalire al periodo primo della formazione letteraria di Pavese.

Va subito detto che anche per Pavese la partecipazione alla rivista fiorentina *Solaria* fu il primo inizio della sua attività, se è vero che proprio nelle edizioni di questa rivista apparve il nucleo maggiore di *Lavorare stanca*. Per di più, uno degli elementi di *Solaria* che Pavese, come Vittorini del resto, indubbiamente condivise fu



quell'« europeismo » culturale, coi suoi ben noti limiti, di cui abbiamo già parlato, soprattutto quel carattere di « resistenza negativa » che esso, di fatto, assumeva dato il clima politico. Tuttavia, diversamente da Vittorini, Pavese in *Solaria* restò soprattutto un solitario, ch , in effetti, altre erano, e ben pi  radicate in lui, le componenti della sua formazione: il clima spirituale, cio , la illuministica temperie morale della Torino della *Rivoluzione liberale*, di Gobetti e di Gramsci, di Augusto Monti e del suo solido realismo letterario, la Torino della *Cultura* dove apparvero i saggi pi  importanti del Pavese americanista, quella Torino che alla Resistenza ha dato l'apporto decisivo dei suoi scioperi operai, della sua cultura illuministica, del suo razionalismo di tradizione alfieriana e risorgimentale. In questo ambiente infine, si inserisce soprattutto quella sua solitaria e tenace ricerca di una nuova realt , la sua America, cio , con un gesto che non era soltanto un fatto polemico nei confronti della nostra situazione culturale, ma il tentativo di fondazione di una pi  moderna cultura, la fondazione di un legame, di una integrazione fra l'intellettuale e la storia, fra l'uomo e il reale.

E gi , al tempo delle prime esperienze di *Lavorare stanca*, dunque, l'incontro con l'America era avvenuto o per lo meno era strettamente collegato con le prime meditazioni di poetica e di stilistica di Pavese, coi suoi primi esperimenti linguistici di « poesia-racconto » che certamente se non dovuti furono almeno stimolati dalla conoscenza di Whitman.

In effetti, chi abbia presente tutto il processo linguistico di queste sue poesie non potr  negare che se l'influsso di Whitman potr  essere limitato alla scoperta e alla ammirazione « timorosa », come dice Pavese, del verso libero del poeta americano, la lezione whitmaniana egli accoglie e fa propria attraverso la mediazione di quella corrente rinnovatrice della poesia americana del novecento che si rif  a Whitman e ne sfrutta la lezione stilistica (e penso se non proprio a Carl Sandburg, a Vachel Lindsay, e innanzi tutto a Lee Masters). E il problema nuovo, linguistico ma anche strettamente identificato col « contenuto » di *Lavorare stanca*,   chiaramente indicato nelle parole dello stesso Pavese:



Andava intanto prendendo consistenza una mia idea di « poesia-racconto », che agli inizi mal riuscivo a distinguere dal genere poemetto. Naturalmente non è soltanto questione di mole. Le riserve del Poe, che ancora reggono, sul concetto di poema, vanno integrate appunto di considerazioni contenutistiche, che saranno poi una cosa sola con quelle esteriori sulla mole di un componimento. È qui che, agli inizi, non vedevo chiaro e anzi, con una certa baldanza, mi lusingavo bastasse un energico atto di fede nella poesia, che so io, chiara e distinta, muscolosa, oggettiva, essenziale ed altri traslati (*op. cit.*, pp. 154-155).

In sostanza, il problema di Pavese era quello di arrivare ad una rottura con la tradizione poetica ermetica e coi moduli di una poesia esclusivamente lirica, che aveva il suo centro emotivo e poetico nell'*immagine* in quanto allusiva ed estraniante « finzione » del reale. La proposta di Pavese era, al contrario, quella di una poesia capace di ristabilire le dimensioni di un colloquio con gli uomini, con la vita, che la poesia ermetica, con la sua « anarchica arcadia », aveva dissolto, sollevando la parola in una estenuata tensione lirico-musicale, in un gratuito giuoco di immagini, di trasformazioni e assonanze verbali, di nessi quasi esclusivamente fonici.

Ma chi ascolti le poesie di *Lavorare stanca* e il ritmo stilistico e metrico che ad esse è sotteso, si renderà facilmente conto come nel tentativo di Pavese vi fosse una contraddizione di fondo. Quella modulazione prosastica, infatti, non può che essere lo sbocco finale ed esasperato di una tradizione formale che, attraverso la macerazione di un Montale o di uno Sbarbaro, fino alla riduzione antilirica operata da Saba, risale indubbiamente all'esempio dei *Colloqui* gozzaniani, qualora si tenga presente in maniera decisiva, per il nostro discorso, l'apporto della metrica libera di Whitman e dei whitmaniani. Già dai « Mari del Sud », infatti, quell'acre essenzialità, quella durezza chiusa d'espressione, che li caratterizzano, rivelano una persistente e segreta costante lirica che è involontariamente tradita dal taglio deciso, ritmico, della battuta iniziale, del verso d'apertura, cioè, che è una spia stilistica non solo delle sue poesie, ma di tutta l'opera narrativa di Pavese:

Camminiamo una sera sul fianco di un colle...



Si noti come il ritmo abbia un «di più» di tensione che non si esaurisce esattamente col verso, col suo ritmo, né col suo significato logico, ma tende a superarlo e a rimanere sospeso oltre di esso, secondo un'implicita cadenza oratoria e musicale che, da un lato, è il lento e cadenzato modulo musicale «in minore» di Gozzano, dall'altro, il che è estremamente interessante per noi, è un'evidente suggestione whitmaniana, del Whitman, cioè, non più abbandonato al flusso travolgente della sua ispirazione, dei «cataloghi», ma del Whitman deliricizzato, di ciò che di lui resta nel chiuso e teso giro formalistico degli epigrammi e delle iscrizioni della *Spoon River Anthology*.

E si potrebbe continuare in questa direzione, scegliendo fra quelle composizioni dove via via l'allusività, la tesa musica implicita, la stessa «immagine» pavesianamente intesa come *rapporto*, come argomento della poesia stessa, per quello che egli aveva appreso dagli elisabettiani e dalla loro «imagery», si viene scoprendo come diretta presenza, fra le cose, di una «persona» solitaria e dolente, Pavese appunto:

Anche noi ci fermiamo a sentire la notte  
nell'istante che il vento è più nudo: le vie... (*Piaceri notturni*)

Proprio sotto la pergola, mangiata la cena (*La cena triste*)

Quel ragazzo scomparso al mattino, non torna (*Eterno*).

Già da questi pochi esempi si noterà come le poesie di *Lavorare stanca* hanno un carattere di *non-finito*, una suggestività e insieme una «conclusione» musicale che li trascende e in essi non appare pienamente soddisfatta se non come spiraglio, allusione ad un'altra, segreta e nascosta, realtà, una inclinazione al simbolo, all'equilibrio e all'armonia tra soggetto e oggetto, armonia ed equilibrio che spesso sono minacciati da un tralignamento in senso quasi patologico ed espressionistico della loro dura e accrba serenità espressiva.

In effetti, tutto *Lavorare stanca* andrà letto, contrariamente a quanto pensava Pavese, proprio come un «canzoniere-poema», sulla traccia dell'esperienza nordamericana innestata sul tronco della tradizione poetica del Novecento italiano, per riproporla in un senso più



agguerrito e più nuovo. Sicché nessuna poesia fa veramente corpo a sé ma, come accadeva già in Whitman, si propone come *momento* di una scoperta, di un atto di affermazione di sé nel mondo circostante, in un mondo di soggettività, di sensi e di natura, come la storia di un adolescente, appunto, che scopre città e campagna, cioè i tratti distintivi del proprio destino, senza risalire, e qui è la diversa via seguita da Pavese nei confronti del suo Whitman, alla rappresentazione di una civiltà nazionale culturalmente «in male di crescita», per dirla con il nostro, ma riconvertendo il suo desiderio di oggettività in più netta, disperata, riaffermazione di sé come dolore e solitudine, come *io* in un mondo di valori che gli si oppongono. Resta, comunque, il valore di esempio, di indicazione storica e polemica di massima, di *Lavorare stanca*, quella sdegnosa e decisa presa di posizione contro l'assenteismo morale e ideologico della poesia ermetica, contro la sua partecipazione negativa e astratta alla storia del proprio tempo, quel dialogo umanissimo, anche se giovanile e immaturo, che cercava di instaurare «con barcaioli, operai, prostitute», con un mondo, cioè, negato dall'ufficialità letteraria e che conseguentemente voleva spezzare «quella nonia cullata da cinquant'anni», si direbbe col Verga, del nostro verso: e in questo modo Pavese faceva intendere che un rinnovamento della poesia e del suo «contenuto» coinvolgeva anche e soprattutto un problema di linguaggio, di *stile*, quello appunto che Pavese andava «rimuginando» nelle sue letture americane, nella sua scoperta del volgare, dello *slang* americano, scoperta che coincideva coi suoi tentativi di un linguaggio vivificato colla parlata furba, violenta e asciutta, del suo Piemonte, delle Langhe, di Canelli, del luogo geografico e fantastico della sua poesia più bella. La storia di Pavese scrittore e americanista comincia proprio da qui, da questa entusiastica ed orgogliosa scoperta della «provincia», della sua «realtà» insieme fisica e simbolica, di quel suo essere luogo di tutte le scoperte, di tutti i suggerimenti critici, di tutte le invenzioni stilistiche, di tutta la poesia, insomma, di Pavese. Ed è a questo punto che acquista un significato importante per noi la presentazione al pubblico italiano di Sinclair Lewis e del suo *Our Mr. Wrenn* nel 1930, anno in cui comincia anche, come abbiamo visto, la sua attività creativa.



Certo, un giorno o l'altro, uno storico d'eccezione, nel delineare una storia di questi anni intricati ma affascinanti della nostra letteratura, darà un posto notevole al momento in cui per la prima volta in Italia appare nella terminologia letteraria la « provincia ». E farà osservare, noi crediamo, come la cultura italiana del tempo partecipi di un moto d'idee che era non soltanto strettamente europeo, ma mondiale. Partendo dalla innegabile matrice lirico-autobiografica di tanti romanzi del nostro tempo, da quel loro riflettere una comune *condizione* umana, da quel riapparire nel « contenuto » della presenza soggettiva, della prima persona, e il paesaggio, anche fisico, che ad esso è sotteso (paesaggio che sarà appunto la « provincia, il rione, la città, la campagna e il tempo dell'adolescenza e della prima giovinezza, città e campagna come simboli di una iniziazione alla vita, paesaggio come proiezione lirica di una autobiografia che si viene chiarendo a se stessa), partendo da tutto ciò, e mantenendo naturalmente la varietà dei modi, delle caratteristiche sia nazionali sia soggettive, indicherà la presenza di questo momento lirico-soggettivo tanto nella memoria, nella nostalgia del *temps perdu*, quanto in quel fenomeno così caratteristico di tutto il Novecento che è, sommariamente indicata, la disintegrante rivoluzione linguistica, l'anarchia individuale che si scarica sul linguaggio visto come istituzione e coazione e ne ricrea la vita con l'apporto volta a volta di zone nuove del reale (il subconscio di Joyce) o del dialetto come riserva intatta da un punto di vista fantastico (e sarà il fenomeno, così attuale in Italia, delle « parlate », della stratificazione linguistica, del pullulare, altra faccia della « provincia », della poesia regionale, dialettale e locale). Occorrerà anche specificare che questo processo di fuga in sé, di « ensimismamento », ha subito in Italia una modificazione e un adattamento che sono tipici della nostra tradizione, dei suoi compromessi con un linguaggio illustre, distinto dal resto della realtà e intimamente « conservatore » (se ne intenda il senso) ed è qui che nascono e si spiegano i casi Verga, Svevo, e i loro connessi problemi, la loro fondamentale e irrisolta condizione di « outsiders », la loro lingua che è una rivolta *lirica*, lo specchio di una realtà autobiografica che non riesce a mutarsi in fatto di cultura nazionale, ma è, una volta di più,



un fatto privato che si chiude inevitabilmente nel silenzio (Verga) o nell'incomprensione (Svevo).

Anche il destino di Pavese si viene chiarendo, oggi, pressoché identico. Perché l'avventura americana di Pavese è proprio questo: un rifiuto del dannunzianesimo imperante anche al di là del suo specifico momento storico, della prosa d'arte, e insieme una impotenza storica a uscire costruttivamente da questo isolamento culturale. Eppure questo non vuol dire che la sua esperienza americana parallela a quella narrativa sia la testimonianza di un acritico gusto provinciale, di una ribellione senza fondamento. In un passo del diario leggiamo, all'11 ottobre '35:

Contro il sospetto che il mio sia un *Piedmontese Revival*, sta la buona volontà di credere a un possibile allargamento dei valori piemontesi. La giustificazione? Questa: non è letteratura dialettale la mia — tanto lottai d'istinto e di ragione contro il dialettismo —; non vuole essere bozzettistica — e pagai d'esperienza —; cerca di nutrirsi di tutto il miglior succo nazionale tradizionale; tenta di tenere gli occhi aperti su tutto il mondo ed è stata particolarmente sensibile ai tentativi e ai risultati nordamericani, dove mi parve di scoprire un tempo un analogo travaglio di formazione.

Al di là delle inevitabili accentuazioni polemiche, v'è in questa dichiarazione pavesiana, la prima, in ordine di tempo, notevole per il nostro argomento, un tono sincero e insieme critico. La letteratura americana gli dava questa forza e questa robustezza.

Chi legga, infatti, il saggio del '30 su Lewis, avrà conferma di ciò. E probabilmente esso non è fra i migliori di Pavese da un punto di vista critico (troppo scoperta è la sopravvalutazione dello scrittore in esame, che, in fondo, è sempre su un piano di « giornalismo ad alto livello », come dice bene Rosati), ma naturalmente ai nostri occhi il saggio acquista la sua importanza perché vi troviamo un accento personale, la prima, incerta, definizione di una poetica e di un atteggiamento verso l'America. Sarà anche da sottolineare l'innegabile presenza dell'influsso metodologico crociano, per giunta filtrato attraverso il « pezzo d'invenzione » della prosa d'arte di Cecchi, in quel rifiuto di ogni interpretazione sociale o sociologica del romanziere, anche se il discorso di Pavese, come già in Vittorini, era investito, dati i tempi,



di una forte, spesso aspra, coloritura politica che ne cambia il senso. In questo modo la ricerca personale, letteraria e critica, è insieme l'affermazione di un « mito » e la consapevolezza di una nuova dignità umana, l'ansia di libertà. È lo stesso Pavese a rendersi conto di ciò: egli sa benissimo, cioè, e lo vediamo in questo saggio su Lewis e meglio in quello su Anderson, che la ripresa di un dialogo fra lingua letteraria e dialetto, l'assunzione di un « mito » come quello delle « provincia », non è che l'*integrazione figurale*, si direbbe in termini di stilistica, di un concreto momento storico, di una crisi in atto. L'esperimento di Anderson, vedremo con quanta fondatezza, gli apparirà parallelo e identico al suo, cioè alla sua scoperta delle regioni « che è proceduta parallela alla ricerca della unità nazionale ». Ma anche lo scritto su Lewis porta traccia di questa convinzione e, in fondo, vale solo per questo:

A tirare le somme, una cosa soprattutto risalta da questi romanzi di Lewis. I personaggi, e con essi l'autore, sono grandi provinciali. In ogni senso, grandi. Cominciano ingenui. Quelli delle praterie vanno a fare i provinciali a Nuova York e quelli di Nuova York vengono a farlo in Europa. E finiscono seri, ma — ciarlatani o grandi scienziati o industriali come sono — una sala affollata d'abiti da sera li terrà in soggezione (*op. cit.*, p. 27).

E questi provinciali non rappresentano che una protesta, sia pure confusa, nei confronti di una realtà sociale: qui Pavese sottolinea con coraggio e scopre il riposto senso autobiografico e politico del suo interesse per Lewis:

In fondo, la sete di questi personaggi è una sola: la libertà. Libertà per gli individui di fronte alle catene irragionevoli della società (p. 8).

Ma l'elemento autobiografico, soggettivo, di questo interesse si svela ancora di più quando lo scrittore tenta una descrizione della situazione umana tipica della narrativa di Lewis e, in generale, della moderna letteratura americana, descrizione che è un'autentica dichiarazione di poetica, tanto aderente com'è al clima di *Lavorare stanca* e di tutta la sua narrativa:

Questi americani hanno inventato un nuovo modo di bere. Parlo, s'intende, di un modo letterario. Un personaggio, ad un certo punto di



un romanzo pianta lì tutto: bella maniera, lavoro — famiglia quando l'abbia — e solo, o in compagnia di un amico del cuore, scomparire per qualche tempo per la solita spedizione: *he has gone on the grand sneak*, si è buttato alla gran fuga. La condotta del ribelle nel frattempo è molto semplice: da un baccano di canzoni e di bei motti, a un muso angosciato e meditante... (p. 5).

E ognuno può leggersi qualcosa dell'aspro e legnoso volto dell'adolescente di *Lavorare stanca*, qualcosa di quel desiderio, così intimamente pavesiano, di una vita avventurosa, picarescamente vissuta, goduta; e la traccia di quella acerba ma leale virilità, quella punta, anche, di « misoginismo » (dirà Pavese), il profilo del protagonista autentico dei suoi racconti, il Pablo del *Compagno*, ad esempio, cioè lo stesso Pavese.

Ma è soltanto nel '31, parlando di Anderson, che Pavese porta a chiarezza per la prima volta il suo interesse di americanista e la sua personale poetica. I suoi studi su Anderson testimoniano della importanza decisiva che ebbe per lui l'incontro con lo scrittore del Middle West: e certo, Anderson è lo scrittore più umanamente vicino, più singolarmente affine a Pavese. Egli stesso, del resto, ebbe a dire una volta che lo aveva fatto « tremare » quel parallelo che Cecchi aveva intravvisto tra le due poetiche. Nel primo saggio dedicatogli, Pavese al tempo stesso ha reso meno vincolante quel modulo interpretativo crociano che abbiamo visto dominare nello scritto su Lewis, quando afferma che « si ha un bel dire che un'opera d'arte è tale in quanto esca dalle contingenze storiche che l'hanno prodotta e crea un suo mondo fantastico, ecc. ma sono parole ». E ciò che lo spinge a questa correzione critica è un bisogno di poetica, della *sua* cultura *in fieri*, e infatti avverte la necessità di rintracciare « un'immagine, un parallelo storico, che riporti a termini noti, nostri, quegli atti di vita d'oltreoceano ». Ed è altresì singolare come l'esatta valutazione critica di Anderson (che nemmeno in America è stata appieno fatta) venisse proprio da lui. Egli vede con esattezza che lo sforzo di Anderson, in cui era tanta parte dei suoi desideri, era quello di dare all'America e al suo tempo un'immagine e un linguaggio maturi e nuovi, sicché il suo nostalgico richiamarsi al passato e ai suoi valori, al vecchio Ovest non ancora industrializzato e ossessionato dall'*efficiency rush*, non è



che lo specchio di tutta una generazione che vuole darsi una cultura e una maturità rispondente ai tempi; tutto questo Pavese vedeva in Anderson e chiaramente affermava, quando, ancora una volta, si preoccupava di ricavare dal suo autore una lezione di tecnica, di poetica:

Si pensi a quel che è stato nella letteratura italiana la scoperta delle regioni... storia della fine del '700 e di tutto l' '800. Dall'Alfieri in giù tutti gli italiani si sforzano, talvolta, 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 sangue della provincia e di tutta la dignità di una vita rinnovata (*op. cit.*, p. 34).

Al tempo stesso si noti come anche il tema centrale della narrativa di Pavese, il « mitico » contrasto fra città e campagna, sia la chiave di volta per l'interpretazione di tutto Anderson:

Per Anderson, tutto il mondo moderno è un contrasto di città e campagna, di schiettezza e di vuota finzione, di natura e di piccoli uomini. Quanto tocchi anche noi quest'idea, credo inutile dire. E di quanto noi siamo inferiori in potenza vitale alla giovane America, possiamo vedere da questo: un problema che ha dato all'America opere come quelle di cui parlo, non ha dato tra noi che una caricatura letteraria: strapaese e stracittà (p. 36).

E bisogna dire che è la prima volta che viene formulato in maniera organica l'interesse principale dell'America per Pavese, testimonianza di quel fecondo e intenso travaglio che durerà anche quando, esaurito o momentaneamente eclissatosi questo interesse, l'America potrà apparire come una stagione conclusa, e sarà la ragione dell'inizio del diario, di quel tormentato indagare e indagarsi. Il saggio su Anderson, l'incontro con questo scrittore, sono definitivi, dunque, perché già scoprono quell'esigenza duplice che in tutta la sua vita e in tutta la sua posteriore attività di scrittore egli approfondirà sempre più: da una parte, cioè, una tendenza a chiudersi nel proprio mitico passato, dall'altro la volontà illuministica, razionale, di rendere oggetto di conoscenza questo passato, questa « memoria », di smitizzarla, di



chiarire l'irrazionale, di imporgli un ordine estetico che è anche, e soprattutto, norma morale, puritana, si direbbe, volontà etica. Ed ecco che questo scritto su Anderson del '31 testimonia e riflette ambedue queste esigenze:

Poiché Bruce Dudley (Sherwood Anderson) è, come ho detto, un narratore e non vede nella vita che lo sforzo di un racconto ed ha quel modo di parlare così lento e penseroso perché tutto quello che dice gli si travaglia in mente trasformandosi in racconti (p. 39).

E poi la fine della prefazione a *Riso nero*, tradotto nel '32, una definizione della poesia del nostro e un'autentica illuminazione critica su Anderson:

Così il romanzo è tutto fatto della sensibilità fantastica nella quale Anderson ha scoperto la sua America: i personaggi vivono e ci parlano con quella fissità trasognata e ricchissima che è la vita che Anderson vuole insegnare all'America: essi si raccontano con un loro lento lavoro, dinanzi a noi, come presi essi stessi dal gusto, dal bisogno di *esistere fantasticamente* o non essere: non essere che un caos, un nulla, una nazione fatta di banale ottimismo o di menzogne (p. 47),

perché, come aveva detto poco prima, « questa per Anderson è arte: portare l'ordine e il disegno dov'è il caos » (p. 45). Sicché, proprio attraverso la letteratura americana, i due motivi costanti della poetica pavesiana, in continuo, vertiginoso, equilibrio, appaiono qui intrecciati e fusi. E basterà pensare alla straordinaria affinità che esiste fra i personaggi di *Winesburg Ohio*, ad esempio, i George Willard, i Seth Richmond, quelle figure grigie e spente eppur cariche di un intenso lirismo, così soggettive e autobiografiche, proiezioni di un'unica nostalgia, di un'ansia d'evadere, tutti quei ragazzi di Anderson che a un certo punto se ne vanno dal loro paese, e così crescono, e non trovano altrove che nuovi ricordi e nuova solitudine, tutto quel mondo opaco e commosso, e quello pavesiano in cui l'infanzia è tutto, il paese è il microcosmo del mondo, anche se lo si lascia, come avviene in Anderson, « perché non si può vivere in un luogo dove si è stati felici », come dirà il professore della *Spiaggia*. Forse che Pavese non avrebbe fatto suo, anche stilisticamente, un passo come questo di *Alone* in



*Winesburg Ohio*: «La tristezza di un giovane, la tristezza di un ragazzo che sta diventando uomo in un paese, sul finir dell'anno...»<sup>10</sup>? Ma a questo punto valgono, ancora una volta, più le differenze che le affinità, vale cioè quel diverso orientamento poetico che all'arte di Pavese dette ciò che era più originalmente suo e che Anderson non gli poteva neanche suggerire.

C'era, innanzi tutto, una fondamentale differenza di situazioni storiche: se il problema di Anderson era quello di dare un linguaggio, una maturità nuova all'America del suo tempo, una nazione in cerca di se stessa, di una sua tradizione, Pavese, invece, questa tradizione aveva saldamente, e talvolta in maniera opprimente, alle spalle. In possesso di una perfezione formale di tradizione, specchio di un mondo di valori già fissi e perciò stesso alienati e alienanti, il suo problema artistico, come il suo dolore di uomo, non era quello di «inventare» o «reinventare», sotto diverse e più contemporanee forme, questa tradizione, ma di inserirsi in essa, di ripeterla nella propria vicenda. Come Verga, Pavese non aveva alle spalle che una ufficialità letteraria e agli antipodi la realtà viva, fin troppo viva, della tradizione locale e dialettale. Anche nel linguaggio, Pavese non poteva contare su quel fortissimo organismo linguistico che è lo *slang* americano, una sorta di parlata media estesa per tutto il gran corpo della Nazione. Come è proprio della nostra storia culturale, ogni esperimento linguistico che si valesse del vivificante apporto del dialetto, storicamente tagliato fuori dalla vita nazionale, aveva come pericolo costante quello di cadere nel folklore o nel dialettismo, senza possibilità autentica di mediazione. La solitudine dell'artista europeo era costituita dal fatto che proprio questa tradizione illustre non poteva servirgli, anzi finiva col soffocarlo, in un dialogo serrato e a volte mortale con essa. Strapacse e stracittà, come vedeva bene Pavese, erano i tabù costitutivi della «provincia», dell'evasione nella memoria, nel mito, nei simboli della propria invalicabile solitudine.

Ma c'è anche una diversa esigenza stilistica, di riflesso, a differenziare i due scrittori. Quella fissità «trasognata e ricchissima», quel linguaggio pregnante di una realtà fantastica e simbolica al tempo stes-

<sup>10</sup> Cito dalla traduzione italiana a cura di G. TREVISANI, Torino, 1955, II ed.



so, aveva in ambedue una diversa flessione, caratterizzata appunto da una diversa, e divergente, posizione strutturale: per Anderson la misura stilistica tendeva al ritmo fra cantato e lirico, e lo stesso periodo non era, nella sua insistente e commossa iterazione, che una cadenza musicale concessa anche al dato più immediato, più fortuito, dell'esperienza. La prosa di Anderson, infatti, nei momenti più suoi, ha qualcosa di abbandonato e di acceso, di romantico e di diluito, che era poi la lezione che allo scrittore americano aveva insegnato la Stein dei *Tender Buttons*, quella bravura di stile che tanto era piaciuta a Anderson. Ma Pavese non conosce questi abbandoni: scrittore aspro, di una difficile ma tenerissima dolcezza, la sua prosa voleva rendere stilisticamente quella che sarà la condizione principale della sua poetica, quella tendenza cioè all'atemporale, alla fissità assoluta e allucinata del simbolo come rivelazione della propria, scheletrica e immutabile, realtà interiore, al raggiungimento di quell'attimo estatico che realizza nel mito la libertà assoluta e mistica dell'individuo. Era l'*extase* baudelairiana: così Pavese attraverso Anderson ritorna a sé, attraverso l'America guardava nuovamente all'Italia, alla sua condizione di scrittore di una civiltà in crisi, di europeo e di decadente che guarda all'America con interesse di europeo e di decadente<sup>20</sup>. Torna cioè alla tradizione poetica italiana, a quella staccata e nolente fissità contemplativa che la vita guarda e comprende con la certezza di chi da essa sarà sempre escluso. E in questo senso egli è veramente uno scrittore *moderno*, che, chiudendosi in sé, ripete la condizione fondamentale e nazionale della nostra tradizione artistica, quella appunto di una solitudine che cerca un dialogo con le cose ed esprime la sua verità proprio in questa inappagata tensione.

Ma per misurare adeguatamente quanto l'interesse americano di Pavese si differenziasse non solo da quello di Cecchi, ma anche da quello di Vittorini, pur avendo indubbiamente in comune molti punti e persino una certa terminologia, occorre vedere i saggi su Melville. Se, come abbiamo notato, Anderson era l'autore che in maniera più autobiografica doveva parlare a Pavese, sarà in effetti Melville a chia-

<sup>20</sup> Sono le giuste osservazioni, condivise anche da D'Agostino, di RICHARD H. CHASE in «C. Pavese and the American novel», saggio apparso sul n. 3 di questa stessa rivista.



rire e a far portare a maturità la poetica pavesiana e insieme, a mettere il punto alla sua esperienza americana. Sarà l'incontro con Melville a definire completamente, cioè, quello che è senza dubbio il nocciolo, il punto segreto attorno al quale tutti i suoi scritti precedenti inconsapevolmente battevano: la scoperta del mito. Ed è significativo che proprio a partire dal '40, dopo la lettura del classico americano, cominci quel periodo così fitto e denso di meditazioni sul tema del suo diario e che tutte queste annotazioni di vitale importanza per la definizione della sua poetica si trovino chiaramente anticipate nel saggio su Melville del '32: e già da ora potremmo far notare come l'interesse americano di Pavese, lungi dall'affievolirsi, si rafforzi e approfondisca anche nel periodo che meno, in apparenza, sembra risentirne. Sicchè, da questo punto di vista, ci pare di dover dissentire dalle conclusioni del pur acutissimo saggio di Nemi D'Agostino, già ricordato, che concludeva sull'interesse americano di Pavese vedendolo come momento transitorio della sua poetica, e dando, ci pare, un valore diverso a quell'affievolirsi da parte dello scrittore di questo impegno a comprendere la letteratura americana che indubbiamente è documentabile dal '40 in poi nel suo diario. Ma in effetti già dal '35 parrà che Pavese abbia dimenticato e chiuso la sua esperienza con quel mondo, proprio col mettere mano al diario, in quanto l'inizio di questo disperato e solitario monologo con se stesso, segna il momento di una frattura, di una interiorizzazione nella sua vita. E un carattere costante del diario di Pavese sarà quello di riproporre in sede analitica, quasi in una radioscopia, i motivi che alle volte, persino con le stesse parole, si incontreranno nelle sue pubblicazioni, affiancandoli con una lucida e ossessa analisi, e dandocene, per così dire, la spiegazione più viscerale, facendoci cogliere di essi la prima e privata formulazione, con un tracciato frastagliatissimo e minuto. E dell'America, del suo apporto, vedremo che eco, che segretissime, ma non per questo meno fondamentali allusioni, troveremo sparse nelle note di diario. Ad un certo punto la nostra ricerca si sposterà, dunque: e subirà una precipitazione, una interiorizzazione pari a quella che intorno al '40 Pavese subì e riflesse capillarmente nel diario, per cui l'America riapparirà in questa trama dolente dell'uomo che scava alle



radici di sé e va a trovarsi « il lavoro nel cuore ». E non sarà affatto dimenticata, se è vero che, anche occupandosi intorno a quel tempo di scrittori inglesi come De Foe e Dickens, Pavese cercherà di leggerli secondo lo schema che aveva fatto suo scrivendo di un Anderson. Ma basterà parlare di Melville per vedere come città e campagna, memoria e presente, infanzia e maturità, tutti i simboli più cari a Pavese confluissero e si irrobustissero in quella che è l'entusiastica, e insieme la più matura, scoperta che lo scrittore piemontese fece attraverso Melville: il mito. E Melville sarà veramente, con Shakespeare e Omero, Vico e Platone, il suo classico. Sarà cioè la struttura complessa dell'arte melvilliana a dargli, necessariamente, la prima consapevole formulazione critica. Non occorre ricordare cosa sia quest'arte di Melville, ma basterà riandare con la memoria a una celebre pagina di F. O. Matthiessen su un capitolo altrettanto celebre di *Moby Dick*, in cui è analizzato quell'*accrescimento di consapevolezza* che produce l'uso delle metafore in Melville<sup>21</sup>. Diciamo questo perché l'analisi di Pavese presenta notevoli punti di contatto con quella del critico americano, e quasi una felice identità di vedute sulla natura della poetica melvilliana. E in verità ad una interpretazione così esatta di essa Pavese giunse proprio per la rispondenza che questa poetica trovava in lui, sicché Melville, nella visione critica, puntualizzava e soddisfaceva il travaglio meditativo del nostro sulla poetica del mito. Sin dal '32 Pavese si rendeva conto che una lettura di *Moby Dick* in un senso banalmente naturalistico rischiava di svisare l'essenza profonda del libro: egli non ripeterà per Melville l'errore di Vittorini che considerava la balena bianca soltanto « una mite collina di neve », né, come Cecchi, parlerà per lui di « poesia delle origini ». Anche se talvolta questi termini appaiono, sarà il senso a cambiare nel profondo, essendo appunto legato al problema centrale della poetica pavesiana di quegli anni. Non bisogna mai perdere d'occhio la ragione reale che sta dietro l'esame critico di Pavese e ciò che lo stimola ad esso. Cioè Melville è soprattutto per Pavese l'esempio di come si possa fare grande arte senza rifiutare letteratura e cultura, di come poesia sia intelligenza e fantasia, di come si possa essere arti-

<sup>21</sup> Cfr. *Rinascimento Americano*, Torino, 1954, pp. 163-64.



sti moderni tuffandosi nella vita barbara e non per amore dei paradisi artificiali dei decadenti, ma per razionalizzare questa « fuga » dal reale, per sanare la divisione fra letteratura e vita. Melville insomma era l'incarnazione vivente di quell'uomo integrale, ricco di sensi e di ragione, di vita e d'intelletto (l'immagine matura di quel parente del lontano « Mari del Sud »), sintesi concreta di quella contraddizione alla cui armonica e rasserenata composizione egli, come artista e come uomo, tendeva disperatamente. E si leggano le pagine iniziali del saggio (*op. cit.*, pp. 77-78), dove è messo in ridicolo il primitivismo decadente a paragone della ricchezza di vita di un Ismaele, « che può remare coi colleghi illetterati mezza giornata dietro un capodoglio e poi si ritira sulla testa a meditare Platone »; e si noti l'implicita ironia di quelle pagine, quel tranquillo umorismo che è proprio di Pavese e che quasi, di riflesso, ci dà il sapore di quello che dovette essere il suo ritrovarsi in Melville, la gioia di vedere attuata, in così illustre esempio, persino una segreta verità autobiografica, quel sapore di polemica dello scrittore che si *imbarbarisce* nella sua campagna, nell'infanzia aspra e solitaria, e si oppone alla rarefatta e asfittica cultura ufficiale del suo tempo, la riscoperta della « provincia », che era pure il motivo conduttore dei saggi su Lewis ed Anderson, come abbiamo visto. Ma soprattutto Melville contava per Pavese in quanto, nei suoi romanzi, presentava fuse in un'unica testimonianza d'arte le due facce, per dir così, della visione che egli ebbe dell'America e che poi sono le stesse della sua poetica e della sua arte. Da una parte cioè, la città e la campagna, la realtà cittadina e industriale naturalisticamente viste, e i personaggi che questo mondo esprimono, i George Willard, gli Arrowsmith, i Babbitt, i vagabondi della campagna e i solitari e gli scontenti della città, dall'altra i simboli che a tutte queste cose sono sottesi, campagne, ville, strade, luci della città, tranquillità ancestrale e dinamismo cittadino come schemi fisici e reali di una contraddizione eterna fra natura e civiltà, fra memoria e presente, fra vita attiva e vita contemplativa. Da una parte, dunque, Lewis, Dreiser, O. Henry, dall'altra Anderson, Melville, Whitman. Ed è singolare come la scelta e l'interpretazione di questi determinati autori (questi e non altri) corrisponda anche ai due aspetti sia pure schematicamente visti dell'arte pavesiana.



Da una parte la realtà agricolo-ancestrale, neorealistica, di *Paesi tuoi* e la realtà cittadina de *La bella estate*, dall'altra la loro metafisica e allucinata presenza mitica, la loro simbolica cadenza in *Il compagno*, *Il Carcere*, *La luna e i falò* e, in *Lavorare stanca*, da un lato « I Mari del Sud », dall'altro « Il dio caprone ».

Col saggio su Melville quello che agli inizi poteva sembrare solo un atteggiamento polemico e, in fondo, provinciale, una passione letteraria destinata ad esaurirsi dopo i primi appassionati incontri, svela le sue profonde radici nella poetica pavesiana, fino a coincidere con il suo destino e dolore di uomo. A contatto con Melville si può veramente dire che i primi rudimentali simboli di città-campagna, le prime incerte prove di « poesia-racconto », subiscono una catalizzazione, nel senso della profondità. Arte diventa così condizione atemporale, e la *tecnica* (quella che Pavese aveva appreso da un Anderson e non come canone veristico, ma appunto come esigenza di un ritmo asciutto e vigoroso attraverso l'innesto della parlata piemontese) non è che il variare ritmico di questa attitudine contemplativa in cui consiste essenzialmente l'aspirazione della poetica di Pavese.

Indubbiamente in questo richiamo alla realtà della provincia Pavese sentiva vicina la lezione di Verga: occorreva perciò che il richiamo ai luoghi, a Canelli, alle Langhe, non fosse più soltanto e quasi esclusivamente geografico e fisico; la « provincia » doveva diventare « valore », mito, realtà simbolica. Certo Anderson con *Riso nero* gli aveva dato una prima coscienza di ciò, ma bisognava andare oltre: il ritmo stilistico che letterariamente cercava di ovviare alla contraddizione fra dialettismo e cultura era solo una variante tecnica che coinvolgeva il mestiere dell'artista, ma non le sue più profonde ragioni. La *tecnica*, il suo sottile artificio, proprio attraverso la « fissità trasognata e ricchissima » di un Anderson, gli aveva insegnato il valore importante che poteva avere quel suo illuminare costantemente, col suo procedere allusivo e scattante, un tema sempre uguale, sfruttandone tutte le variazioni possibili. Ma questa *tecnica* doveva essere la spia rivelatrice di tutta una disposizione umana, il profilo di un destino: e qui Pavese faceva suo l'amore mistico e assoluto per la parola dei decadenti, di un Baudelaire, come momento totale di conoscenza, come partecipazione al segreto nucleo della vita. Di Dreiser



condannava, ad esempio, l'epidermica resa espressionistica del suo stile. È importante ricordare a questo punto uno scritto del '40 in appendice a *Lavorare stanca*, dove è formulata definitivamente, alla luce dell'insegnamento di Anderson e Melville, l'esperienza precedente e insieme si indica la direttiva per il futuro:

Al canzoniere sarà inutile pensare. Come s'è visto con *Lavorare stanca*, basterà di volta in volta assorbirsi nella singola poesia, superando in essa il passato. Se la prima delle due dignità è vera, basterà fare una sola poesia nuova — e forse è già fatta — e sarà assicurato l'intero canzoniere-poema. Non solo, ma dato un verso tutto vi sarà implicito. *Verrà un giorno che una tranquilla occhiata porterà l'ordine e l'unità nel laborioso caos che domani incomincia.*

L'insegnamento di Anderson, in quell'esigenza di ordine e razionale chiarezza, mi sembra evidentissimo. Ma non basta: siamo nel '40 e l'incontro con Melville era già avvenuto, anzi, stando alle date, proprio di quello stesso anno è la prefazione a *Benito Cereno* che chiaramente porta accenni al mito nella sua conclusione. C'è anche Vico, certo, proprio allora studiato e commentato appassionatamente nel diario. Tutta la contraddizione artistica pavesiana, per di più, è in queste pagine: l'immagine, così cara a Pavese, della fecondità del genio (il canzoniere-poema) che tante opere produce illuminando e variando con misura costante un tema sempre identico e ritornante (e si ricordi ciò che annotava in quegli anni su Omero e sulla sua unità d'ispirazione, su Dante e la sua organicità strutturale e le sue infinite variazioni stilistiche), si scontra con quella sua ugualmente radicata aspirazione all'unità metafisica dell'opera d'arte, alla sua unicità monolitica (la singola poesia, il singolo ritmo, il verso come espressione univoca e totale del tutto). Il momento naturalistico, la pluralità del divenire, della storia, il flusso complesso e intricato del reale, da una parte, e l'attimo estatico, quella tendenza alla trascendenza dell'empirico, quella aspirazione ad *essere*, a durare fuori del tempo e a realizzare questa esigenza nel ritmo puro, metafisico, della pagina.

L'importanza storica di Pavese, la sua novità, sta proprio qui: nel suo narcisismo in contraddizione con se stesso, in quel « protestantesimo senza Dio » che cerca di umanizzare in ordine e limpi-



dità i feroci e mortali miti di se stesso, questo suo sentirsi « monaco dell'età borghese », di un'età che chiedeva impegno e partecipazione, vita attiva e non contemplativa. L'angoscia e la solitudine dell'uomo che si rode col suo stesso cancro sapendo che vivere è scegliere, continuamente, allo scoperto, e scegliere la tragicità, la precarietà dei propri valori e non l'atemporalità della propria vita interiore. E il suo problema sarà quello di valorizzare, nell'arte come nella vita, questo irrazionale, come essere partecipi della storia senza snaturarsi, senza negare i propri miti e i limiti umani, il sapere accettare la vita che ci è data senza rifugiarsi nella selva dei simboli. Sicché, man mano, il superstizioso, l'irrazionale, e il voluttuoso, si trasformeranno senza conciliarsi in tragicità, anzi saranno questa tragicità.

E non v'è, si può dire, pagina o racconto o momento del diario, che non rifletterà sempre questa tragica oscillazione pendolare: persino i due filoni del suo interesse di americanista, come abbiamo visto, riflettono schematicamente questo dissidio di poetica.

Ecco, nel diario, al 14 dicembre del '39:

Ci vuole la ricchezza d'esperienze del realismo e la profondità di sensi del simbolismo. Tutta l'arte è un problema d'equilibrio fra due opposti...

Al 7 febbraio '44:

Il tuo problema è dunque valorizzare l'irrazionale. Il tuo problema poetico è valorizzarlo senza smitizzarlo...

Ed eccone la sofferta negazione:

Gli *artisti* sono i monaci dell'età borghese. In essi l'uomo comune vede attuarsi quella vita di contatto con l'eterno, quell'ascesi, che i villani del 200-400 vedevano nel monaco (25 luglio '40).

La vita pratica si svolge nel presente, la contemplativa nel passato. Azione e memoria (12 settembre '40).

E in seguito scoprirà il possibile significato della sua presenza nel proprio tempo: testimoniare la superiorità della vita contemplativa su quella attiva.

Abbiamo toccato così il fondo più segreto della poetica pavesiana:



e a questa luce ormai possiamo veramente valutare a pieno l'importanza capitale dell'incontro con Melville. In quel suo saggio del '32, infatti, già nel definire la cultura da cui parte e di cui si nutre la poetica melvilliana, a contatto con la quale Pavese doveva pressoché rivoluzionare i consueti schemi metodologici e interpretativi della tradizione europea, già da allora osserverà quanta «fiera sete di libertà interiore, di aldilà, di ignoto» vi fosse nella giovane letteratura nordamericana pur nel suo rifarsi all'Europa, parlerà dello «spregiudicato atteggiamento razionalistico» che Melville tuttavia mantiene nei confronti della Bibbia nonostante lo spirito di severa e austera dignità puritana, e *Moby Dick* sarà per lui proprio questo sforzo di dar forma a ciò che di irrazionale v'è nel fatto artistico in quanto tale, in quanto cioè strumento di conoscenza, di ciò che è e resta al di qua della coscienza, la *norma* per dare ordine e legge a ciò che per definizione sfugge ad ogni legge. Era il nucleo emotivo, irrazionale, della sua poetica, dunque, a interessarlo segretamente. E per questo ad un certo momento del saggio (p. 85) dirà che tutte le risorse della fantasia melvilliana, tutti i vari piani della sua poetica, confluiscono in definitiva «in uno spirito di lucida e gagliarda temerità quasi mitica» e la peculiare *fantasia* melvilliana gli suggerirà questa prima, importante definizione del *mito*:

Nessuna corda della sua cultura Melville lascia intenta per rendere il senso di questa inevitabile catastrofe: dalle già accennate paurose cadenze bibliche all'asciutto e settecentesco nerbo dei capitoli informativi, dal capriccio scherzoso delle pause disgressive che ricordano irresistibili tanta letteratura saggistica, all'alta e shakespeariana tensione fantastica di certe scene drammatiche. Ciò che tutto coordina e armonizza è il ricco e sapiente fraseggio, vibrante di risonanze, di echi, di sfondi, così come il mito è una pregnante creazione che contempera successive sfere spirituali (p. 97).

E ancora nel '40 in uno dei suoi ultimi scritti di letteratura americana, parlando di *Benito Cereno*, avrà una consapevolezza di gran lunga più chiara di Cecchi o di Vittorini del valore simbolico del mare in Melville, perché esso «è assai più che un ambiente: è il volto visibile, infinitamente ricco di analogie, dell'arcana realtà delle cose»; e preciserà che «ciò è vero non soltanto nel noto senso che, facen-



dosi poesia, qualunque ambiente perde la sua limpidezza documentaria e diventa creazione fantastica, ma nel senso, più raro, che il mare è qui la sola forma sensibile che agli occhi di Melville possa degnamente incarnare il cupo e ironico nocciolo demoniaco dell'universo » (p. 99).

Su questa scoperta dell'altro, profondo, senso della poesia, praticamente si conclude l'avventura americana di Pavese: e, abbiamo visto, siamo nel '32, e già la poetica di Pavese, attraverso l'America, s'è venuta maturando e chiarendo. In effetti, di lì in poi, cioè dalla scoperta di Melville e del mito, comincia la storia poetica vera e propria del Pavese scrittore, e si pensi che *Paesi tuoi*, composto già in precedenza, uscirà proprio nel '41 e che in quel tempo metteva mano ai racconti poi raccolti in *Prima che il gallo canti*. E Pavese stesso avrà coscienza del contributo fondamentale che la letteratura americana dette alla formulazione della poetica del mito: nel '46, presentando l'*American Renaissance* e facendo un bilancio dei propri dieci anni di studi americani, si renderà conto che l'autentica forza dell'esperienza americana sarà in quella sentenza che già aveva citata per Melville nel '32: « Un pensiero non significa nulla se non è pensato con tutto il corpo ».

E Matthiessen gli farà capire come nella sua trattazione « tutto tende a confermare e ribadire questa che fu l'ossessione della vita creativa dei cinque: arrivare a un linguaggio che tanto si identificasse con le cose da abbattere ogni barriera fra il comune lettore e la realtà simbolica e mitica più vertiginosa » (*op. cit.*, p. 180), constatazione che è poi la conferma, se ancora ce ne fosse bisogno, che nella problematica dell'Ottocento americano, Pavese vedeva esemplata la propria ricerca, in una misura che direi aderentissima: non c'è, nel brano citato, tutta l'aspirazione maggiore della sua poetica?

Anche per Whitman aveva sostenuto, e trovava ora singolare conferma e coincidenza nell'opera di Matthiessen, che il nocciolo della sua poetica sta nel processo per cui l'artista, facendo poesia, indaga sui fondamenti della propria poetica e fa oggetto di rappresentazione proprio questo processo della mente che si scopre a se stessa, sicché « il processo espressivo diventa esso stesso materia di poesia » e « definisce la felicità suggestiva di questo stile... come la tecnica di dipin-



gere non pensieri, ma la mente pensante», e inoltre, in quel suo lontano saggio, aveva con acume sottolineato che in Whitman «ogni pensiero è veramente pensato all'istante, il verso fatto dalla baldanza e diversità della mente in azione, che si vede nell'atto di pensarlo ed esprime questa coscienza» (p. 164).

Era, si ricordi, la stessa lezione ricavata da Anderson, da quel suo non vedere «nella vita che lo sforzo di un racconto», era quello che trovava nello stesso *A Story Teller's Story*, che per lui altro non era che «un viaggio alla scoperta di se stesso e del mondo» e «la lotta che Sherwood combatte dentro di sé per spezzare e dissolvere le frasi fatte, le abitudini e idiozie borghesi, americane, industrialistiche... ogni lettore la ripercorre come una propria esperienza di liberazione e comprensione storica».

E se noi volessimo rifarci al saggio su Lewis o a quello su Dos Passos, o su O. Henry, vedremmo come la nota più personale e la più viva per noi, stia proprio in questa scoperta che, al fondo di ogni autentica rappresentazione, anche la più realistica ed oggettiva, sta una più profonda realtà autobiografica, dell'individuo che vede e pensa questa realtà e fa ciò momento di poesia. Del resto, ognuno può riandare con la memoria a quello che si è detto a proposito dell'esperienza stilistica di *Lavorare stanca*, al suo problema metrico, a cui darà una risposta adeguata soltanto la conoscenza della *Spoon River Anthology* di Lee Masters, come abbiamo detto: e questo spiega perché della poesia dell'americano Pavese sopravvaluterà la grandezza; spiega, cioè, perché il nostro chiamerà Lee Masters «il poeta dei destini», per il quale ogni fatto, ogni scatto di ribellione è visto *in articulo mortis*, in un continuo, ossesso e dolente *memento mori*. In effetti era il ciclo chiuso e compatto della *Spoon River*, il suo componimento serrato entro il giro formalistico in cui la chiusura ritmica esprime e suggella la ferrea solitudine di ogni vita presente a se stessa, alla sua «finitudine», ad interessarlo in maniera personale, in quanto Lee Masters ha visto l'inesorabilità dei gesti e dei nostri atti «e li ha organizzati secondo un ritmo che è questo stesso destino» (p. 68) ed essi «non valgono per sé, per la loro naturalità, ma ci invitano, ci chiamano, sono simboli» (p. 70).

Era quello che vedeva in Dreiser, per cui dal naturalismo, dalla



minuta osservazione realistica, si passa alla tragedia, e in cui i fenomeni del reale, nella loro concatenazione casuale, e proprio in essa, si susseguono e si incastrano secondo una legge che è quella tragica di una vita che è come *doveva* essere: sono le stesse parole che si ritrovano nel diario, e non è l'unico caso: anche per la Stein, per i *Three lives*, parlerà della tragica « misurabilità di ciascuno » e l'intero brano della prefazione si trova identico nel diario.

Non converrà andare oltre: la stretta connessione, la continuità ininterrotta della poetica pavesiana, l'importanza della letteratura americana e la sua costante presenza in lui, ci sembrano sufficientemente chiare, nonostante, anzi in forza, dell'apparente assenza registrabile dal '40 in poi. È dunque il suo ultimo periodo che resta ancora da seguire, quel tragico monologo con se stesso, fino al nodo ultimo, dove troveremo nuovamente l'America e la sua lezione, la sua voce più profonda, più intimamente pavesiana.

Ma già questi brani citati ci indicano che l'attenzione, disperata e ossessa, di Pavese, batterà tutta sul *mito*. Siamo dunque ritornati ad esso, alla sua fissità e unicità, alla sua irripetibilità, a quel suo essere simbolo dell'immutabile realtà interiore, essenza di una poesia che nel contemplare costantemente questa irreversibile « scheletricità » trova la sua ragione, il nucleo emotivo e irrazionale da fare oggetto di rappresentazione e, infine, di liberazione. È questo il tenace, segreto motivo che percorre tutto il corso di questa sua esperienza americana, attraverso Anderson, Whitman, Melville, Lee Masters, Stein, Dos Passos, Dreiser, ma anche Baudelaire, Vico, Platone, Omero e i tragici greci, Shakespeare e gli elisabettiani, De Foe, tutti quegli autori che gli avevano insegnato la riposta realtà della poesia, quel suo essere processo di chiarificazione e di liberazione di un nucleo di irrazionalità portato alla luce e tolto dal « caos », dall'emotività profonda e oscura delle proprie ragioni e dei simboli, all'*ordine* della razionalità e della storia, al di fuori delle suggestioni decadenti del primitivo e del *temps perdu*. Ed è la coscienza di questa maturità da raggiungere, questo equilibrio sofferto tra individuale e collettivo che, nel bilancio dell'esperienza americana, lo accompagna e dà una ragione umana e virile alla sua arte, quella maturità ritrovata in *Re Lear*, in Melville, in Matthiessen. Questa *ripeness* segue lucidamente da



vicino, anzi si identifica, con quel suo ossesso indagarsi: l'uomo e il poeta Pavese, anche se vinti dalla terribile selva dei propri simboli, dal destino, dal « ritmo », saranno soltanto in questa *tensione* verso la chiarezza e l'ordine, e questa maturità è veramente la testimonianza più alta di Pavese, ciò che lo rende qualcosa di più e di immensamente diverso da un decadente, da un irrazionalista faustianamente sconfitto dai mostri da lui stesso evocati, è una disperata, illuministica volontà che è sottesa a tutta la sua esistenza.

Nel '49, un anno prima di morire, nell'*Arte di maturare* ci farà capire ancora una volta che il segreto della sua personalità, della sua esperienza americana come della sua poesia, sta in questa tenace e tragica volontà di equilibrio:

I simboli creati da una cultura con sforzi individuali, diventano operanti e fanno maturità quando assurgano a simboli collettivi — il passaggio da una cultura ad un'altra più complessa è come il passaggio dalla mitologia di un creatore singolo a una mitologia collettiva. Se lo sforzo benemerito di un singolo uomo o di una singola città non deve servire a tutti i *volenterosi*, non si capisce a che deve servire. Ci sono culture che vegetano a un gradino inferiore della storia — e per esse il problema di maturare, di assurgere a quel virile tragico istante che è l'equilibrio dell'individuale e del collettivo, è lo stesso che per l'anarchico ribelle in calzoncini corti il problema di crescere tragico eroe, consapevole della storia (*op. cit.*, p. 363).

C'è Melville e c'è Vico, c'è la lezione, il suo mito dell'America e c'è la consapevolezza dei problemi nazionali della nostra cultura in queste dolenti, stupende e virili pagine. C'è l'adolescente che non sa crescere ma che pure ha imparato che vivere è proprio questo maturare senza snaturarsi, c'è la chiarezza dell'uomo di cultura impegnato che è cresciuto coi problemi più scottanti del proprio tempo anche quando parrà che li abbia rifiutati, la consapevolezza di un mondo diviso e straziato, la testimonianza di una generazione sconfitta sul piano dell'interpretazione e dell'integrazione con la realtà e la sua rivincita su quello lirico e poetico. È il momento più alto di Pavese, dove trema tutta la sua angoscia di uomo moderno consapevole delle sue tare, del proprio *cancro*, ed è quello che solo può concludere e significare la verità della sua storia: certo non le lucide e un po'



crudeli pagine con cui si chiude il suo diario, perché il presentimento della morte, e il gesto che l'anticipa, veramente nulla aggiungono e nulla spiegano di questa maturità. Come ha detto Calvino: «è questo che conta davvero nella sua vita come in ogni altra... come in ogni altro uomo sapremo solo quello che ha voluto farci sapere, cioè quel che ha *volut*o, quel che ha *fatto* e ha *saputo*»<sup>22</sup>.

Riandando ora da questo punto di vista alle pagine del diario che, sulla scorta di Melville, formulano il *mito*, tutta la sua opera svela la sua profonda coerenza, la sua unità.

Basta citare: al 15 settembre '43, tre anni dopo la prefazione al *Benito Cereno*, troviamo:

Di ogni scrittore si può dire mitica quell'immagine centrale, formalmente inconfondibile, cui la sua fantasia tende sempre a tornare e che più lo scalda... Mitica è quest'immagine in quanto lo scrittore vi ritorna come a qualcosa di unico, che simboleggia tutta la sua esperienza.

E al 17 settembre:

Una piana in mezzo a colline, fatta di prati ed alberi a quinte successive e attraversate da larghe radure, nella mattina di settembre, quando un pò di foschia le spicca da terra, t'interessa per l'evidente carattere di luogo sacro che dovette assumere in passato... Il *luogo mitico* non è quello individualmente unico..., ma bensì quello di nome comune, universale, il *prato*, la *selva*, la *grotta*, la *spiaggia*, la *radura*, che nella sua indeterminatezza evoca tutti i *prati*, le *selve* ecc. e tutti li anima del suo brivido simbolico. Qui di nuovo si vede come il ritorno all'infanzia valga a saziare la sete di mito.

Di qui Pavese dedurrà che l'infanzia è la fonte d'ogni emozione poetica, ma, il che è importante, le cose sono viste *sempre*, come egli dice, una seconda volta, attraverso il ricordo che di esse noi abbiamo (cfr. 31 agosto '42). Ci sembra di poter dire a ragione che questa sottile variazione su un tema così sfruttato dalla letteratura decadente come la ricchezza poetica dell'infanzia, sia da connettere con la lezione americana e, nella fattispecie, con quella di Melville, per cui Pavese dell'arte voleva accettare anche il suo momento culturale

<sup>22</sup> Cfr. introduzione a *La lett. am.*, ecc. cit., pag. 77.



e letterario, sicché il ricorso all'infanzia non era soltanto un rifugio lirico, ma anche un momento di conoscenza (il furore conoscitivo dei nordamericani), perché se essa ci si svela attraverso i ricordi che ne abbiamo, ed è l'unica età, come dirà in un passo del diario, che col tempo si arricchisca perché su di essa giovinezza, maturità, vecchiaia, gettano luce approfondendone il senso e la pregnante unicità, questo vedere « una seconda volta » è un salvare il momento *mediato*, la razionalità, la norma umana e morale del fatto poetico, tutte cose, queste, che gli avevano insegnato gli americani, come sappiamo.

Per questo, al 12 febbraio '42, parlerà della *all-pervading* consapevolezza dell'artista moderno, per questo tutta l'arte moderna gli si configurerà nella « presenza preponderante dell'elemento lirico autobiografico che ha spezzato il canone oggettivistico dell'Ottocento », e in un brano del '41 troveremo:

Gli ambienti non saranno descritti, ma vissuti attraverso i sensi del personaggio — e quindi il suo pensiero e il suo parlare. Quello che ti disgusta come impressionismo, diventa così vita in atto. Ecco la norma che già cercavi in fondo al « Mestiere del poeta ». Che altro era il *racconto del raccontare* di Anderson, il *monologo interiore* di Joyce, se non questa imposizione della realtà-personaggio all'oggettività.

E anche la fantasia non sarà più per lui costruzione arbitraria (glielo aveva insegnato già Melville, appunto):

Fantasia non è l'opposto dell'intelligenza. La fantasia è l'intelligenza applicata a stabilire rapporti di analogia, di implicanza significativa, di simbolismo (10 luglio '42).

Nessun abbandono, quindi (e non vi potrebbe essere smentita migliore di questa) al primitivismo decadente come al naturalismo psicologico. Ma per questa via egli intendeva riscattare anche la sua cultura, la sua raffinatezza di letterato consapevole e padrone della propria tecnica, difendeva la dignità dell'intellettuale, perché « accorgersi che la vita è più importante che il pensiero, significa essere un letterato, un intellettuale; significa che il proprio pensiero non s'è fatto vita » (5 nov. '42). In questa diversa coscienza dell'intellettuale moderno, ci sembra inutile richiamare, ancora una volta, il nome abbastanza evidente di Melville, l'esempio suo, nella vita e nelle opere,



di un pensiero che s'è fatto vita e viceversa. Ma non basta: alla scoperta in Anderson che arte è portare ordine dov'è il caos, nel diario troviamo con lo stesso valore « lo sforzo per ridurre a chiarezza i propri miti », al « caos », l'« estasi », il « mistero », la « sfera dell'istintivo-irrazionale », alla consapevolezza culturale che v'è nel processo fantastico di Anderson e di tutti gli americani corrisponde ora: « un mito degno di questo nome non può sorgere che sul terreno di tutta la cultura esistente ».

In questa sofferta, contemporanea compresenza di motivi opposti, sta, come ha visto bene Calvino, « la difficoltà di una definizione della figura culturale di Pavese »<sup>23</sup>.

Come nelle sue letture americane alla ricchezza realistica, piena di *slang* e di parlato, di tranquillo e caldo umorismo, di Lewis e di O. Henry, si contrappone la vitalità simbolica e fantastica di un Anderson o di un Melville, così nella sua poetica, nella sua arte, volontà illuministica e « selvaggio », naturalità e cultura, mito e storia si contrappongono ed esprimono la loro verità proprio nella loro tensione in continuo squilibrio, in *discordia-concors*. L'arte vera, per lui, « è tragica, è uno sforzo » (e sono le stesse parole usate per Melville), perché « la poesia partecipa di ogni cosa proibita dalla coscienza... ma tutto riscatta con la sua esigenza contemplativa, cioè conoscitiva » (2 sett. '44). E anche quando Pavese s'addentrerà ossessivamente nel « selvaggio », fino a caratterizzare così tutta l'arte moderna, non dimenticherà questa lezione di maturità, questa volontà di luce:

L'arte del Novecento batte tutta sul selvaggio... Anderson, a modo suo, ha toccato questo selvaggio, nella maturità della vita del Centro Ovest... (10 luglio '47);

e « selvaggio » vuol dire *mistero*, *possibilità aperta* (*id.*) e non gli interessa come *brutalità storica* (*id.*), perché, in fondo (vedi Anderson!), « tu esalti l'ordine descrivendo il disordine » (*id.*).

E i *Dialoghi con Leucò*, l'opera sua più difficile e ambiziosa, quella in cui più vertiginosa è la presenza del mito e più forte, al tempo stesso, lo sforzo per ridurlo a conoscenza, a razionale chiarezza, non

<sup>23</sup> Cfr. introduzione cit., p. 31.



sono che la storia di questa tensione fra una religione oscura e irrazionale di mostri e quella limpida e serena degli dèi, sono il diagramma di questo passaggio dalle tenebre alla luce vissuto come esperienza personale di liberazione.

Quando poi, con *La luna e i falò*, pubblicato nel '50 e che doveva essere il suo addio di uomo e d'artista, Pavese affronterà per l'ultima volta « il vivaio di simboli » che sono il suo destino, non troverà che distruzione, morte, ceneri di falò, come il protagonista che torna ai luoghi della sua adolescenza e della sua giovinezza e trova tutto distrutto, tutta la gente o morta o invecchiata, e lo stesso paesaggio non ha più lo stupore, l'incanto pieno di presagi e di tumulto poetico di quei tempi immemorabili e felici; neppure il ricordo scopre, « una seconda volta », le cose:

Pareva un destino. Certe volte mi chiedevo perché, di tanta gente viva, non restassimo adesso che io e Nuto, proprio noi. La voglia che un tempo avevo avuto in corpo (un mattino, in un bar di San Diego, c'ero quasi ammatito) di sbucare per quello stradone, girare il cancello tra il pino e la volta dei tigli, ascoltare le voci, le risate, le galline e dire: « Eccomi qui, sono tornato » davanti alle facce sbalordite di tutti — dei servitori, delle donne, del cane, del vecchio — e gli occhi biondi e gli occhi neri delle ragazze mi avrebbero riconosciuto dal terrazzo — questa voglia non me la sarei cavata più. Ero tornato, ero sbucato, avevo fatto fortuna — dormivo all'Angelo e scorrevo col Cavaliere —, ma le facce, le voci e le mani che dovevano toccarmi e riconoscermi, non c'erano più. Quel che restava era come una piazza l'indomani della fiera, una vigna dopo la vendemmia, il tornar solo in una trattoria quando qualcuno ti ha piantato. Nuto, l'unico che restava, era cambiato, era uomo come me. Per dire tutto in una volta, ero un uomo anch'io, ero un altro — se anche avessi ritrovato la Mora come l'avevo conosciuta il primo inverno, e poi l'estate, e poi di nuovo estate e inverno, giorno e notte, per tutti quegli anni, magari non avrei saputo che farmene. Venivo da troppo lontano — non ero più di quella casa, il mondo mi aveva cambiato.

E c'è, in questa dolente consapevolezza, l'occhio che contempla smagato ma partecipe questa necessaria maturità da raggiungere, l'occhio del poeta metafisico che vede « accadere cose più grandi di lui » e sa non farsi uomo, non sa rendere l'adolescenza un valore, un atto transitorio di quell'arco che è il vivere e il morire, il nascere e invecchiare



oltre le favole. E c'è anche, in questo intenso lirismo, il riflesso di tutta una nostra stagione letteraria e morale, né potrebbe essere diversamente; ché un libro come *La luna e i falò* solo si spiega con la disillusione, l'amarezza e la coscienza del vuoto che la cultura italiana scoprì in se stessa dopo la Resistenza. Il libro è la storia più esemplare e poetica di questo fallimento, nonostante che esternamente nulla appaia di tutto ciò. È il simbolo di una stagione di studi, di speranze e di creazioni che s'è chiusa su uno scacco, su una integrazione mancata, su un rinnovamento morale e collettivo cui si contrapponeva il tenace individualismo, la solitudine dell'uomo presente a sé, alla sua pena. E anche l'America, quindi, non è più un mito, una stagione di scoperte e di iniziazioni, di rinnovamenti culturali e morali, ma essa stessa « senza un fascismo a cui opporsi, senza cioè un pensiero storicamente progressivo da incarnare, anche l'America, per quanti grattacieli e automobili e soldati produca, non sarà più all'avanguardia di nessuna cultura. Senza un pensiero e senza lotta progressiva, rischierà di darsi essa stessa un fascismo e sia pure nel nome delle sue tradizioni migliori »<sup>24</sup>.

Poesia e libertà ancora una volta coincidono: e l'America aveva incarnato questa cultura, queste ragioni civili. Era stata, nello spazio, quel passato (l'infanzia) che Pavese cercava nel tempo e nella nostra tradizione nazionale, e al tempo stesso la testimonianza vivente di una ragione culturale che era norma e lotta morale contro ciò che di irrazionale, di antidemocratico, si annidasse nella individuale e in quella collettiva. I simboli della propria vita interiore, quello sforzo di conoscenza dell'individuo che vuole sfuggire alla propria prigione e darsi una tragica e virile maturità, tutto ciò trova la sua corrispondenza necessaria in una nazione che dall'accidia e dall'abulia passa alla consapevolezza collettiva di una cultura matura. Si ritorna, perciò, all'*Arte di maturare*, alla *ripeness*, al segreto della poesia più alta di Pavese: all'equilibrio tra individuale e collettivo, a quel colloquio adulto con gli uomini e con le cose che l'America dell'Ottocento, coi suoi cinque grandi, aveva espresso.

E la parola di Pavese si ferma su questo malinconico, ma uma-

<sup>24</sup> Cfr. « Ieri e oggi », 1947, in *op. cit.*, p. 196.



nissimo, ammonimento: la sua straordinaria attualità, come la sua poesia, stanno in questo richiamo ad una stagione nuova della nostra civiltà, l'aspirazione ad un mondo migliore, ad una società dove « non siano, come credono gli sciocchi, aboliti il dolore, l'angoscia spirituale o fisica, la problematicità della vita, ma esistano gli strumenti per condurre una comune concorde lotta contro il dolore, la miseria, la morte »<sup>25</sup>.

È il suo straordinario, tenace e ostinato, amore per il lavoro che ci parla qui: quella ricchissima sua risorsa umana, l'altra faccia, nobilissima, del diario, c'è il suo Melville, che gli aveva insegnato a guardare nel fondo cuore dell'uomo. Il lirico amico e nemico di se stesso, l'uomo di cultura progressista, il sensibile americanista, ha queste parole di speranza e di virilità per i « volenterosi ». Ha questa coscienza, questo augurio di cambiare senza saperlo attuare veramente in un gesto di vita, senza sapere, pur intravedendolo<sup>26</sup>, mutare il destino in libertà, entrare nella storia, vivere la vita di tutti. E se ciò non seppe fare per quella che era la sua vita di uomo, non può interessarci: la stanchezza, l'amarezza con cui si chiude il diario, sono un fatto privato, « la chiusura di un conto » con se stesso. Importante per noi è che questo ammonimento, questa coscienza, questa volontà di equilibrio, siano le sue più vere e sofferte parole. Che tutto ciò, inoltre, sia in atto, anche e soprattutto, come modi espressivi, come poesia, insomma, nella sua arte, lo conferma un limpido, commosso e fermo momento del diario, del tempo della *ripeness*, che questa maturità mirabilmente, come in una privata confessione, rispecchia nello stesso linguaggio pieno del Pavese più grande:

L'odore della prima pioggia notturna, sotto il cielo chiaro. Stagione aperta, ritorno. Nella vita non c'è ritorno. Bellezza di questo ritmo discorde — sul ritorno periodico delle stagioni il progredire degli anni che colorano in modo sempre diverso un tema eguale — misura e invenzione, costanza e scoperta — l'età è accumulo di cose uguali che s'arricchisce e approfondisce sempre più (30 marzo '48).

<sup>25</sup> Cfr. « La grande angoscia americana », 1950, in *op. cit.*, p. 74.

<sup>26</sup> Vedi nel diario al 30 gennaio '50: « Creare un personaggio libero del tutto è impossibile. Le cadenze della sua vita (ineliminabili) saranno il suo destino. Si potrà andare oltre un giorno e considerare anche la libertà come un mito? Cioè vederla da un punto in cui anch'essa si scopre destino? ».



E sono le parole che, chiusa questa nostra ricerca, meglio ci potranno accompagnare; che meglio, infine, testimonieranno il grado di maturità che, nel breve arco della sua vicenda, Pavese, attraverso la cultura americana, conquistò e tradusse in poesia<sup>27</sup>.

VITO AMORUSO

<sup>27</sup> Al momento di licenziare per la stampa questo scritto è apparso il libro di DAVIDE LAJOLO, *Il vizio assurdo* (Milano, 1960), una biografia di Pavese che contiene documenti e lettere di vivo interesse anche per il nostro studio; essi anzi confermano ampiamente l'importanza dell'esperienza americana di Pavese, e tanto che stupisce notare come il Lajolo ne tratti con molta sommarietà.





## LA SITUAZIONE LIMITE DI E. A. POE

La figura letteraria di Edgar Poe, come è stato giustamente osservato<sup>1</sup>, è la più controversa tra quelle dei grandi classici americani. Le divergenze di opinioni da lui suscitate, mentre le crediamo troppo note per esser ripetute qui, ci sembrano derivare da alcune caratteristiche fondamentali della sua arte. Anticipiamo, per amor di chiarezza, la nostra tesi: Poe si trincerava in una situazione squisitamente filosofica, intellettuale ed astratta, e il suo problema letterario è quello di dare una forma poetica ai suoi gelidi pensieri. Tale conclusione si desume sia dai racconti di Poe, sia da sue dichiarazioni.

L'esempio più esplicito di tale consapevolezza è probabilmente fornito dal saggio *The Philosophy of Composition*, che, come si sa, descrive la genesi della celebre poesia *The Raven*. Le delucidazioni di Poe ci sembrano oltrepassare decisamente l'idea da cui ha preso lo spunto *The Raven*, e costituire effettivamente, secondo la premessa implicita nel titolo, una vera e propria filosofia della sua composizione, la chiave che permette di interpretare e unificare i suoi scritti (atteggiamento anche confermato dalla fedeltà con la quale sono applicati i principi ivi espressi).

In primo luogo citiamo la dichiarazione, a parer nostro fondamentale:

... no one point in its composition is referable either to accident or intuition — ... the work proceeded to its completion with the precision and rigid consequence of a mathematical problem.

Poi la duplice esigenza di soddisfare « at once the popular and the critical taste » e di « rendering the work *universally*<sup>2</sup> appreciable », ricordando, però, « that Beauty is the sole legitimate province of the poem », e che « ... the tone of its highest manifestation is one of

<sup>1</sup> R. SPILLER, W. THORP, TH. JOHNSON, H. S. CANBY, *Literary History of the United States*, New York, 1949.

<sup>2</sup> Corsivo di Poe. Tutti gli altri corsivi nelle citazioni sono sempre quelli degli autori.

*sadness*». Da una deduzione razionale all'altra, Poe giunge alla conclusione che:

... the death ... of a beautiful woman is unquestionably the most poetical topic in the world, and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover.

Caratteristico e rivelatore è anche il concetto che Poe ha del tempo, concetto qui applicato alla durata di un poema, ma in effetti munito di ben più ampia validità:

What we term a long poem is, in fact, merely a succession of brief ones—that is to say, of brief poetical effects. It is needless to demonstrate that a poem is such only inasmuch as it intensely excites, by elevating the soul; and all intense excitements are, through a psychal necessity, brief.

Parole che sembrano quasi anticipare il concetto del tempo discontinuo quale lo formulerà il filosofo francese Gaston Bachelard in *L'Intuition de l'instant*<sup>3</sup>:

Dans l'orchestre du monde il y a des instruments qui se taisent souvent, mais il est faux de dire qu'il y a toujours un instrument qui joue. ... Si nous pouvions entendre tous les instants de la réalité, nous comprendrions que ce n'est pas la croche qui est faite avec des morceaux de blanche, mais bien la blanche qui *répète* la croche. C'est de cette répétition que naît l'impression de continuité.

Affinità, inoltre, nient'affatto fortuita, poiché in un altro suo libro, *L'Eau et les Rêves*<sup>4</sup>, Bachelard dedica un intero capitolo a Poe (pp. 63-96), dichiarando:

C'est un grand avantage pour un psychologue qui étudie une faculté variable, mobile, diverse comme l'imagination, de rencontrer un poète, un génie doué de la plus rare des unités: *l'unité d'imagination*. Edgar Poe est un tel poète, un tel génie. Chez lui, l'unité d'imagination est quelquefois masquée par des constructions intellectuelles, par l'amour des déductions logiques, par la prétention à une pensée mathématique...

<sup>3</sup> Paris, 1932, p. 60.

<sup>4</sup> Paris, 1942.



dès que la poésie reprend ses droits, sa liberté, sa vie, l'imagination d'Edgar Poe retrouve son étrange unité.

... Mais à côté de cette unité inconsciente, nous croyons pouvoir caractériser dans l'oeuvre d'Edgar Poe une unité des moyens d'expression, une tonalité du verbe qui fait de l'oeuvre une *monotonie géniale*.

Le belle osservazioni di Bachelard, pur non esaurendo (dato il punto di vista specifico da cui parte il filosofo) la portata dell'opera di Poe, ne sottolineano un aspetto fondamentale, quello dell'unità, che conviene attribuire non solo all'immaginazione ma, propriamente, alla concezione artistica. Né è fortuito, nei saggi di Poe e di Bachelard, il riferimento alla matematica.

Poe s'interessa in sostanza ad un unico problema, quello dell'uomo con le spalle al muro, posto da un destino arbitrario e implacabile in una situazione-limite, disperata e tesa, spinta ai confini dell'immaginabile. Se si accetta questo principio, non solo i contrasti generalmente rilevati nelle sue opere si appianano, ma, al contrario, il mondo da lui creato appare come un'illustrazione coerente, unitaria, monotona anzi, di un unico atteggiamento, una serie di variazioni ingegnose e fantastiche quanto si vuole, ma fondate tutte su un tema sempre identico.

Il limite per eccellenza è, beninteso, la morte, la cui importanza primaria, per Poe, consiste non nell'attingervi un valore spirituale ma, effettivamente, si potrebbe dire scientificamente, nella sua natura di fenomeno che stronca ogni divenire umano.

La parte del leone è perciò concessa alla morte non per sfruttarne, malgrado le apparenze, l'aspetto macabro-pittoresco, e meno ancora in seguito a compiacimenti morbosi, bensì unicamente, con logico cinismo, perché essa rappresenta la suprema frontiera, crea la situazione ideale, assoluta, carica di una tensione incluttabile e assillante.

L'uomo, immessovi senza particolare giustificazione, subisce o si dibatte. Così, *The Pit and the Pendulum* descrive testualmente la situazione dell'uomo a tu per tu con la morte, e *The Fall of the House of Usher* è un curioso oscillare sulla linea di demarcazione che divide i due mondi, per cui il gemello vivo è mezzo morto, e la gemella è



solo apparentemente defunta. (Il particolare rapporto che intercorre tra i fratelli non è rivelato, a parziale spiegazione scientifica dei fatti fantastici, che verso la fine del racconto). In *Ligeia*, la morte è vinta dall'amore e dalla forza di volontà:

...in Ligeia's more than womanly abandonment to a love, alas! all unmerited, all unworthily bestowed, I at length recognised the principle of her longing, with so wildly earnest a desire, for the life which was now fleeing so rapidly away.

E le ultime parole della moglie morente sono:

*Man does not yield him to the angels, nor unto death utterly, save only through the weakness of his feeble will.*

In *The Facts in the Case of M. Valdemar*, la morte è fatta oggetto di esperimento, in *The Colloquy of Monos and Una* diventa mezzo di rivelazione, in *The Domain of Arnheim* di conoscenza sovrumana:

There may be a class of beings, human once, but now invisible to humanity, to whom, from afar, our disorder may seem order — our unpicturesqueness picturesque; in a word, the earth-angels, for whose scrutiny more especially than our own, and for whose death-refined appreciation of the beautiful, may have been set in array by God the wide landscape-gardens of the hemispheres.

La morte può agire persino come benefica cura, il che avviene in *The Premature Burial*. In *King Pest*, invece, la morte è glorificata in modo grottesco, è un'indegna farsa, cui mette fine l'energico buon senso di un marinaio ubriaco: il comico trionfa sul macabro e ne annulla gli effetti.

Un'altra linea di demarcazione è quella che divide la follia dalla normalità, il mistero dalla chiarezza, l'apparente assurdità dalla logica. In *The Sphinx*, per esempio, un innocuo lepidottero è visto come un mostro spaventoso da una mente terrorizzata, in *The System of Doctor Tarr and Professor Fether* i rapporti sono capovolti, i pazzi regnano sui guardiani del manicomio. La perspicacia umana trionfa risolvendo ardui indovinelli (*The Murders in the Rue Morgue*, *The*



*Purloined Letter*), e trasformando inoltre un'arida isoletta in una fonte di ricchezza (*The Gold-Bug*).

Oltre alle oscillazioni che avvengono al limite esistenziale e a quello razionale, l'uomo è anche alle prese con il problema del bene e del male, ossia con la propria coscienza, impersonata dall'ombra gemella in *William Wilson*, dallo spettro in *The Masque of the Red Death*, dal cuore dell'uomo assassinato in *The Tell-Tale Heart*. La colpa è intesa anch'essa come una fatalità: di fronte al rimorso, l'accusato non cerca di giustificarsi o di negare il male commesso, e soccombe al castigo.

Il conflitto tra l'uomo e il suo destino è quindi per lo più insolubile e spietato. L'uomo soffre in una realtà senza scampo, che sembra permeata da una profonda, fatale angoscia. In uno stato lucido e allucinato insieme, egli scompone e analizza ogni istante. In uno stato onirico, invece, possono esser raggiunte la distensione e la serenità.

In *Eleonora*, infatti, la soluzione è pietosa, seppur arbitraria: l'uomo che non ha mantenuto la promessa di fedeltà ad una fanciulla morta è proscioltto in sogno da una voce, che gli dichiara misteriosamente: «...thou art absolved, for reasons which shall be made known to thee in Heaven, of thy vows unto Eleonora».

L'atmosfera onirica sembra d'altronde l'unica propizia alla conciliazione di mondo terreno e mondo spirituale, a giudicare da scritti di carattere indefinibile come *The Domain of Arnheim* e *Landor's Cottage*, dove tutti i limiti tradizionali appaiono aboliti: il cielo si confonde con la terra, la sponda con il suo riflesso nel laghetto, i pesci con gli uccelli, la barca-fantasma sorregge la barca reale, l'uomo s'immimesima con la natura al punto di ricrearla. Tra i due racconti intercorre un rapporto che può essere simboleggiato da quello tra il canotto d'avorio, arabescato di scarlatto fuori e dentro, e il canotto, bianco anch'esso, ma fatto semplicemente di legno di betulla. Lo scenario di un paradiso di lusso si contrappone perciò a quello di un paradiso modesto. La sostanza è la medesima: entrambi sono dovuti al genio umano, che per apprezzare la natura la deve riportare alle proprie dimensioni; l'artificio è quindi indispensabile, e se il ricchissimo Ellison crea un mondo incantato e un aereo castello, in *Landor's*



*Cottage* « The stones that once obstructed the way had been carefully placed, not thrown, along the sides of the lane », e i gerani « grew in pots which were carefully buried in the soil, so as to give the plants the appearance of being indigenous ».

L'atmosfera dei due paradisi è la stessa:

... the vessel seemed imprisoned within an enchanted circle, having insuperable and impenetrable walls of foliage, a roof of ultra-marine satin, and no floor — the keel balancing itself with admirable nicety on that of a phantom bark which, by some accident having been turned upside down, floated in constant company with the substantial one for the purpose of sustaining it. (*The Domain of Arnheim*)

This lakelet was, perhaps, a hundred yards in diameter at its widest part. No crystal could be clearer than its waters. Its bottom, which could be distinctly seen, consisted altogether of pebbles brilliantly white. Its banks, of the emerald grass already described, rounded, rather than sloped, off into the clear heaven below; and so clear was this heaven, so perfectly at times did it reflect all objects above it, that where the true bank ended and where the mimic one commenced, it was a point of no little difficulty to determine. The trout, and some other varieties of fish, with which this pond seemed to be almost inconveniently crowded, had all the appearance of veritable flying-fish. It was almost impossible to believe that they were not absolutely suspended in the air.

Le frontiere tra sogno e realtà non esistono più, tutto si è miracolosamente fuso, ogni asperità è scomparsa, e lo scorrevole scivolare dei canotti bianchi su un'acqua liscia e limpidissima esprime appunto uno stato che non ha più nulla di reale<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> La questione dei rapporti tra Poe e la letteratura russa usula dai limiti e dal fine di questo saggio. Non possiamo però omettere di segnalare qui un brano di Gogol', nel quale appare la stessa concezione verticale del paesaggio, or ora vista in Poe. Tale raffronto, salvo errore, non ci sembra sia stato fatto finora. Il brano che citiamo è tratto da *Una terribile vendetta* (in *Serate nella fattoria presso Dikanka*). (Durante una quieta notte illuminata dalla luna una barca sta navigando sul Dnjepr): « È bello guardare dal centro del Dnjepr sulle alte montagne, i vasti prati e i verdi boschi! Quelle montagne, però, non sono montagne: non hanno una base, e nella parte inferiore come in quella superiore c'è un'aguzza vetta, mentre in alto e in basso si stende un cielo profondo. E i boschi che si ergono sulle colline non sono dei boschi: sono i capelli che crescono sulla testa irsuta del vecchietto dei boschi. Sotto di essa è sciacquata dall'acqua la sua barba, e al di sotto della barba e al di sopra



La ben nota teoria di Poe sull'indispensabile brevità dell'opera letteraria, non è originale in sé, simili idee essendo state formulate da altri autori, per esempio da Coleridge, Leopardi, Schopenhauer, Belinskij. Originale ne è invece l'applicazione, non formalistica e superficiale, bensì interna e profonda, palesata non dalla lunghezza materiale dei racconti, irrilevante in sé, ma dal sentimento del tempo ivi espresso: il tempo è sempre concepito come un istante più o meno protratto, mai come uno sviluppo. Per quanto tale affermazione possa sembrare paradossale, nei racconti non avviene nulla che non sia già contenuto *in nuce* nelle prime righe, nulla d'imprevisto e di fortuito. Privi di ogni libero svolgimento, essi non fanno che illustrare una tesi. La lentezza consapevole del ritmo in *The Gold-Bug*, per esempio, non è che un differire, con un ovvio artificio inteso ad aumentare la tensione, una soluzione che facilmente s'intravede. In *The Pit and the Pendulum* c'è una situazione straordinariamente tesa dall'inizio sino alla fine arbitraria (la vittima è salvata *in extremis* dal generale francese Lassalle).

Le dichiarazioni preliminari sono sempre rivelatrici, anticipando più o meno esplicitamente il contenuto dei racconti. Così, in *The Cask of Amontillado*, la prima frase è: « The thousand injuries of Fortunato I had borne as I best could, but when he ventured upon insult, I vowed revenge ». E in *The Assiguation*: « Ill-fated and mysterious man! — bewildered in the brilliancy of thine own imagination, and fallen in the flames of thine own youth! ». Nei primi paragrafi di *Berenice* e di *Eleonora* leggiamo rispettivamente: « How is it that from beauty I derived a type of unloveliness? » e « They who dream by day are cognisant of many things which escape those who dream only by night ».

In altri racconti, al contrario, le dichiarazioni preliminari sono così diametralmente opposte al vero contenuto, e così insistenti, da

dei capelli si stende un cielo profondo. E quei prati non sono dei prati: sono una cintura verde che cinge il tondo cielo dividendolo in due metà; in quella superiore come in quella inferiore passeggia la luna ». Come si può vedere, i rapporti, fortuiti o intenzionali che siano, tra questo breve brano di Gogol' e i due paesaggi di Poe sono abbastanza notevoli: il « no floor » della barca corrisponde esattamente all'immagine della montagna senza base, e la verticalità del cielo è espressa dalle due lune di Gogol' e dai pesci volanti di Poe.



attirare per ciò stesso l'attenzione del lettore, insospettirlo e preannunciargli il seguito: « From my infancy I was noted for the docility and humanity of my disposition... I was especially fond of animals... » (*The Black Cat*); « ...observe how healthily, how calmly, I can tell you the whole story » (*The Tell-Tale Heart*); « I loved the old man » (*ibid.*); « I have often been reproached with the aridity of my genius... » (*MS. Found in a Bottle*); « The 'Red Death' had long devastated the country... But the Prince Prospero was happy and dauntless and sagacious » (*The Masque of the Red Death*); « I never knew anyone so keenly alive to a joke as the king was » (*Hop-Frog*).

Il medesimo scopo è ottenuto con tecnica più evidente ancora e assai più poetica in *The Fall of the House of Usher*, dove la dichiarazione: « ...a sense of insufferable gloom pervaded my spirit », fatta nelle primissime righe, è poi man mano ampliata:

...about the whole mansion and domain there hung an atmosphere peculiar to themselves and their immediate vicinity — an atmosphere which had no affinity with the air of heaven but which reeked up from the decayed trees, and the grey wall, and the silent tarn — a pestilent and mystic vapour, sluggish, faintly discernible and leaden-hued.

Si passa da un errore all'altro, dall'immaginazione alla realtà, e l'intero racconto si può definire come un crescendo, mirabilmente dosato, della dichiarazione iniziale.

Persino in *William Wilson*, in cui il protagonista racconta la sua vita dal periodo passato a scuola sino all'università e oltre, ossia dall'infanzia all'età adulta, il rapporto con la (cattiva) coscienza rimane costante dall'inizio alla fine: è solo la dimostrazione di un fatto perfettamente definito in partenza. « O outcast of all outcasts most abandoned! » dichiara di se stesso il protagonista nel primo paragrafo.

Anche in *Ligeia*, dove apparentemente vi sono delle peripezie (morte della prima moglie, trasferimento del protagonista in Inghilterra, arredamento fantastico di un'abbazia, secondo matrimonio), in sostanza si rimane però arenati nella situazione iniziale: la ferma intenzione della straordinaria Ligeia di tornare in questo mondo. Il seguito del racconto serve solo a giustificarla: riprodottasi la situa-



zione iniziale quando la seconda moglie si ammala, Ligeia esegue il suo proposito e ricompare.

Più caratteristico ancora, in questo senso, è *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*: l'ininterrotto susseguirsi di avventure equivale, malgrado l'insolita lunghezza del racconto, ad un accumularsi di istanti, un ripetersi di situazioni fatali e quindi in fondo identiche, in cui la vita dell'uomo è continuamente messa a repentaglio da una serie di insidie quanto mai varie: fame, mancanza d'aria, lotta col cane, ammutinamento dell'equipaggio, tempeste, cannibalismo, tradimento dei selvaggi, e via dicendo. Il periodo comprendente diversi anni, descritto nel racconto, costituisce, insieme con i numerosi particolari tecnici (date, geografia, zoologia, ecc.) un tentativo di conferirgli un peso reale, di farne la cronaca di un'esistenza. Questo risultato, a nostro parere, viene raggiunto solo nel senso più generico, in quanto l'uomo, un uomo qualsiasi, è rappresentato nella sua lotta contro i pericoli che incombono su di lui. Non vi è traccia, al solito, di una seppur minima evoluzione, di uno svilupparsi nel tempo e sotto l'influsso delle circostanze.

\* \* \*

Si potrebbe quindi sostenere che in un certo senso nelle opere di Poe non solo nessuno agisce e nulla succede ma addirittura, di conseguenza, nessuno muore. Ligeia, Madeline Usher, Morella, Eleonora, il gatto nero, i protagonisti di *The Pit and the Pendulum* e *The Premature Burial* sotto l'una o l'altra forma rimangono oppure tornano in questo mondo, mentre William Wilson, il protagonista di *The Tell-Tale Heart*, M. Valdemar, Pym, i tiranni di *The Masque of the Red Death* e di *Hop-Frog* sono condannati sin dall'inizio.

Una situazione già compiutamente definita, già carica di tutti gli elementi decisivi, che si tratta solo di ampliare, viene illustrata. Tale tecnica è conforme a un'idea formulata in *The Philosophy of Composition*:

Nothing is more clear than that every plot, worth the name, must be elaborated to its *dénouement* before anything be attempted with the pen. It is only with the *dénouement* constantly in view that we can



give a plot its indispensable air of consequence, or causation, by making the incidents, and especially the tone at all points, tend to the development of the intention.

L'esigenza di mantenere costante il rapporto tra la struttura di un'opera e l'idea fondamentale che essa esprime, di subordinare ad essa le varie parti, la convergenza dei particolari; inoltre, l'esigenza di brevità ai fini dell'effetto da produrre, l'esigenza di uno spazio rigidamente circoscritto, e, per giunta, un netto senso della fatalità, potrebbero naturalmente far supporre che Poe aspirasse ad un ideale classico. Sospetto tanto più fondato in quanto Poe, a proposito dello spazio, rileva appunto che il suo modo di concepirlo « must not be confounded with mere unity of place ».

Ora, se nelle opere di Poe il tempo non scorre, lo spazio è chiuso e limitato, l'azione manca, a queste rinunce se ne aggiunge ancora una, a differenza delle altre non menzionata dall'autore, ma più significativa, originale e ricca di conseguenze: la rinuncia al personaggio. Nel suo bel libro<sup>6</sup> Hans Halm osserva molto giustamente: « [die] Entblössung von individuellen, persönlichen Zügen weist Poes Geschichte aus der Spanischen Inquisition auf, *The Pit and the Pendulum* » — osservazione cui convien però dare una portata generale.

Bisogna sottolineare innanzitutto che la grande maggioranza dei racconti, inclusi i più notevoli, è scritta in prima persona. L'« I » di Poe è investito di due funzioni principali: quella di cronista-testimone (per esempio in *The Gold-Bug*, *The System of Doctor Tarr and Professor Fether*, *The Murders in the Rue Morgue*, *The Domain of Arnheim*, *The Fall of the House of Usher*) e quella di protagonista (in *Gordon Pym*, *William Wilson*, *MS. Found in a Bottle*, ecc.). In entrambi i casi è ugualmente fuori del tempo, sprovvisto di tratti individuali e di ogni traccia di una personalità indipendente dalla situazione in cui si trova. Né si creda che l'accumulazione di particolari su Lady Ligcia, ad esempio (il suo ritratto, la sua straordinaria crudizione), ne faccia un personaggio a tutto tondo: essi, al solito, conver-

<sup>6</sup> HANS HALM, *Anton Tschekows Kurzgeschichte und deren Vorläufer*, Weimar, Alexander Duncker 1933, in *Forschungen zur neuen Literaturgeschichte*.



gono verso l'idea da esprimere. Che soffrano, vadano all'altro mondo o ne tornino, oppure funzionino come cervelli elettronici, i protagonisti sono marionette o cavia in balia delle circostanze.

L'uso costante dell'«I» tende, a nostro parere, a conciliare identità e diversità: il protagonista, ridotto ad una mera coscienza umana, è immesso nelle varie forme di una situazione-limite, costante perché fatale. In molti casi, la sostituibilità del protagonista agevola la sua identificazione col lettore. Ciò avviene con particolare evidenza in *Gordon Pym*, in cui il susseguirsi di problemi vitali offre l'occasione di partecipare ad un gioco, più poetico, più drammatico e più profondo, certo, ma sostanzialmente non dissimile da quello di Robinson Crusoe.

Il desiderio, palese nell'uso dell'«I», di spersonalizzare il protagonista o il personaggio in genere, spiega il modo, che altrimenti apparirebbe ingiustificato, in cui Poe gioca con i cognomi, mettendo nell'evitarli la stessa cura che molti altri autori mettono nello sceglierli. Si pensi per esempio a Balzac con tutti i suoi Grandet, l'avaro provinciale, Gaudissart, il commesso viaggiatore, Rastignac, lo squattrinato ambizioso, il losco Vautrin, ecc. Ogni cognome è un simbolo, un estratto dello stato civile, può bastare a porre il personaggio in un determinato ambiente, a conferirgli una fisionomia, ad accennarne la situazione sociale. «My name is Egeus, that of my family I will not mention», leggiamo invece in *Berenice*; e in *Ligeia*:

I cannot, for my soul, remember how, when, or even precisely where, I first became acquainted with the lady Ligeia... Yet I believe that I met her first and most frequently in some large, old, decaying city near the Rhine... And now, while I write, a recollection flashes upon me that I have *never known* the paternal name of her who was my friend and my betrothed, and who became the partner of my studies, and finally the wife of my bosom.

Wilson, cognome già in sé quanto mai anonimo, è per giunta finto: «Let me call myself, for the present, William Wilson. The fair page now lying before me need not be sullied with my real appellation». Finanche il nome di battesimo non è sempre rivelato, come avviene in *The Pit and the Pendulum*, *The Tell-Tale Heart*,



*MS. Found in a Bottle*, ecc. Il significato terribile che può assumere un nome in quanto identifica irrimediabilmente un essere umano è d'altronde espresso in modo impressionante in *Morella*; la figlia dell'anonimo protagonista vive per dieci anni innominata: « 'My child' and 'my love', were the designations usually prompted by a father's affection... ». Quando il padre si decide a battezzarla, mormora quasi automaticamente al prete il nome della defunta moglie, « Morella », e la bambina, identificandosi pienamente con la madre morta, muore anch'essa. Benché qui siano possibili varie interpretazioni, quella del nome che uccide in quanto identifica ci sembra conforme ad una tendenza generale di Poe, quella appunto di creare l'uomo anonimo.

In confronto alle tendenze prevalenti nella maggioranza dei grandi scrittori, Poe si pone dunque al polo opposto. Nelle opere dei primi figurano dei personaggi muniti di un carattere conformemente al quale agiscono, inseriti nel corso del tempo, che vivono e con cui mutano, mentre in Poe, al contrario, regna sovrana la situazione, una situazione avulsa da ogni realtà contingente e ridotta invece ai suoi aspetti essenziali, perenni, metafisici. L'arte di Poe, come si è accennato all'inizio, consiste nelle variazioni che ha saputo introdurre in questo tema sempre identico, lasciando intatta l'universalità del personaggio e compensandola con la messinscena fantastica, allucinata. La conciliazione è affidata all'ammirevole stile, che sorregge e sottolinea il trapasso, riflettendo le sfumature concesse dal rigido atteggiamento intellettuale e raggiungendo non di rado accenti poetici e visionari:

We had always dwelt together, beneath a tropical sun, in the Valley of the Many-Coloured Grass. No unguided footstep ever came upon that vale, for it lay far away up among a range of giant hills that hung beetling around about it, shutting out the sunlight from its sweetest recesses. No path was trodden in its vicinity; and to reach our happy home there was need of putting back with force the foliage of many thousands of forest trees, and of crushing to death the glories of many millions of fragrant flowers. (*Eleonora*)

Caratteristiche, in quanto esse medesime in bilico tra noto ed ignoto, sono le numerose espressioni come: « more than glory, more than love, more than beauty, more than worthy, melody more than



mortal, a heart whose more than passionate devotion, more than mother, more than womanly passion, ecc.». Esse, nella loro imprecisione, derivante dal tentativo di esprimere qualcosa d'inesprimibile, rappresentano la controparte stilistica di una concezione coerente.

Con questa sua visione disperata e grandiosa di un mondo in cui l'uomo senza personalità né radici, senza passato né futuro, è sottomesso ad un destino implacabile e arbitrario, Poe appare oggi come un geniale precursore di molta letteratura moderna. L'intuizione della solitudine, una solitudine non romantica e volontaria, ma esistenziale e tragica, descritta esplicitamente nell'ammirevole e profetico *The Man of the Crowd* (definito come l'uomo che «refuses to be alone») e in *MS. Found in a Bottle* (dove, sulla misteriosa nave, il protagonista teme soprattutto di essere scoperto, mentre gli uomini dell'equipaggio, qualsiasi cosa egli faccia, non si accorgono nemmeno della sua esistenza), pervade però tutta la sua opera, e insieme con il peso della fatalità ne costituisce l'atmosfera. Vi spunta, come un *leitmotiv* sempre presente, e si intreccia con questi due temi, il problema della conoscenza, della curiosità che spinge l'uomo a varcare i limiti e ad esplorare l'ignoto.

Inerente al concetto in sé di situazione-limite, l'idea è espressa esplicitamente nelle numerose descrizioni di esperimenti scientifici, in *The Raven*: «...Here I opened wide the door: / Darkness there and nothing more. / Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing, / Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before»; nella parola «DISCOVERY» tracciata con significativo automatismo dal protagonista su una vela della misteriosa nave (*MS Found in a Bottle*), nel «craving desire to keep the man in view — to know more of him», semplicemente per aver scorto attraverso la finestra del caffè un viso diverso dagli altri (*The Man of the Crowd*), nei vari colloqui che si svolgono nell'al di là, nella già citata dichiarazione all'inizio di *Eleonora*, e, ovviamente, nel *Gold-Bug* e nei racconti polizieschi.

In tutti questi aspetti profetici, l'arte di Poe rivela una straordinaria vitalità. Non desta quindi meraviglia che egli abbia esercitato un'influenza incalcolabile sui posteri, influenza che oggi si estende

dagli esistenzialisti (e il *Huis Clos* di Sartre basterebbe a provarlo), da Beckett e dalla sua scuola, sino a vari scrittori contemporanei russi: Konstantin Paustowskij, che lo menziona a più riprese e fa di Poe il protagonista di un suo racconto<sup>7</sup>, e Aleksandr Grin, che ne era un devoto ammiratore e non si separava mai dal suo ritratto.

LIA WAINSTEIN

<sup>7</sup> *Ravnina pod Snegom* (La pianura sotto la neve), 1949, nel vol. V delle opere, Gosudarstvennoje Izdatel'stvo Khudožestvennoj Literatury, Mosca 1958.



## STRUTTURA IDEOLOGICA E STRUTTURA STILISTICA IN *MOBY DICK*

1. *La struttura ideologica.* Fra le due posizioni opposte della critica a *Moby Dick*, e cioè fra la convinzione che nell'opera non debbasi vedere altro che un semplice racconto marinaro, e l'idea che narrazione e singole immagini siano invece termini concreti di significazioni allegoriche; fra i due estremi, insomma, di una critica cieca alle trasfigurazioni ideologiche e una critica meccanica ed emblematizzante, è sorta poi una terza posizione che ha avuto fortuna negli anni più recenti e che vede il romanzo come una inesauribile energia generatrice di liberi significati. Questa terza posizione è molto piaciuta anche perché ha risolto, in maniera abbastanza facile, quel disagio che i lettori provano sempre dinanzi a *Moby Dick*, opera fra le più sconcertanti di tutte le letterature. È il disagio di chi viene a trovarsi in una posizione equivoca, instabile fra quella che appare una urgente necessità di vedere tutti i significati espressi e suggeriti in un telaio ideologico coerente e la difficoltà a raggiungere tale scopo per la ribellione di certa materia simbolico-suggestiva, inviolabile per sua natura, che sottende i maggiori aspetti del libro. D'altro canto l'impulso a chiarire l'opera ideologicamente si giustificava in un'affermazione epistolare dello stesso Melville, il quale dichiarò di aver avuto coscienza, gettando il racconto, che le parti venissero a poco a poco accomodandosi dentro una grande, se pur vaga impalcatura allegorica: «I had some vague idea while writing it that the whole book was susceptible of an allegorical construction, and also that parts of it were»<sup>1</sup>. E trovava altresì una giustificazione ancor più attendibile in certa struttura stessa dell'opera, in certa tecnica espressiva del Melville, che, quasi costantemente, si pone, con quella sua impareggiabile ingegnosità fantastica, a ricavare esperienze dianoetiche dagli eventi e dalle immagini crude e materiali.

<sup>1</sup> Lettera a Hawthorne. Cfr. *H. Melville: Representative Selections*, New York, 1938, a cura di W. THORP, o JAY LEYDA, *The Melville Log. A documentary life of H. M. 1819-1891*, voll. 2, New York, 1951, o ELEANOR MELVILLE METCALF, *H. M., Cycle and Epicycle*, Cambridge, Harvard Univ. Press, 1953.



Si veda, per citare un solo esempio significativo, questa riflessione di Ishmael mentre, in compagnia di Queequeg, è intento a intrecciare una stuoia:

I say so strange a dreaminess did there then reign all over the ship and all over the sea, only broken by the intermitting dull sound of the sword, that it seemed as if this were the Loom of Time, and I myself were a shuttle mechanically weaving and weaving away at the Fates. There lay the fixed threads of the warp subject to but one single, ever returning, unchanging vibration, and that vibration merely enough to admit of the crosswise interblending of other threads with its own. This warp seemed necessity: and here, thought I, with my own hand, I ply my own shuttle and weave my own destiny into these unalterable threads. Mean time, Queequeg's impulsive, indifferent sword, sometimes hitting the woof slantingly, or crookedly, or strongly, or weakly, as the case might be; and by this difference in the concluding blow producing a corresponding contrast in the final aspect of the completed fabric; this savage's sword, thought I, which thus finally shapes and fashions both warp and woof; this easy indifferent sword must be chance — ay, chance, freewill, and necessity — nowise incompatible — all interweavingly working together, etc.<sup>2</sup>

Se passi del genere, numerosissimi, scoprono in Melville una mente tanto allegorizzante, perché non sarebbe legittimo, pensava il lettore, trasferire la stessa tecnica a tante altre singole parti e all'intero disegno dell'opera, sì che con risposte di equivalenti ideologici si possa disvelare il significato del tutto? Ma tale tentativo di meccanica emblematizzazione era destinato a lasciare insoddisfatti, perché certi particolari del libro son falsi emblemi e si ribellano in effetti a tradursi in un rigoroso sistema concettuale. Perciò, dicevamo, il suggerimento di una contingente lettura simbolistica è sembrato una specie di rivelazione e al tempo stesso un facile scioglimento dei dubbi ossessionanti del lettore — non meno ossessionanti dell'idea stessa della Balena Bianca per i marinai del *Pequod*. Il senso del romanzo risulterebbe allora in una libera energia suggestiva, generatrice d'intuizioni che devono rimanere integre e attive forze fluide e mai risolversi e inaridirsi nella stasi di un ordine logico e dialettico.

<sup>2</sup> Cap. XLVII.



Effettuarne le traduzioni concettuali significherebbe distruggere queste che sono delle insostituibili e imparafrafrasabili illuminazioni improvvise dentro gli abissi della natura e della esperienza umana la cui essenza è formata dagli archetipi fondamentali dell'essere e le cui categorie sono costituite da misteriose associazioni subconsce, delle quali non c'è bisogno peraltro che il lettore sia del tutto consapevole, come già l'autore, che può aver creato impliciti valori oltre la portata della sua stessa coscienza e dei suoi stessi propositi. « As with *Prometheus Unbound* and *Hamlet* », ha detto il Milhauser, « the story will be particular but archetypal, reflecting the author's sense of our most profound experience; and suggestion and association, sprung from the central energies of our nature, will cluster naturally about it<sup>3</sup> ». In tal modo tutta la problematica del libro si è sciolta in una specie di infiorescenza di simboli sul filo della nuda e cruda storia marinara; simboli che esprimono, senza necessità di coerenza, di rapporto reciproco e di ordinamento logico, l'esperienza occasionale di Ishmael nei vari attimi della sua avventura, e, al tempo stesso, rappresenta la progressiva interpretazione esistenziale di Melville della vicenda materiale del suo libro. Alla fine della lettura non sarebbe affatto richiesto, perciò, di scoprire una struttura di valori, ma di riconoscere e accettare un semplice aggregato di libere intuizioni.

Si aggiunga poi che ad appoggiare questa tesi interpretativa assumevano particolare rilievo alcuni dati biografici. Sappiamo che Melville elaborò per tutta la vita una profonda crisi religiosa che lo portava a rivedere continuamente, e superare, posizioni appena conquistate; sì da procedere, con un movimento circolare e vizioso, dalla accettazione dei dogmi calvinisti ad uno stato di ribellione e infine di negazione; poi dall'odio per la ripulsa, di nuovo verso una riacettazione provvisoria, e da questa, ancora a tutte le altre fasi del circolo. Il riconoscimento di tale metamorfosi continua attraverso gli estremi punti di una mobile concezione teologica ha fatto di Ishmael il portavoce amorfo della crisi melvilliana. La vicenda del *Pequod*

<sup>3</sup> M. MILHAUSER, « The Form of *Moby-Dick* », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XIII, 1955, p. 531.



sarebbe stata guardata, dal Melville, dalle varie fasi in atto della propria circolarità spirituale e perciò interpretata in modo polivalente, ambiguo, e anche, talvolta, intimamente contraddittorio. Ishmael sarebbe privo di convinzione ferma e ordinata, e perciò il romanzo dovrebbe necessariamente mancare di una organizzazione di significati in senso tradizionale. Osservava il Blackmur che per fare una buona allegoria, come la *Divina Commedia* o il *Pilgrim's Progress*, è necessario possedere una fede sicura, inconcussa, e che *Moby Dick*, appunto per le condizioni spirituali del suo autore nel periodo del concepimento artistico, non poteva risultare che una cattiva allegoria<sup>4</sup>. Il Blackmur sosteneva questo lamentando obbiettivamente la mancata coerenza del romanzo, ma ai critici della tesi strettamente simbolista è sembrato che il componimento guadagnasse appunto da tale stato di fluidità e d'infermità; si avvantaggiasse, cioè, proprio nella sua libera potenza suggestiva, franca da dogmatismi e da impegni di struttura ideologica, rispecchiando così lo stesso fruttuoso turbamento di Melville e divenendone una specie di documento poetico.

Purtroppo, però, questa innegabile consolazione di una esegesi strettamente simbolistica non può soddisfare del tutto, a noi sembra, il lettore attento del capolavoro melvilliano, e ciò sempre per le ragioni cui abbiamo già accennato e che son costituite dal fatto che l'opera per un lato invita ad accettare libere interpretazioni, ma dall'altro incoraggia a ricercare un inquadramento più logico, almeno di struttura essenziale. L'ambiguità del libro consiste nel fatto che per avere una qualità soltanto simbolica *Moby Dick* contiene troppe allusioni allegoriche e per essere un'opera allegorica è troppo spesso disturbata da quelle che sono apparse, almeno in tale rapporto, incoerenze di ordine vagamente suggestivo. È noto che la prassi allegorica cristallizza gli univoci significati e li tiene fermi e costantemente riconoscibili accanto alla rappresentazione sensibile, e richiede, man mano che le varie associazioni di senso e idea si formano nel

<sup>4</sup> R. P. BLACKMUR, « The Craft of H. Melville. A Putative Statement », in *The Expense of Greatness*, New York, 1940, p. 140. Saggio pubbl. per la prima volta nella *Virginia Quarterly Review*, XIV, primavera 1938, pp. 268-82.



corpo del componimento che queste si dispongano coerentemente in un sistema ideologico. I procedimenti simbolici, invece, lasciano che le rappresentazioni sensibili, per una misteriosa e stretta simpatia che si genera fra senso e idea in un'atmosfera contestuale di analogie inconsce e di evocazioni, esprimano in modo suggestivo, e non dichiarativo, valori plurimi, elusivi e fluidi, i quali non partecipano dell'assoluto ma del contingente e si spostano in virtù del punto di vista, dello stato d'animo e dei più reconditi moti della vita esistenziale in cui rappresentazione e significato preesistono alla fase logica che li distingue e li ordina in organismi dialettici.

Di fronte al riconoscimento della irresolubile ambiguità di *Moby Dick* non è mancato peraltro chi ha voluto render ragione dei fatti rifacendosi alle vicende della composizione. Il primo febbraio del 1850 Melville ritornò dall'Europa smanioso di riprendere la penna e il primo di maggio scrisse a Richard Henry Dana jr che aveva già composto metà del suo nuovo libro. Il ventisette di giugno offrì all'editore inglese Richard Bentley un manoscritto che doveva esser pronto «in the latter part of the coming autumn». Ma *Moby Dick* dovette essere tutto rimaneggiato e addirittura riscritto se l'autore ci lavorò intensamente per un anno ancora, fra l'agosto del 1850 e l'agosto del 1851. Possiamo supporre che il primo *Moby Dick*, quello che doveva essere ultimato per l'autunno del 1850, fosse di un genere non molto diverso da quello dei romanzi che Melville aveva pubblicato precedentemente, e cioè, in sostanza, una specie di giornale di bordo, con una descrizione assai dettagliata dei vari aspetti e pericoli della baleneria (quello che Dana aveva fatto con *Two Years Before the Mast* per quanto riguarda la marina militare). «It will be a strange sort of a book», scriveva Melville a Dana, «tho', I fear; blubber is blubber you know; tho' you may get oil out of it, the poetry runs as hard as sap from a frozen maple tree; — and to cook the thing up, one must needs throw in a little fancy, which from the nature of the thing, must be ungainly as the gambols of the whales themselves. Yet I mean to give the truth of the thing, spite of this»<sup>5</sup>. Ma nel frattempo, e cioè immediatamente pri-

<sup>5</sup> La lettera si può leggere in *H. M. Cycle and Epicycle*, cit.



ma della seconda fase di lavoro, Melville leggeva Shakespeare, divenne amico ed ammiratore di Hawthorne e scrisse il famoso saggio « Hawthorne and his Mosses » in cui manifestò la convinzione che la letteratura americana potesse rivaleggiare con quella d'Europa e che un autore americano potesse raggiungere, con la prosa, le altissime vette espressive di Shakespeare<sup>6</sup>. Egli per certo, in questo periodo, incoraggiato con ogni probabilità dall'amico stesso, maturò un concetto molto elevato della fatica del romanziere e versò copiosamente nella semplice storia di una balcniera le sue maturate esperienze filosofiche, i suoi dubbi religiosi e i segreti stessi della sua anima. Così il primo scarno racconto si mutò in un'immagine del suo spirito. Ma, osserva G. R. Stewart, l'unità del componimento deve aver sofferto per questo passaggio dagli intenti primi alle complesse aspirazioni maturate più tardi e deve aver risentito anche del fatto che Melville arricchì, come si suppone, la materia romanzesca e documentaria di nuovi e copiosi elementi di pensiero senza seguire un piano preciso, ma, secondo le sue abitudini, obbedendo di volta in volta all'urgenza di nuovi significati e rivedendo poi quanto aveva già scritto conformemente ai nuovi inserimenti dianoetici e suggestivi<sup>7</sup>. Egli si sarebbe dato così a interpretare, sulle basi metamorfiche della sua crisi interiore, quel genere di realtà obbiettiva che aveva creato per un semplice racconto marinaro, producendo un disorganico aggregato di fatti simbolici e allegorici in cui non si può riconoscere altro che una immagine della sua crisi di pensiero e della sua improvvisazione artistica. Ha detto R. Mason che lo scopo del libro fu « not so much to tell a story clearly as to erect a set of realistic facts to serve as a context for the exercise of his symbolic imagination »<sup>8</sup>.

Ponendo la questione in questi termini, non si poteva concludere altro che l'ambiguità stilistica e di concezione del libro dovesse necessariamente sbilanciare il lettore nella sua ricerca di un'angolazione interpretativa. Ma sarà bene richiamarci a quanto Melville

<sup>6</sup> « Hawthorne and his Mosses, By a Virginian Spending July in Vermont », *The Literary World* nei numeri 17 e 24, agosto 1850.

<sup>7</sup> G. R. STEWART, « The Two Moby-Dicks », *American Literature*, vol. 25, n. 4, gennaio 1954, pp. 417-448.

<sup>8</sup> R. MASON, *The Spirit Above the Dust*, Londra, 1951, p. 145.



stesso affermò nel brano succitato circa la « allegorical construction » di *Moby Dick* e confrontare tale interessante confessione con l'altra, spesso impugnata dai sostenitori della tesi strettamente simbolistica, in cui egli ammonisce coloro che potrebbero vedere il romanzo come « a monstrous fable, or still worse and more detestable, a hideous and intolerable allegory »<sup>9</sup>. Se non ci troviamo qui di fronte ad una contraddizione, sembra che Melville voglia mettere in guardia sia contro una esegesi esclusivamente simbolistica (in tal caso, infatti, ci resterebbe pur sempre da fare i conti con l'« allegorical construction »), sia contro una interpretazione strettamente allegorizzante che il tutto riducesse ad univoco emblema a sua volta composto di minori, meccaniche corrispondenze metafisiche. Si tenga anche presente che Melville non poteva essere qui più esplicito su quello che noi riteniamo fosse il suo pensiero, poiché ai suoi tempi se non mancavano in senso intuitivo ed embrionale le distinzioni che oggi facciamo in argomento di simboli e allegorie, mancava sicuramente un'utile terminologia speculativa<sup>10</sup>. Per cui egli doveva in ogni caso ricorrere alla parola « allegorico » (sebbene talvolta usasse anche *symbol* e *symbolic* senza una precisa distinzione), ma si studiava di attribuirle ora il senso di un aggregato strutturale di significati coerenti per l'intero disegno concettuale (« allegorical construction ») ora si adoperava a spogiarla dei suoi contenuti meccanici (« hideous and intolerable allegory ») per render ragione di quanto nel libro è veramente simbolico in senso moderno, ribelle ad una risoluzione dualistica di senso e idea, e indocile anche per una riduzione logica costante ed univoca. In altre parole, e concludendo, sembra a noi che Melville volesse sì predisporre il lettore ad una interpretazione simbolistica, ma nell'ambito e nella organizzazione di una impalcatura di ordine largamente allegorico che certamente limita e disciplina le libere risposte soggettive del lettore.

<sup>9</sup> Cap. XLV.

<sup>10</sup> Emerson, ad esempio, poteva affermare in « The Poet »: « The highest minds of the world have never ceased to explore the double meaning, or, shall I say, the quadruple, or the centuple, or much more manifold meaning, of every sensuous fact », ma i simboli di cui egli parla hanno sempre una natura mistica ed emblematica (« the world is a temple, whose walls are covered with emblems, pictures, and commandments of the Deity »).



Questo nostro pensiero ci viene confortato, come vedremo, soprattutto da un esame attento della natura interna di *Moby Dick*, che il critico dovrebbe, del resto, valutare assai più di ogni testimonianza che venga dall'esterno, e dall'autore stesso, dacché, è ormai risaputo, l'opera d'arte vive di leggi sue proprie ed autonome le quali solo incidentalmente si esauriscono nelle dichiarate intenzioni degli autori e nei consigli interpretativi che essi possono dare. Il nostro problema si profila nella necessità di ricercare quale sia quella grande struttura di *Moby Dick* che controlla i particolari e dà alla totale espressione unità e coerenza. Prima di negare al Melville le qualità del creatore organico bisogna esser ben sicuri di non poter mai trovare per la sua opera un'immagine complessiva in cui si esauriscano spontaneamente le parti minori, ed essere invece certi che la sua creazione si frantumi veramente in schegge preziose che sono stimoli occasionali e non levano mai il giudizio a riconoscere un saldo controllo coesivo della materia. Come del resto, intenti alla ricerca di unità in senso organico, bisogna ben guardarsi — e questo si deve dire proprio per uno dei critici strutturali più acuti del Melville, il Thompson — dal costringere le parti a entrar di forza dentro un disegno prestabilito o, ancor peggio, a trascurare quelle che ne rimangono fuori, passandole sotto un utile ma illegittimo silenzio<sup>11</sup>.

A nostro avviso, *Moby Dick* guadagna molto in chiarezza organica e non soffre di violenze interpretative se viene guardato come una specie di grande complesso tematico. Ci sembra che i suoi motivi, seguiti nel ritmo delle loro ricomparsa dentro il flusso degli eventi e nelle tregue meditative, e paragonati fra loro nelle possibili reciproche dipendenze, conducano assai meglio che gli altri metodi di lettura finora seguiti, al significato dell'opera e al riconoscimento del suo ordine costruttivo. Cerchiamo dunque di rivedere il romanzo in tal senso.

I due temi, collegati, del fascino arcano del mare e della indipendenza dello spirito costituiscono per certo una specie di nucleo centrale dell'opera. Ishmael, dopo le disillusioni della vita in terraferma, sceglie, come Ulisse, la vita del marinaio; sceglie cioè l'av-

<sup>11</sup> L. R. THOMPSON, *Melville's Quarrel with God*, Princeton, 1952.



ventura nell'ignoto e nel pericolo, rigetta dogmi, comodità, limiti, per affrontare liberamente i grandi misteri del cosmo. È quanto dire, uscendo decisamente in metafora, che egli preferisce avventurarsi nell'oceano dello spirito con la libertà eroica di chi non teme di sondare i più profondi abissi dell'anima, non meno spaventosi e pericolosi dei flutti e delle profondità marine. Altri due uomini gli saranno compagni, Ahab e Bulkington; e, dei due, l'ultimo, l'umile marinaio insofferente della terra, diverrà il simbolo supremo dell'idea, tanto smaterializzato che lo vediamo apparire nella sua vera statura poetica una sola volta e in un capitolo di « sei pollici ». Bulkington è l'eroica libertà spirituale, che, da sola, afferma ogni valore umano e affronta pericolo e morte ammantata nella sua dignità.

Know ye, now, Bulkington? Glimpses do ye seem to see of that mortally intolerable truth; that all deep, earnest thinking is but the intrepid effort of the soul to keep the open independence of her sea; while the wildest winds of heaven and earth conspire to cast her on treacherous, slavish shore?

But as in landlessness alone resides the highest truth shoreless, indefinite as God — so, better is it to perish in that howling infinite, than be ingloriously dashed upon the lee, even if that were safety! For worm-like, then, oh! who would craven crawl to land! Terrors of the terrible! is all this agony so vain? Take heart, take heart, O Bulkington! Bear thee grimly, demigod! Up from the spray of thy ocean-perishing — straight up, leaps thy apotheosis!<sup>12</sup>

Tutto il viaggio del *Pequod*, nei mari sconfinati, volge verso la Balena Bianca, una specie di essenza di quell'oceano degli oceani che è il Pacifico. E nelle sue grandiose trasfigurazioni simboliche, da mero pesce questa diviene a poco a poco una specie di noumeno del cosmo e della mente; una oscura energia inconnoscibile, operante terrore. Al centro del libro non è Ahab, non è Ishmael, ma la Balena Bianca, la quale non a caso dà il titolo al romanzo e la cui posizione centrale è significata indirettamente quando l'autore fa trovare ad Ishmael un annerito dipinto nella Spouter Inn e gli fa scoprire a poco a poco come nel mezzo al quadro sovrasti il Leviatano:

<sup>12</sup> Cap. XXIII.



Ever and anon a bright, but, alas, deceptive idea would dart you through. — It's the Black Sea in a midnight gale. — It's the unnatural combat of the four primal elements. — It's a blasted heath. — It's a Hyperborean winter scene. — It's the breaking-up of the ice-bound stream of Time. But at last all these fancies yielded to that one portentous something in the picture's midst. *That* once found out, and all the rest were plain. But stop; does it not bear a faint resemblance to a gigantic fish? even the great leviathan himself? <sup>13</sup>

La Balena Bianca contiene valori assai più estesi di quelli che si possano significare con le nostre parole e con le nostre perifrasi; ma è in essenza quell'inafferrabile fantasma della vita che sfida la conoscenza umana dal cuore stesso del cosmo, ove risiede fisicamente, e dal profondo stesso dello spirito nel cui mare insondabile vive, altrettanto misteriosamente e paurosamente. Già lo sappiamo dal primo capitolo, nel riadattamento che Melville fa del mito di Narciso, quale sarà la spina dorsale ideologica di tutto il racconto:

Narcissus, who because he could not grasp the tormenting, mild image he saw in the fountain, plunged into it and was drowned. But that same image, we ourselves see in all rivers and oceans. It is the image of the ungraspable phantom of life; and this is the key to it all <sup>14</sup>.

La fine di Narciso sarà in buona parte la stessa fine di Ahab.

Riconosciuto dunque nella Balena il simbolo centrale del romanzo, si vedrà che quasi tutti gli altri temi, e certamente i maggiori, hanno a che fare con la stabilizzazione dei rapporti fra coloro che vivono l'avventura tragica e questa essenza del creato con cui sono posti a confronto. Essi temi sono costituiti dalle diverse posizioni di pensiero e di sentimento dei principali componenti dell'equipaggio dinanzi alla balena nei suoi valori fisici e metaforici. Diremmo che Melville si pose a intessere, in tal senso, una specie di canovaccio dei punti di vista. Ed è come tornare, con lui, alle origini del mondo; ripartire dalla essenza dell'universo che tormenta e terrorizza lo spirito con la sua enigmaticità, prima di ogni fede o dottrina, e ritro-

<sup>13</sup> Cap. III.

<sup>14</sup> Cap. I.



vare una per una le soluzioni provvisorie e gli errori catastrofici di tutta la storia dell'umanità. Ahab, questa specie di angelo ribelle, questo novello Faust e Capaneo, questo titano e solitario romantico byronico, questo io neurotico sofferente, questo Giona che si rifiuta di piegare la fronte alla sferza del Dio del Vecchio Testamento, vede nella Balena Bianca la quintessenza della malvagità e della malignità cosmica, terrorizzante e mutilatrice senza alcun fine di giustizia; e si erge in audace sfida contro quel nemico che egli ha vestito del suo odio, nemico esteriore e fisico nelle sembianze di un pesce, nemico interiore, autoprodotta, nelle forme di un'angoscia che gli ha rosso l'anima fino alla pazzia — « God help thee, old man », esclama Ishmael, « thy thoughts have created a creature in thee, and he whose intense thinking thus makes him a Prometheus; a vulture feeds upon that heart for ever; that vulture the very creature he creates »<sup>15</sup>. Ahab vuol conoscere il volto fuggevole del suo incubo, strappargli la maschera delle brute apparenze e figgergli nel cuore il rampone della vendetta. La Balena Bianca è per lui lo spirito demoniaco del mondo operante nelle manifestazioni esteriori del creato e nella profondità dell'io:

Small reason was there to doubt, then, that almost since that almost fatal encounter, Ahab had cherished a wild vindictiveness against the whale, all the more fell, for that in his frantic morbidness he at last came to identify with him, not only all his bodily woes, but all his intellectual and spiritual exasperations. The White Whale swam before him as the monomaniac incarnation of all those malicious agencies which some deep men feel eating in them, till they are left living on with half a heart and half a lung. That intangible malignity which has been from the beginning; which the ancient Ophites of the east revered in their statue devil; — Ahab did not fall down and worship it like them; but deliriously transferring its idea to the abhorred white whale, he pitted himself, all mutilated, against it. All that most maddens and torments; all that stirs up the lees of things; all truth with malice in it; all that cracks the sinews and cakes the brain; all the subtle demonisms of life and thought; all evil, to crazy Ahab, were visibly personified, and made practically assailable in Moby Dick. He piled upon the whale's white hump the sum of all

<sup>15</sup> Cap. XLV.



the general rage and hate felt by his own race from Adam down; and then, as if his chest had been a mortar, he burst his hot heart's shell upon it <sup>16</sup>.

Ma la sua sete di conoscenza e di vendetta rimarrà insoddisfatta. Il fantasma della vita lo trascinerà nel profondo dell'oceano invidioso e ingordo ed egli avrà interrogato invano il segreto sfingeo del suo pesce:

It was a black and hooded head; and hanging there in the midst of so intense a calm, it seemed the Sphinx's in the desert. « Speak, thou vast and venerable heap », muttered Ahab, « which, though ungarnished with a beard, yet here and there lookest hoary with mosses; speak, mighty head, and tell us the secret thing that is in thee » <sup>17</sup>.

Sarà commento alla sua tragedia, e alla tragedia di tutti gli uomini audaci, ma fatalmente prigionieri della carne e delle umane dimensioni, la fiaba del giovane di Sais che Melville aveva letto in una ballata di Schiller, e che fu trovato esanime accanto alla statua del mistero il cui velo egli aveva osato sollevare. Vanamente Ahab cede alla tentazione delle forze demoniache (con quella esplicita e ovvia *diablerie* che Melville non ha voluto risparmiarci nei rapporti del Capitano con Fedallah), inutilmente egli tuona iaculazioni blasfeme dal ponte della nave; la sua fine è segnata come forse lo è, direbbe D. H. Lawrence, per la razza bianca, e dal giorno fatale della colpa di Adamo, che fu appunto, secondo la Bibbia, un peccato di conoscenza, di quella conoscenza profonda del significato della creazione che all'uomo non è dato di apprendere <sup>18</sup>.

Ishmael, invece, rappresenta, di fronte alla Balena e tutto ciò che essa abbraccia nella sua gigantesca dilatazione semantica, il punto di vista della passività nei confronti della distruzione e della malevolenza delle forze cosmiche. Egli è convinto di essere un umile orfano, fantoccio delle più scatenate e irrazionali forze dell'universo,

<sup>16</sup> Cap. XLI.

<sup>17</sup> Cap. LXX.

<sup>18</sup> Il saggio di D. H. LAWRENCE è in *Studies in Classic American Literature*, Londra, 1924. Traduzione italiana a cura di A. BERTOLUCCI, *Classici Americani*, Milano, 1948.



e sa, altresì, che vanamente l'uomo ricerca, per sua consolazione, di comporre il mistero del mondo in comodi schemi razionali e intuitivi. Con queste consolazioni idealistiche l'uomo s'illude di conoscere il mondo, mentre questo gli sfugge col suo segreto nascosto, è indifferente alla sua brama e alle sue sofferenze, e, pur offrendo attimi e tregue d'incantevole bellezza, gli è fundamentalmente nemico e crudele dispensatore di terrori. Ishmael è un personaggio equilibrato, cauto, innocente, dotato di acuta sensibilità, di vivissima immaginazione finanche paradossale, e di una insaziabile curiosità. È il personaggio ricettivo e osservatore. Egli accetta tutto quanto il destino gli riserba con un certo spirito di serenità o di ironia, anche se talvolta, di fronte ai più grandi terrori, come quello della solitudine e dell'abbandono in mezzo all'oceano, cioè dinanzi alla esperienza più grande e più profonda dello spirito cosmico, il suo sorriso diverrà quello della iena:

There are certain queer times and occasions in this strange mixed affair we call life when a man takes this whole universe for a vast practical joke. Though the wit thereof he but dimly discerns, and more than suspects that the joke is at nobody's expense but his own. However, nothing dispirits, and nothing seems worth while disputing. He bolts down all events, all creeds, and beliefs and persuasions, all hard things visible and invisible, never mind how knobby; as an ostrich of potent digestion gobbles down bullets and gun flints. And as for small difficulties and worryings, prospects of sudden disaster, peril of life and limb; all these, and death itself, seem to him only sly, good-natured hits, and jolly punches in the side bestowed by the unseen and unaccountable old joker. That odd sort of wayward mood I am speaking of, comes over a man only in some time of extreme tribulation; it comes in the very midst of his earnestness, so that what just before might have seemed to him a thing most momentous, now seems but a part of the general joke. There is nothing like the perils of whaling to breed this free and easy sort of genial, desperado philosophy; and with it I now regarded this whole voyage of the *Pequod*, and the great White Whale its object<sup>19</sup>.

Dopo aver chiesto se disavventure come quella della sua prima discesa di caccia capitano spesso nella vita del baleniere e avendo ricevuto ampie risposte affermative dai marinai, Ishmael non reagì-

<sup>19</sup> Cap. XLIX.



sce, come Ahab, con l'odio e la pazzia. Egli si limita a scendere in cabina e a far testamento, mostrando così la sua indifferenza, la sua obbiettività, e il suo stoicismo — «all the days I should now live would be as supplementary clean gain of so many months or weeks as the case might be. I survived myself; my death and burial were locked up in my chest. I looked round me tranquilly and contentedly, like a quiet ghost with a clean conscience sitting inside the bars of a snug family vault»<sup>20</sup>. La Balena appare a lui qualcosa di diverso da ciò che essa sembra ad Ahab e ad altri uomini dell'equipaggio. È terrore, ma soprattutto rimane mistero, clusività. È addirittura un grande nulla terrorizzante. È assenza di colore, è assenza di rivelazione, è assenza d'Iddio. È un nulla maligno associato col terrore atavico e primordiale del creato — «Though in many of its aspects this visible world seems formed in love, the invisible spheres were formed in fright»<sup>21</sup>. Il cosmo non è privo di bellezza, come sapremo ad ogni istante contemplativo dello spirito profondamente poetico di Ishmael, e soprattutto ci verrà suggerito metaforicamente nel sublime capitolo sulla bellezza armoniosa della coda della balena, ma la sua essenza rimane terrore e mistero. Sarà vano vivisezionare il corpo del nostro: «Dissect him how I may, then, I go bust skin deep; I know him not, and never shall. But if I know not even the tail of this whale, how understand his head? much more, how comprehend his face, when face he has none?»<sup>22</sup>. Per l'uomo che, lasciando indietro la comoda terra, gli amici, il focolare domestico, si avventura nell'oceano spaventoso che ricorda la piccola isola verde, la piccola «Tahiti dell'anima», non ci sono che inumani terrori e nessuna risposta:

For ever and for ever, to the crack of doom, the sea will insult and murder him, and pulverise the stateliest, stiffest frigate he can make; nevertheless, by the continual repetition of these very impressions, man has lost that sense of the full awfulness of the sea which aboriginally belongs to it.

But not only is the sea such a foe to man who is an alien to it,

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> Cap. XLII.

<sup>22</sup> Cap. LXXXVI.



but it is also a fiend to its own offspring; worse than the Persian host who murdered his own guests; sparing not the creatures which itself hath spawned. Like a savage tigress that tossing in the jungle overlays her own cubs, so the sea dashes even the mightiest whales against the rocks, and leaves them there side by side with the split wrecks of ships. No mercy, no power but its own controls it. Panting and snorting like a mad battle steed that has lost its rider, the masterless ocean overruns the globe.

Consider the subtleness of the sea; how its most dreaded creatures glide under water, unapparent for the most part, and treacherously hidden beneath the loveliest tints of azure. Consider also the devilish brilliance and beauty of many of its most remorseless tribes, as the dainty embellished shape of many species of sharks. Consider, once more, the universal cannibalism of the sea; all whose creatures prey upon each other, carrying on eternal war since the world began.

Consider all this; and then turn to this green, gentle, and most docile earth; consider them both, the sea and the land; and do you not find some strange analogy to something in yourself? For as this appalling ocean surrounds the verdant land, so in the soul of man there lies one insular Tahiti, full of peace and joy, but encompassed by all the horrors of the half known life. *God keep thee! Push not off from that isle, thou canst never return!*<sup>23</sup>

L'essenza del mare è Moby Dick, e l'essenza di Moby Dick è il bianco, inconoscibile, inafferrabile ai sensi e alla ragione, il nulla come silenzio ad ogni istanza. Chi lo guarda ne rimane terrorizzato e accecato, come quei viandanti della Lapponia che si rifiutano di

<sup>23</sup> Cap. LVIII. Appoggia la nostra interpretazione il fatto che Melville ha avuto presente, nella immagine dell'«isola dell'anima», e ci sembra in modo inconfutabile, il seguente brano di Kant, che fino ad oggi non è stato osservato dalla critica e perciò riportiamo per intero. Sappiamo che di là dai confini dell'«isola» kantiana c'è il *noumenon*, cioè il «concetto limite» che circonda la sfera valida della conoscenza sensibile, e, come dice il filosofo stesso, «circonda le pretese della sensibilità»:

«Wir haben jetzt das Land des reinen Verstandes... Dieses Land aber ist eine Insel, und durch die Natur selbst in unveränderliche Grenzen eingeschlossen. Es ist das Land der Wahrheit (ein reizender Name), umgeben von einem weiten und stürmischen Ozean, dem eigentlichen Sitze des Scheins, wo manche Nebelbank, und manches bald wegschmelzende Eis neue Länder lügt, und indem es den auf Entdeckungen herumschwärmenden Seefahrer unaufhörlich mit leeren Hoffnungen täuscht, ihn in Abenteuer verflechtet, von denen er niemals ablassen und sie doch auch niemals zu Ende bringen kann». *Kritik der reinen Vernunft*, a cura di R. SCHMIDT, Amburgo 1952, p. 287.



portare occhiali colorati dinanzi all'abbagliante fulgore dei deserti ammantati di neve:

Is it that by its indefiniteness it shadows forth the heartless voids and immensities of the universe, and thus stabs us from behind with the thought of annihilation, when beholding the deep depths of the milky way? Or is it, that as in essence whiteness is not so much a colour as the visible absence of colour, and at the same time the concrete of all colours; is it for this reason that there is such a dumb blankness, full of meaning, in a wide landscape of snows — a colourless, all colour of atheism from which we shrink? <sup>24</sup>

Il bianco diventa poi l'essenza del cosmo:

And when we consider that other theory of the natural philosophers, that all other earthly hues — every stately or lovely emblazoning — the sweet tinges of sunset skies and woods; yea, and the gilded velvets of butterflies, and the butterfly cheeks of young girls; all these are but subtle deceits, not actually inherent in substance, but only laid on from without; and when we proceed further, and consider that the mystical cosmetic which produces every one of her hues, the great principle of light, for ever remains white or colourless in itself, and if operating without medium upon matter, would touch all objects, even tulips and roses, with its own blank tinge — pondering all this, the palsied universe lies before us a leper; and like wilful travellers in Lapland, who refuse to wear coloured and colouring glasses upon their eyes, so the wretched infidel gazes himself blind at the monumental white shroud that wraps all the prospect around him. And of all these things the Albino whale was the symbol <sup>25</sup>.

Vede la verità, dunque, il « wretched infidel », lo sventurato che non vuol guardare il mistero con occhiali colorati; cioè colui che, come Ishmael, desolato positivista, stoico scettico, rifiuta ogni genere di consolazione ideologica o religiosa che gli renda sopportabile la visione del mondo e renda concreto il misterioso nulla in forme di apprendimento. Il cosmo è svuotato per Ishmael di tutti i valori che filosofie e fedi gli hanno assegnato, e questo vuoto è l'ultima realtà contro cui viene a cozzare l'audace che osi sfidarlo e sondarlo. O si

<sup>24</sup> Cap. XLII.

<sup>25</sup> *Ibid.*



resta comodamente nella verde Tahiti dell'anima, senza aspirazioni di là dai margini della terra, come quei selvaggi delle isole Marchesi che Melville, com'è noto, aveva conosciuti da vicino e di cui aveva profondamente ammirato l'originaria, edenica beatitudine; o si accetta il cosmo per come si presenta ontologicamente, come Ishmael, che sopporta l'idea di un universo indifferente e misterioso, e sopravvive abbrancato ad una bara; o si è travolti dalla furia del creato inviolabile, come il ribelle Ahab; o si accoglie la dolce consolazione delle filosofie e delle religioni. Questo il messaggio ultimo del libro, implicito all'avventura del *Pequod*. Il cosmo travolge senza un principio morale o logico l'uomo che osa sfidarlo. Dal cosmo sovvertito non giunge una parola di risposta, ma soltanto distruzione. Questo il messaggio di Melville all'umanità, ancor più vivo e monitoro in questa nostra era dell'atomo e dei voli spaziali.

« Up helm! Keep her off round world! » urla ai marinai il folle Ahab, smanioso di afferrare il suo fantasma. E Ishmael commenta:

Round the world! There is much in that sound to inspire proud feelings; but whereto does all that circumnavigation conduct? Only through numberless perils to the very point whence we started, where those that we left behind secure, were all the time before us.

Were this world an endless plain, and by sailing eastward we could for ever reach new distances, and discover sights more sweet and strange than any Cyclades or Islands of King Solomon, then there were promise in that voyage. But in pursuit of those far mysteries we dream of, or, in tormented chase of that demon phantom that, some time or other, swims before all human hearts — while chasing such over this round globe, they either lead us on in barren mazes or midway leave us whelmed <sup>26</sup>.

Una immagine della tranquillità cosmica, prima, diremmo in termini biblici, del peccato originale, prima del folle tentativo di Ahab e di tutti gli Ulissi del pratico operare e della mente, l'abbiamo al capitolo LXXXVII, quando gli uomini del *Pequod* incontrano una greggia pacifica di capodogli, intenti agli amori e ai sollazzi. Ma invano Starbuck griderà dietro al capitano impazzito: « Oh! Ahab,

<sup>26</sup> Cap. LII.



not too late is it, even now, the third day, to desist. See! Moby-Dick seeks thee not. It is thou, thou, that madly seekest him!»<sup>27</sup> Ahab avrà comunque segnato la sua sorte.

Le molte osservazioni che Ishmael fa a proposito delle filosofie e delle fedi cui l'uomo si afferra per difendersi dal mistero che lo circonda, costituiscono il tema collaterale, assai importante, della critica ad ogni genere di idealismo. Nel Capitolo XXXV, sui pericolosi turni di guardia in cima all'albero maestro donde i marinai scrutano gli orizzonti per avvistar balene, Ishmael ci dice che gli impresari della baleneria non dovrebbero mai assoldare degli idealisti, i quali, sognando inebriati, lassù nelle incantevoli sfere dell'aria, mancano di avvistare i mostri e talvolta persino perdono la loro pericolosa posizione sulla pedana dell'albero e precipitano in mare:

Let me make a clean breast of it here, and frankly admit that I kept but sorry guard. With the problem of the universe revolving in me, how could I — being left completely to myself at such a thought-engendering altitude, — how could I but lightly hold my obligations to observe all whale ships' standing orders, «Keep your weather eye open, and sing out every time».

And let me in this place movingly admonish you, ye ship-owners of Nantucket! Beware of enlisting in your vigilant fisheries any lad with lean brow and hollow eye; given to unseasonable meditateness; and who offers to ship with Phaeton instead of Bowditch in his head. Beware of such an one, I say; your whales must be seen before they can be killed; and this sunken-eyed Platonist will tow you ten wakes round the world, and never make you one pint of sperm the richer.

...lulled into such an opium-like listlessness of vacant, unconscious reverie is this absent-minded youth by the blending cadence of waves with thoughts, that at last he loses his identity: takes the mystic ocean at his feet for the visible image of that deep, blue, bottomless soul, pervading mankind and nature...

Ishmael è qui in favore di un rifiuto di qualsiasi sistemazione metafisica, religiosa, politica del cosmo e sembra optare per una indipendenza relativistica. Si direbbe che egli non neghi gli assoluti, ma che sia disposto ad accettarli soltanto come illusioni o come assoluti con-

<sup>27</sup> Cap. CXXXV.



tingenti. Al Capitolo XCVI egli riprende il medesimo tema, questa volta profittando del turno al timone e dichiarando di essersi trovato inavvertitamente con le spalle rivolte alla rotta della nave per aver fissato troppo intensamente le fiamme dei calderoni:

I could see no compass before me to steer by; though it seemed but a minute since I had been watching the card, by the steady pinnacle lamp illumining it. Nothing seemed before me but the jet gloom, now and then made ghastly by flashes of redness. Uppermost was the impression, that whatever swift, rushing thing I stood on was not so much bound to any haven ahead as rushing from all havens astern.

Chi guarda al fuoco dell'idealismo troppo a lungo, diremmo traducendo la metafora, si smarrisce e perde così ogni contatto col mondo reale, cioè fisico, materiale, sociale e storico. In questo caso la critica è rivolta, oltre che a tutti gli idealisti, ad Ahab in particolare, che qua e là si mostra come un adoratore del fuoco al pari dei suoi amici zoroastriani. Anche lui ha un'idea preconcepita del mondo, e la sua causa non è condivisa, anzi giudicata e condannata da Ishmael. Si osservi che il protagonista del romanzo partecipa alla folle caccia «blasfema» non perché riconosca per giusti i motivi che spingono Ahab ad agire, ma perché vi è trascinato dagli eventi e perché in parte subisce, come tutta la ciurma del *Pequod*, l'ascendente diabolico che emana dalla personalità del Capitano. Quando Ishmael parla di «simpatia» — «a wild, mystical, sympathetic feeling was in me» — subito aggiunge che l'odio inestinguibile di Ahab *sembrò divenire* (non dice *divenne*) *anche suo* — «Ahab's quenchless feud seemed mine»<sup>28</sup>. Al Capitolo CXXXI, poi, non è difficile riconoscere un'allusione alla inutilità della filosofia tedesca. La *Jungfrau* è una nave di inesperti, il cui capitano va persino ad elemosinare una goccia d'olio per la lanterna e insegue una specie di balene tanto veloci che nessuna nave potrà mai afferrarle. Non dimentichiamo che l'idealismo germanico era assai in voga al tempo di Melville, tanto che i dissidenti americani potevano parlarne come di «a German disease», e sosteneva, com'è noto, gran parte del

<sup>28</sup> Cap. XII.



pensiero dei trascendentalisti, da cui Melville, vediamo chiaramente, aveva accolto la prassi trasfigurativa della realtà in termini di analogie metafisiche (« O Nature » — dirà Ahab — « O soul of man! how far beyond all utterance are your linked analogies! not the smallest atom stirs or lives on matter, but has its cunning duplicate in mind »)<sup>29</sup> ma ne aveva respinto i concetti fondamentali come tutte le dottrine delle vane astrazioni e delle folli presunzioni. Non mancherà, anzi, una esplicita *boutade* in proposito. Al Capitolo LXXIII, il *Pequod* ha già issata al suo fianco la testa di un capodoglio, ma per riacquistare equilibrio ha bisogno di un altro peso al fianco opposto e questo sarà la testa di un'altra balena, disutile agli effetti della estrazione dell'olio, che Ahab fa ramponare allo scopo. Ishmael non perde l'occasione per lanciare i suoi ironici commenti:

As before, the *Pequod* steeply leaned over towards the sperm whale's head, now, by the counterpoise of both heads, she regained her even keel; though sorely strained, you may well believe. So, when on one side you hoist in Locke's head, you go over that way; but now, on the other side, hoist in Kant's and you come back again; but in very poor plight. Thus, some minds for ever keep trimming boat. Oh, ye foolish! throw all these thunderheads overboard, and then you will float light and right.

Per quanto riguarda il suo scetticismo nei confronti delle religioni, Ishmael si manifesta meno direttamente (e questa sua reticenza si può ben capire se pensiamo alla rigida temperie puritanica ancora imperante negli Stati Uniti al tempo del libro), ma una volta almeno le sue parole sono esplicite. Di ritorno alla locanda dove l'amico cannibale è intento a un cerimoniale di devozione e di propiziazione per il suo idoletto d'ebano, così egli esclama:

I say, we good Presbyterian Christians should be charitable in these things, and not fancy ourselves so vastly superior to other mortals, pagans and what not, because of their half-crazy conceits on these subjects. There was Queequeg, now, certainly entertaining the most absurd notions about Yojo and his Ramadan; — but what of that? Queequeg thought he knew what he was about, I suppose; he seemed to be content; and there let him rest. All our arguing with him would not avail; let him be, I say:

<sup>29</sup> Cap. CXXXI.



and Heaven have mercy on us all — Presbyterians and Pagans alike — for we are all somehow dreadfully cracked about the head, and sadly need mending<sup>30</sup>.

Al tema della critica agli idealismi e ai sentimentalismi religiosi, si affianca poi ogni altro punto di vista degli uomini del *Pequod* nei confronti della Balena e del viaggio. La ciurma, composta di barbari e di selvaggi, è stata scelta a bella posta dal Capitano perché non avesse mai possibilità di giudizio e facilmente potesse subire il dominio della sua volontà; perciò le azioni degli umili marinai non son determinate da alcun genere di pensiero ma soltanto da una istintiva impulsività e dall'entusiasmo suscitato dalle brucianti parole di Ahab e dalla sua eccitante personalità. « Look! » — dice infatti quest'ultimo a Starbuck — « see yonder Turkish checks of spotted tawn— living, breathing pictures painted by the sun. The pagan leopards — the unrecking and unworshipping things, that live; and seek, and give no reasons for the torrid life they feel! The crew, man, the crew! Are they not one and all with Ahab, in this matter of the whale? »<sup>31</sup>.

Gli altri, invece, gli ufficiali, hanno ciascuno un preciso rilievo di pensiero. Con Starbuck s'impone decisamente il tema religioso del cristianesimo. Egli è il cristiano ordinario, timorato d'Iddio: nella sua barca non vuole nessuno che non abbia paura della Balena. Si appaga nella sua fede e cerca di conformarvi la sua condotta. In effetti, egli rappresenta, a fianco di Ahab, il contrapposto della ragione e del buon senso, sebbene mostri in più di un caso i limiti della sua sterile ortodossia. Starbuck non ha problemi, eccetto quelli del suo comportamento a bordo dove è diviso fra la sua devozione a Dio e i doveri di obbedienza al suo capitano. La Balena non è altro, per lui, che una forza brutta, un animale, contro cui è assurdo meditare vendetta. Egli è tranquillo, in pace con se stesso, ai ripari dei baluardi della sua fede, e può dedicarsi, con tutto l'amore che distingue il buon cristiano, ad opera di convincimento sul tenace Ahab ri-

<sup>30</sup> Cap. XVII.

<sup>31</sup> Cap. XXXVI.



boccante d'odio. Stubb, invece, è un fatalista stupido, che prende il mondo con indifferenza e allegria. «Think not», egli dice, «is my eleventh commandment and sleep when you can is my twelfth». Flask ha una posizione atea ed è quindi incapace di rispondere ai grandi problemi dell'universo. «So utterly lost was he», afferma Ishmael, «to all sense of reverence for the many marvels of their majestic bulk and mystic ways; and so dead to anything like an apprehension of any danger from encountering them, that in his poor opinion, the wondrous whale was but a species of magnified mouse, or at least water-rat, requiring only a little circumvention and some small application of time and trouble in order to kill and boil»<sup>32</sup>. Queequeg, infine, è l'innocente selvaggio (il "buon selvaggio" della tradizione) con una sua fede primitiva. Egli è un ricordo della esperienza del Melville nelle isole Marchesi, in cui egli venne a contatto con uomini non ancora contagiati dalla corruzione della nostra razza.

Al di fuori poi di queste incarnazioni ideologiche nei singoli personaggi, il tema religioso calvinista sottende e accompagna tutta l'avventura del *Pequod* in commenti vari o episodi significativi. È questo una specie di controtema, pronto ad affiorare dovunque a fianco delle posizioni individuali, e ha tanto rilievo da aver determinato uno degli errori più avversi ad una equa interpretazione del romanzo. *Moby Dick* è stato visto infatti da alcuni come una specie di grande parabola cristiana, concepita come variante moderna dell'episodio biblico di Giona. Naturalmente, questo preconcetto che il libro sia una specie di emblema dell'etica cristiano-calvinista e che il sermone di Padre Mapple, al Capitolo IX, sia la chiave di volta dei significati metafisici del racconto, ha fatto insorgere fieri dubbi sulla coerenza dei particolari del romanzo, i quali, non v'è ingegnosità di esegeta che possa, in tal senso, accomodarli tutti, e in maniera plausibile, in seno al significato generale dell'opera. Ed ha altresì determinato anche l'altra interpretazione, quella anticristiana, la cui tesi è stata faticosamente sostenuta dal Thompson, e secondo cui il

<sup>32</sup> Cap. XXVII.



romanzo conterrebbe uno strato superficiale e illusorio di ordine ortodosso (la parabola moderna cui accennavamo sopra) e un sostrato ironico, al buon intenditore, che ad ogni momento rovescerebbe l'ortodossia epiteliale dell'opera con evidenti contraddizioni ed eloquenti implicazioni. Da una parte, il parallelo Ahab-Giona porterebbe a concludere che il ribelle Capitano muoia giustamente sotto la vindice sferza del Dio di Calvino, non essendosi egli genuflesso, come Giona, alla volontà del Cielo. Dall'altra, tale parallelo mostrerebbe come il Dio dei Puritani e del Vecchio Testamento eserciti sugli uomini la sua spietata e dispotica crudeltà dopo aver egli stesso creato il peccato originale e dopo aver permesso al Demonio d'imperversare nel mondo. Certamente solo in tal modo venivano ad accomodarsi nel contesto quei particolari irriducibili ad un senso cristiano dell'intera vicenda. Ma queste conclusioni, che in fondo mostravano un goffo Melville ventriloquo, pronto a sfogarsi, com'è stato ironicamente osservato, non appena il suo pastore gli avesse volto le spalle, non potevano lasciare soddisfatti, e, presto o tardi, dovevano risorgere, com'è infatti avvenuto dopo il volume del Thompson, tutti quei problemi interpretativi che han sempre rifiorito ostinatamente sulle apparenti ambiguità dell'opera. La vera soluzione del problema sta, a parer nostro, nel riconoscere che questo possibile inquadramento della intera vicenda del *Pequod* in senso cristiano-calvinista non è che un altro aspetto del romanzo, come lo sono gli altri temi di cui abbiamo discusso; e che tale aspetto si aggiunge come un altro punto di vista agli altri già discussi, senza peraltro che Melville gli volesse assegnare alcuna posizione di predominio. Fra le tante risposte ai misteri cosmici, c'è anche quella calvinista, ma sta sullo stesso piano delle altre. Se vogliamo ricercare un più probabile centro ideologico, essenziale del libro, questo non può trovarsi in nessuno dei punti di vista o temi della narrazione, ma, se vogliamo, nel pensiero scettico e obbiettivo di Ishmael; pensiero che accompagna il lettore fino a quella conclusione che sta fuori di ogni fede o dottrina e che è il riconoscimento e l'accettazione del mistero inviolabile, del muto Nulla quale tragica risposta agli interrogativi umani. La sola realtà inconfutabile che il libro rivela è l'esperienza del vuoto terrorizzante,



di cui parleremo fra breve; vuoto e terrore che rimangono l'ultima entità dell'esperienza umana. Si dica pure che i vari punti di vista furono proiezioni dell'animo dubbioso e torturato di Melville alla ricerca di una spiegazione di ciò che alla fine gli appare inesplicabile; e che cioè una parte dell'autore stesso sia riconoscibile in ciascun aspetto della polivalente interpretazione. Ma è arbitrario scegliere uno di questi atteggiamenti per vedere poi il romanzo configurarsi in una sola prospettiva ideologica e sentimentale. Il mondo si risolve per Ishmael (e presumibilmente anche per Melville nel momento creativo) in un assoluto relativismo, e di questo concetto, implicito alle varie risposte date alla Balena Bianca dai personaggi della vicenda, sarà infine immagine collaterale e riassuntiva il Capitolo XCIX, in cui assistiamo alle reazioni intime degli uomini dell'equipaggio di fronte allo stimolo suggestivo di quella moneta spagnola che Ahab ha inchiodato all'albero maestro e che dovrà essere assegnata in premio a chi scorgerà *Moby Dick*. Ognuno dei personaggi riversa su stesso, la propria natura, nell'oggetto materiale nel momento in cui ciascuno ricerca una interpretazione dei rilievi del conio. Ahab vi osserva la torre incrollabile e il vulcano; Starbuck, le valli, mentre i monti gli si trasfigurano nella Trinità. Stubb vi scorge i segni dello Zodiaco, e quindi la fatalità della vita; Flask soltanto una moneta per comprarsi i sigari. Fedallah, il Mefistofele della vicenda, vi osserva il fuoco della montagna e vi s'inchina dinanzi; Queequeg, gli stessi segni misteriosi e indecifrabili che un saggio del suo paese gli ha impresso sulla pelle e che rivelerebbero, a chi sapesse leggerli, il mistero del mondo; e Pip, il negretto impazzito dal terrore, vi vede la verità, lui solo, in virtù di quella insania che è chiaroveggenza secondo il paradosso di S. Paolo<sup>33</sup>. Egli intuisce quando la moneta e la nave saranno inabissate nelle profondità dell'oceano.

Il tema cristiano-calvinista si annuncia con il sermone di Padre Mapple che costringe il lettore a tenere a memoria, per i dovuti

<sup>33</sup> Cfr. I. Epistola ai Corinti: « Io farò perir la sapienza dei savì ed annullerò l'intendimento degl'intendenti » (19). « Dov'è alcun savio?... non ha Iddio fatta pazza la sapienza di questo mondo? » (22).



confronti, l'episodio biblico di Giona, man mano che la vicenda si stende, e rivela il passo della Scrittura come una specie di prefigurazione della tragedia ahabiana. Si ritrova nelle sinistre profezie di Elia, evidente calco dell'antico profeta, quando egli lancia le sue denunce contro il Capitano del *Pequod* e diffida i marinai dal metter piede sulla nave maledetta. Ricompare in un lato della stessa figura di Ahab, il quale si ribella contro l'ingiustizia e la crudeltà del Cielo, e compie riti blasfemi. Si ripresenta nella figura diabolica di Fedallah, il tentatore, il maligno, che sogghignando conduce Ahab alla perdizione. Riaffiora nell'episodio del *Town-ho*, dove la Balena Bianca, trascinando negli abissi un ufficiale che aveva gravemente offeso un marinaio, esegue, secondo una interpretazione cristiano-ortodossa, quella giustizia che il marinaio offeso stava per compiere con le proprie mani (che tale storia è vera, vera cioè in tal senso metaforico-cristiano, Ishmael può giurare sulla Bibbia di fronte agli increduli gentiluomini spagnoli!). Ritorna nel pazzo Arcangelo Gabriele del *Jeroboam*, il maniaco profeta che adombra i fanatici calvinisti, e che, avendo appartenuto alla setta degli *Shakers*, vede nella Balena Bianca il dio incarnato della sua fede, intento a compiere giuste vendette sui peccatori. Ricompare in parte, come vedremo, nell'episodio di Pip, che rappresenta, a suo modo, la profonda saggezza acquisita mediante la pazzia. E sarà ancora in un lato della conclusione tragica della vicenda, che si può interpretare in termini cristiani, come tutti gli avvenimenti di questo mondo; ed appare allora, come abbiamo detto, una immagine suprema della divina giustizia ancora in atto per una novella ribellione d'angelo.

Ci sono poi, naturalmente, altri temi minori nel romanzo; ma di questi basterà far breve cenno frettoloso. C'è il tema dell'isolamento umano, in Ahab e in Ishmael. C'è il tema del sentimento della fratellanza (cfr. Cap. XCIV). C'è il tema sociale e politico, particolarmente nella immagine del *Pequod*, che è un microcosmo dell'umanità e dello stato. C'è il tema dell'influsso della personalità (Ahab), e anche quello assai rilevante del Destino e dell'illusione del libero arbitrio, che s'intreccia alle vicende fin dall'inizio del romanzo quando sappiamo che Ishmael ha partecipato al viaggio perché il



«questionario» dei Fati ve lo ha spinto, e solo lui conosce gl'imprescrutabili disegni della Provvidenza; e quando Ahab stesso, alla vigilia della sua tragedia, esclamerà, riconfermando a Starbuck il suo proposito a continuare l'impresa fino in fondo, che tutto era prestabilito e decretato: «'This whole act's immutably decreed. 'Twas rehearsed by thee and me a billion years before the ocean rolled'». Questi temi, per quanto importanti, si possono sorvolare e lasciare all'intelligenza del lettore; mentre urge di passare al tema maggiore del libro.

Lo abbiamo lasciato per ultimo perché ci porta alla conclusione dell'impresa ahabiana e fa in essa riconoscere i più profondi significati. Si tratta dell'esperienza umana di quel terrore e di quel vuoto che si celano nel cuore stesso del cosmo e che costituiscono l'ultima tragica conoscenza che l'uomo acquisisce, oltre la quale non v'è altro che pazzia, distruzione, annichilimento. La sede metaforica di tali cosmici terrori sarà naturalmente il mare, che ha ormai raggiunto la sua estrema ricchezza di significati e che fu, sin dall'inizio del libro, lo stesso elemento degli ulissidi dell'eroismo pratico e dell'audace esplorazione dello spirito di là dai verdi e ubertosi confini della Tahiti dell'anima e della terra, donde gli uomini, con un novello richiamo al paradiso terrestre prima della cacciata, non dovrebbero mai dipartirsi. Il primo ad acquistare la terrorizzante esperienza — ma è soltanto un assaggio o una sorta di anticipazione tematica — è lo stesso Ishmael, abbandonato nella lancia in mezzo all'oceano, in occasione della prima caccia. È qui che il marinaio fa, come abbiamo visto, le sue prime riflessioni di ordine cosmico, con una decisa risoluzione all'indifferenza e allo stoicismo. La seconda esperienza spetta a Pip, l'innocente negretto, il quale, durante una disavventura di caccia, rimane abbandonato in mezzo ai flutti e il terrore gli fa perdere il senno:

Pip's ringed horizon began to expand around him miserably. By the merest chance the ship itself at last rescued him; but from that hour the little negro went about the deck an idiot; such, at least, they said he was. The sea had jeeringly kept his finite body up, but drowned the infinite of his soul. Not drowned entirely, though. Rather carried down alive to wondrous depths, where strange shapes of the unwarped primal world



glided to and fro before his passive eyes; and the miser merman, Wisdom, revealed his hoarded heaps; and among the joyous, heartless, everjuvenile eternities, Pip saw the multitudinous, God-omnipresent, coral insects, that out of the firmament of waters heaved the colossal orbs. He saw God's foot upon the treadle of the loom, and spoke it; and therefore his ship-mates called him mad. So man's insanity is heaven's sense; and wandering from all mortal reason, man comes at last to that celestial thought, which, to reason, is absurd and frantic; and weal or woe, feels then uncom-promised<sup>34</sup>.

Pip ha veduto, ha conosciuto l'essenza terribile e imperscrutabile del mondo, e, come già Ahab nella sua prima esperienza che fa da antefatto al romanzo, ha perduto la ragione; quantunque la sua demenza, diversamente da quella del Capitano, che è attiva ed ego-centrica, ribelle e colma d'odio, sia invece una pazzia mite, passiva e tutta amore per il prossimo. Egli ha intuito cosa si nasconde nelle sfere e la sua fragile umanità è crollata, incapace di sopportare il peso inumano di siffatta rivelazione. Egli ha compiuto, insomma, quella specie di « salto », per dirla col Kirkegaard, oltre il quale ci sono leggi del tutto diverse da quelle degli uomini e che per gli uomini saranno sempre follia, in quanto costituiscono una rottura della realtà intesa razionalmente.

La terza esperienza verrà compiuta da tutti i marinai del *Pequod*, quando la nave discenderà tragicamente nei voraci abissi. Ma di essa soltanto Ishmael, unico superstite, potrà raccontare. Ma raccontare che cosa? Egli non saprà dir nulla. Dirà soltanto di un vortice bianco sul quale girò come Issione alla ruota dell'Averno. Interrogarlo, sarebbe come interrogare, oggi, i superstiti di Agadir. Cosa essi ci saprebbero dire della furibonda ira della terra e delle sue leggi morali? La Balena del mito marinaro melvilliano è davvero immortale, onnipresente e ancor oggi muta e terrificante. E per chi, come il povero Ishmael, non potrà trovare, o in una fede o in una dottrina, consolazione e rivelazione, i misteri del cosmo rimarranno sempre immutati. Tali uomini periranno trascinando nella tomba, come Queequeg, l'indecifrabile mistero universale di cui fan

<sup>34</sup> Cap. XCIII.



parte e che il selvaggio portava impresso nei tatuaggi della pelle. Sulle loro tragedie si richiuderà il simbolico oceano melvilliano, muto e indifferente. I superstiti racconteranno ancora, con Ishmael: « then all collapsed, and the great shroud of the sea rolled on as it rolled five thousand years ago ».

Con questi elementi tematici, intrecciati variamente e sapientemente ritmati nel corso della narrazione dei fatti materiali, e stilisticamente espressi ora mediante una tecnica allegorica ora mediante una tecnica suggestiva, e dunque simbolica, si esaurisce, a noi sembra, il significato fondamentale del romanzo. E ci sembra ancora che questo, così guardato, non soffra di difetti costruttivi, almeno in senso ideologico e programmatico, né di parti che mal si giustificano nella economia di pensiero che sorregge l'intera espressione (faremo più tardi, in proposito, le nostre considerazioni di carattere estetico). Né ci pare necessario affermare, per trovar giustificazione alle polivalenze di senso, che l'opera sia intimamente ambigua, se almeno non voglia intendersi per ambiguità la costruzione stessa dei punti di vista. Ma è una ambiguità, questa, assai diversa da quella cui comunemente si riferisce la parola, con la quale s'intende piuttosto l'oscurità del simbolo nei suoi stadi precoscienti e antecedenti una posizione logica e razionale. L'ambiguità di *Moby Dick* è cosciente e logicamente espressa, anche se la sua logica, per fortuna, è quella dell'arte più spesso che quella del pensiero dialettico. Negare tal genere di logica a *Moby Dick*, come a qualsiasi altra opera d'arte, è negargli una esistenza poetica, nella quale ogni contenuto esistenziale deve assurgere alla chiarezza della parola. Non ci sono indecisioni da parte del Melville, e neanche espressioni della sua presunta confusione interiore. Tutto appare, nel libro, distribuito sapientemente in ordini di chiarezza; e se così non fosse, *Moby Dick* non sarebbe una immagine della complessa idea melvilliana del mondo, non sarebbe quella eccelsa opera d'arte che è, ma nient'altro che un « documento » della confusione ideologica ed artistica dell'autore.

È ben naturale, tuttavia, che questi temi da noi enucleati per scopi dimostrativi, si trovino, come in ogni opera d'arte, più spesso impliciti alle rappresentazioni sensibili, e apprendibili in esse in senso totale e non avulsi da esse e dai sentimenti da queste suscitati. Perciò



non si raccomanderà mai sufficientemente, come già raccomandò G. Baldini, di leggere l'opera con una aderenza il più possibile completa alla presentazione e alla narrazione dei fatti materiali, dai quali si diffondono quei sentimenti vivi e unici che rendono possibile la conquista dell'idea attraverso l'ideale rievocazione artistica dell'esperienza<sup>35</sup>.

2. *La struttura stilistica.* Se per realizzare la struttura simbolico-allegorica di *Moby Dick* Melville ricorse ad un difficile contrappunto tematico, nella ricerca di una struttura stilistica egli affrontò ancor più ardui problemi compositivi. Polivalente è, nel libro, l'interpretazione ideologica della vicenda materiale; polistilistica è, in esso, la forma. Melville ebbe una particolare coscienza dei procedimenti espressivi, concependo lo stile non come una prassi unificatrice ma come un complesso di possibilità o di metodi ciascuno dei quali atto a tramandare particolari e diverse situazioni. I generi consacrati dal tempo parvero a lui tutti egualmente eleggibili, come ad un compositore di musica possono apparire tonalità e ritmi. Poteva passare da una « chiave » all'altra, da un ritmo a un altro, con perfetta libertà; e non a capriccio, ma assai competentemente, giovandosi della particolare funzione di ciascun metodo stilistico. Così la sua opera, invero singolare, risultò di genere composito. È un romanzo, *Moby Dick*? È una mastodontica espansione dell'*essay* inglese? È un giornale di bordo? È un'epica in prosa? Non è possibile rispondere senza riserve. Se diciamo che è un romanzo, intendendo con questo una narrazione in prosa, dobbiamo subito aggiungere che non è sempre una esposizione di fatti e di avvenimenti e che, a rigor di termini, non è sempre in prosa: per un lato ci sono copiosi brani e capitoli di documentazione scientifica e di divagazioni culturali, o addirittura pezzi in forma drammatica con didascalie e personaggi che parlano in prima persona, per un altro lato ci sono passi che tendono ad assumere movimenti ritmici regolari e ad organizzarsi in versi pur in seno alla disposizione tipografica continua della pagina<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> G. BALDINI, *Melville o le ambiguità*, Milano-Napoli, 1952.

<sup>36</sup> Fa osservare queste cose, com'è noto, F. O. MATTHIESSEN nell'importante saggio su Melville in *American Renaissance: Art and Expression in the Age of*



Se diciamo che è grande « saggio » per quel suo frequentissimo organizzarsi per istinto, per intuito, per digressioni e variazioni, e per quel suo ripudio di simmetrie costruttive, bisogna subito aggiungere che ha, come nei veri e propri romanzi, una buona quantità di brani descrittivi delle cose, delle azioni e della psicologia. Se diciamo che è un giornale di bordo è solo per un vago richiamo a un genere che Melville può aver avuto in mente, ma, se mai, soltanto come spunto, per un'opera che risulta formata di ben altri ingredienti e di ben altri modi stilistici che quelli adatti ad una mera notazione di avvenimenti<sup>37</sup>. Se diciamo che è un'epica in prosa, sicuramente caratterizziamo certo suo contenuto e anche certo suo tono formale, ma non rendiamo conto di tante documentazioni scientifiche, di tante disquisizioni dottrinali, che compaiono, fra l'altro, in un loro particolare modulo espressivo. Dobbiamo alla fine concludere che l'opera si ribella ad ogni concetto di genere, e proprio per il suo carattere composito, polistilistico, i cui elementi si possono osservare singolarmente e vedere nella loro funzionalità e nel loro reciproco rapporto.

Possiamo distinguere subito uno stile espositivo, analitico, che è della assoluta e distaccata obbiettività, e che servì al Melville nelle dettagliate descrizioni dei metodi di caccia, degli strumenti e delle tecniche dell'industria baleniera, delle sue gerarchie umane a bordo e a terra, come pure nei commenti, nelle divagazioni dottrinali e in tutta quella materia che è intesa a conferire quanto più possibile un aspetto di realtà e di obbiettività ai fatti che stanno come termine primo delle trasfigurazioni metafisiche ed anagogiche. Ad esempio:

Until the whale fishery rounded Cape Horn, no commerce but colonial, scarcely any intercourse but colonial, was carried on between Europe and the long line of the opulent Spanish provinces on the Pacific coast. It was the whaleman who first broke through the jealous policy of the Spanish Crown, touching those colonies; and, if space permitted, it might

*Emerson and Whitman*, New York, 1941, p. 426 e sgg. Traduz. ital.: *Rinascimento americano*, a cura di F. LUCENTINI, prefazione di C. PAVESE, Einaudi, Torino, 1954.

<sup>37</sup> Il concetto di *log-book* ha ispirato W. E. BEZANSON: « In the last analysis, if one must have a prototype, here is an intensively heightened rendition of the logs, journals, and histories of the Anglo-American whaling tradition ». Cfr. « *Moby-Dick: Work of Art* » in *Moby-Dick Centennial Essays*, Edited for the Melville Society, Southern Methodist Univ. Press, Dallas, 1953, p. 56.



be distinctly shown how from those whalemén at last eventuated the liberation of Peru, Chili, and Bolivia from the yoke of Old Spain, and the establishment of the eternal democracy in those parts, etc.<sup>38</sup>

Peraltro questo è lo stile della narrazione delle azioni, ch  se ha un elemento distintivo fondamentale esso consiste in una ricerca di brevità, s  che il lettore abbia una diretta impressione dell'incalzare degli eventi, della drammaticità delle risoluzioni. Laddove il fraseggiare lungo conferisce al tema un senso di ponderazione e di solennità, adatto alle materie in cui entra pi  decisamente la personalità del narratore, questo stile rapido, disadorno di fronzoli retorici e privo d'interventi soggettivi   molto congeniale alla pura narrativa. Non   chi non abbia apprezzato in tal senso le pagine espositive di *Moby Dick*, particolarmente trionfanti nelle ultime vicende di caccia, dove ormai, essendo stato gi  detto quanto occorreva perch  il lettore fosse bene informato di dettagli tecnici, avesse assimilato tutto quanto di riflessioni e pensieri trasferisce la materia inerte sul piano della sensibilit  e della speculazione dialettica, la sua parola pu  correre liberamente, concreta, agile ed economica:

Suddenly the waters around them slowly swelled in broad circles; then quickly upheaved, as if sideways sliding from a submerged berg of ice, swiftly rising to the surface. A low rumbling sound was heard; a subterraneous hum; and then all held their breaths; as bedraggled with trailing ropes, and harpoons, and lances, a vast form shot lengthwise, but obliquely from the sea. Shrouded in a thin drooping veil of mist, it hovered for a moment in the rainbowed air; and then fell swamping back into the deep. Crushed thirty feet upwards, the waters flashed for an instant like heaps of fountains, then brokenly sank in a shower of flakes, leaving the circling surface creamed like new milk round the marble trunk of the whale. Etc.<sup>39</sup>

Accanto a questo modulo espressivo assume un particolare rilievo lo stile delle riflessioni, che potremmo chiamare meditativo. Esso   di quelle abbondanti pagine in cui Ishmael interroga e scruta il mondo fenomenico e i suoi grandi enigmi, partecipandoci il suo pensiero trasfigurante che oscilla fra una pura esistenzialit , dove atto empirico

<sup>38</sup> Cap. XXIV.

<sup>39</sup> Cap. CXXXV.



e atto teoretico non compaiono dissociati, e il suo estremo deterioro in cui la materia viva della prassi si allontana dall'attimo e diviene un puro termine concreto di teorizzazioni e di astrazioni subendo vari procedimenti di morali aggiunte che ricordano nella tecnica lo stile dei sermoni. Si vedano due passi esemplificativi per ciascuno dei due momenti:

Is it that by its indefiniteness it shadows forth the heartless voids and immensities of the universe, and thus stabs us from behind with the thought of annihilation, when beholding the white depths of the milky way? Or is it, that as in essence whiteness is not so much a colour as the visible absence of colour, and at the same time the concrete of all colours; is it for these reasons that there is such a dumb blankness, full of meaning, in a wide landscape of snows — a colourless, all-colour of atheism from which we shrink? Etc.<sup>40</sup>

È questo il linguaggio della esistenzialità, ben compreso dal Lombardo, « un linguaggio realistico e simbolico » che riproduce in se stesso il « movimento dinamico di rappresentazione e ricerca ». Esso « rappresenta la realtà e contemporaneamente scruta in essa, indaga il suo mistero e simbolicamente lo rivela »<sup>41</sup>. Si veda ora un esempio del momento emblematicizzante. Ishmael sostiene Queequeg con la *monkey-rope* nel suo pericoloso esercizio fuori bordo ed esclama:

« Well, well, my dear comrade and twin-brother, ... what matters it, after all? Are you not the previous image of each and all of us men in this whaling world? That unsounded ocean you gasp in, is Life; those sharks, your foes; those spades, your friends; and what between shark and spades you are in a sad pickle and peril, poor lad »<sup>42</sup>.

Questo stile, a differenza di quello espositivo, fa ampio ricorso ai mezzi retorici, cioè alle figure del linguaggio. I procedimenti associativi abbondano; metafore e similitudini si succedono con un ritmo così serrato che talvolta ne senti l'eccesso che divarica e infrange l'unità di pensiero e di forma. In altro tipo di prosa tale eloquio rallenta e impedisce il flusso espositivo sia della descrizione

<sup>40</sup> Cap. XLII.

<sup>41</sup> Cfr. A. LOMBARDO, « Introduzione a Melville », *Studi Americani* n. 3, 1957, pp. 29-61 (p. 47) ora in: *La Ricerca del Vero*, cit.

<sup>42</sup> Cap. LXXII.



che della narrazione, compromettendone anche la concretezza, ma qui, in questo genere di pagine, in cui ci muoviamo dentro i cerchi in perpetua espansione della feconda mente di Ishmael, il procedimento stilistico trova non soltanto giustificazione, ma una sua riconoscibile necessità.

Caratteristica quasi costante di questo discorso melvilliano è il curioso tono analitico-scientifico che tiene i fatti a distanza e controlla anche la materia dei momenti più soggettivi, non esclusi quelli in cui la fantasia è più alacremenente in opera — peculiarità che Melville può aver derivato dalla prosa « metafisica » di Thomas Browne e da quella delle *Confessions of an English Opium-Eater* del De Quincey, libri che egli acquistò in Inghilterra un anno prima dell'inizio della composizione di *Moby Dick*. Tale analiticità ben s'accorda, a guardar bene, con la sostanza del romanzo, in cui prima della sintesi si trova la scomposizione e la vivisezione. Tutto viene lì analizzato, dagli strumenti agli usi ai miti alla psicologia ai sistemi filosofici alle ossa della balena e alla sua enigmatica testa. E questa febbre della ricerca, da cui Ishmael, Ahab e l'animo di Melville sono accesi, diviene la vibrazione continua del libro e in essa consiste la caccia metaforica nella quale l'autore trascina con sé, in uno slancio oratorio, cultura, intelletto, argutezza e la stessa fantasia: « Can we thus hope », afferma Ishmael, « to light upon some chance clue to conduct us to the hidden cause we seek? Let us try. But in a matter like this, subtlety appeals to subtlety, and without imagination no man can follow another into these halls »<sup>48</sup>. Ragionamenti e processi fantastico-associativi sono sintatticamente sorretti dagli schemi caratteristici della dissertazione: da quelli cautelari dei « sembra », « pare », « come se », a quelli della retorica dottrinale, « sebbene », « tuttavia », « cionondimeno », « in aggiunta », « si vedrà », « dopo quanto abbiamo detto », « ne consegue », etc., non escluse le frequenti enumerazioni. Dovunque si trova il tono dell'accertamento, delle dimostrazioni, delle premesse e delle deduzioni. Ishmael assume il curioso ruolo dello storico della sua fantasia, della sua sensibilità, insomma della sua esperienza, il che non è peraltro in contrasto con la sua

<sup>48</sup> Cap. XLII.



funzione generale nel romanzo, che è quella dell'osservatore e del narratore: « And I only am escaped to tell thee ».

Quanto a struttura organica, questo stile meditativo partecipa ancora del genere saggistico inglese tradizionale. Il discorso non procede su una linea logica di sviluppo, ma cresce per variazioni e per digressioni. Potrebbe dirsi una specie di avventura nella ricerca di un mondo verbale che corrisponda all'idea, allo stato d'animo e ai sentimenti; perciò ha qualcosa dell'improvvisazione, fondata su un nucleo tematico attorno al quale si raccolgono, dai recessi della memoria, immagini sussidiarie, frammenti di erudizione, osservazioni, ripensamenti, apothegmi, sintesi provvisorie. Il movimento è centrifugo e i fatti aggiunti affiorano con immediatezza e spontaneità, fino ad assumere talvolta una libertà oziosa e decorativa che non collabora strettamente col pensiero o col tema fondamentale. Per portare un esempio si può prendere il Cap. XXXV. Esso si compone di questi contenuti e di questi passaggi: *a*) descrizione della prassi della guardia sull'albero; *b*) variazione culturale n. 1: le piramidi, la Torre di Babele, l'eremo del Santo stilita, le statue di bronzo (Napoleone, Nelson, Washington); *c*) variazione analogica: i grandi defunti scrutano silenziosamente i tempi dalla sommità dei loro pilastri; *d*) variazione culturale n. 2: Obed Macy, storico di Nantucket, narra di simili pratiche da terra; *e*) ripresa del tema fondamentale: il marinaio meditativo, tempo cattivo e tempo buono; *f*) variazione culturale n. 3: il Capitano Slect inventore di una cabina che rende più comoda la posizione e la guardia sull'albero; *g*) trasfigurazione dei fatti sul piano simbolico: ironia e critica all'idealismo. O si può prendere il capitolo sulla coda del capodoglio (LXXXVI) che, a sua volta, si compone così: *a*) tema descrittivo: forma, misure della coda, bellezza, composizione; *b*) variazione analogico-culturale n. 1: richiamo agli strati di mattoni e pietre nelle antiche mura romane; *c*) ripresa del tema iniziale: fibre, filamenti, potenza, grazia; *d*) variazione analogico-culturale n. 2: richiamo alla muscolatura delle statue di Ercole, osservazione di Eckermann a proposito del petto di Goethe sul letto di morte, muscolarità delle raffigurazioni femminee del Cristo; *e*) ripresa del tema iniziale: elasticità, enumerazione dei cinque grandi movimenti con rispettive variazioni analogiche e culturali; *f*) richia-



mo alla proboscide dell'elefante, alle movenze gentili delle fanciulle, ai gatti che giocano sul focolare, allo sparo del cannone, a Satana che balza dalle fiamme dell'inferno, ai demoni di Dante e agli arcangeli di Isaia, ai persiani che adorano il sole, citazioni da Tolomeo Filopatore e da Re Giuba a proposito degli elefanti che adorano il cielo; g) ripresa del tema iniziale sotto forma di precisazione sulla differenza nelle proporzioni fra l'elefante e il capodoglio; h) dichiarazioni conclusive sulla impossibilità di esprimere e di comprendere alcuni movimenti della coda (tema del mistero). Questi, come altri capitoli, rivelano dunque un procedimento variazionistico la cui possibilità di espandersi dipende da un particolare meccanismo associativo dell'intelligenza, in cui giocano liberamente cultura, osservazione e sensibilità con alcunché di bizzarro e di paradossale. Come nella prosa «metafisica» del Seicento, il tutto poggia sulla facoltà mentale di far coesistere e convivere elementi disparati dell'esperienza, sulla possibilità di organizzare e di fondere i termini più disparati.

Le caratteristiche generali di questo eloquio meditativo, che è poi il maggiore stile melvillianiano, potrebbero compendiarsi in una sola parola: eloquenza. Al Melville si applica perfettamente la formula ciceroniana: «eloquens qui mirabilis et magnificentius augere potest atque ornare quae vult». La sua parola e la sua frase si esaltano e si animano nella consapevolezza della grandiosità e della importanza del tema. Al grande contenuto di *Moby Dick*, che abbraccia in uno sforzo enorme i problemi più profondi del genere umano, doveva naturalmente corrispondere un tipo di eloquio che contenesse, nella sua anormalità, e cioè nella sua completa deviazione dai modi usuali dell'espressione contemporanea, il tono adatto ai motivi ispiratori. Perciò si trova qui, a differenza dei brani il cui proposito è di tramandare l'azione pratica, una sostenutezza di lessico e di costruito sintattico che torna assai addietro nel tempo e si colora per questo di una suggestività sua propria. Si osservano qui frasi e periodi straordinariamente lunghi, i quali si lanciano per così dire sulla traiettoria di una pericolosa parabola la cui cadenza è di volta in volta dilazionata da riprese e da inserimenti parentetici. Così si generano, da un lato una specie di *suspense*, continuamente rinnovato da una serie di «fiati», dall'altro un «crescendo» graduale



che accentua e drammatizza il desiderio risolutivo; sì che il discorso assume una tensione alata e conferisce per questo sentimenti di entusiasmo e di passione. Prendiamo, fra i moltissimi, almeno un esempio significativo, dove possiamo osservare la lunga parabola sintattica sostenuta e protratta dai nessi che noi mettiamo in corsivo:

*But though* to landsmen in general the native inhabitants of the seas have ever been regarded with emotions unspeakably unsocial and repelling; *though* we know the sea to be an everlasting *terra incognita* [cors. del testo], *so that* Columbus sailed over numberless unknown worlds to discover his one superficial western one; *though*, by vast odds, the most terrific of all mortal disasters have immemorially and indiscriminately befallen tens and hundreds of thousands of those who have gone upon the waters; *though* but a moment's consideration will teach, that however baby-man may brag of his science and skill, *and* however much, in a flattering future, that science and skill may augment; *yet* for ever and for ever, to the crack of doom, the sea will insult and murder him, and pulverise the stateliest, stiffest frigate he can make; *nevertheless*, by the continual repetition of these very impressions, man has lost that sense of the full awfulness of the sea which aboriginally belongs to it<sup>44</sup>.

Per quanto riguarda i frequenti incisi, di cui vedasi un esempio anche nel brano succitato («so that Columbus...»), si osserverà che Melville ricorre spesso all'uso dei participi presenti, e che tali forme contribuiscono suggestivamente a sostenere l'altezza della frase e ad accentuarne il volo:

As I sat there in that now lonely room; the fire *burning* low, in that mild stage when, after its first intensity has warmed the air, it then only glows to be looked at; the evening shades and phantoms *gathering* round the casements, and *peering* in upon us silent, solitary twain; the storm *booming* without in solemn swells; I began to be sensible of strange feelings. I felt a melting in me<sup>45</sup>.

Altri mezzi retorici più comuni della eloquenza melvilliana sono poi gli esclamativi («O Nature, and O soul of man! how far beyond all utterance are your linked analogies!»), gli imperativi («Say, you are in the country... Take almost any path you please, etc.»; «Nantucket! Take out your map and look at it. See what a real

<sup>44</sup> Cap. LVIII.

<sup>45</sup> Cap. X.



corner of the world it occupies», etc.), gli interrogativi (« Why did the poor poet of Tennessee, upon suddenly receiving two handfuls of silver, deliberate whether to buy a coat, which he sadly needed, or invest his money in a pedestrian trip to Rockaway Beach? Why is almost every robust boy with a robust healthy soul in him, at some time or other crazy to go to sea? Why upon our first voyage as a passenger, did you yourself feel such a mystical vibration, when first told that you and your ship were now out of sight of land? Why did the old Persians hold the sea holy? Why did the Greeks give it a separate deity, and own brother of Jove? »), le inversioni enfatiche (« But not only is the sea... »; « or are the most conscientious... »; « Nor perhaps will it fail... » etc.) e le ripetizioni, le quali ultime dimostrano come l'orecchio di Melville fosse vigile all'andamento fonico e ritmico del periodo e sfruttasse ogni possibilità di ornato, di bilanciamenti, o ricercasse una pura musicalità. Anzi diremo che più il suo stile era elevato, entusiastico, lirico, più tendeva ad organizzarsi ritmicamente e musicalmente, persino, come dicevamo, incorporando il movimento del *blank verse*.

La pienezza rigogliosa e la conseguente lentezza di questa eloquenza è dovuta anche moltissimo al predominio delle similitudini sulle metafore. La metafora ha, com'è noto, una rapida funzione sintetica, offrendo un termine solo in cui è risolta l'associazione di due termini, mentre la similitudine rivela un processo retorico spiegato e può dilatarsi in un intero periodo. La sintesi intuitiva che compare, anche se non sempre, nella percezione primaria, viene qui dissociata in termini distinti e collegati mediante una equivalenza. Ora, i grandi paragoni melvilliani diremmo che tornano assai addietro nel tempo e vanno, oltre il periodo elisabettiano e Shakespeare in particolare, a raggiungere talvolta il tipo omerico pur trascinandosi dietro la rigogliosa veste barocca del Seicento.

Del resto, la prassi similitudinaria trascende i puri fatti sensoriali o eruditi per informare di sé tutto il romanzo, o gran parte di esso, nei suoi processi di trasfigurazione ideologica. Troviamo la tecnica della equivalenza trasferita dalle similitudini edonistiche (intese a recare il piacere dell'associazione) o illustrative (volte a elucidare una materia) o nobilitanti (che trasferiscono l'argomento su un



piano di sublimità) o ritmiche (funzionanti come interruzioni o soste di pura stasi contemplativa nell'urgenza dei sentimenti e delle azioni) alle associazioni di fatto concreto e astrazione che trasformano la materia dell'esperienza sensibile in parabole morali.

Anche nell'uso verbale comune e nei frequenti neologismi Melville mostra la sua inclinazione al linguaggio dell'eloquenza. Basterà ricordare i suoi abbondanti nomi verbali, come «allurings», «coincidings», «intercidings», i molti astratti in *-ness*, come «localness», «landlessness», «aboriginalness», oppure quelli in *-ism*, come «footmanism» e «sultanism», gli avverbi e aggettivi participiali, come «officered», «cymballed», «invokingly» e «intermixingly», oppure i suoi singolari composti che richiamano formazioni alla greca, e non per nulla collaborano a conferire un tono epico alla vicenda, come «a valor-ruined man», «the message-carrying air», «the teeth-tiared sharks», e via dicendo<sup>46</sup>.

È ben naturale dunque, che si debba parlare, a proposito del linguaggio melvillianiano e particolarmente di questa sua eloquenza, come di un genere altamente idiosincratico e letterario, nel senso che esso riflette una particolare consapevolezza dello stile e delle sue applicazioni. Lasciamo perciò al lettore di considerare quanto sia stato inadeguato parlare del nostro scrittore come di un genio spontaneo e «naturale», quasi barbaro e istintivo, oppure primitivo e ingenuo, che avrebbe subito indiscriminatamente o passivamente l'influenza di disparati influssi letterari.

Non v'è dubbio che questo linguaggio meditativo deve considerarsi il mezzo adatto ad esprimere i momenti più elevati di quella non rara fusione di dati provenienti dalla vita del pensiero e dalla vita del corpo che in Melville è generata da una intensa esistenzialità. È noto come al nostro autore sia riconosciuta spesso quel tipo di espressione non dissociata che è caratteristica dei poeti metafisici inglesi del diciassettesimo secolo e che ha fatto osservare ad uno dei suoi critici più geniali, il Matthiessen, come egli «demonstrated once again his realization of what Donne knew and Tennyson's day had

<sup>46</sup> Lo strano mondo verbale del Melville ha attratto l'attenzione di N. ARVIN, *H. Melville*, Londra, 1950, pp. 162-65.



largely forgotten: that there should be no artificial separation between the life of the mind and of the body »<sup>47</sup>.

Ma dobbiamo altresì riconoscere che egli correva sempre un grave rischio allorquando adoperava un mezzo espressivo di tal genere, e cioè che i tempi prescelti non fossero sufficientemente elevati da giustificare simili altezze di tono verbale e sintattico. Non dimentichiamo che Melville volle trasfigurare una materia molto umile e non agilmente trasferibile su quei piani che chiedono come loro propria una magnificenza stilistica. Spesso egli riesce a farlo, e attua allora una perfetta fusione di materia e di forma; ma altre volte non raggiunge i suoi scopi, specialmente quando questa sua eloquenza esce dai brani strettamente meditativi e si spande, di là dei suoi propri confini, su capitoli documentari o addirittura su certi brani descrittivi delle azioni. Allora l'eloquenza diviene una veste sproporzionata che genera piuttosto il contrario di quella nobilitazione che si propone. I pregi dello stile si cambiano in difetti, le lunghe traiettorie delle frasi divengono ridicoli espedienti di gonfiature retoriche e talvolta generano dei garbugli sintattici che ostacolano l'intelligenza del periodo, le scelte lessicali scoprono goffe affettazioni. Il tutto insomma crolla in una vacua magniloquenza, sia nei sentimenti che nelle immagini, in una ostentazione sproporzionata del grande. E questo importante linguaggio melvilliano rivela, più che una pessima scimmiettatura della prosa barocca seicentesca, i suoi più umili rapporti con l'oratoria popolare contemporanea e con il perverso gusto del linguaggio dei romanzi neri, pieno di arcaismi e di esagerazioni, assai diffuso in America nella prima metà dell'Ottocento<sup>48</sup>. Mentre, per un altro lato, e certamente con minori danni, può degenerare in una ricerca di esterna eleganza, caratterizzata da gratuite trasposizioni sintattiche e da giochi verbali.

A questo stile della meditazione, e particolarmente in questi suoi aspetti deteriori, va subito associato lo stile caratteristico dei monologhi di Ahab, un genere di eloquio che potrebbe chiamarsi « poetico », ma non tanto per le sue occasionali altezze artistiche e

<sup>47</sup> *Op. cit.*, p. 395.

<sup>48</sup> Per quanto riguarda i rapporti di Melville con l'oratoria popolare, cfr. R. V. CHASE, *H. Melville, a Critical Study*, New York, 1949, pp. 87-89.



liriche, non sempre raggiunte, quanto piuttosto per quel suo non voler essere altro che poesia, spesso nel senso più smaccatamente romantico del termine. È questo uno stile lirico-drammatico (ma più spesso melodrammatico) assai ovviamente scelto nel tonante genere byronico per quanto sovente sostenuto da una vigorosa fantasia, densa di sorprendenti audacie associative, che avvicina Melville a Marlowe e a Webster più che a Byron e a Shakespeare. In tale discorso, più d'una volta affiora, a un tempo, il modello romantico e seicentesco, con un compromesso che è, del resto, nella figura stessa di Ahab, a mezza strada fra Manfredi e il *revenger* elisabettiano. Il periodo tende ad accomodarsi in unità ritmiche che arieggiano il verso, come già fu osservato dal Matthiessen a proposito del Cap. XXXVII, e come avviene nel celebre monologo sulla testa del capodoglio la cui prosa ricerca dei confini ritmici il più possibile isocroni:

« Speak, thou vast and venerable heap », muttered Ahab, « which, though ungarnished with a beard, yet here and there lookest hoary with mosses; speak, mighty head, and tell us the secret thing that is in thee. Of all divers, thou hast dived the deepest. That head upon which the upper sun now gleams, has moved amid this world's foundations. Where unrecorded names and navies rust, and untold hopes and anchors rot; where in her murderous hold this frigate earth is ballasted with bones of millions of the drowned; there, in that awful water-land, there was thy most familiar home. Thou hast been where bell or diver never went; hast slept by many a sailor's side, where sleepless mothers would give their lives to lay them down », etc.<sup>49</sup>

Anche in questo linguaggio si ripete lo stesso fenomeno che abbiamo osservato a proposito dello stile meditativo: l'eloquio prescelto è il mezzo più congeniale alla espressione dei pensieri e degli stati d'animo di Ahab, e come tale può raggiungere le altissime vette espressive dell'ultimo soliloquio, ma, al tempo stesso, può cambiarsi in cattiva oratoria e in una serie insopportabile di roboanti esplosioni di malumore che trasformano il ponte del *Pequod* in uno squallido palcoscenico ed Ahab in un gesticolante ossesso:

« Oh, hard! that to fire others, the match itself must needs be wasting! What I've dared, I've willed; and what I've willed I'll do! They think

<sup>49</sup> Cap. LXX.



me mad — Starbuck does; but I'm demoniac, I am madness maddened! That wild madness that's only calm to comprehend itself! The prophecy was that I should be dismembered; and — Aye! I lost this leg. I now prophesy that I will dismember my dismemberer. Now, then, be the prophet and the fulfiller one. That's more than ye, ye great gods, ever were. I laugh and hoot at ye, ye cricket players, ye pugilists, ye deaf Burkes and Blinded Bendigoes », etc.<sup>50</sup>

Rimangono ora da considerare a parte, ma basterà un breve cenno, lo stile idiomático, che in senso realistico riproduce il linguaggio vivo dei marinai, il loro stesso gergo, in forma talvolta dialogata come in teatro:

*Dutch Sailor.*

Grand snoozing to-night, maty; fat night for that. I mark this in our Mogul's wine; it's quite as deadening to some as filliping to others. We sing; they sleep — ay, lie down there, like ground-tier butts. At 'em again! There, take this copper-pump, and hail 'em through it. Tell them to avast dreaming of their lasses. That's the way — *that's* it; thy throat ain't spoiled with eating Amsterdam butter.

*French Sailor.*

Hist, boys! Lets have a jig or two before we ride to anchor in Blanket Bay. What say ye? There comes the other watch. Stand by all legs! Pip! little Pip! Hurrah with your tambourine!

*Pip (sulk and sleepy).*

Don't know where it is.

*French Sailor.*

Beat thy belly, then, and wag thy cars. Jig it, men, I say; merry's the word; hurrah! Damn me, won't you dance? Form, now, Indian-file, and gallop into the double shuffle? Throw yourselves! Legs! legs! Etc.<sup>51</sup>

e lo stile che possiamo chiamare contemplativo, e che è ancora di Ishmael nei suoi momenti di estatiche contemplazioni e descrizioni delle cose e dei multiformi aspetti della natura marina. Forse nes-

<sup>50</sup> Cap. XXXVII. G. Burke e G. Thompson (Bendigo) erano campioni inglesi di pugilato.

<sup>51</sup> Cap. XL.



sun semblante del polimorfo stile melvilliano raccoglie più di questo un maggior numero d'incondizionati consensi e ammirazioni. È lo stile che attua sempre una perfetta compenetrazione di materia e di forma, un perfetto equilibrio di parti e anche quella collaborazione fonico-suggestiva che in altri luoghi, dicevamo, rimane un mero fatto retorico e decorativo. Basterà citare, fra i molti esempi, questa descrizione del *Pequod*:

She was a ship of the old school, rather small if anything; with an old-fashioned claw-footed look about her. Long seasoned and weather-stained in the typhoons and calms of all four oceans, her old hull's complexion was darkened like a French grenadier's, who has alike fought in Egypt and Siberia. Her venerable bows looked bearded. Her masts — cut somewhere on the coast of Japan, where her original ones were lost overboard in a gale — her masts stood stiffly up like the spines of the three old kings of Cologne. Her ancient decks were worn and wrinkled, like the pilgrim-worshipped flagstone in Canterbury Cathedral where Becket bled, Etc.<sup>52</sup>

oppure questo meraviglioso incontro di Ishmael col Pacifico dei suoi sogni:

When gliding by the Bashee Isles we emerged at last upon the great South Sea; were it not for other things, I could have greeted my dear Pacific with uncounted thanks, for now the long supplication of my youth was answered; that serene ocean rolled eastwards from me a thousand leagues of blue.

There is one knows not what sweet mystery about this sea, whose gently awful stirrings seem to speak of some hidden soul beneath; like those fabled undulations of the Ephesian sod over the buried evangelist, St. John. And meet it is, that over these sea-pastures, wide-rolling, watery prairies and Potters' Fields of all four continents, the waves should rise and fall, and ebb and flow unceasingly; for here, millions of mixed shades and shadows, drowned dreams, sonnambulisms, reveries; all that we call lives and souls, lie dreaming, dreaming still; tossing like slumberers in their beds; the everrolling waves but made so by their restlessness. Etc.<sup>53</sup>

Si osservi, per quanto dicevamo della suggestività fonica, il magnifico effetto delle vocali lunghe in «that serene ocean rolled east-

<sup>52</sup> Cap. XVI.

<sup>53</sup> Cap. CXI.



wards from me a thousand leagues of blue » (già introdotto da quel « gliding » iniziale, gravido di silenzio e di dolcezza) che suggeriscono incomparabilmente la distesa marina e i suoi quieti movimenti. L'argomento chiederebbe più lungo discorso, ma in questa sede non possiamo citare che altri due brani: cioè l'altra descrizione marina, al Cap. LXX, dove ancora predominano suggestivamente le lunghe:

An intense copper calm, like a universal yellow lotus, was more and more unfolding its noiseless measureless leaves upon the sea

e la magistrale evocazione del bianco destriero della prateria, al Cap. XLII, dove una onomatopeia interna muove il contesto fonico nell'incedere e nell'impennarsi dell'animale:

... a magnificent milk-white charger, large-eyed, small-headed, bluff-chested, and with the dignity of a thousand monarchs in his lofty, over-  
scorning carriage.

3. *Conclusione.* È evidente che in un'opera stilisticamente e ideologicamente composita come *Moby Dick* il problema che assilla il critico e certamente tormentò l'autore nella fatica del comporre è soprattutto di natura strutturale. *Moby Dick* è una creazione gigantesca non soltanto per i grandi problemi umani che abbraccia, ma anche per il suo estremo tentativo di sintesi. E certamente la misura delle riuscite e dei fallimenti melvilliani si trova proprio in questo sforzo poderoso di assoggettamento e di composizione armoniosa di tutti i dati dell'esperienza, dalla cruda obbiettività all'astratta idealità, dai sentimenti dell'ironia e del comico a quelli del *pathos* e del tragico, come pure, stilisticamente, dalle forme e dai procedimenti del romanzo, quale narrazione economica e spedita, a quelli della potenza fantastica dell'autore, e anzi ogni lode deve esser profusa per quel suo saper trarre significati da tutti gli aspetti della vita, per quel suo saper produrre energie semantiche inesauribili. Nessuna obiezione può essere mossa alla « verità » tonale dei personaggi e dell'atmosfera delle azioni, ché gli uni e l'altra si compenetrano perfettamente, ma un'ultima considerazione sull'arte melvilliana deve necessariamente indugiare su questioni strutturali.

Questo grande capolavoro del romanticismo d'America, che è



*Moby Dick*, rivela indubbiamente grandi ed audaci conquiste anche in tal senso, ma scopre al tempo stesso sconfitte e fallimenti. Nessuno può sentirsi di dichiararlo un'opera perfetta; e questo si deve riconoscere anche dopo aver superato (il che non sempre avviene, e ciò reca grave torto all'opera) i pregiudizi di un classico ideale d'ordine geometrico. In *Moby Dick* non dobbiamo ricercare infatti altro che quell'opera romantica che essa è, fuori degli schemi della tradizione e audacemente rivolta alla conquista di una forma che nasce dall'intimo. Diremmo che il dinamismo percorre ogni pagina, come ogni pensiero e ogni azione.

Nella prima parte di questa nostra indagine ci siamo preoccupati d'individuare l'organizzazione ideologica del libro, facendo soltanto poche ed occasionali considerazioni di carattere estetico. È ora necessario ritornare sull'argomento parlando della *qualità* del meccanismo ideologico melvilliano.

La prima cosa che balza agli occhi è intanto la fragilità di Ishmael, che pure è la figura cui sarebbe assegnata una delle funzioni organizzative più importanti dell'opera. Dalle osservazioni che abbiamo fatte a proposito dei rapporti fra i personaggi della vicenda e il centro del romanzo, che è costituito dalla Balena, si può ricavare che la tecnica del racconto è quella che potremmo chiamare dei punti di vista. Ma il modo in cui tali punti vengono presentati è piuttosto singolare e anche incongruo. Il pensiero dei vari personaggi rispetto alla balena non viene rivelato dall'autore, secondo l'uso prevalente nel diciannovesimo secolo, ma attraverso Ishmael, che è un narratore, sì, ma al tempo stesso un personaggio e lui pure rappresentativo di un suo punto di vista sia sulla balena che sui protagonisti della vicenda del *Pequod*. Insomma, il centro dinamico della materia del romanzo è costituito da una presentazione di angolazioni varie attraverso un punto fondamentale che, a sua volta, è anche uno dei punti di vista. Ora, questo Ishmael, attorno al quale dovrebbe logicamente girare il romanzo, e alla cui sensibilità poetica, alla cui bramosia d'interrogare tutti gli aspetti del mondo e di goderli nella loro ineffabile bellezza, dobbiamo il più alto pregio del racconto, non assolve sempre la sua funzione in seno all'economia dell'opera. Per circa quindici capitoli (i primi) lo vediamo al suo



posto di narratore e di marinaio, poi, d'un tratto, lo vediamo scomparire; la sua voce caratteristica diviene sempre meno forte e con essa si confonde quella di un altro narratore, che è lo stesso Melville, il quale, ad esempio, non soltanto osserva e commenta tutto ciò che fa parte delle apparenze, ma anche sa quello che Ishmael non potrebbe sapere, cioè quello che i marinai pensano, e anche distribuisce il tutto dei significati in modo che in essi si possa riconoscere quella struttura logica di cui abbiamo già discusso. Alla fine del libro Ishmael fa una breve ricomparsa, ma, diremmo, soltanto per informarci del tragico epilogo della caccia. Insomma, di Ishmael, come osserva il Bezanson<sup>54</sup>, ce ne sono due: un Ishmael giovane che « vive » la vicenda e ci fa conoscere quei suoi momenti di meravigliosa esperienza in atto, esperienza veramente esistenziale e indiscriminata, e un Ishmael vecchio, cioè Melville scrittore, che già ha vissuto quelle esperienze, già le ha fatte riposare nel tempo ed è capace perciò di riassumerne i valori e di organizzarle.

Un'altra ambiguità è generata dal fatto che la partecipazione di Melville è divisa fra Ishmael ed Ahab. In senso generico, tutti i punti di vista dei personaggi appaiono, come dicevamo all'inizio, obbiettive proiezioni della crisi circolare dell'animo melvilliano, ma ogni imparzialità s'infrange con l'intrusione dell'autore e in effetti sentiamo che Melville è diviso fra l'umile marinaio, scettico, timido, obbiettivo e il suo Capitano eroico, esaltato ed esasperato protagonista della metaforica « ricerca ». Questa indecisione, una volta affiorata la persona dell'autore nel romanzo, diviene un vero e proprio peso e genera non pochi difetti di prospettiva che si possono ben giustificare da un punto di vista morale o di piani ideologici ma non certo sulla base di considerazioni estetiche. Perché il gioco dei valori contrastanti, che abbiamo visto costituire la struttura metafisica del romanzo potesse liberamente esplicitarsi, Ishmael ed Ahab avrebbero dovuto rimanere degli obbiettivi simboli di pensiero e non colorarsi della partecipazione intrusiva di Melville. O almeno l'autore avrebbe dovuto celarsi soltanto nella posizione di Ishmael, così come richiederebbe l'impostazione del romanzo in senso programmatico.

<sup>54</sup> Cfr. *Op. cit.*, pp. 39-41.



Un altro difetto strutturale sta alla sorgente stessa della grande fantasia melvilliana impareggiabilmente capace di associazioni di senso e di idea. Anche qui si ripresenta l'arduo problema della sintesi. Già osservavamo nella prima parte di questo nostro saggio che *Moby Dick* è un'opera che sta fra simbolo e allegoria e che, tutto sommato, riesce nell'insieme a bilanciarsi in senso strutturale fra una compagine allegorica e i molti veri simboli che vi fioriscono all'interno. Ma non sempre i passaggi dalla rappresentazione materiale ai significati che la trascendono si compiono in seno alla struttura ideologica generale, in un clima perfettamente estetico. Spesso troviamo, nelle osservazioni di Ishmael o di Melville, che i valori non sono generati dalle cose ma vengono ad esse imposti. In questi casi la sintesi è mancata e D. H. Lawrence poteva osservare che *Moby Dick* come storia marinara è una meraviglia ma come racconto simbolico è irritante e che il voler fasciare le esperienze reali del marinaio con roboanti misticherie dà ai nervi<sup>55</sup>. La forma artistica non risolve in questi casi compiutamente i suoi contenuti ma scopre contenuti intatti e rapporti analogico-ideali sovrapposti. Idea e rappresentazione rimangono due entità completamente distinte. Questi meccanismi si possono ben giustificare in considerazione dell'ambito storico in cui Melville scriveva, quando cioè si erano appena intuiti i veri procedimenti del simbolo, e Hawthorne, del resto, che Melville ammirava incondizionatamente, peccava degli stessi errori nella prassi associativa. Ma atmosfera storica o no, tali associazioni meccaniche non possono apparire altro che dei vizi nella ricercata sintesi di pensiero e di senso. Certamente, in tali casi, pesava di più sulla mente melvilliana e hawthorniana l'esempio biblico o sermonesco, nei loro trapassi analogici, che non quella letteratura seicentesca cui Melville guardava con tanto interesse e che offriva una sua peculiare risoluzione del pensiero e del senso. Sicuramente la reale grandezza della espressione melvilliana si trova in quei brani meno apparentemente ambiziosi, meno preoccupati dei « significati » delle cose, in cui una parola, un periodo, intensamente soffi di pensiero, assumono una straordinaria potenza suggestiva.

<sup>55</sup> Cfr. *Op. cit.*, p. 162.



Rimane ora da riconsiderare, in senso estetico, anche l'organizzazione polistilistica del romanzo. Molti critici, i quali pur sembrano ammettere la singola funzionalità dei vari stili ciascuno in rapporto ai suoi propri contenuti materiali, sentimentali ed ideologici, sembrano altresì obbiettare sulla loro combinazione, denunciando, in senso generico e senza fare troppe distinzioni, l'espressione melvilliana che passa da piani di tono elevatissimo a piani di spicciola e umile prosaicità. E per quanto concerne l'economia generale dell'opera, se la prendono principalmente con i frequenti e abbondanti brani di materia tecnica ed enciclopedica sui capodogli e sulla caccia, che spezzerrebbero il ritmo serrato della narrazione e distoglierebbero la mente del lettore dal teso sviluppo degli eventi. Si è detto anche, come abbiamo visto, che *Moby Dick* soffre di difetti strutturali soprattutto perché Melville l'avrebbe scritto « a caso », cioè senza un piano prestabilito, e aggiungendo, di giorno in giorno, divagazioni e inserimenti casuali. A queste osservazioni bisogna rispondere subito che l'argomento non può essere risolto che in base a considerazioni di ritmo. Noi non abbiamo nessun diritto di rimproverare all'autore la scelta della sua materia, e tantomeno l'originalissima risoluzione di ciascun momento espressivo mediante le singole facce di una specie di poligono stilistico. Anche da un punto di vista di essenzialità contenutistica molti lettori hanno ormai riconosciuta la stretta funzionalità delle parti documentarie dottrinali le quali non si staccano dall'opera come mere digressioni erudite o pedantesche ma rendono concreto, « storico » e attuale il termine materiale della vicenda. La mente simbolica di Melville cerca di congiungere violentemente i due poli opposti della sua esperienza da un lato il più possibile obbiettiva e reale, dall'altro il più possibile trasfigurata e ideale. Ovviamente, una considerevole copia d'informazione era necessaria in tal caso per un romanzo i cui contenuti obbiettivi sono quanto mai lontani dalla familiare esperienza dei lettori. Quanto poi al fatto che l'opera sia stata scritta senza un piano prestabilito, ciò può interessare (ammesso che la supposizione sia vera, e può esserlo) solo come curiosità sulla genesi della creazione, ma l'oggetto della nostra indagine rimane pur sempre l'opera come risultato espressivo. La nota affermazione del Melville, « Out of the trunk, the branches grow; out of them,



the twigs. So, in productive subjects, grow the chapters»<sup>56</sup>, ben lungi dall'apparire una confessione di disorganicità e d'improvvisazione, sembra piuttosto una specie di programma organizzativo. Quello che conta è osservare, senza preconcetti, lo sviluppo ritmico dell'opera, e cioè vedere se il suo sviluppo, una volta generati nel lettore i desideri di risoluzione mediante le varie premesse materiali e formali, dia poi effettivamente quelle risoluzioni che soddisfano l'aspettativa<sup>57</sup>. *Moby Dick* non segue nei suoi sviluppi un criterio classico di simmetria, ma, come in genere i componimenti musicali, una evoluzione dominata da una necessità ritmica interna. In tal senso ci sembra, pur ammettendo che in qualche caso i passaggi da uno stile a un altro sono un po' crudi e dissonanti, che l'opera sia nel complesso abbastanza ben costruita: che i desideri di risoluzione siano felicemente dilazionati dalle parti didascaliche, che il *suspense* sia ben mantenuto fino agli ultimi capitoli sinfonicamente incalzanti, che la varietà degli stili, da meditativo a descrittivo a contemplativo etc., sia anch'essa sapientemente organizzata con tempestive interruzioni laddove si creerebbe una certa monotonia. A bene osservare, il ritmo dei *gams*, che sono una specie di spina dorsale formata di ritorni tematici, e che si susseguono sempre con diminuite distanze, nonché la progressiva e concomitante liberazione dalle parti didascaliche, accompagnano la tensione del lettore con un crescendo mirabile al nudo e veloce *dénouement* delle drammatiche scene finali dove la parola-azione raggiunge finalmente un incontrastato dominio. Che in Melville ci fossero coscientemente degli ideali costruttivi in senso musicale può essere anche dimostrato dal fatto che il capitolo immediatamente precedente agli ultimi tre giorni di caccia porta appunto il titolo simbolico di *Symphony*.

MARCELLO PAGNINI

<sup>56</sup> Cap. LXIII.

<sup>57</sup> Per questo concetto di ritmo, vedasi, di chi scrive, « La musicalità dei *Four Quartets* di T. S. Eliot », *Bellagor*, Anno XIII, n. 4, 1958, pp. 422-23.



## NATHANIEL HAWTHORNE E IL *BLITHEDALE ROMANCE*

A chi intenda cogliere in sintesi lo sviluppo delle idee teoriche di Nathaniel Hawthorne e distinguere i momenti principali della sua produzione, quali gli furono ispirati dalla coscienza critica, i titoli dei romanzi offrono uno spunto tanto semplice quanto sicuro. Per non considerare che quelli compiuti, non può mancare di sorprendere che Hawthorne stesso abbia separato i suoi primi due romanzi dai tre successivi, chiamando solo questi ultimi, esplicitamente, col termine di *romances*. Infatti, a *Fanshawe* (1828) e *The Scarlet Letter* (1850), seguirono *The House of the seven Gables: a Romance* (1851), *The Blithedale Romance* (1852) e *The Marble Faun, or the Romance of Monte Beni* (1860). Esiste una differenza sostanziale fra questi due gruppi? A considerare la tematica delle cinque opere, si direbbe di no: Hawthorne è autore troppo fedele ai suoi pochi moduli d'ispirazione, tanto da essere spesso giudicato, a ragione, monocorde. Eppure, tenendo presenti le diverse norme che ne regolano la composizione, e gli ingredienti che vi partecipano, si osserva che la distinzione suggerita dai titoli è giustificata.

È noto che l'autore accettava e anzi metteva in forte evidenza, la distinzione fra *romance* e *novel*. Opponendo l'essenza fantastica del primo a quella più materiale del secondo, egli dava una definizione al dissidio fra sogno e realtà che costituisce la base, il nucleo vitale della sua poetica. L'appartenenza alla dinastia artistica puritana, evidente nell'amore per i simboli, nel continuo impegno a cercare al di là delle apparenze una verità trascendentale, nell'abitudine di guardare all'arte come ad un'attività eccezionale e singolarissima, lo invitava certo a preferire la forma dove l'invenzione si poteva spiegare più libera. La differenza fra *romance* e *novel*, com'egli la vedeva, venne postulata nella prefazione a *The House of the seven Gables*: mentre la seconda forma di composizione «is presumed to aim at a very minute fidelity, not merely to the possible, but to the probable and ordinary course of man's experience», la



prima «has fairly a right to present that truth under circumstances, to a great extent, of the writer's own choosing and creation»<sup>1</sup>. Il fatto che *The Scarlet Letter*, per esempio, non sia definito un *romance*, non vuol dire che esso appartiene al genere opposto. Anzi, è molto meno realistico degli altri, basandosi esclusivamente su intuizioni della natura umana, più che su documenti o osservazioni «dal vero». Il fatto indica, invece, che Hawthorne arrivò a una sistematizzazione critica dei suoi mezzi espressivi solo dopo la redazione dei primi due romanzi. Aveva preso coscienza completa delle proprie possibilità, e del proprio mondo interiore, scrivendo *The Scarlet Letter*. Gli si erano rivelate appieno le componenti più vere della sua natura, il profondo impegno morale, il gusto dell'allegoria e della parabola. E con queste si erano presentati alla sua valutazione i compiti del letterato, e quindi la necessità dello «studio», del raffinamento del mestiere. Si direbbe che la nuova consapevolezza lo rendesse in qualche modo timoroso dei risultati eccessivamente astratti cui avrebbe potuto arrivare. Come vedremo, pochi artisti sentirono con altrettanta urgenza il problema dei rapporti con la società, dei rapporti fra arte e vita. L'«optimum» letterario stava, secondo Hawthorne, nell'equilibrio che lo scrittore poteva raggiungere fra vena lirica e vena realistica, fra componente ideale e componente reale del proprio lavoro. Il presupposto di quest'idea sta nell'intuizione che l'osservazione dell'artista è complessa: si esercita su oggetti ed eventi alla portata di tutti, ma ne sa scoprire il significato filosofico e morale. È necessario insistere sulla distinzione che ne deriva, fra la sfera dell'immaginazione e quella dell'effettualità e dell'apparenza, perché è su queste due categorie che si basa tutto il sentimento hawthorniano dell'arte. A un certo punto, egli comprese la necessità di unire e contrapporre all'attività fantastica l'attività descrittiva, e di questa soluzione si servì come di una regola fissa.

Il momento cruciale di questo processo di indagine e ripiegamento intimo si può porre all'incirca nel 1850, durante la redazione

<sup>1</sup> *The Complete Works of Nathaniel Hawthorne*, a cura di GEORGE PARSONS LATHROP, Boston and New York, 1883, in 13 voll. (*Riverside Edition*), Vol. III, p. 13. Tutte le citazioni del presente saggio sono state tratte da questa edizione fondamentale, salvo alcune la cui fonte è indicata esplicitamente.



di *The Custom House*, il celebre saggio autobiografico preposto al romanzo più famoso. Al lettore sprovvisto appare senza dubbio strano che l'autore abbia voluto aggiungere alla sua opera maggiore, così completa, finita ed essenziale, un lungo brano introduttivo. E invero, a guardarla dall'esterno, questa cronaca dettagliata della sua permanenza alla dogana di Salem ha tutto l'aspetto di una bizzarra e inutile appendice al romanzo. Eppure, nella storia della poetica di Hawthorne *The Custom House* ha l'importanza di una pietra miliare che segna la fine del suo primo ciclo di produzione, e l'inizio di un secondo, appoggiato su un'impalcatura critica più solida e definita, o perlomeno più cosciente e volontaria. Non è per caso che il racconto è così slegato dal corpo dell'opera principale, e così lungo, sufficiente a se stesso, indipendente. Esso doveva contrapporre i suoi elementi di concretezza, di oggettività e di ironia all'arbitrarietà, all'immaterialità, alla cupezza eccessiva che l'autore vedeva nelle pagine di *The Scarlet Letter*: caratteristiche, queste, che anche Henry James, a circa trent'anni di distanza, avrebbe trovato nel suo capolavoro, attribuendogli un « abuso dell'elemento immaginario ». Si può quindi interpretare l'accostamento di queste due opere autonome come un sintomo evidente di una nuova preoccupazione dello scrittore: ottenere un equilibrio perfetto degli ingredienti narrativi, e affermare un già compiuto ideale di economia e costruzione letteraria. Egli si riprometteva certamente di mantenere un atteggiamento coerente, da allora in poi. Il dualismo fra reale e immaginario doveva essere rispettato, e nessuna delle due forze avrebbe prevaricato l'altra. Inoltre, esse avrebbero concorso parallelamente a creare quell'atmosfera incerta e sospesa, quel « territorio neutro » che costituiva per Hawthorne il terreno più propizio: « ...A neutral territory, somewhere between the real world and fairy-land, where the Actual and Imaginary may meet, and each imbue itself with the nature of the other »<sup>2</sup>.

Il saggio adombra quindi il programma da cui avranno origine le opere successive.

A provare ulteriormente il consolidamento del nuovo abito critico, venne la prefazione all'edizione 1851 dei *Twice-Told Tales*,

<sup>2</sup> Ed. cit., vol. V, p. 55.



che rappresenta una revisione critica dei primi racconti. Nel mettere a fuoco il proprio giudizio, l'autore si rifà costantemente al contrasto fra labilità e concretezza, fra vigore e debolezza, fra allegoria e « actual life » che gli veniva suggerito dal confronto fra i risultati precedenti e le esigenze attuali. La formulazione più precisa di queste conclusioni teoriche sta, come si è visto, nella distinzione fra *romance* e *novel* abbozzata nell'introduzione a *The House of the seven Gables*.

Pur essendo su una stessa linea ideale di sviluppo, il secondo gruppo di romanzi si differenzia dunque dal primo per un maggiore impegno realistico. Infatti, è col primo *romance* che compaiono in abbondanza descrizioni particolari e sottili, unite al suggestivo intreccio fondamentale. Gli aspetti dell'angusto mondo materiale della Nuova Inghilterra acquistano un posto a sé, non più con il compito di simboli, ma come ingredienti autonomi. Uncle Venner, le descrizioni del misero negozietto di Hcpzibah e del mestiere di Holgrave, la dagherrotipia, e via dicendo, assumono il compito di rendere più corporea la storia dell'antica maledizione che i Maule hanno gettato sui Pyncheon.

Il *Blithedale* e il *Marble Faun*, addirittura, si basano su esperienze autobiografiche. È innegabile, infatti, che l'occasione materiale del secondo si trovi nelle impressioni dell'ambiente romano, e nella suggestione derivante dalle vestigia dell'antica civiltà. Il *Blithedale* ha caratteristiche identiche: la sua ossatura è formata da un'esperienza personale e diretta, cui si aggiunge l'intreccio secondario più liberamente fantastico che si possa trovare nei cinque romanzi.

Le ragioni dell'immissione di questa vicenda fortemente astratta sono molteplici, e il fatto di poterle esaminare ci dice quale paziente lavoro di alchimia e di dosaggio fosse per Hawthorne la composizione. Egli credeva, ad esempio, che *The House of the seven Gables* fosse un libro « calmo », cioè probabilmente che mancasse di un adeguato tono soprannaturale, ed eccolo mettersi in cerca di un pizzico di lievito fantastico per il libro successivo, che ristabilisse presso i lettori la sua fama di *romancer*<sup>3</sup>. Fortunatamente, però,

<sup>3</sup> Così Hawthorne esponeva i suoi progetti per il *B. R.*, in una lettera all'amico Horatio Bridge: « ... I mean to put an extra touch of the devil into it, for I doubt



questi scopi così dichiaratamente estranei all'opera d'arte in sé non erano prevalenti. Il romanzo aveva come sfondo un importante episodio della storia americana, cui l'autore stesso aveva preso parte. Dotandolo di un tono fantastico egli intendeva temperare la crudeltà della confessione personale, sfumare l'attualità storica della vicenda, oltre che celare dietro un velo fittizio le identità dei personaggi, alcuni dei quali erano ispirati da persone reali<sup>4</sup>. Si vede chiaramente, dunque, che la ragione più importante è di ordine estetico, e rientra con piena coerenza nei propositi di «neutralità» fra realtà e immaginazione di cui si è parlato. Rifiutando l'eccessiva soggettività dell'opera d'arte l'autore trovava un sicuro appoggio nella prediletta letteratura settecentesca. Sembra di leggere una pagina di Addison, quando si incontrano dichiarazioni come questa:

Some authors indeed ... indulge themselves in such confidential depths of revelation as could fittingly be addressed, only and exclusively, to the one heart and mind of perfect sympathy ... It is scarcely decorous, however, to speak all, even where we speak impersonally ... we may prate of the circumstances that lie around us, and even of ourself, but still keep the inmost Me behind its veil. To this extent, and within these limits, an author, methinks, may be autobiographical, without violating either the reader's right or his own<sup>5</sup>.

Scrivendo il suo quarto romanzo, Hawthorne rimarrà attentissimo a questi motivi di ritegno. L'introduzione degli episodi fantastici è solo un aspetto, per quanto paradossale, di una generale tendenza all'oggettività, che viene debitamente esposta nella prefazione. A tale tendenza si ispireranno infatti anche certe soluzioni puramente tecniche della narrazione, che come vedremo mettono il *Blithedale* in una singolare luce di modernità. È significativo, credo, che dei quattro conosciuti nell'Ottocento questo fosse il romanzo preferito da Howells<sup>6</sup>.

whether the public will stand two quiet books in succession without my losing ground». H. BRIDGE, *Personal Recollections of N. H.*, New York, 1893, p. 127.

<sup>4</sup> Sulle speciali ragioni sociali, e sull'atteggiamento del pubblico americano che sono fra le cause di queste precauzioni, cfr. F. O. MATTHIESSEN, *American Renaissance*, New York, 1949, pp. 266-7.

<sup>5</sup> *Ed. cit.*, vol. V, pp. 17-18.

<sup>6</sup> Cfr. F. MATTHIESSEN, *Op. cit.*, p. 263.



Com'è noto, fu la partecipazione alla comunità di Brook Farm che fornì a Hawthorne gran parte del materiale sfruttato poi nel *Blithedale*. Blithedale è infatti sede di un esperimento di riforma che ha tutte le caratteristiche dell'attività intrapresa dai trascendentalisti guidati da George Ripley, ai quali Hawthorne si unì nel 1841. Che il romanzo sia basato su molti avvenimenti di cui l'autore fu protagonista o spettatore durante la permanenza a Brook Farm, e anche in seguito, fino al 1850, è provato dal legame di esso con gli *American Note-Books*. Fra le opere di Hawthorne, anzi, è questa ad avere il debito maggiore verso la cronaca quotidiana della sua vita, quale ci è pervenuta attraverso le lettere e annotazioni. Il debito consiste anzitutto in frasi e periodi ripresi integralmente<sup>7</sup>, poi in descrizioni di fatti e incidenti abilmente adattati<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> È interessante notare, però, che certe parole subiscono una metamorfosi passando dall'abbozzo alla forma compiuta e definitiva. Quasi sempre si tratta di termini ricercati e retorici che si sostituiscono agli originali, più colloquiali e immediati.

<sup>8</sup> Uno studio fondamentale che permette di rintracciare buona parte del materiale usato da Hawthorne nella stesura del romanzo è costituito dal saggio di E. L. CHANDLER, «A Study of the Sources of the Tales and Romances written by N. H. before 1853», in *Smith College Studies in Modern Languages*, vol. VII, N. 4, July 1926, con particolare riferimento, per quanto riguarda il *Blithedale*, alle pp. 51-53. Tuttavia, mi pare che la Chandler abbia commesso qualche leggera omissione, per cui io stesso darò un breve riassunto delle derivazioni. Si tenga presente che le pagine cui faccio cenno tra parentesi si riferiscono tutte all'*Ed. cit.*, vol. IX, esclusa fatta per la nota del 1845, assente nelle prime edizioni degli *A. N.B.*

L'arrivo di Coverdale a Blithedale, nell'infuriare della tempesta, è esattamente quello di Hawthorne a Brook Farm (Lettera 13 aprile 1841, pp. 226-7). Un raffreddore potente coglie ambedue i protagonisti, quello reale e quello romanzesco, all'inizio dell'esperimento (Lettere 28 aprile e 1° maggio, pp. 231 e 233). L'interesse di Coverdale per i mali della fattoria ha origini remote, addirittura nel primo appunto dei *Note-Books* (Salem, 15 giugno 1835, p. 14). L'abitudine di rappresentare «tableaux» e brevi saggi drammatici ad imitazione delle corti europee, che fa di Zenobia l'applaudita protagonista in una serata di Blithedale, era praticata a Brook Farm (Lettera 4 maggio, p. 234). L'eremo di Coverdale nella foresta corrisponde a una zona boscosa presso Cow Island, visitata ripetutamente dall'autore, e per la prima volta il 26 settembre (pp. 245-7). La rustica mascherata che ha luogo nel romanzo corrisponde a quella inscenata nella realtà per festeggiare il sesto compleanno di Frank Dana (Lettera 28 settembre, pp. 251-3). Il Silas Foster del romanzo compare realmente in questa festa, nei panni di Orange, «a thick-set, sturdy figure, in his blue frock, enjoying the fun well enough, yet rather laughing with a perception of its nonsensicalness, than at all entering into the spirit of the thing». (*Let. cit.*). Tutta la scena della ricerca e del ritrovamento del corpo di Zenobia nel romanzo ripercorre istante per istante una ricerca del genere, fatta da Hawthorne insieme a Ellery Channing, nel luglio 1845. Moltissimi particolari, fra i più macabri e realistici che Hawthorne abbia mai scritto, vengono trasportati senza alcun muta-



Questo per quanto riguarda la storia materiale, il seguito di eventi esteriori cui ricorse Hawthorne nella redazione del *Blithedale*. Ma per una preparazione esauriente allo studio critico di quest'opera è necessario considerare altresì la storia morale, le reazioni psicologiche e le convinzioni che l'autore maturò intimamente nel periodo di Brook Farm.

Benché Hawthorne fosse indotto ad associarsi alla comunità trascendentalista solo da ragioni finanziarie, benché dunque rimanesse estraneo fin dall'inizio agli scopi ideali della riforma, tuttavia fu presto contagiato dal clima di entusiastico ottimismo, dallo spirito pionieristico che vi regnava. Brook Farm costituiva un avamposto su due fronti: uno materiale, la terra da dissodare e coltivare, e uno spirituale, la natura umana da fecondare con gli alti ideali della collaborazione e della fratellanza. In un'indole come quella di Hawthorne, schiva e appartata quant'altre mai, il contatto improvviso con questa nuova forma di vita causò un'eccitazione quasi infantile. Egli si lasciò immediatamente trascinare dall'euforia collettiva, dedicandosi ai lavori agricoli che facevano parte dei suoi compiti con singolare alacrità e solerzia. Preziosi documenti dell'intensa vitalità che lo pervase in quei giorni sono le lettere scritte a Sophia Peabody, allora già sua promessa sposa<sup>9</sup>.

Ma in capo a due mesi, il tono iniziale si fece più incerto. Passata quella prima, fugace esultanza la vita comunitaria entrò a poco a poco in contrasto con le radicate abitudini dello scrittore, e non tardò a farsi strada nel suo animo un'acuta insofferenza per tutto quanto lo distogliesse dall'esercizio letterario e dall'antica consuetudine meditativa. Basterà a provarlo questo importante e famoso squarcio introspettivo, tratto da una lettera:

mento o ritocco dalla sede diaristica a quella romanzesca. (Appunto immediatamente successivo al 9 luglio 1845; cfr. *American Notebooks by N. H.*, ed. by RANDALL STEWART, New Haven 1932, pp. 112-15). Una visita al Parker's, probabilmente il locale alla moda di Boston, offrì una messe abbondante di caratteri e di spunti di ambiente: le operazioni del « bartender », che susciteranno uno dei pochi momenti di ironia piacevole del romanzo; l'arredamento dell'interno, che con maggiori e più vivaci dettagli costituirà la scena dell'incontro fra Coverdale e Old Moodie, e infine la figura di Old Moodie stesso, trasportata nel romanzo senza il minimo cambiamento. (Appunto 7 maggio 1850, pp. 375-7).

<sup>9</sup> Si vedano le lettere del 13 aprile, *Ed. cit.*, vol. IX, pp. 226-7; 14 aprile, *ivi*, p. 228; 16 aprile, *ivi*, p. 229; 22 aprile, *ivi*, pp. 230-1.



Dearest love, here is thy husband again, slowly adapting himself to the life of this queer community, whence he seems to have been absent half a lifetime — so utterly has he grown apart from the spirit and manners of the place ... Belovedest, I doubt whether I shall succeed in writing another volume of Grandfather's Library, while I remain at the farm. I have not the sense of perfect seclusion, which has always been essential to my power of producing anything... Nothing here is settled — everything is but beginning to arrange itself — and though thy husband would seem to have little to do with aught beside his own thoughts, still he cannot but partake of the ferment around him. My mind will not be abstracted<sup>10</sup>.

Tutta l'euforia degli inizi era scomparsa. Hawthorne sentiva che la sua natura d'artista era irriducibilmente allergica al «fermento» della «bizzarra compagnia». Se ne allontanò infatti poco dopo, e non ne ritenne un ricordo cordiale, malgrado le concilianti e diplomatiche parole premesse al *Blithedale*. In *The Custom House*, scritto dopo nove anni, gli ex-consociati non sono più che «the dreamy brethren of Brook Farm», persi dietro un inutile «fellowship of toil and impracticable schemes».

Se apparentemente Brook Farm fu solo un capitolo marginale della vita di Hawthorne, una mera parentesi non connessa ad alcuna vera vocazione, in realtà, però, costituì per il suo sviluppo interiore un momento di estrema importanza. Lo afferma chiaramente il tono pessimistico assunto dalla sua produzione immediatamente dopo quell'infelice esperienza. Secondo una tendenza presente in ogni artista, e specialmente in lui, Hawthorne teorizzò e generalizzò la delusione personale, lasciando che il suo atteggiamento intellettuale ne venisse profondamente influenzato. Nella sua reazione, che mutava il primitivo fugace ottimismo in un pessimismo radicale, si confuse quello che era il disagio dell'artista costretto in condizioni ambientali inadatte con l'avversione dell'uomo d'ingegno e del pensatore per gli ideali della riforma. Il 1841 doveva segnare per Hawthorne l'inizio di un periodo di «reazione» che si sareb-

<sup>10</sup> Lettera del 22 settembre, *ivi*, pp. 240-1. Si è tenuto conto, per il testo, delle correzioni apportate da Newton Arvin in *The Heart of Hawthorne's Journals*, Boston & New York, 1929; si vedano anche le lettere del 1 giugno (p. 235); 13 agosto (*id.*), 3 settembre (p. 237); fine settembre (p. 242).



be poi fortemente temperata, fino a scomparire del tutto e quasi a capovolgersi, dando adito a posizioni avanzate e riformistiche, negli anni successivi al 1853. Ma prima di tale data Hawthorne si rivolse agli esperimenti che tanto interesse e speranza suscitavano nei suoi contemporanei con sarcasmo tagliente e fin troppo severo. Ne sono tipiche espressioni racconti come *The New Adam and Eve*, *The Celestial Railroad* e *Earth's Holocaust*, che appartengono proprio al periodo tra il 1842 e il 1843, immediatamente successivo al suo abbandono di Brook Farm. Gli ultimi due, soprattutto, costituiscono un vero e proprio atto d'accusa contro qualsiasi dottrina facilmente e ingenuamente ottimistica.

Queste considerazioni rimasero costantemente presenti nella tematica hawthorniana, e costituiscono l'assunto centrale del *Blithedale*. Esso è quindi, almeno in parte, un romanzo ideologico, essendo interamente percorso da un dichiarato intento satirico, che si basa sui contrasti fra l'artificiosità dei riformatori e la rigida severità della vita rustica; fra la sublimità delle loro idee e la prosaicità dei lavori della fattoria. Contrasti, questi, che si riassumono tutti in un'unica morale: la sproporzione fra i fiduciosi presupposti delle utopie, e la limitatezza della natura umana.

Ecco in breve la trama: Hollingsworth, apparentemente attivo e puro filantropo, coltiva con fissità proterva e ossessiva un progetto per la redenzione dei criminali, e si accinge in segreto a convogliare le forze e le ricchezze di Blithedale verso i propri fini. Egli soggioga i due caratteri femminili, Zenobia e Priscilla, che scoprono di essere sorelle solo quando l'amore per Hollingsworth le ha ormai divise. Incapace di inserirsi nei loro rapporti, e quindi relegato in una funzione di spettatore, è il poeta Coverdale, narratore in prima persona (funzione nuova, questa, per la narrativa hawthorniana). La catastrofe avviene quando quest'ultimo rifiuta di unirsi all'attività di Hollingsworth, che ha intanto fatto la sua scelta fra Zenobia e Priscilla. A Zenobia, rifiutata, non resta che ritirarsi nell'ombra. Ma la sua indole orgogliosa non le permette di accettare la sconfitta. Così si uccide drammaticamente, affogandosi nel fiume di Blithedale. La sua fine fa sì che Hollingsworth, consapevole del delitto commesso servendosi egoisticamente dei sentimenti altrui,



abbandoni ogni progetto filantropico, e si chiuda in una solitudine desolata, cui neppure la fedele Priscilla può portare conforto. Insieme ai destini dei protagonisti, si sente precipitare l'ingenua speranza che sosteneva l'attività dei riformatori. Essi giungono ad essere rappresentati sotto le umilianti apparenze di maschere, in una festa arcadica i cui frivoli giochi sono in terribile contrasto con la tragedia di Zenobia che si svolge contemporaneamente. E l'ironia, che si era fatta sempre più pungente, si muta in avversione completa, dal tono di monito universale, nella tenebrosa conclusione.

Ciò per quanto attiene all'intreccio-base. Ad esso se ne aggiunge uno secondario, basato sull'oscuro rapporto che lega Priscilla e Zenobia a un mago mesmerista, il cui nome è Westervelt. Egli è stato probabilmente il marito o l'amante della seconda, e tiene la prima sotto l'incantesimo di un velo magico, celata dal quale essa è costretta a comparire in pubblico per la rappresentazione di esperimenti mesmerici. Leggende e figure come quelle della Dama Velata non dovevano essere inconsuete nell'America della metà dell'Ottocento. L'autore vi ricorre per dare al racconto quella tinta fantastica, quel vago tono di soprannaturale che nella sua concezione erano indispensabili.

Nel *Blithedale* Hawthorne riuscì a ricostruire come meglio non avrebbe potuto l'esperienza di Brook Farm. E ciò non solo perché rifece la cronaca del fallimento dell'attività di riforma, ma anche perché ritornò sulla storia e sulle vicende della sua delusione. Con questa opera, cioè, egli non ha fornito solo un commento alle sue conclusioni, ma ha ripercorso altresì la strada sotterranea e segreta seguita dalla sua coscienza per arrivarvi. Nasce così la figura di Coverdale, che ripropone la distinzione fra ragioni di disagio personale e atteggiamento pessimistico universale che si era persa in certi racconti precedenti. È Coverdale che parla al lettore, che lo introduce nel mondo spirituale di Blithedale. I giudizi del libro sono giudizi suoi, che aprono uno spiraglio non solo sulle qualità degli altri personaggi, ma anche e soprattutto sulle sue caratteristiche e idiosincrasie. Il suo compito è quello di sostituirsi all'autore nel ruolo di « accusatore » delle utopie riformistiche: egli « propone » una interpretazione dei fatti del romanzo, i cui significati dovrebbero



acquistare una dimensione morale relativa, e riflessa, per così dire, da una coscienza « mediatrice ». Non direi comunque che Hawthorne riesca perfettamente nel suo intento. All'interno di ogni sua vicenda agisce tutto un mondo morale profondissimo, che non si accorda con tali propositi. La forza della condanna che si sprigiona dal dramma di Zenobia, per esempio, è talmente assoluta da non permettere una relativizzazione degli eventi e delle forme di pensiero che lo hanno provocato. Tuttavia, non si può non notare la innovazione che l'intervento di Coverdale comporta: prima di tutto, perché introduce nel romanzo un tema particolarmente caro alla sensibilità di Hawthorne, quello dell'esistenza spirituale e della solitudine dell'artista. Poi perché sul piano puramente espressivo, connesso e purtroppo limitato al tema suddetto, l'opera raggiunge in molti punti quel tono misurato e obiettivo che l'autore voleva ottenere.

Mi par lecito concludere, perciò, che il valore di qualsiasi forma di pessimismo generico espresso nel romanzo viene essenzialmente attenuato, perché il lettore lo conosce nella versione di una mente « caratteristica »; e, finalmente, che più il tema pessimistico si attenua e sfuma, più quello dell'indagine nella vita morale dell'artista acquista preminenza, fino a rappresentare il vero nucleo poetico dell'opera. È vero che il *Blithedale* soffre per molti scompensi e incertezze, derivanti soprattutto dal contrasto fra il freno che Hawthorne cerca di imporre alla propria vena lirica, e il prorompere irrefrenabile di quella stessa liricità dal suo mondo morale. Ma questo carattere sperimentale non impedisce al romanzo di costituire il primo passo dell'autore su un sentiero nuovo e moderno; sentiero che egli abbandonerà, ma che sarà validamente percorso dalla generazione artistica successiva, e specialmente dal suo massimo rappresentante, Henry James.

Un'ultima questione importante è costituita dall'identità dei personaggi. Essi sono in gran parte ritratti di persone viventi. La figura di adolescente acerba, vivace e incerta nei movimenti è prestata a Priscilla da una giovane cucitrice di Boston, che sostò a Brook Farm per qualche giorno nell'ottobre 1841<sup>11</sup>. Ma altre carat-

<sup>11</sup> Lettera del 9 ottobre 1841, *ivi*, p. 259.



teristiche — la femminilità, la grazia, la purezza d'animo, l'esperienza del dolore — le vengono senza dubbio da Sophia Peabody.

La questione se Zenobia rappresenti o meno una persona reale costituisce un tasto scottante e dibattuto, e faremo bene ad affrontarla anche noi. Per le ragioni già esposte, Hawthorne fece di tutto per negare la benché minima corrispondenza fra la sua creazione e la realtà. Ma il carattere fatuo, ambiguo e insincero di Zenobia non può non richiamare alla memoria le caratteristiche che egli vedeva in Margaret Fuller. I rapporti fra lo scrittore e la scrittrice trascendentalista furono sempre improntati a una certa cautela, se non proprio a diffidenza. La Fuller era quel che si dice una *parvenue* della cultura: spronata al lavoro da un'educazione esigentissima e da un orgoglio smisurato, essa si era impegnata spesso oltre le sue forze per accaparrarsi un posto fra l'*intelligentia* del tempo. E vi era certamente riuscita, conquistando l'amicizia e la stima di Emerson, insegnando e presiedendo circoli culturali a Boston, dirigendo *The Dial*, collaborando alla *New York Tribune* di Horace Greeley. È naturale che il carattere ritroso e mite di Hawthorne si trovasse a disagio di fronte a quello esibizionista della Fuller<sup>12</sup>. Egli fu contento, in più di una occasione, di evitarla<sup>13</sup>. La incontrò però a Brook Farm<sup>14</sup>, malgrado della comunità ella fosse solo una visitatrice, e non una partecipante<sup>15</sup>, e poi a Concord<sup>16</sup>, nella «Old Manse», accedendo sembra a rapporti più amichevoli<sup>17</sup>. La Fuller visitò il vecchio continente, e si stabilì per un certo tempo

<sup>12</sup> La Fuller disse un giorno a Emerson: «I now know all the people worth knowing in America, and find no intellect comparable to my own». Cfr. *Memoirs of M. F.*, edited by Emerson, Channing, Clarke; Boston, 1852 p. 234.

<sup>13</sup> Lettera del 5 dicembre 1840: «I was invited to dine at Mr. Bancroft's yesterday with miss Margaret Fuller; but Providence had given me some business to do; for which I was very thankful». *Ed. cit.*, vol. IX, p. 225.

<sup>14</sup> La Fuller era presente, con Emerson, alla festa per Frank Dana. *Lettr. cit.*

<sup>15</sup> E. Channing dice, a proposito di questa assenza: «... she was still for herself inclined to seek sovereign independence in comparative isolation. Indeed, at this period, Margaret was in spirit and in thought preeminently a Transcendentalist». EMERSON, CHANNING, CLARKE, *Op. cit.*, vol. II, p. 80.

<sup>16</sup> Lettera 22 Agosto 1842. *Ed. cit.*, vol. IX, pp. 305-8.

<sup>17</sup> La notizia è di Emerson: «In 1842, Nathaniel Hawthorne already then known in the world by his *Twice-Told Tales*, came to live in Concord, in the «Old Manse», with his wife, who was herself an artist. With these welcomed persons Margaret found a strict and happy acquaintance». EMERSON, CHANNING, CLARKE, *Op. cit.*, p. 218.



a Roma, dove partecipò nel 1849 alla difesa della Repubblica Romana. Qui sposò un italiano, di famiglia nobile ma decaduta, Giovanni Ossoli. Il matrimonio, a lungo tenuto segreto<sup>18</sup>, rimase sempre incomprensibile per gli amici americani di Margaret: Ossoli, benché conte, era quasi analfabeta<sup>19</sup>. Il 16 luglio 1850, quando stava per toccare il suolo americano, la famiglia Ossoli perì nel naufragio della nave *Elisabeth*, davanti alle coste del New Jersey.

Anzitutto si può pensare che il *Blithedale* fosse composto sotto l'impressione diretta di questa morte<sup>20</sup>. Poi, l'interpretazione che del destino della Fuller diede Hawthorne otto anni dopo, scrivendo in Italia, istituisce parecchie analogie con le vicende del romanzo:

She was a person anxious to try all things, and fill up her experience in all directions; she had a strong and coarse nature, which she had done her utmost to refine, with infinite pains; but of course it could be only superficially changed... Margaret has not left in the hearts and minds of those who knew her any deep witness of her integrity and purity. She was a great humbug — of course, with much talent and much moral reality, or else she could never have been so great a humbug. But she had stuck herself full of borrowed qualities, which she chose to provide herself with, but which had no root in her... It was such an awful joke, that she should have resolved — in all sincerity, no doubt — to make herself the greatest, wisest, best woman of the age. And to that end she set to work on her strong, heavy, unpliant, and in many respects, defective and evil nature, and adorned it with a mosaic of admirable qualities, such as she chose to possess; putting in here a splendid talent, and there a moral excellence, and polishing each separate piece, and the whole together, till it seemed to shine afar and dazzle all who saw it. She took credit to herself for having been her own Redeemer, if not her own Creator; and, indeed, she was far more a work of art than many of Mozier's statues.

<sup>18</sup> La notizia arrivò in America, alla madre, con una lettera da Rieti del luglio 1849, a circa un anno dalla nascita del bambino, Angelino.

<sup>19</sup> Lettera alla madre, da Rieti, luglio 1849: « ... He [Ossoli] is not in any respect such a person as people in general would expect to find with me. He had no instructor except an old priest, who entirely neglected his education; and of all that is contained in books, he is absolutely ignorant, and he has no enthusiasm of character ». *Op. cit.*, pp. 273-5.

<sup>20</sup> Dal giorno della morte della Fuller a quello in cui Hawthorne cominciò il romanzo, non dovette passare più di un anno. Il *Blithedale* fu ultimato il 13 aprile 1852, a West Newton. Il 1º maggio ne fu scritta la prefazione, e modificata la conclusione; al manoscritto originale vennero aggiunte due pagine.



Ed ecco a quali motivi Hawthorne attribuiva lo strano matrimonio contratto in Italia:

She was not working on an inanimate substance, like marble or clay; there was something within her that she could not possibly come at, to recreate it or refine it; and, by and by, this rude old potency bestirred itself, and undid all her labor in the twinkling of an eye. On the whole, I do not know but I like her the better for it, because she proved herself a very woman after all, and fell as the weakest of her sisters might <sup>21</sup>.

Queste sono parole che troverebbero il loro posto esatto e legittimo nel *Blithedale*. Non mi pare ci possano essere dubbi sul fatto che Zenobia rappresenti il ritratto morale della Fuller <sup>22</sup>: le principali qualità del personaggio — l'orgoglio, l'esibizionismo, l'egocentrismo, l'affettazione e la sofisticazione — e la sua vicenda — il prevalere improvviso della natura sulle costruzioni intellettuali, con l'abbandono a Hollingsworth; il trionfo, anzi, delle ragioni del cuore, e l'impossibilità di sopravvivere a un rifiuto affettivo, e infine la morte per annegamento — non sono altro che la rappresentazione idealizzata di quelli che per lo scrittore erano i punti salienti del carattere e del fato della sua contemporanea.

Coverdale, come si è già detto, è un personaggio almeno in parte autobiografico.

Fra i minori, Silas Foster e Old Moodie fanno parte di quella schiera di « tipi » ritratti dapprima nei *Note-Books*, e trasportati poi, con o senza elaborazioni, nel romanzo.

\* \* \*

Malgrado abbia per sfondo un ambiente singolare e inconsueto, la tematica del *Blithedale* non sembra offrire nulla cui Hawthorne non ci abbia già abituati. E la ragione prima del ritegno e delle forze equilibratrici che ha voluto immettervi sta probabilmente nella

<sup>21</sup> Appunti, non datati, scritti a Roma nel 1858. Cfr. N. ARVIN, *Op. cit.*, pp. 270-2.

<sup>22</sup> L'opinione contraria, che si basa sul fatto che Zenobia è bella mentre la Fuller era molto brutta, mi pare inconsistente. Cfr. E. L. CHANDLER, *Op. cit.*, I. cit.



consapevolezza che la trama principale dell'opera, l'unica a trattare di questioni attuali e dibattute, l'unica perciò ad imporre un certo grado di circospezione, era la più drastica e cupa che egli avesse mai concepito fino allora. Perché è vero, come dichiara nella prefazione, che la società di Blithedale offre un teatro ideale alla sua fantasia, lasciandola libera di sbizzarrirsi indipendentemente. Ma è anche vero che la libertà della fantasia di Hawthorne è sempre limitata dai suoi pochi moduli d'ispirazione; e che non tanto di libertà bisognerà parlare, quanto di sconnessione e frazionamento dei tempi in diverse storie non sufficientemente amalgamate fra di loro. Per riprendere la metafora teatrale, diremo che il *Blithedale* è popolato di figure, peccati, destini e insegnamenti che ripetono, a scena mutata e con rinnovato corrucio, la loro consueta rappresentazione.

Il tema del peccato d'orgoglio e di egoismo è quello trattato più intensamente, e Hollingsworth ne è la principale personificazione. Si trovano in lui i caratteri della serie più folta di tipi hawthorniani: è un Aylmer, un Rappaccini, un Ethan Brand — per non scegliere che i tre più rappresentativi — nei panni del riformatore. Come questi possiede una mente spietata e fredda, il cuore perso in un'unica tensione, l'umanità oppressa dall'ossessivo interesse che la muove. Tutti i requisiti, insomma, del superuomo che Hawthorne così spesso condanna:

He had come among us actuated by no real sympathy with our feelings or our hopes, but chiefly because we were estranging ourselves from the world, with which his lonely and exclusive object in life had already put him at odds <sup>23</sup>.

Come gli altri personaggi, dunque, Hollingsworth è il simbolo del Faustismo, il prototipo dell'uomo che, rivolgendo tutte le proprie forze verso un unico fine, ha irrimediabilmente perso di vista le complesse e profonde ragioni della propria esistenza:

He knew absolutely nothing, except in a single direction, where he had thought so energetically, and felt to such a debt, that, no doubt, the entire reason and justice of the universe appeared to be concentrated thitherward <sup>24</sup>.

<sup>23</sup> *Ed. cit.*, vol. V, p. 381.

<sup>24</sup> *Ivi*, pp. 382-3.



Tuttavia, il significato del suo errore, e l'essenza della sua tragedia, acquistano nel particolare contesto del romanzo un tono nuovo, il più pessimistico che sia dato di trovare in tutta l'opera di Hawthorne. Quali sono, infatti, le cause dell'aberrazione degli altri egoisti? La volontà di eguagliare la natura, e di correggerne l'opera, in Aylmer, che vuole estirpare dalla guancia della moglie l'unica imperfezione visibile. La ricerca razionale del Peccato Imperdonabile in Ethan Brand, la cui natura morale viene soffocata dal cieco progresso intellettuale. Il distacco scientifico in Rappaccini, che si allontana dalle vere ragioni dell'umanità per votarsi esclusivamente ai suoi esperimenti. Sono interessi astratti e dispersi, mire al di là dell'umano, che contengono già nella loro formulazione un sottinteso di vanità e di condanna. Diverso è il caso di Hollingsworth: la sua istanza di rigenerazione dei criminali è più concreta, e certamente più positiva di quelle precedenti. È più proporzionata a una dimensione prettamente umana, e, almeno all'inizio, sta all'opposto dell'egoismo. Più evidente e realistica — volendo abusare di questo termine — e tanto più tragica appare quindi la desolazione che provoca. E tanto più acerba e ineluttabile si rivela la legge annessa alle conclusioni: che anche i sogni più puri e umani perdono a poco a poco ogni elemento positivo, per diventare solo strumenti di maleficio, se coltivati con assurda e unica dedizione, al di fuori della partecipazione alla comunità:

Hollingsworth must have been originally endowed with a great spirit of benevolence, deep enough and warm enough to be the source of as much disinterested good as Providence often allows a human being the privilege of conferring upon his fellows. This native instinct yet lived within him ... But, by and by, you ... grew dreadfully conscious that Hollingsworth had a closer friend than ever you could be; and this friend was the cold, spectral monster which he had himself conjured up, and on which he was wasting all the warmth of his heart, and of which, at last, — as these men of a mighty purpose so invariably do — he had grown to be the bond-slave. It was his philanthropic theory <sup>25</sup>.

Ugualmente pessimistica e penosa è la morale connessa con il personaggio di Zenobia. La sua volontà di evasione, tesa all'acquisto

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 382.



di un maggior patrimonio di diritti e di responsabilità sociale per il proprio sesso, è un punto di partenza giusto, eticamente inoppugnabile. Ciò che la corrompe è uno snaturamento successivo, provocato proprio dalle qualità egocentriche, orgogliose, sofisticate del suo carattere: « ...However humble looked her new philosophy, [she] had as much native pride as any queen would have known what to do with »<sup>26</sup>.

Non è mai chiaro ciò che Zenobia vuole, al di là di una mera affermazione della propria personalità. Cosicché anche le ragioni della sua presenza a Blithedale appaiono insincere e superficiali, dettate dal capriccio e dalla moda più che da una reale vocazione; e fanno sì che Coverdale domandi a se stesso:

...whether some of us — and Zenobia among the rest — would so quietly have taken our places among these good people, save for the cherished consciousness that it was not by necessity, but choice<sup>27</sup>.

Ella accoglie come ragione di vita un punto, se non un puntiglio, di ambizione e di falso onore. E costruisce il proprio atteggiamento in accordo a schemi artificiosi e arbitrari, destituendo dalla loro primitiva autorità norme di condotta più umane. Da qui la sua doppiezza, il contrasto fra il brillante involucro esterno della persona, e l'interiore aridità. In realtà, il ritratto dell'intellettuale impaziente di tagliare i ponti con le tradizioni, facile preda degli slanci e delle rivendicazioni del movimento femminista, è psicologicamente centrato. Zenobia evita il terreno della polemica civile, e l'affermazione dei suoi diritti diventa un'iniziativa esclusivamente personale, una questione di esacerbato e torbido inappagamento. Come dice Coverdale: « I could measure Zenobia's inward trouble by the animosity with which she now took up the general quarrel of woman against man »<sup>28</sup>.

Nel quadro di questa esistenza, il suicidio assume l'aspetto di una conseguenza fatale, dell'atto di recitazione finale, dell'errore che assomma e chiude irrevocabilmente tutti i precedenti. Con freddezza

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 335.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 347.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 457.



intenzionalità, Zenobia sceglie un modo di togliersi la vita che la renda leggiadra anche nella morte, ammirevole ed eroica agli occhi degli amici. Neanche la sua grave decisione la distoglie dal piacere dell'esibizione. Ma il fiume la restituisce in orribile positura. Ha agito ancora da attrice consumata: insincero, inutile, ripugnante nella sua stravaganza, questo epilogo costituisce la sua ultima e più spavalda finzione, l'ultima delusione:

Zenobia, I have often thought, was not quite simple in her death... she deemed it well and decorous to die as so many village maidens have, wronged in their first love, and seeking peace in the bosom of the old familiar stream ...but in Zenobia's case there was some tint of the Arcadian affectation that had been visible enough in all our lives for a few months past. This, however, to my conception, takes nothing from the tragedy. For, has not the world come to an awfully sophisticated pass, when, after a certain degree of acquaintance with it, we cannot even put ourselves to death in whole-hearted simplicity? <sup>29</sup>

Oltre che sui due personaggi appena considerati, egoismo e orgoglio influiscono sulle trame di rapporti degli altri, deformandole e scompigliandole. Hollingsworth e Zenobia sono infatti i protagonisti attivi del racconto, che provocano, sia che ne ispirino i rifiuti che i consensi, il comportamento di Priscilla e di Coverdale. È merito dell'autoritaria tirannia dell'uno, e della sdegnosa alterigia dell'altra, se a Blithedale non nasce mai un'amicizia. Tutta l'atmosfera è inquinata dalle loro proterve volontà, che pur sembrando in un primo tempo destinate a intendersi, cozzano finalmente con tutta la violenza di cui sono capaci. Il termine di tanti contrasti è una situazione disperata; Zenobia morta, Coverdale innamorato senza appagamento, Priscilla impotente e schiacciata dal dramma di Hollingsworth, quest'ultimo senza più alcuna volontà. Divisi, infelici, addirittura morti i personaggi, l'egoismo trionfa. E può ben essere chiamato il vero protagonista della storia. I suoi sviluppi e i suoi effetti la percorrono interamente, culminando nell'invettiva che Hollingsworth subisce durante la famosa mascherata per bocca della donna che ha illuso. È quasi un ritornello, che le doti del linguaggio di

<sup>29</sup> *Ivi*, pp. 587-8.



Hawthorne, spiegate al massimo del loro potere lirico e musicale, rendono imponente e agghiacciante insieme:

— It is all self! — answered Zenobia, with still intenser bitterness. — Nothing else; nothing but self, self, self! The fiend, I doubt not, has made his choicest mirth of you these seven years past, and especially in the mad summer that we have spent together. I see it now! I am awake, disenchanted, disenthralled! Self, self, self! You have embodied yourself in a project. You are a better masquerader than the witches and gypsies yonder; for your disguise is a self-deception<sup>30</sup>.

Al tema dell'egoismo s'accompagna quello della dominazione morale. Esso ha sempre esercitato grande suggestione su Hawthorne; e anzi la rappresentazione della passività con cui persone di scarsa energia subiscono, e fin desiderano l'influenza di caratteri più forti di loro, è senza dubbio uno degli indici più sicuri della modernità dello scrittore. Le sue figure di despoti morali, del tutto affini a quelle drammaticamente più finite, ma ugualmente diaboliche, di Dostoevskij, compaiono con la stessa frequenza del prototipo dell'egoista, talvolta unite ad esso in una costruzione complessa e totalmente malefica. Una prova di come frequentemente si esercitasse la riflessione di Hawthorne sulla relazione psicologica fra dominatore e vittima, è fornita da una quantità di appunti nei *Note-Books*. Nel primo si accenna alla pazzia come conseguenza della relazione stessa: « The influence of a peculiar mind, in close communication with another, to drive the latter to insanity »<sup>31</sup>; più tardi al suo prolungamento metafisico:

Some man of powerful character to command a person, morally subjected to him, to perform some act. The commanding person suddenly to die, and, for all the rest of his life, the subjected one continues to perform that act<sup>32</sup>;

finché essa non si afferma come tema autonomo:

Sketch of a person who, by strength of character, or assistant circumstances, has reduced another to absolute slavery and dependence on

<sup>30</sup> *Ivi*, pp. 566-7.

<sup>31</sup> *Ed. cit.*, vol. IX, p. 110.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 272.



him. Then show, that the person who appears to be the master, must inevitably be at least as much a slave, if not more, than the other. All slavery is reciprocal, on the supposition most favorable to the rulers<sup>33</sup>.

Il culmine di quest'indagine è rappresentato, nella *Scarlet Letter*, dal rapporto Chillingworth-Dimmesdale, intitolato da Hawthorne, con immagine senza dubbio efficace, *The Leech and his Patient*. Roger Chillingworth consuma una sottilissima vendetta, prima imponendosi alla debole volontà del sacerdote, poi torturandolo dall'interno; finché quest'ultimo arriva a identificare la propria ragione d'esistenza con il rimorso istillatogli goccia a goccia dal suo occulto nemico, e può liberarsi solo a prezzo della vita stessa. Per Hawthorne, dunque, il rapporto si configura, per la parte attiva, come una speculazione, un'indagine che penetra, fredda e sconvolgente, nel nucleo più intimo e riposto dello spirito umano; e, per la parte passiva, come un'eccezionale e morbosa attrazione anche sensoriale e fisica. È in questa intuizione psicologica, appena sfiorata in *The House of the Seven Gables*, e sviluppata invece in *The Marble Faun* e nel *Blithedale*, che Hawthorne si avvicina singolarmente al mondo poetico di Dostoevskij: un primo punto di contatto, e d'avvio per altre profonde identità, delle quali sarà necessario tener conto. Per ambedue gli scrittori il peccato all'origine di questo satanismo sta prima in una recisione dei vincoli concreti e tradizionali con la società, poi in un tentativo di profanazione dell'animo altrui, per affermare una proterva volontà di potere. E a dimostrare come l'intuizione psicologica sia penetrante, anche le manifestazioni fisiche dei peccatori di entrambi sono analoghe: i contorcimenti delle membra cui si lascia andare Chillingworth quando scopre il segreto del suo paziente, come l'aspetto orrido del persecutore di Miriam, sono immagini che si avvicinano sorprendentemente a quelle, per esempio, di Piòtr Aleksàndrovic in *Nétočka Nezvànova* o di Smerdiàkov nei *Fratelli Karamazov*. Allo stesso modo, il tentativo che Hollingsworth compie nel *Blithedale*, di assoggettare la natura incerta di Coverdale alla propria volontà, e quindi ad un progetto rivoluzionario, ha l'esatto corrispondente nel caldissimo appello rivolto da

<sup>33</sup> NEWTON ARVIN, *Op. cit.*, pp. 126-7.



Piòtr Stepànovic, agitatore nichilista, al Principe Stravròghin nei *Demoni*. Si noti che in ambedue i casi un impetuoso riformatore tenta di prevalere su un carattere indeciso e tiepido, e che la suggestione delle proposte appare grandissima: parole ardenti di amicizia e di benevolenza mascherano le vere intenzioni dei rivoluzionari. Ma queste ultime si rivelano presto nella foga del discorso, scoprendo allora l'ambizione inappagata, la falsa umanità, il protervo bisogno di potere che possiedono Hollingsworth e Stepànovic. E benché suggerite da sentimenti diversi, le risposte sono negative. Il confronto è certo legittimo, ma tuttavia esso non va a vantaggio di Hawthorne: pur essendo un tema centrale del *Blithedale*, la dominazione morale soffre, in questo romanzo, di una nociva indeterminatezza. Un rapporto di soggezione corre, ad esempio, anche fra Westervelt e Zenobia, senza però che i suoi termini si svelino interamente. E Coverdale, che ragiona fin troppo sottilmente, non saprà spiegare il suo rifiuto con profondi motivi morali. Manca così un reale dramma, manca quella consapevolezza per cui Stravròghin ha visto ancora il fondo della nuova attività che gli è offerta: la noia, compagna di tutte le sue esperienze. Troppo vaghe sono le manifestazioni della volontà di dominio di Westervelt, come troppo poco risuonanti nell'animo degli altri personaggi sono quelle di Hollingsworth. L'amore per le situazioni vaghe è talvolta agli antipodi di una efficace indagine psicologica. Ogni figura sembra qui reclusa nel proprio conflitto interiore, e sottili sono sempre le trame che la legano alle altre.

V'è senza dubbio un'intenzione consapevole dell'autore, in questa condizione di estrema solitudine che grava costantemente sui personaggi del *Blithedale*. Perché, oltre ad essere atto volontario e peccato, l'isolamento è per Hawthorne anche una conseguenza del peccato. Si è già scritto molto sulla rappresentazione degli isolati hawthorniani<sup>34</sup>; basterà dunque accennare brevemente alla legge naturale e spietata che pervade l'opera di Hawthorne, per cui a una solitudine cercata e assaporata come culto della propria persona, suc-

<sup>34</sup> Cfr. BIANCAMARIA PISAPIA, « La solitudine nella letteratura americana dell'Ottocento », in *Studi Americani*, 3, 1957, pp. 110-133. AGOSTINO LOMBARDO, Introduzione al *Diario* di N. HAWTHORNE, Venezia, 1959.



cede una solitudine irreversibile e punitiva: lo stesso peccato si ritorce sul peccatore, su Zenobia come su Lady Eleonore, col carattere di dannazione. Nel *Blithedale*, questo destino si stringe intorno a una giusta intuizione storica: Hawthorne ha colto il carattere di evasione aristocratica che per gli intellettuali del tempo avevano gli esperimenti di riforma. Ecco l'origine di quelle miserabili contraddizioni, dell'ineluttabile rivolta di mezzi e di scopi nelle loro stesse mani: hanno riammesso, sotto mentite spoglie, le ragioni di ingiustizia sociale che volevano eliminare. La loro azione non va al di là, quindi, di una ripetizione dei difetti e dei mali tradizionali.

Il legame sociale è qui il legame che l'uomo ha con la propria umanità, con la propria integrità. Rotto quello, scomparsi i motivi di fratellanza umana, anche le ragioni di equilibrio interiore e morale si disperdono: un altro punto di contatto con Dostoevskij, per esempio con l'allucinante alienazione e sdoppiamento del *Sosia*. Anche in Hawthorne, a questa tipica condanna è legato un orrore ultrasensibile e metafisico, pur entro confini meno arditi: la solitudine resta vera anche dopo la morte, perpetuandosi nell'orrore che ispirano le spoglie dei peccatori. Piena d'orrore è per esempio la fine del Rev. Hooper, di Ethan Brand, di *The Man of Adamant* e di Lady Eleonore. Ugualmente disumano e simbolico della pena spirituale che si estende a quella corporale, è il senso di eternità del supplizio di Zenobia. È una rivalsa della natura sulla violazione che l'orgoglio umano ha inferto alla sua armonia:

She was the marble image of a death-agony ... It seemed as if her body must keep the same position in the coffin, and that her skeleton would keep it in the grave; and that when Zenobia rose at the day of judgment, it would be in just the same attitude as now! <sup>35</sup>

È proprio in una luce così bianca ed esclusiva gettata sul male e sul tormento conseguente, che si svelano, come zone d'ombra lontane e irraggiungibili, ma tuttavia avvertibili, certi valori positivi. È necessario comunque mettere l'accento sul fatto che la difesa degli ideali del bene non avviene mai direttamente ma sempre per

<sup>35</sup> Ed. cit., vol. V, p. 586.



contrasto, in uno scrittore dall'impegno morale così assoluto. Difficilmente il moralista trova a questo mondo di che gioire, e materiale da cui trarre ragioni d'ottimismo. Se vuol trovarne, deve inventare e descrivere un mondo fantastico — i «fantasmi di Bene e di Virtù» che lo Scalvini vedeva nell'opera di Manzoni — invece di quello reale. Nel caso di Hawthorne la percezione del male, e di conseguenza la sua rappresentazione, sono quelle di un'entità culminante, esasperata e definitiva, al di là della quale non si aprono orizzonti. La sua visione appare radicalmente ed elementarmente pessimistica, specie nella sua prima produzione, come monocorde e univoca appare la tensione dei suoi lavori più meditati. Effettivamente, sembra che egli si trovi al limite di un mondo inerte; ai suoi uomini, che hanno perso la primitiva integrità, il male non si presenta neppure più come una scelta, ma come un'invincibile fatalità. Manca nella maggioranza delle sue opere la speranza in un modo d'essere nuovo, più libero e meno ossessivo. È vero che l'amore, e la maturità di tipo miltoniano, in quanto opposta alla «blank virtue», hanno rispettivamente in *The House of the seven Gables* e in *The Marble Faun* una funzione catartica: ma la prospettiva e la forza per una rigenerazione sono rarissime nel suo lavoro. Ciò è particolarmente vero per il *Blithedale*, in cui si sono viste declinare rapidamente verso un abisso di tragedia, delle premesse non solo benevole e umanitarie, ma, quel che più conta, normali, consuete.

Ma proprio attraverso l'attonito orrore connesso a questo ossessivo affiorare e dilagare del male, qualcosa si compie nel primitivo squilibrio di forze. La disincantata osservazione dell'autore sa risvegliare una reazione opposta: il rammarico. In questo senso squisitamente poetico egli afferma e inconsapevolmente persegue una condizione nuova e migliore.

Fra questi aspetti positivi, è tipica la sua lezione democratica, che nasce da una diretta vocazione di eguaglianza fra gli individui: «Every individual has a place to fill in the world, and is important in some respects, whether he chooses to be so or not»<sup>36</sup>; e ancor

<sup>36</sup> Appunto del 25 ottobre 1836, *Ed. cit.*, vol. IX, p. 32.



più dalla condanna del superuomo<sup>37</sup>. Ma non è soltanto in una posizione contraria al mito eroico che ha origine questa istanza democratica. Alla sua caratteristica anti-romantica se ne unisce una seconda, non meno importante. È l'espressione di un lato del carattere di Hawthorne estremamente cauto, ritroso, diffidente verso tutto ciò che non proviene da un moto profondo e sentito dell'anima. Si direbbe che la coscienza del dolore, che egli ha indubbiamente più ricca e pressante di qualunque altro autore della sua epoca, lo segua implacabile, facendogli rifiutare di primo acchito quanto potrebbe rivelarsi artificioso, affettato, ipocrita, poco serio. Egli percepisce una verità fondamentale, che nel dolore sta l'unica pietra di paragone per la maturità; completando in modo esemplare, ed anche risolvendo, il motto che Melville derivò da Shakespeare, « Ripeness is all ». Nell'esigenza di individuare in ogni manifestazione di vita una componente sofferta e interiore, si intende un impegno di solidità, di irrevocabilità, di forza, necessario a rendere duraturo il fine dell'attività umana. D'altronde, in questa stessa ricerca in profondità della perfezione sono contenuti elementi in traducibili in termini storici. Cioè, tanta serietà morale arriva facilmente a confinare con lo scoraggiamento tipico, appunto, del moralista.

Ho parlato prima di un periodo, esattamente il primo della produzione hawthorniana, contraddistinto da un marcato pessimismo: a questo si riferisce quanto ho appena detto. I primi passi della critica sociale di Hawthorne erano ispirati a un generico disagio più che a una precisa posizione. In questi inizi, nell'affrontare il problema della democrazia gli mancavano dei validi punti di riferimento, e il suo già fortissimo palpito sociale sfociava in un superamento della realtà, più che in una cosciente comunione con essa. In un secondo tempo, confortato soprattutto dall'esperienza inglese ed europea, Hawthorne superava ogni indecisione, perorando la causa della democrazia americana e attestandosi su un piano di riforme pratiche<sup>38</sup>. Il riferimento a esperienze ancora vive contribuisce a

<sup>37</sup> Anche in questo caso trovo doveroso rimandare il lettore alle pagine che A. LOMBARDO ha dedicato all'argomento. Cfr. « Il primo romanzo di Hawthorne », in *Studi Americani*, 1, 1955, pp. 56-73 (ora in *La Ricerca del Vero*, cit.).

<sup>38</sup> Cfr. l'illuminante studio di L. S. HALL, *Hawthorne Critic of Society*, New Haven, 1944.



mettere il *Blithedale* più vicino al primo periodo che al secondo, benché il romanzo precedente segnasse già una svolta a favore di ragioni più fiduciose. L'istanza democratica si afferma nelle tre dimensioni che abbiamo or ora visto. L'avversione contro il superuomo, e la necessità del dolore come prova di tutte le intenzioni, sono trattate molto efficacemente, come si è già visto. La vocazione diretta è in un certo senso velata dalla tinta conservatrice che, sul piano puramente pratico, quella reazione non poteva non assumere. Essa si rivela comunque in improvvisi scatti del linguaggio, come nel forte paragone che Hollingsworth suggerisce a Coverdale:

Mankind in Hollingsworth's opinion ... is but another yoke of oxen, as stubborn, stupid and sluggish as our old Brown and Bright. He vituperates us aloud, and curses us in his heart, and will begin to prick us with the goad-stick, by and by. But are we his oxen? And what right has he to be the driver? And why, when there is enough else to do, should we waste our strength in dragging home the ponderous load of his philanthropic absurdities?<sup>39</sup>

Ma è una democrazia per così dire negativa, più che positiva: che si definisce per esclusione, e non per affermazione. V'è certo molta differenza fra questa democraticità astratta e quella viva e concreta del romanzo precedente.

Un tema sviluppato soprattutto nei romanzi, è quello dell'elemento naturale e inconsapevole dell'animo umano. Reminiscenze della spensieratezza e della libertà infantili, gusto per gli atteggiamenti spontanei e imprevedibili, senso del nativo e del misterioso, vagheggiamento di uno scambio affettivo, sono i motivi che si intrecciano in esso. Lo rappresentano sempre figure di adolescenti, ancora lontane dal dolore e quindi da una sostanziale comunanza con gli altri: incomprensibili, libere da ogni artificio, sembrano ritenere nei loro atti l'essenza e il ricordo della vita soprannaturale, che per Hawthorne è poi la vera vita naturale. L'elemento nativo, l'essere primitivo e incontaminato si riflette in questi personaggi femminili e virginei, astraendoli dalla diuturna lotta fra il bene e il male, e facendone il centro dove convergono la purezza, e il re-

<sup>39</sup> *Ed. cit.*, vol. V, p. 433.



siduo potere di amare spontaneamente di tutto il mondo intorno a loro. L'equilibrio fra caratteri umani e spirituali, fra coscienza del male e virtù inconsapevole, è la loro principale qualità. Si tratta della traduzione in termini di « fiction » dello studio di un nuovo « tipo » femminile, che Hawthorne non a torto riteneva inaugurato dalla donna della Nuova Inghilterra. In essa si mescola l'indole forte e pratica delle donne che seguirono i colonizzatori alla bellezza più dolce e raffinata, alla saggezza più gentile e meno fanatica delle americane moderne. Ma il suo nucleo caratteristico rimane sempre costituito dal rapporto costante con la Natura, rapporto che si conforma ad un tempo come contrasto con la terra vergine da dominare, e come comunione con essa, quale fonte ispiratrice di verginità. Una figura, dunque, che prelude alla donna americana di Henry James, « simbolo di quanto di più puro e delicato e, insieme, moralmente forte v'è nella vita: la somma, si direbbe, dei suoi valori morali ed estetici »<sup>40</sup>. Su questo tronco principale si innestano parecchie varianti.

Pearl, dall'espressione sospesa fra l'ingenuità infantile ed una confusa percezione della colpa della madre, è la più bella figura di adolescente creata da Hawthorne, perché la sua varietà e polivalenza morale, l'incomprensibilità delle sue doti, possiedono una precisa dimensione storica. Nel romanzo ella è un perpetuo e insolubile interrogativo, perché inestricabile e inspiegabile è il suo comportamento per *quella* società, in quel determinato momento storico. In un'organizzazione sociale fondata su una visione del mondo così razionale, così poco mistica come quella calvinista, che guidava gli albori della nazione americana, l'adulterio di Hester rompe in modo grave e irreparabile un ordine prestabilito. Pearl, che ne è il frutto, subisce la stessa sorte della madre, e viene scacciata dalla società. Il motivo dell'estraniamento, e cioè la violazione della disciplina religiosa, per obbedire ad un impulso umano, diventa motivo di uno sviluppo in antitesi con quella stessa ferrea legge, ma umanamente più ricco. Ecco perché l'incontenibile vivacità di Pearl, la sua natu-

<sup>40</sup> A. LOMBARDO, Introduzione a *Le Prefazioni* di HENRY JAMES, Venezia, 1956, pp. XIII-XIV.



ralezza, le sue contraddizioni contengono agli occhi del governatore Bellingham un che di sfrenato e selvaggio, di oscuro e quasi diabolico. La sorpresa, e anzi lo scandalo dell'alto ufficiale, ricalca la ripugnanza tristemente tipica di quei tempi, per le ragioni più intime, ribelli e inconfessabili dell'anima; segue lo stesso processo mentale che mandava al rogo le streghe. Il conflitto è locale e circoscritto, è incontro di forze sociali e risorse individuali: da ciò nasce la vera tragedia. Hawthorne non si muoveva con sicurezza sul terreno delle questioni contingenti, ma dimostrò sempre un'acuta intuizione per i significati della storia della sua terra. In questo caso, ha saputo usare per fini poetici il risultato di un'indagine sui grandi motivi della civiltà americana, tessendo delle sue maglie il carattere unico e bizzarro di Pearl.

L'insistenza su questa prima creazione è necessaria, perché i lati più esteriori di essa ricompaiono in Priscilla. Le altre figure si discostano invece considerevolmente dal modello inaugurato da Pearl. Le vicende dei tre ultimi romanzi sono ambientate in tempi moderni: Phoebe e Hilda rispondono solo ai requisiti della delicata, sensibile e più che mai casta fanciulla della Nuova Inghilterra di un secolo fa, lasciando da parte ogni ambiguità e ogni zona ombrosa del carattere.

Priscilla, invece, della natura della donna americana ha i lati più discreti e teneri, più soavi e fragili:

She is the very picture of the New England spring; subdued in tint, and rather cool, but with a capacity of sunshine, and bringing us a few Alpine blossoms, as earnest of something richer, though hardly more beautiful, hereafter. The best type of her is one of those anemones<sup>41</sup>.

A questa grazia acerba ella unisce un carattere malinconico ed enigmatico, e rappresenta per i compagni « always an object of peculiar interest, a riddle, and a theme of frequent discussion »<sup>42</sup>. Ma le sue ambiguità, contrariamente a quelle di Pearl, non hanno alcun sapore veritiero, alcun nesso con la critica di una civiltà. Esse si riferiscono all'identità misteriosa della Dama Velata, e quindi alla

<sup>41</sup> *Ed. cit.*, vol. V, p. 386.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 359.



parte più scadente e debole del romanzo. Nulla di suggestivo v'è nelle stramberie di Priscilla, negli atti che lascia volubilmente incompiuti, nei suoi rapidi mutamenti d'umore. E nell'impressione che suscitano c'è più il fastidio per la scoperta scaltrezza dell'effetto narrativo, che il riconoscimento di un qualsiasi valore. Il personaggio è tuttavia importante per il contrasto che lo oppone a Zenobia. La contesa che nasce fra le due sorelle pur contrariamente alla loro volontà, offre all'autore il pretesto per una doppia rappresentazione della natura femminile. Esse infatti non sono autonome nell'economia del romanzo, ma costituiscono i due rovesci esattamente opposti della stessa medaglia, la femminilità. Da una parte la fragilità, la rassegnazione, la grazia della donna « all'antica », o, come dice beffardamente Zenobia, la donna quale l'uomo ha speso secoli per formarla. Dall'altra la donna sicura del proprio fascino e della propria intelligenza, quindi irrequieta nei vincoli che la società tradizionalmente le impone. L'esuberanza di Zenobia si staglia davvero, vivacissima, rossa come il suo vestito, sul grigio dominante dei caratteri degli altri personaggi; e direi che è grazie soprattutto a questo contrasto che Henry James vedrà in lei la figura femminile più viva che Hawthorne abbia creato.

\* \* \*

La questione critica più importante del *Blithedale* riguarda, a mio avviso, la figura di Coverdale, « the Minor Poet », il letterato che narra in prima persona il seguito delle vicende del romanzo. Dico la più importante, perché in questo personaggio, meglio che in qualsiasi altra sua creazione, l'autore riesce a esprimere e rappresentare i propri sentimenti verso la vita e l'esperienza dell'artista.

Della propria condizione di scrittore, Hawthorne ha fatto spesso materia di profonda riflessione critica, e si può certo affermare che lo studio dei rapporti fra attività artistica e non artistica abbia costituito la preoccupazione preminente di tutta la sua vita. Il germe di questa preoccupazione sta nell'acutissima sensibilità sociale che egli possedeva. Dei problemi fondamentali che si pose come artista — cioè cosa fosse « morale » e cosa fosse « reale » — ogni soluzione



proposta, o anche solo abbozzata, era ottenuta con un metro di valutazione sociale. Il Peccato Imperdonabile consiste nel rifiuto della fratellanza; la sofferenza e la morte seguono immancabilmente l'allontanamento dai normali rapporti umani; la vendetta di un delitto consumato ai danni della comunità si può propagare alle generazioni future, e così via. L'isolamento è per se stesso un modo d'essere immorale, e irreali. Scissione sociale significa scissione interiore, colpevole astrattezza. Per contrasto, l'associazione è riconoscimento dell'individuo negli individui associati, è la sua concreta realizzazione, la sua condizione eticamente appropriata. In Hawthorne, l'atteggiamento estetico si commisura e confonde con l'atteggiamento umano. Il privilegio artistico non è motivo di elevazione morale, o di maggior possesso della realtà. Anzi, si vedrà che può talvolta indurre in uno stato opposto, negativo. Nulla di aristocratico c'è in questa visione, al centro della quale gravita la figura dell'uomo nella sua interezza, nella sua complessità naturale. Il problema estetico non è mai separato dal problema umano o umanistico, e questo è indissolubilmente legato al problema sociale. La natura di Hawthorne si rivela, in ogni occasione, quella dell'uomo equilibrato e cauto, più che quella dell'artista esclusivo e categorico; e la fedeltà alla « natura » che professò costantemente contro l'intellettualismo utopistico del suo tempo, è in fondo l'etichetta più adatta che egli, uomo dell'Ottocento formatosi sui testi illuministici, potesse trovare per il suo solido empirismo. Nella sua ispirazione più genuina le due entità fondamentali, quella umana — la « storia » — e quella estetica — la « poesia » — erano saldamente connesse. Quando Hawthorne parlava del « territorio neutro » fra sogno e apparenze terrene, fra invenzione pura e osservazione, che gli serviva da ambiente perfetto, definiva elegantemente ma semplicisticamente il suo problema centrale. Il terreno ideale per Hawthorne stava nell'indissolubile unione dell'attività estetica con la realtà concreta, civile, sociale. Fu questo ideale di integrità conseguito, ed effettivo? In verità, nulla ci fa credere che lo scrittore fosse pago della propria condizione: anzi, tutto concorre a palesarne il grave disagio nel campo dei rapporti sociali. Vi sono numerose prove della sua inquieta inadattabilità all'ambiente, fondamentale e patologica almeno nella



prima e più produttiva parte della sua carriera. Si direbbe che qualche penosa fatalità relegasse in una posizione avulsa e distaccata proprio questo mite e cocciuto avvocato del consenso umano. È il grande interrogativo di Hawthorne, la chiave della sua problematica, e della sua teoria etica. Da una parte il poeta delle virtù sociali, dall'altra il difensore dell'evasione e della solitudine: « What would a man do, if he were compelled to live always in the sultry heat of society and could never bathe himself in cool solitude? »<sup>43</sup>; e ancora:

It is requisite for the ideal artist to possess a force of character that seems hardly compatible with its delicacy, he must keep his faith in himself while the incredulous world assails him with its utter disbelief; he must stand up against mankind, and be his own sole disciple, both as respect his genius and the objects to which it is directed<sup>44</sup>.

Come conciliare questa apparente contraddizione? Si guardi al contesto storico americano, e si comprenderà che essa risiedeva nelle condizioni oggettive, prima che nello spirito del singolo. La « realtà » era ben diversa da quella condizione integra ed estremamente efficiente che Hawthorne, con slancio quasi dogmatico, pretendeva. Il particolare momento che stava vivendo apriva un solco netto fra l'attività umana e l'attività artistica, fra « storia » e « poesia », fino a farne due poli opposti. La realtà americana rifiutava, come rifiuta tuttora, la pratica estetica, e la spingeva ai propri margini per un tradizionale complesso di ragioni, dal pregiudizio religioso contro di essa, come tentazione profana, all'ostacolo che di solito il sognatore incontra nell'intendersi col pioniere, col mercante e l'imprenditore, dediti solo ad attività materiali. Hawthorne scrisse dei concittadini di Salem:

My good townspeople will not much regret me; for — though it has been as dear an object as any, in my literary efforts, to be of some importance in their eyes, and to win myself a pleasant memory in this abode and burial places of so many of my forefathers — *there* has never

<sup>43</sup> *Ed. cit.*, vol. IX, pp. 38-39.

<sup>44</sup> *The Artist of the Beautiful*, *Ed. cit.*, vol. II, p. 512.



been, for me, the genial atmosphere which a literary man requires, in order to ripen the harvest of his mind <sup>45</sup>.

E quell'ambiente, nelle stesse pagine, veniva definito « the chilliest of social atmospheres ».

In quel tempo, nessuno più di Hawthorne fu cosciente dell'inconciliabilità fra il mondo dell'arte e il mondo del lavoro: nessuno si sentì più tragicamente tormentato e sopraffatto da essa. L'origine della figura dell'artista hawthorniano sta nell'amara intuizione di questo conflitto, e nella volontà di rappresentarlo in tutta la sua drammaticità. Le incomparabili doti che Hawthorne possedeva nel cogliere i motivi storici, come l'avevano aiutato nel ricreare i significati sotterranei della tramontante civiltà puritana, lo sostenevano ora nell'interpretazione della storia dei suoi giorni. Con la rappresentazione del peccatore nella vana ricerca di una catarsi Hawthorne aveva definito il dramma della storia delle generazioni precedenti; con la rappresentazione dell'artista, delle sue contraddizioni e della sua solitudine, Hawthorne ha illustrato un dramma squisitamente moderno.

È tipico che in uno studio che lo riguardava così da vicino egli abbia voluto riservarsi tutte le prerogative del giudice: tipico dello scrittore in particolare, ma tipico anche dell'intera cultura cui appartiene. Un artefice così controllato, così vigilante sui propri mezzi, non poteva non accettare a un certo punto come parte integrante del proprio mondo poetico l'oggetto e le forme di quell'osservazione interiore, di quel controllo che gli permetteva di esprimersi. Agiva cioè in lui quel che Pavese ha ottimamente definito « l'ossessione del processo espressivo per cui il processo stesso diventa materia di poesia » <sup>46</sup>. Inoltre, il bisogno di una rigorosa imparzialità verso se stesso, quasi di una confessione completa e pubblica, ancora di forte impronta puritana, era anch'esso di incentivo a questa indagine teoretica e critica sulla condizione dell'artista. Hawthorne mostra evidente quella particolare tendenza propria di tante figure della civiltà protestante, anglosassone in specie, che è comu-

<sup>45</sup> *The Custom House*, Ed. cit., vol. V, p. 65.

<sup>46</sup> CESARE PAVESE, *La Letteratura Americana e altri saggi*, Torino, 1951, p. 181.



nemente definita *perversity*. Si tratta di una consapevolezza morale, basata su un'introspezione spesso spietata, obbediente ad una visione estremamente razionale e consequenziale dei principi. La personalità viene avvilita, quasi negata di fronte ad essi, come di fronte alla fede nei filosofi protestanti. In questo senso l'illustrazione fatta da Hawthorne delle qualità dell'artista partecipa di un atteggiamento che si ritrova, per esempio, in *Gulliver's Travels* di Swift, o in *The Education of Henry Adams*, o, più specificamente, in certi racconti di James come *The Lesson of the Master*, e in *Der Tod in Venedig* di T. Mann. Talvolta, la presenza dell'assillante e lucido genio dell'introspezione si rivela in improvvisi squarci autobiografici:

A perception, for a moment, of one's eventual and moral self, as if it were another person — the observant faculty being separated, and looking intently at the qualities of the character. There is a surprise when it happens — this getting out of one's self — and the observer sees how queer a fellow he is<sup>47</sup>.

Per adoperare lo schema kirkegaardiano, l'artista di Hawthorne vive in pieno « stato estetico »: è l'eccezione che si foggia un mondo intimo e splendido, in contrasto con la materialità, con la banalità del mondo circostante. Lo « stato etico » gli è affatto estraneo: ogni possibilità di scelta concreta gli è negata, e il mondo che si è creato vive ormai di un'esistenza indipendente, imprevedibile e fatale:

A person to be writing a tale, and to find that it shapes itself against his intentions; that the characters act otherwise than he thought; that unforeseen events occur; and a catastrophe comes which he strives in vain to avert. It might shadow forth his own fate — he having made himself one of the personages<sup>48</sup>.

L'artista ha una profonda e finissima sensibilità, che lo induce in consapevolezza straordinaria e paralizzante. Si trova nel « punto zero » dello schema di Kirkegaard, sospeso fra gli estremi delle possibilità che gli sono aperte. Per la maggior parte, gli artisti

<sup>47</sup> *Ed. cit.*, vol. IX, p. 125.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 28.



hawthorniani vivono come ombre, in un limbo ai confini della materia e della morale, in solitudine. E per la maggior parte sono degli incapaci, degli ipertrofici, delle nullità.

Sulla serie di racconti e romanzi che svolgono questo tema e sulla parabola che essi descrivono nella storia della poetica di Hawthorne, si è già scritto molto, e non resta qui che rimandare alle pagine di Matthiessen<sup>49</sup>, esaurienti e definitive sull'argomento. Vorrei comunque scegliere, fra tutti, due racconti e un romanzo che mi pare fissino con perfetta simmetria e chiarezza il materiale di cui Hawthorne si è servito per dar vita al personaggio in questione. Essi costituiscono i punti di partenza per la rappresentazione di Coverdale.

*The Artist of the Beautiful* (1844) è il primo dei racconti in ordine di importanza, se non cronologico. Il protagonista, Owen Warland, è anzitutto un esteta puro; la sua attività è determinata negativamente, dall'esclusione di ogni proposito utilitario. Ciò lo mette in contrasto con l'ambiente, ed egli si chiude in un mondo privato e recluso. Questo stato di astrattezza è intensamente tormentato: la sua fragilissima e delicatissima ispirazione si rivela in tutta la sua precarietà, esposta com'è al continuo assalto del solido e volgare mondo esteriore. Egli vive come se fosse escluso dalla comunità: ma la sua solitudine non è quella proterva, orribile e arida di Hollingsworth e di Ethan Brand, ma uno stato più accorato e umano, seppure altrettanto greve e decisivo. Malgrado l'urgenza della vocazione, l'esercizio che compie non si annovera tra le principali attività artistiche. Warland non è poeta, né pittore, né scultore. I mezzi che ha a disposizione nella piccola città in cui vive sono alquanto limitati, si riducono ai congegni di una bottega di orologiaio. Il suo sogno consiste nella perfetta riproduzione di un lepidottero dotato di vita meccanica. Dunque, si fa strada in questa rappresentazione la presenza di un modo di vivere, di una civiltà particolare. Warland non è un artista in astratto, ma è alle prese con strumenti ed oggetti precisi, la cui inadeguatezza è di una

<sup>49</sup> Cfr. F. O. MATTHIESSEN, *Op. cit.*, cap. *The Artist as a New Englander*, pp. 192-241.



straordinaria autenticità storica. Ciò diviene lampante quando si considera qual è, in effetti, il mondo che gli nega cittadinanza. Esso è esattamente quello della nascente borghesia americana:

that steady and matter-of-fact class of people who hold the opinion that time is not to be trifled with, whether considered as the medium of advancement and posterity in this world or preparation for the next<sup>50</sup>.

In breve, è ancora una dimensione sociale che dà rilievo a questo tema. La solitudine di Warland non è staccata da un termine di confronto che la provoca e definisce. A soffrire la solitudine è qui, inequivocabilmente, l'artista americano: e come evasione dai moduli pratici e comuni della civiltà americana viene intesa la sua arte.

Il secondo scritto che conviene ricordare, perché aggiunge a queste una caratteristica fondamentale, è *Fragments from the Journal of a Solitary Man*, di dieci anni anteriore. Il giovane scrittore Oberon — il cui nome è uguale a quello che Hawthorne usava da studente — muore con la convinzione di non aver conosciuto la vita, per la reclusione cui l'ha obbligato la sua professione. L'accento accorato delle sue parole, gravate da uno sgomento assoluto e irreale, introduce il senso di un vero dramma esistenziale, profondo e catastrofico, che nel caso dell'«artista del bello» si era già annunciato. Leggendo della fredda paralisi che è calata su Oberon, si allargano i nostri riferimenti culturali, e non si può fare a meno di correre con la memoria alle *Notti Bianche* di Dostoevsky. La vita dell'anonimo protagonista di questo racconto, come quella di Oberon, si svolge solo in funzione delle passioni degli altri. E qui si trova la tessera che ci serve a completare il mosaico che la rappresentazione di Warland aveva iniziato:

Soon to be all spirit, I already have a spiritual sense of human nature, and see deeply into the hearts of mankind, discovering what is hidden from the wisest. The loves of young men and virgins are known to me, before the first kiss, before the whispered word, with the birth of the first sigh. My glance comprehends the crowd, and penetrates the breast of the solitary man...<sup>51</sup>.

<sup>50</sup> *Ed. cit.*, vol. II, p. 510.

<sup>51</sup> *Ed. cit.*, vol. XII, p. 45.



L'esperienza estetica comporta una partecipazione « sui generis », che trae alimento da estasi e sconforti ben più potenti di quelli personali del poeta. Essa diventa allora il motivo preponderante della sua esistenza, un'esistenza vissuta di riflesso, aspra e colorata soltanto dove asprezza e colore le vengono dall'esterno. Per Hawthorne, il significato e la portata di questa partecipazione involontaria ma necessaria, vitale, non si ferma qui. Egli annette ad essa, sulla scorta delle superstizioni e delle forze religiose che hanno profondissime radici nel suo paesaggio morale, una sfera di poteri eccezionali e magici. Oberon non è soltanto il reietto schiacciato dall'incomprensione altrui, che si è formato un abito interiore completamente estraneo, individuale, neutrale: di questa neutralità egli fa una piattaforma di osservazione e di interpretazione, che gli dà slancio per un nuovo ed originale inserimento, questa volta solo più nelle vesti di spettatore impotente e inattivo, ma pieno di fatale comprensione per tutte le manifestazioni umane, sempre in preda ad un'oscura e soprannaturale necessità di parteciparvi, seppure in disparte e non visto.

L'opera dove l'argomento è sviluppato più estesamente è *The House of the seven Gables*. In essa Hawthorne illustrò soprattutto un conflitto fondamentale della sua natura, quello fra la vocazione artistica personale e lo spirito realistico ereditato dai pratici e inflessibili antenati, rappresentandolo nelle opposte virtù di due famiglie rivali. Ai Maule attribuì poteri « artistici », se così possiamo interpretare l'acutezza quasi magica dei loro poteri di penetrazione: ai Pyncheon qualità mercantili e pratiche. All'unione finale dei due unici eredi, lasciò significare la felice conciliazione — in un'America tutta moderna, euforica e prosperosa, si badi bene — delle non più nemiche facoltà. Con meccanismo non diverso Thomas Mann rappresenta *Tonio Kroeger* come il frutto di un trapianto della sensibilità estetica sul solido terreno della borghesia anseatica. Nel *romance* di Hawthorne la principale figura di artista è Holgrave, il quale non è affatto un isolato, ma anzi partecipa con grande entusiasmo agli aspetti più disparati della vita sociale, eccellendo anche nel nuovissimo mestiere della dagherrotipia. Ciò che gli rimane delle figure di artisti precedenti è il potere di indagine interiore,



la facilità di addentrarsi nei misteri della vita psicologica, pur senza mai intromettersi direttamente nella vita dei suoi soggetti.

Hawthorne non rinuncia neppure qui, comunque, alla rappresentazione dell'artista reietto e incapace. Con Clifford, la visione dell'indole artistica come causa dell'estraniamento dalla società, e quindi dalla vita, come fonte di un completo collasso morale e fisico, raggiunge il suo culmine drammatico. In *The House of the seven Gables* Holgrave e Clifford tengono separate le caratteristiche principali dell'artista hawthorniano. Nel *Blithedale*, invece, esse sono riunite nella figura di Coverdale.

Attraverso il suo commento il lettore penetra nella vita dei maggiori personaggi di *Blithedale*, nelle loro qualità e nei loro misteri, nei reconditi vincoli psicologici che li uniscono. Drammi, sogni, sorprese e delusioni si alternano nel racconto di Coverdale. Ma il suo carattere è tiepido, incerto. Curioso più che appassionato, incapace di partecipazione attiva, deluso ma ancora ironico, all'occasione saggio, ma di una saggezza sempre ridotta e meschina, Coverdale è il tipico rappresentante della vita estetica.

Più che nella mediocrità e nella tiepidezza, la sua profonda essenza sta però nell'insoddisfazione, e nella contraddizione. Sarebbe vano cercare in questa figura la tragedia dell'orgoglio e della passione, come in Zenobia; o la tragedia dell'egoismo, come in Hollingsworth; o quella della verginità sottomessa e ingannata, come in Priscilla. Eppure, anche Coverdale soffre per una sua tragedia, tanto più acerba quanto più oscura e intima, sempre più evidente poiché a darle risalto è l'accendersi ed il prorompere dei sentimenti del mondo circostante. Coverdale deve essere compreso come un'individualità relativa, che trae ragione di essere solo dal rapporto con qualcosa al di fuori di lui, sfuggente del tutto al suo controllo, e che anzi lo domina. Nulla del suo carattere suggerisce veramente la grandiosità delle catastrofi del romanzo: ma tutto in lui vibra in accordo ad esse, finché l'intera sua natura ne è ammalata, vinta, paralizzata. Dubbi, indecisioni, slanci incostanti e subito repressi costituiscono per Coverdale una unica, penosa coerenza.

Eccolo assalito dapprima, nel pieno della sua opera di riformatore, dal bisogno di solitudine:



Though fond of society, I was so constituted as to need these occasional retirements, even in a life like that of Blithedale, which was itself characterized by a remoteness from the world. Unless renewed by a yet further withdrawal towards the inner circle of self-communion, I lost the better part of my individuality<sup>52</sup>.

Lo vediamo così ritirarsi periodicamente dalla sparuta compagnia, per assaporare una gelosa intimità con se stesso in mezzo al foliage di un bosco. Il suo eremo è formato da un nascondiglio naturale, nel quale può meditare a piacimento, e dal quale può contemplare, non visto, lo svolgersi dell'esistenza comune. Quanta ridicola indulgenza in questa ricerca del possedimento esclusivo, della condizione privata, del privilegio, del feudo! E quanta inutilità in essa! Proprio durante il suo isolamento gli è dato di scoprire la colpevole intesa fra Zenobia e Westervelt, l'autoritarismo di Hollingsworth, e di intuire la fine dell'intera avventura: nel momento stesso della reclusione, una forza invincibile lo sospinge ancora nel pieno dell'azione, e non solo come spettatore, ma addirittura come profeta di essa.

Il dramma di Coverdale comincia con la coscienza di non rappresentare che una parte passiva, di esservi anzi condannato irrevocabilmente. Non ha una storia, e nulla da decidere. Potrà tutt'al più tributare commiserazione, sdegno, applauso all'atto di una seconda figura:

My own part in these transactions was singularly subordinate. It resembled that of the chorus in a classic play, which seems to be set aloof from the possibility of personal concernment, and bestows the whole measure of its hope and fear, its exultation or sorrow, on the fortunes of the others, between whom and itself this sympathy is the only bond. Destiny, it may be, — the most skilful of stage-managers — seldom chooses to arrange its scenes, and carry forward its drama, without securing the presence of at least one calm observer. It is his office to give applause when due, and sometimes an inevitable tear, to detect the final fitness of incident to character, and distil in his long-brooding thought the whole morality of the performance<sup>53</sup>.

<sup>52</sup> *Ed. cit.*, vol. V, p. 421.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 430.



Investito esattamente della parte che in *The Waste Land* spetta a Tiresias, Coverdale è una superficie neutra e lucida, nella quale si riflette lo scoppio, o il presentimento, delle emozioni maggiori. Qui prende forma la sua fisionomia d'artista. Non solo egli è parte delle vicende altrui, ma è suo compito radunarne le fila, trarne materia di meditazione e di sgomento, comporre in un significato universale. Dare unità al racconto, insomma. Tuttavia, è ben lontano dal peso morale del giudice: è un testimone, indifferente e libero all'apparenza, ma fondamentale necessario al compimento dell'azione. Un conoscitore inconsapevole e svogliato, e malgrado ciò acutissimo, dotato di:

that quality of the intellect and the heart which impelled me (often against my own will, and to the detriment of my own comfort) to live in other lives, and to endeavor — by generous sympathies, by delicate intuitions, by taking note of things too slight for record, and bringing my human spirit into manifold accordance with the companions whom God assigned me — to learn the secret which was hidden even from themselves<sup>54</sup>.

È soprattutto in un secondo tentativo di evasione, che si rivela l'ineluttabilità di questo ruolo. Non v'è scena più esemplare di quella in cui il poeta, finalmente ritornato alle comodità della vita cittadina che ha sempre rimpianto, scopre che la sorte lo ha ancora avvicinato ai vecchi compagni, facendo sì che egli diventi dirimpettaio di Zenobia. Dalla sua finestra ne osserva tutti gli atti, con il disagio di uno spettatore che desidera staccarsi da uno spettacolo troppo misterioso e sconvolgente, e che tuttavia ne sopporta il fascino come un peso disperato e fatale. Eppure, un tentativo di intromettersi in esso, per portare aiuto a Priscilla, finisce in un nuovo smacco: nessuno si cura di lui, e la catastrofe si avvicina senza che egli possa portarvi rimedio. Come i sei « Personaggi » pirandelliani, queste figure « tentatrici » si aggirano e fanno da padrone nella mente del narratore Coverdale. Infatti anche esse sono per lui « the knot of characters » che « had kept so long upon my mental

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 502.



stage, as actors in a drama»<sup>55</sup>. E anch'egli — come l'autore che quei personaggi cercano — « non sa risolversi » a sfuggirli, a far luce definitivamente in quell'« ombra brulicante » di loro. Sa che lì è la sua stessa vita, e che essa finirà con la loro fine. Spera in una conclusione, di qualsiasi genere essa sia: ma si attende di pagarla con la miseria e il vuoto spirituale. Da qui prende avvio la raffigurazione di un Coverdale « irreale », di fronte agli altri personaggi « reali »: Coverdale che non vive, in contrasto con le loro vite indipendenti. La simpatia spirituale che a loro lo lega dovrebbe concretarsi in un saldo rapporto affettivo. Ma egli non viene affatto corrisposto. Essi avvertono il suo distacco, e insieme la sua meschina gelosia di spettatore impotente. Lo evitano deliberatamente, e lo escludono dai loro segreti. L'unico che lo vuole amico, Hollingsworth, lo fa per asservirlo alla sua volontà. Coverdale è quindi ancora vittima dell'egoismo, e più in generale della rozza materialità dell'ambiente. Davanti ad essa si dichiara la sua inadeguatezza, l'inanità, l'incapacità di vivere appieno. Egli resta così isolato:

In the midst of a cheerful society, I had often a feeling of loneliness. For it was impossible not to be sensible that, while these three characters figured so largely on my private theatre, I ...was at best but a secondary or tertiary personage with either of them<sup>56</sup>.

Non è questa la solitudine colpevole e vendicatrice degli egoisti hawthorniani. La differenza fra Coverdale da una parte, e Hollingsworth e Zenobia dall'altra, sta nella volontarietà della colpa, e dei suoi effetti. È vero che il poeta ha cercato di isolarsi, prima fuggendo la società per superficiale spirito d'avventura, poi chiudendosi nell'egoismo verso la stessa comunità dei riformatori. Ma tutto questo sembra far parte di un fato avverso, più che di un delitto premeditato verso l'umanità. La sua solitudine è involontaria, direi naturale: fa parte della vocazione, dell'istinto che gli urge dentro. Per questo essa è alleggerita e adombrata da un velo di tristezza e di nostalgia che manca altrove. Non è appariscente ed enfatica, ma tuttavia esclusiva, profondissima.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 498.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 399.



V'è dunque una particolare intensità poetica in questo volubile accettare e sfuggire insieme un compito eccezionale, il cui effetto è ormai scontato. Ciò che rende drammatica e plausibile nel racconto tale posizione, è il contrasto che Hawthorne sa accendere sempre fra la rassegnazione con cui l'artista segue, più che accettare o volere, il proprio destino, e la ribellione, i risentimenti, i malumori che esso provoca nell'uomo. Quali beni può opporre il poeta agli interessi mondani e orgogliosi di Zenobia, alla sua ricchezza, ai progetti di Hollingsworth, alle delicate manifatture, all'amore fraterno di Priscilla, alla vita di Old Moodie, che pur così comune si articola in un passato e un presente? Nulla: non un interesse, non un lavoro, non una ricchezza speciale che non siano condizionati da quelli degli altri. Non possiede neppure la farfalla di Owen Warland; il suo patrimonio è nei sentimenti del prossimo.

Il dramma si sviluppa nel segno di queste contraddizioni:

Hollingsworth, Zenobia, Priscilla! These three had absorbed my life into themselves. Together with an inexpressible longing to know their fortunes, there was likewise a morbid resentment of my own pain, and a stubborn reluctance to come again within their sphere<sup>57</sup>;

e culmina in questa smagata consapevolezza: «But what, after all, have I to tell? Nothing! Nothing! Nothing!»<sup>58</sup>.

Morti i personaggi, o definiti i loro destini, Coverdale non ha più motivo d'esistenza. Nell'ultimo capitolo, la rivelazione estrema: egli ha nutrito degli affetti personali. Ma tutto è oramai compiuto: anche il fatto di aver amato, di essere penetrato nel caldo cuore della vita, diventa parte di un'esperienza vissuta solo a metà, appena «osservata» dal di fuori. Ecco dunque la sola ricchezza che Coverdale possedeva: l'arte, astratta e assillante, rigida e fredda. È la condizione di Tonio Kroeger: «Dover eseguire... una pericolosa danza dei coltelli, quella dell'arte, senza mai dimenticare l'umiliante contronsenso di dover ballare mentre si ama...»<sup>59</sup>.

Dal contrasto che qui si è tentato di precisare, nasce dunque il

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 540.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 597.

<sup>59</sup> THOMAS MANN, *Tonio Kroeger*, Milano, 1954, p. 79.



dramma: un dramma moderno, come si è detto. A questa morale — seguendo l'avvertimento di D. H. Lawrence — ci rivolgeremo per apprezzare il *Blithedale*: alla morale del libro, e non alla morale dell'autore.

\* \* \*

Come si è già osservato, Hawthorne non era uno scrittore « facile ». La sua concezione romantica dell'arte come impulso e attività ai confini del soprannaturale lo portava ad assumere verso il proprio mestiere un atteggiamento quasi di soggezione, e di intensa preoccupazione per i suoi lati formali. Pur essendo, storicamente parlando, nelle condizioni di Melville, egli non accettava la realtà tutta intera, non era capace di affrontarla pienamente e spavalamente come il suo grande contemporaneo. Se la « barbarie » dell'uno si concretava in un modo di scrivere spericolato, generoso, ingenuo talvolta, quella dell'altro, a contatto di un'indole più chiusa e meno esperta, esigeva invece una cura, un'attenzione formale maggiore, e una scelta minuziosa del materiale. Hawthorne si sentiva per così dire in difetto, di fronte alla sua qualità d'artista, e questa sensazione si risolse in mille cautele, in una specie di ossessione — che assalì anche, e soprattutto, Poe — di mettere tutte le cose al loro giusto posto, con grave pregiudizio per la libertà e l'ariosità del racconto. Naturalmente, su queste diverse concezioni stilistiche avevano un'influenza fondamentale anche la preparazione letteraria specifica, i maestri cui ciascun autore — barbaro sì, ma anche letterato — si rifaceva. Nel caso di Hawthorne questa grande preoccupazione, questo nucleo di coscienza letteraria, mantenne sempre in sé degli elementi contrastanti, e una specie di contraddizione nei risultati: amalgamato con lo spirito più vero della narrazione diede l'esatta misura della sua arte, ma staccato da esso, come puro elemento tecnico, costituì molto spesso un peso superfluo. Nel *Blithedale* meglio che in qualsiasi altra opera, questa contraddizione appare evidente.

Due sono i difetti che vi si notano subito: l'organizzazione estremamente macchinosa, e la subordinazione di tutti gli altri ingredienti — personalità dei personaggi, loro rapporti, svolgimento pro-



gressivo dell'azione, imprevedibilità e significato intrinseco delle situazioni — alle esigenze della trama. In altre parole, la morale acquista troppe volte il sopravvento, ed agli elementi strutturali viene dato un indebito rilievo. Anzitutto, la soluzione storica, per dir così, della vicenda, è anticipata fin dalle pagine iniziali. Invece di svelarsi gradatamente, invece di lasciarsi intendere implicitamente all'interno degli avvenimenti, essa ci è presentata subito, senza reticenze e senza interesse per lo sviluppo successivo. Una volta scontata l'impressione finale, l'attesa del lettore è tradita: e soprattutto gli viene a mancare quella corrispondenza con le sensazioni dell'autore, quella possibilità di essere affetto dalle sue stesse esperienze, nell'ordine in cui a lui si sono presentate, che stanno alla base di ogni ricreazione poetica. Questo scompenso contribuisce a rompere il ritmo del libro, e a mettere in evidenza l'inserimento di caratteristiche preordinate anche nelle singole vicende dei personaggi. L'esempio tipico di ciò sta nella netta opposizione fra le qualità femminili di Zenobia e Priscilla. Come caratteri di donna, questi due personaggi sono assolutamente prevedibili. Hawthorne arriva a schematizzarli a tal punto, che essi muoiono prima nella fantasia del lettore, che nello svolgimento narrativo.

Ugualmente dicasi per l'unità generale del racconto. Quella tragedia che si agita sullo sfondo, dell'inconciliabilità fra slanci spirituali e bassezza della natura umana, cioè fra utopia e pratica, è molto più, volta a volta, tragedia dell'egoismo, tragedia della volontà di emancipazione, tragedia dell'amore, tragedia dell'artista, che una unica, grande tragedia storica, comprensiva dei destini di tutti. Ecco la principale debolezza del *Blithedale*: ogni singola storia che lo compone resta tale, slegata dal resto. E quello che dovrebbe essere il dramma principale, il motivo conduttore e unitario; quella morale che dovrebbe esprimersi nelle diverse morali particolari come in dimensioni ogni volta nuove e ridotte, diviene anch'essa un tema a parte, che non costituisce un vero e proprio sfondo. Semmai, un motivo unitario si potrebbe trovare nel contrappunto fra gli stati d'animo di Coverdale e quelli dei compagni, ma troppo più vaste erano le mire dell'autore, per non farcelo sentire eccessivamente infoltito di temi e spunti inutili. Non vi è quindi quella lotta apocalittica fra



Male e Bene, fra coscienza e peccato, della *Scarlet Letter*. Al dramma di Hester, tutto un alto grido teso dall'inizio alla fine di quel primo romanzo, corrisponde in questo un alzarsi improvviso di voci, frammentarie e quasi incomprensibili l'una all'altra. Da qui l'impressione di ordito pesante e macchinoso che dà il libro. All'evidenza che vi hanno i molti ingranaggi, cioè le vicende come la decadenza di Fauntleroy o la ribellione di Zenobia, non corrisponde il loro necessario coordinamento.

Vi contribuisce anche il gusto per la simmetria costruttiva che Hawthorne conservò costantemente. Anche nel *Blithedale* non rinuncia a certi virtuosismi, come quello di far coincidere i contrasti di situazioni e di umori con precise contrapposizioni di capitoli, costringendo il progresso degli eventi in una struttura valida di per sé, con un significato anche proprio; o quello di commentarli con la presenza di un paesaggio naturale variamente atteggiato, prima benigno, poi misterioso e tuttavia partecipe, poi freddo, apatico, crudele. E qui il discorso si sposta sul simbolismo di Hawthorne.

La natura ha nel *Blithedale* un posto di primo piano, come simbolo morale: interpretandola, Coverdale descrive una forza al di sopra dell'uomo, del quale è madre e giustiziera nello stesso tempo, che lo favorisce o lo avversa, sempre negandogli un interesse individuale. Una specie di legge insindacabile, quindi, che ha un rapporto diretto con la volontà del Dio-tiranno dei puritani, che di quel Dio è anzi emanazione e manifestazione. Le immagini cui si affida questa descrizione, immagini bibliche e perciò spontanee, connaturate all'indole più vera dell'artista, posseggono una loro antica forza.

V'è poi un altro tipo di simbolismo in Hawthorne, inerente alle qualità morali dei personaggi, che costituisce uno dei punti più difficili e dibattuti della letteratura critica a lui dedicata. I simboli di questo tipo sono improntati dal gusto essenzialmente romantico della sfumatura, delle situazioni vaghe, delle possibilità di loro multiformi interpretazioni. Ma se una cosa mi pare chiara, in questo genere di simbolismo così sfruttato da Hawthorne, è che i significati, molto spesso di eccezionale valore, e di massimo rilievo morale, sono in gran parte soverchi, eccedenti rispetto al potere di evocazione del simbolo; o viceversa, e più giustamente, che l'oggetto significante è



sproporzionato al sentimento, o ai sentimenti significati. Non sempre infatti questi simboli sono essenziali all'interpretazione del carattere o dell'azione cui si riferiscono. In altre parole, non hanno con quel carattere un rapporto diretto, drammatico, creativo: non sempre lo legano allo sviluppo narrativo, né aggiungono nuovi elementi alla sua rappresentazione. A un certo punto, non si può più parlare di simboli veri e propri; ma di immagini puramente accessorie, obbedienti a un gusto pittorico ed ornamentale, di sfumatura, più che ad una necessità morale ed espressiva. Per rendersene conto, basta ricordare quante volte Hawthorne deve indicare espressamente il carattere simbolico di certi oggetti, che altrimenti passerebbero inosservati, o sarebbero considerati superflui. Questa non è, naturalmente, una norma generale: il simbolo del bastone a forma di serpente del viandante di *Young Goodman Brown* è essenziale, perché in esso significato morale e potere di suggestione si armonizzano, anzi sono la stessa cosa. La considerazione opposta vale per il famoso *pink ribbon* di Faith nello stesso racconto, e questo è anche il caso del simbolo più vistoso del *Blithedale*, l'esotico fiore che adorna costantemente la superba testa di Zenobia. Esso — dice l'autore — è « sottile espressione » del carattere del personaggio: considerato astrattamente quel monile naturale è invero adeguato al senso di fatuità che vuole suggerire. Ma di fronte alla particolare vicenda di Zenobia, che come tutte le vicende di Hawthorne ha un profondo significato morale, la sua rilevanza si fa estremamente sottile, quasi insignificante. Il problema dello scrittore è qui un po' come quello di Owen Warland: avere un grande stimolo artistico, ma disporre soltanto degli umili ingranaggi di un orologio... Sarà quindi molto meglio mettere da parte la funzione simbolica di certi oggetti, e guardarli semplicemente come elementi del gusto ottocentesco.

Ciò che contribuisce a mettere in evidenza tante zone d'ombra del romanzo è il suo difetto principale, di cui si è parlato all'inizio: l'inadattabilità del mondo morale dell'autore a un tentativo di narrativa distaccata e « obiettiva », di narrativa, cioè, moralmente disimpegnata, le cui conclusioni restino sospese, lasciando adito a un'interpretazione prismatica e complessa. Indubbiamente questo scompenso fa sì che i lati formali ed esteriori del romanzo, non più riu-



niti e composti in una superiore organicità, diventino particolarmente vulnerabili. E tuttavia, direi che a farci dimenticare certi aspetti negativi — ordito faticoso e pesante, simmetria obbligata della costruzione, simbolismo voluto e artificioso — basta quello che a mio avviso è il grande risultato del *Blithedale*: la qualità armoniosa e complessa dell'espressione.

Quando Hawthorne conobbe Browning, apprese con sorpresa che il famoso poeta conosceva i suoi romanzi, e si meravigliò nell'appurare che, fra tutti, preferiva il *Blithedale*. Ma oggi si possono comprendere benissimo le ragioni di quella preferenza, alla luce della poetica dell'inglese. Si sa della predilezione di Browning per il genere drammatico in quanto opposto a quello lirico e soggettivo, e per il monologo quale registrazione oggettiva dei fatti e degli incidenti anche più insignificanti che contribuiscono alla definizione di una personalità.

Il *Blithedale* è scritto in uno stile che, considerato come espressione del carattere di Coverdale, si adatta perfettamente a questa dimensione di monologo drammatico e documentario. Quello che altrove può sembrare un linguaggio eccessivamente arido, uno spiegamento di troppo consapevole sottigliezza, insomma un esempio di retorica, trova qui, nell'essenza del protagonista, la sua piena giustificazione, anzi la sua vera ragione poetica. I toni eleganti, cauti ed apparentemente distaccati dalla realtà, tutti in superficie, che Hawthorne predilige, fanno tutt'uno con la leggerezza e la meschinità del personaggio Coverdale, ma ne misurano anche esattamente il tragico vuoto morale. È noto l'esercizio che Hawthorne fece costantemente per avvicinarsi ai modelli letterari prediletti, i lucidi scrittori del Settecento come Addison e Goldsmith. C'è un racconto, *Mrs. Bullfrog*, che potrebbe comparire benissimo nello *Spectator* o in *The Bee*, ed a tradirlo non sarebbe che la morale un po' severa del finale, e certi spunti gotici affioranti qua e là. Quando lo scrisse, Hawthorne ebbe a dire che il suo valore era sperimentale<sup>60</sup>. Ed a quegli esperimenti tenne sempre fede: il suo stile rimase permeato

<sup>60</sup> Lettera a Sophia Peabody, 16 settembre 1841: « ... The story was written as a mere experiment in that style: it did not come from any depth within me — neither my heart nor mind had anything to do with it ». *Ed. cit.*, vol. IX, p. 239.



di sobrietà, di cautela, di un tipico desiderio di non esporsi troppo, che è fra i maggiori motivi psicologici dell'arte hawthorniana. Frasi sapienti, affettate, piene di complicazioni e di pompa accademica ricorrono sovente nel *Blithedale*. Ed è difficile scoprire immediatamente quale mondo, quale profondità si nasconda sotto la loro apparente superficialità. Per Hawthorne stesso, il suo stile era quello di « un uomo di società »: non ci è dato di trovarvi mai incanto, mai abbandono ad una vena poco controllata. Malgrado fosse così dotato liricamente, lo scrittore si tenne sempre al riparo dalle effusioni. Ma una volta inquadrato nel panorama morale del romanzo, questo linguaggio inizialmente così trattenuto e povero di risonanze acquista nuove cadenze, fino ad esprimere esso stesso, con la forza che gli viene proprio dall'oggettività, dal tono di puro commento che mantiene quasi fino alla fine, il dramma dell'opposizione fra arte e vita. Sotto ogni circonlocuzione, sotto ogni preziosismo sfuggente, si cela il sentire trepido e caustico di una personalità umana, che dell'artificio si fa uno schermo, ed un ostacolo, per non incontrare il calore struggente della realtà. Quella scontata sapienza di Coverdale, di un conoscitore profondo ma inutile, ai margini della vita, è della stessa lega della rassegnazione di un personaggio dei nostri giorni, Prufrock. Il mezzo per possedere la realtà, per superarla, per comprenderla pienamente, è in Hawthorne la retorica, come in Eliot è la banalità: l'uno è in posizione difensiva, l'altro aggredisce. C'è in ambedue gli autori questa percezione quasi fisica, e penosissima, di una realtà infinitamente distante, di un mondo che lavora e cammina a parte da loro. La sconcertante retorica di Hawthorne ha in fondo le stesse ragioni della « prosa » di Eliot. Quando Coverdale, rispondendo a una domanda di Hollingsworth, fa la sua confessione di impotenza: « ... I have nothing to do in life, nothing... that I know of, unless to make pretty verses, and play a part, with Zenobia and the rest of the amateurs, in our pastoral »<sup>61</sup>, i termini che impiega hanno una stretta, sorprendente affinità con le desolate parole di Prufrock: « No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be... ».

<sup>61</sup> Ed. cit., vol. V, p. 368.



Ed analoghi sono i modi del loro ripiegamento intimo, fatalmente distratto dall'anima, e fissato invece su caratteristiche esteriori. Coverdale dice di sé: « ...who am really getting to be a frosty bachelor, with another white hair, every week or so, in my mustache »<sup>62</sup>, come Prufrock:

I grow old ... I grow old ...  
I shall wear the bottoms of my trousers rolled  
Shall I part my hair behind?...

Questo linguaggio ha così, oltre all'equilibrio tecnico, un equilibrio intimo, che gli viene dalla perfetta comunione con lo spirito umano del dramma di Coverdale. È proprio visto sotto questo aspetto strettamente tecnico, di stile elaborato ed artificioso, che esso si rivela espressione non solo di un carattere particolare, ma del valore dell'intero romanzo. Un valore, è il caso di dire, che si fonda su una doppia consapevolezza, stilistica e umana, su una coscienza che è dunque già nuova, e moderna. Perché quella distinzione fondamentale fra realtà e fantasia che abbiamo visto alle radici della poetica hawthorniana si estende qui, come sensibilità affatto attuale, da una categoria letteraria a una categoria intellettuale: da un problema d'arte ad un problema di vita. Da una parte sta la realtà con la materialità, la produttività, la fatica, la prosa. Dall'altra la fantasia, con l'incapacità a inserirsi nella vita comune, il lirismo, il sogno, la letteratura. Sarà quindi naturale cercare le pagine migliori del *Blithedale* proprio dove più apertamente si dichiara questa interiore armonia, questo spirito supremamente acuto e lucido, ma anche supremamente esitante. A mio avviso, esse si trovano nel capitolo XVII, *The Hotel*. In esso Coverdale, ritornato da Blithedale in città, si abbandona per lunghi momenti ad assaporare il senso concreto e pratico, eppure sottile, quasi impalpabile, che in lui risvegliano i rumori della vita cittadina. Il poeta, in gelosa intimità, si china verso gli aspetti comuni dell'esistenza, verso i dettagli apparentemente insignificanti delle abitudini personali, trovando in essi quella misura della vita che è la principale caratteristica della letteratura moderna. Sono i

<sup>62</sup> Ed. cit., vol. V, p. 330.



motivi più consueti, più provinciali e perciò più affascinanti della vecchia America, che qui trovano espressione: il via vai dell'albergo, le campane delle chiese, i battimani del diorama, la banda militare... Quale introvabile sapore in queste antiche impressioni! Ad esse si aggiunge uno dei temi più cari alla sensibilità dell'autore, la visione del retro di una casa come del suo lato più pittoresco, più naturale e suggestivo<sup>63</sup>. Questo capitolo è tipico di tutto il *Blithedale*, per l'armonioso mescolarsi di elementi realistici e simbolici, di confessione intima e di evocazione sentimentale, di gusti e di atmosfere familiari, ma soprattutto per l'equilibrarsi di tutti questi elementi in un tono sommerso e mai forzato. Nessuna flessione turba questo stile, che sembra pacatamente ascoltare se stesso. Più che nel capitolo del ritrovamento del cadavere di Zenobia, dalle tinte cupissime e crude, in queste pagine si può cogliere l'esatta misura del valore del romanzo.

FRANCO MARENCO

<sup>63</sup> È uno spettacolo che attirava spesso l'attenzione dell'autore. Nei *Note-Books* viene illustrato specialmente negli appunti del 24 ottobre 1838 (*Ed. cit.*, vol. IX, p. 204); 7 maggio 1850 (p. 377); 14 maggio 1850 (pp. 384-387).



## LA FORTUNA DI HAWTHORNE IN ITALIA

*Nota bibliografica a cura di*

CAMILLA ZAULI-NALDI

### TRADUZIONI

- 1900 *Racconti del Farwest* - Milano, Universale Sonzogno. Contiene: *Il gran carbonchio* (*The Great Carbuncle*, dai *Twice Told Tales*), *La statuetta di neve* (*The Snow Image*, da *The Snow Image*), *La figura di prua* (*Drown's Wooden Image*, dai *Mosses from an Old Manse*), *La Vergine dei veleni* (*Rappaccini's Daughter*, dai *Mosses from an Old Manse*).

Risulta la prima traduzione di Hawthorne in Italia, ma è anonima. Nella prefazione, dopo una rapida scorsa alla vita e alle opere, leggiamo a proposito dei racconti: « Nei suoi racconti egli trascura volentieri l'azione, curando a preferenza la pittura dei caratteri e quella dei particolari gli riesce sempre ingegnosa. Ove egli più eccelle è nell'analisi psicologica. Niuno infatti più scrupolosamente di lui ha studiato e reso in una maniera più impressionante i drammi intimi di cui è teatro la coscienza »... « Senonché, vuoi che gli abbia mancato la facoltà plastica necessaria, vuoi per effetto di un certo riserbo naturale, la pennellata è quasi sempre incerta e timida; più che finire abbozza; ma è tuttavia innegabile che tale vaga indeterminatezza, codesta mancanza di contorni precisi, piena di fascino, congiunta allo svolgimento quasi sempre originale dei fatti intimi della coscienza, ch'egli si compiace a descrivere, colpisce, impressiona fortemente il lettore e finisce anche per mettergli un po' di brividi addosso ».

La traduzione presenta omissioni e aggiunte, pur sciolta nello stile ormai superato e relativamente fedele allo spirito. Qui per dare immediatezza al racconto si passa improvvisamente a un punto saliente, per poi riandare alle pagine precedenti; altrove viene inserita una frase, che manca nell'originale.

- 1914 *Storie meravigliose* - trad. di G. MOTTINI, Milano, Istituto Editoriale Italiano. Edizione per la gioventù.



- 1920 *Il groviglio celeste: racconti meravigliosi per ragazzi e ragazze* - trad. di F. PIAZZA, Lanciano, Carabba. Edizione per la gioventù.
- 1923 *La lettera rossa* - trad. di GINO CORNALI, Milano, Casa Editrice Milano.  
Preceduto da una breve introduzione riguardo alla vita e alle opere. Manca il bozzetto introduttivo. Molti sono i cambiamenti, ben poco vi rimane dell'originale qua e là scarnificato: perfino l'ordine e il titolo dei capitoli sono alterati.
- 1923 *id. c. s.*, Milano, Editore Bietti.  
II ediz.: 1932; III ediz.: 1938.
- 1924 *id. c. s.*, Milano, Casa Editrice Imperia.
- 1925 *Il libro delle meraviglie* - Firenze, Salani, Biblioteca per ragazzi.
- 1925 *Il mondo delle meraviglie* - Firenze, Salani, Biblioteca per ragazzi.
- 1928 *Il paradiso dei bambini e altre novelle* - riduzione di R. FUMAGALLI, Torino, Paravia. Edizione per la gioventù.
- 1931 *La lettera scarlatta* - trad. di FAUSTO MARIA MARTINI, Milano, Mondadori.  
Conserva il bozzetto introduttivo. Breve introduzione con cenni sulla vita e note sul valore autobiografico e morale dell'opera. Traduzione poco letterale e falsata. (Ved. commento di MARIO PRAZ su: *La Cultura*, giugno 1931). Nuova ediz.: 1951.
- 1932 Ved. anche ediz.: 1923.
- 1934 *La favola di Re Mida* - Lanciano, Carabba. Edizione per la gioventù. Rist.: 1949.
- 1935 *Wakefield e altri racconti* - Torino, Casa Editrice A.B.C., Fratelli Pozzo. Contiene: *Wakefield (Wakefield)*, *L'artista del bello (The Artist of the Beautiful)*, *L'esperienza del Dottor Heidegger (Dr. Heidegger's Experiment)*, *La campana funebre alla festa delle nozze (The Wedding Knell)*, *La vecchia zitella bianca (The White Old Maid)*, *Il tesoro di Peter Goldthwaite (Peter Goldthwaite's Treasure)*, *La mascherata di Howe (Howe's Masquerade)*, *Il ritratto di Edoardo Randolph (Edward Randolph's Portrait)*, *Il mantello di Lady Eleanor (Lady Eleanor's Mantle)*, *La vecchia Ester Dudley (Old Esther Dudley)*.  
Traduzione anonima e priva di prefazione. Non letterale, presenta numerosi cambiamenti, specie dove poteva esserci qualche difficoltà. La scelta è, per gran parte, orientata verso il macabro.



- 1936 *Racconti e leggende dell'antica Grecia* - vol. I: *Il libro delle meraviglie (A Wonder Book)*; vol. II: *I racconti di Tanglewood (Tanglewood Tales)* - trad. di GIORGIO SPINA, Torino, Ediz. S.A.I.E. Edizione per la gioventù.  
Traduzione letterale e felice. Mantiene nel I volume la caratteristica « Wayside » tra un racconto e l'altro.  
Rist.: 1956; ripubbl. in: *Enciclopedia della leggenda*, Torino, Ediz. S.A.I.E., 1956.
- 1938 *La lettera scarlatta* - trad. di AUGUSTA GUIDETTI, Torino, U.T.E.T. Preceduto da una breve introduzione con cenni sulla vita e su *La lettera scarlatta*. Interessanti i riferimenti a Bunyan e a Spenser. Manca il bozzetto introduttivo. Traduzione letterale ed accurata.
- 1938 Ved. anche ediz.: 1923.
- 1942 *Americana* - di ELIO VITTORINI, Milano, Ed. Bompiani. Contiene: *Wakefield (Wakefield)*, *Il velo nero del Pastore (The Minister's Black Veil)*, *Il volto di pietra (The Great Stone Face)*, trad. di EUGENIO MONTALE.  
Preceduti da una breve introduzione di EMILIO CECCHI. Ci si sofferma sul valore dei racconti oltre che di *The Scarlet Letter*. II ediz.: 1947; vedi anche: *Il volto di pietra*, cit.: 1947.
- 1944 *Il velo nero e altri racconti* - trad. di GIOVANNI MONACO, Roma, Ediz. della Bussola. Contiene: *Il velo nero (The Minister's Black Veil)*, *Il mantello di Lady Eleonora (Lady Eleanor's Mantle)*, *L'esperimento del Dottor Heidegger (Dr. Heidegger's Experiment)*, *L'eroe canuto (The Grey Champion)*, *La marcia nuziale (The Wedding Knell)*, *Il gran rubino (The Great Carbuncle)*, *La voglia (The Birthmark)*, *L'assassinio del Signor Higginbotham (Mr. Higginbotham's Catastrophe)*.  
Senza introduzione. Testo molto alterato, presenta omissioni e aggiunte.
- 1944 *La figlia del dottore* - trad. di ATTILIO RICCIO, Roma, Ediz. Documento.  
Preceduto dall'introduzione di Hawthorne stesso, interessante per i riferimenti all'allegoria. La traduzione, salvo qualche piccola variante, è nell'insieme accurata e non priva di preziosismi ove occorra.
- 1944 *Valgioconda* - trad. di ALESSANDRA SCALERO, Milano, Rosa e Ballo. Precede: JULIEN GREEN, *Un « Puritano » scrittore*, tradotto dall'inglese da BENIAMINO DEL FABBRO, con cenni sulla vita di Hawthorne e le sue ultime parole, dinanzi alla fine improvvisa: « La



morte si è sbagliata». Traduzione letterale, ma un po' troppo elaborata, antiquata e artefatta.

- 1945 *La casa delle sette torri* - trad. di DOLETTA OXILIA CAPRIN, Milano, Bompiani.

Notizia biografica e prefazione di CARLO IZZO. Interessanti i paralleli di contenuto con la *Family Reunion* di T. S. Eliot e di stile con Dickens; è riscontrata una certa analogia di tratti fanciulleschi e patetici tra Clifford e Dick di David Copperfield. Traduzione non del tutto letterale.

- 1945 *La casa dei sette tetti* - Trad. di BRUNO TASSO, Milano, Allegranza. Preceduto da una introduzione di carattere generale con riferimenti a *The Scarlet Letter* e un parallelo con *The Fall of the House of Usher* di Poe. Traduzione integrale.

- 1945 *La lettera scarlatta* - trad. di BRUNO TASSO, Milano, Ediz. Bianchi-Giovini.

Preceduto da una breve introduzione con cenni sulla vita e sulle opere. Interessante il riferimento al film muto del 1926, diretto da Victor Sjöström, per l'interpretazione di Lilian Gish e Lars Hanson. Traduzione che presenta numerose alterazioni dell'originale.

Nuova ediz.: 1950 (Milano, Ed. B.U.R., Rizzoli).

- 1946 *Il fauno di marmo* - trad. di VINCENZO GOLZIO, Roma, Fratelli Palombi Editori.

Preceduto da una introduzione con cenni sulla vita e sulle opere. Particolarmente interessanti i riferimenti al viaggio in Italia e al soggiorno romano. Traduzione che presenta molte alterazioni. Sono stati tralasciati passi, è stato cambiato l'ordine e il titolo dei capitoli.

- 1947 Ved. anche ediz.: 1942.

- 1947 *Il volto di pietra* - trad. di EUGENIO MONTALE e LUIGI BERTI, Milano, Bompiani. Contiene: *Wakefield (Wakefield)*, *Il velo nero del pastore (The Minister's Black Veil)*, *Il volto di pietra (The Great Stone Face)*, *Il tesoro di Peter Goldthwaite (Peter Goldthwaite's Treasure)* nella traduzione di EUGENIO MONTALE; *Il dolce fanciullo (The Gentle Boy)*, *I sette vagabondi (The Seven Vagabonds)*, *Il gran carbonchio (The Great Carbuncle)*, *I ritratti profetici (The Prophetic Pictures)* nella traduzione di LUIGI BERTI. Per la traduzione di EUGENIO MONTALE vedi anche *Americana*, a cura di ELIO VITTORINI, cit., 1942.

Preceduto da una introduzione di EUGENIO MONTALE con cenni



sulla vita e sulle opere. Vi sono riferimenti a Hoffman, Richter, Scott, per mettere in rilievo la personalità tipica e originale di Hawthorne: « spirito contraddetto e tortuoso, moderno fino ai confini del dilettantismo, fu in arte un semplice o, se preferite la parola, un classico ». Le traduzioni sono integrali.

1949 Ved. per rist. ediz.: 1934.

1950 *Racconti narrati due volte* - trad. di A. MONTI, Firenze, Vallecchi. Contiene: *Una domenica* (*Sunday at Home*), *La funebre campana nuziale* (*The Wedding Knell*), *Il velo nero del pastore* (*The Minister's Black Veil*), *L'albero del maggio a Mont'Allegro* (*The May-Pole of Merry Mount*), *Il caso del Sig. Higginbotham* (*Mr. Higginbotham's Catastrophe*), *Wakefield* (*Wakefield*), *Il canto della fontana* (*A Rill from the Town-Pump*), *La leggenda del grande carbonchio* (*The Great Carbuncle*), *I quadri profetici* (*The Prophetic Pictures*), *David Swan* (*David Swan*), *Dall'alto del campanile* (*Sights from a Steeple*), *La valle delle streghe* (*The Hollow of the Three Hills*), *La visione nella fonte* (*The Vision of the Fountain*), *Ciò che non si è fatto* (*Fancy's Show Box*), *L'esperimento del Dr. Heidegger* (*Dr. Heidegger's Experiment*), *L'ambizioso ospite* (*The Ambitious Guest*), *I sette vagabondi* (*The Seven Vagabonds*), *La vecchia del sudario* (*The White Old Maid*), *Il tesoro di Peter Goldthwaite* (*Peter Goldthwaite's Treasure*), *La ricerca di giglio*, *Apologo* (*The Lily's Quest*). Preceduto da una introduzione con brevi cenni sulla vita e sul valore dei racconti. Traduzione integrale.

1950 Ved. anche ediz.: 1945.

1951 Ved. anche ediz.: 1931.

1951 *Le allegorie del cuore e La lettera scarlatta* - trad. di ENZO GIACHINO, Torino, Einaudi. Contiene: *Il velo nero del pastore*, *Parabola* (*The Minister's Black Veil*), *Wakefield* (*Wakefield*), *L'ospite ambizioso* (*The Ambitious Guest*), *Endicott e la croce rossa* (*Endicott and the Red Cross*), *Lo stigma* (*The Birthmark*), *Il giovane Brown* (*Young Goodman Brown*), *La figlia di Rappaccini* (*Rappaccini's Daughter*), *Egotismo, o il serpente in seno* (*Egotism or the Bosom Serpent*), *La statua di legno di Drowne* (*Drowne's Wooden Image*), *L'artista del Bello* (*The Artist of the Beautiful*), *Ethan Brand*, *Capitolo di un romanzo andato a male* (*Ethan Brand, a Chapter from an Abortive Romance*), *Le mogli dei morti* (*The Wives of the Dead*), *La lettera scarlatta*.



Preceduto da una interessante introduzione con riferimenti all'America del tempo e studio della personalità hawthorniana nei suoi motivi tematici ricorrenti. Esauriente bibliografia delle traduzioni esistenti. Traduzione integrale ed una delle migliori sia per i racconti che per *La lettera scarlatta*.

- 1951 *La lettera scarlatta* - trad. di GIULIO DE ANGELIS, Firenze, Libreria Edit. Fiorentina.

Preceduto da una introduzione che mette in rilievo il valore psicologico de *La lettera scarlatta*, con riferimenti a Henry James. Manca il bozzetto introduttivo, per il resto la traduzione è integrale.

- 1953 *I pigmei* - trad. di A. FULIZIO, Firenze, Marzocco. Edizione per la gioventù.

- 1956 Ved. anche ediz.: 1936.

- 1956 *Il libro degli eroi* - trad. di R. BACCI, Firenze, Marzocco. Edizione per la gioventù.

- 1959 *La lettera scarlatta* - trad. di MARA BRUNO, Modena, Edizioni Paoline.

Preceduto da una introduzione di GIUSEPPE MARIANI che mette in rilievo i punti più salienti della vita di Hawthorne, nonché la tematica ricorrente, alla luce del pensiero puritano. La traduzione è integrale e corredata del bozzetto introduttivo.

- 1959 *Romanzi* - trad. di MARCELLA BONSAITI, Firenze, Sansoni. Vol. I: *La lettera scarlatta, La casa dei sette abbinati, Il romanzo di Valgioviosa*; vol. II: *Il fauno di marmo, Il segreto del Dottor Grimshawe, Septimius Felton*.

Preceduti da una esauriente introduzione (pp. 11-132) sulla vita e sulle opere di Hawthorne, che riporta in gran copia brani da lettere o scritti suoi o di autori contemporanei. Ogni singolo romanzo è pure preceduto da una *Nota Introduttiva*, con la critica principale al riguardo. La traduzione è integrale. (Ved. in proposito sezione critica).

- 1959 *Diario (1835-1862)* - a cura di AGOSTINO LOMBARDO, Venezia, Neri Pozza Editore.

Preceduto da una introduzione che mette in rilievo la personalità e tematica hawthorniana: la figura composita e contraddittoria dell'artista, apparentemente facile e leggero, eppure tragico e profondo, soggiogato dal proprio istinto puritano, che lo riconduce all'Europa



e che spesso lo costringe a un rapporto tutto interiore con la realtà, da cui derivano simbolismo e talvolta ambiguità; il motivo del peccato e della solitudine umana, riscattati solo dall'amore a da un'aspirazione alla fratellanza.

Viene presentata una scelta dal *Diario* da: *The American Notebooks by N. H.*, a cura di Randall Stewart, New Haven 1932; *The English Notebooks by N. H.*, a cura di Randall Stewart, New York, 1941; Nathaniel Hawthorne, *Passages from the French and Italian Notebooks*, a cura di Sofia Peabody Hawthorne, New York, 1871, pur non mancando cenni nel corso del lavoro alle parti omesse. È corredato da un abbondante numero di note che tendono ad approfondire la conoscenza biografica e letteraria dell'autore.

## CRITICA

1890 ENRICO NENCIONI, «Nathaniel Hawthorne», in *Nuova Antologia*, 16 agosto, pp. 720-22.

Apparso come recensione de: *La vita di Nathaniel Hawthorne* di M. D. CONWAY. Vi leggiamo parole di ammirazione per l'opera hawthorniana: «Noi italiani dobbiamo vivissima gratitudine a Hawthorne per il suo romanzo *Transformation*. In nessun libro sono così efficacemente riprodotti i vari aspetti di Roma, nella sua sempre solenne eppur mutabile fisionomia. Chi poi vuole conoscere la Roma degli ultimi anni di governo papale (non parlo s'intende in senso politico) legga il libro di Hawthorne. La Roma dal 1850 al 1870 rivive in quelle artistiche pagine, e vi rivive tutta. Stupendi i capitoli sul *Museo Capitolino*, le *Catacombe*, *Villa Medici*, *Il Cimitero dei Cappuccini*, *La Campagna*. E certo nessuno ha espresso meglio di Hawthorne il carattere essenzialmente cattolico di S. Pietro, nel vero senso etimologico della parola. Leggete in prova l'ammirabile capitolo intitolato *La Cattedrale del Mondo*» (p. 721). Interessante il giudizio su *The Scarlet Letter*, «un libro unico nel suo genere. E che stile! Magnetico, incomparabile. Libro triste e attraente come il peccato — densamente fosco, con qua e là dei vivaci colori smaglianti come di uccello del paradiso» (p. 722).

Ripubbl. in: *Saggi critici di letteratura inglese*, cit.: 1897, 1910.

1897 ENRICO NENCIONI, *Saggi critici di letteratura inglese*, Firenze, Le Monnier, con prefazione di G. Carducci.



Contiene: « Nataniele Hawthorne », *cit.*, pp. 434-36; « Roma e gli scrittori inglesi », pp. 184-203, ove vengono sviluppati gli stessi motivi del precedente.

1910 *id. c. s.*, II ediz.

1913 FEDERICO OLIVERO, « Nathaniel Hawthorne », in *Nuova Antologia*, 1 luglio, pp. 35-48.

Studio serio e accurato che si sofferma sulle opere principali, sui motivi dominanti, sui personaggi più vivi. Non mancano riferimenti all'influsso di Bunyan e di Spenser, o allusioni ad altri scrittori, quali Poe, Dickens e Hoffman, ma l'abilità sta nell'aver colto l'essenza intima dell'arte hawthorniana, il suo valore morale: « Il mondo visibile è in intima e continua relazione con l'invisibile: il regno della materia e quello dello spirito si compenetrano » (p. 41); « La vita è per Hawthorne una prova in cui le anime orgogliose si perdono, le umili si elevano, ma è un vano gioco di passioni. La catastrofe è il netto risultato delle premesse; l'eredità della colpa è la morte e il dolore » (p. 42); « Il suo metodo consiste appunto nel rivelarci a poco a poco, con accorte reticenze, il mistero del carattere, finché esso spicca sullo sfondo della tenebra » (p. 43).

1931 MARIO PRAZ, « La lettera scarlatta », in *La Cultura*, giugno.

Si riferisce alla traduzione di Fausto Maria Martini (Milano, Mondadori, 1931) « destinata a spiccare nel corteo delle belle infedeli ». Oltre a qualche commento sull'opera in generale, considerata come prodotto tipico della concezione puritana, troviamo ancora a proposito della traduzione: « Il Martini ha fatto del suo meglio per smaltire le immagini banali, ridurre le prolissità, e ammodernare parecchie frasi che col loro taglio goffo, avrebbero potuto compromettere l'effetto di certe situazioni: ha, in conclusione, fatto opera assai diversa dall'originale, e certo dotata di quelle « delicate musicalità » che invano ricercheresti in quello... Senonché, insieme con il cattivo gusto dell'originale, se n'è andato anche certo peculiare sapore che, spiacevole o no, è assai caratteristico del narratore americano. Bella versione libera, diciamo pure nuova opera d'arte, *La lettera scarlatta* del Martini non è certo da additare come esempio a chi si accinge a tradurre; poiché la felicità della ricreazione non è esente da arbitrii e, purtroppo, da travisamenti che, esercitati su un testo di più riguardo che non mi sembri quello del Hawthorne, sarebbero difficilmente accettabili ». Ripubbl. in: *Cronache letterarie anglosassoni*, *cit.*: 1951.



1942 ELIO VITTORINI, *Americana*, cit.

Breve cenno sull'autore, a cura di EMILIO CECCHI.

La prima edizione del volume risale al 1941, ma non venne mai posta in vendita per ragione di censura.

1947 *id. c. s.*, II ediz.

1950 GIUSEPPE PREZZOLINI, « Gli Hawthorne a Roma », in *Nuova Antologia*, Settembre, pp. 69-78.

Vi si analizzano acutamente le impressioni di viaggio di Hawthorne, disgustato della fredda accoglienza della Città Eterna, delle fontane di S. Pietro gelate, degli alberghi inospiti, delle vie strette, fino all'irresistibile attrazione finale che essa susciterà in lui, senza tralasciarne gli effetti sull'intera famiglia e sulla composizione di *The Marble Faun*, a proposito del quale leggiamo: « La novità del *Fauno di marmo* è la soluzione data allo stesso problema della *Lettera Scarlatta* la quale non è più puritana... Non c'è più un problema sociale, non c'è più la redenzione mediante la verità pubblicamente confessata... questo Fauno italiano o questo italiano faunescio commette un delitto per passione amorosa e soltanto dopo il delitto incomincia ad acquistare la coscienza d'uomo. Il delitto gli fa trovare l'anima, lo fa salire al grado di uomo. ...Il romanzo *Fauno di marmo*... fu edito per la prima volta a Londra col titolo di *Trasformazione* che l'autore non accettò, eppure il titolo era appropriato non soltanto per il protagonista, ma anche per l'autore » (pp. 75-76).

1951 MARIO PRAZ, *Cronache letterarie anglosassoni*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura. Vol. II: *Cronache americane*: « Hawthorne » (1934), pp. 133-38; « La lettera scarlatta », cit., pp. 139-43; « L'America e noi » (1938), pp. 272-75.

Nel saggio « Hawthorne » viene messo in rilievo lo sfondo cupo da melodramma elisabettiano dell'atmosfera romana di *The Marble Faun* e il dissidio tra intendimenti etici ed estetici, con conseguente allegoria. Interessante in « L'America e noi », a proposito dell'Italia, il parallelo con Thomas Mann e Henry James: « L'Italia di alcuni romanzi del tedesco Thomas Mann è la stessa di quelli di Hawthorne e del James. La malaria di *Daisy Miller*, il colera della *Morte a Venezia*: la malattia fisica è come simbolo di una inquinazione morale ».

1951 ANTONIO MOR, « I taccuini di Hawthorne », in *Nuova Antologia*, marzo, pp. 304-10, accompagnati da una breve *Nota Bibliografica*. Emerge viva la figura dell'artista e del fine psicologo, ma partico-



larmente del solitario nella sua Salem, quasi « Recanati puritana », affascinato e a un tempo costretto dalla sua solitudine, che si era manifestata fin dalla più tenera età, e che né il matrimonio né il successo erano valsi più tardi a cancellare se, al momento di abbandonare l'America, aveva sentito ancora una volta l'impellente desiderio di dare alle fiamme, e ne uscirono per miracolo i taccuini, le proprie carte. Troviamo, a proposito degli *American Notebooks*: « I taccuini americani sono tutti occupati dalle descrizioni del paesaggio e dalle annotazioni di pensieri, meditazioni, fantasie. Eppure, anche se tutte le altre opere di Hawthorne andassero perdute, i tratti essenziali della sua figura si potrebbero sempre ritrovare in questo singolarissimo libro » (p. 306).

- 1951 CESARE PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi. A proposito di Hawthorne: pp. 66, 80, 91, 179, 180, 185.

- 1952 MARIO PRAZ, *La crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano*, Firenze, Sansoni, pp. 423-43.

A proposito di George Eliot, sottile analogia tra *Romola* e *The Marble Faun* nella lenta trasformazione morale di Tito e Donatello a contatto della sofferenza (p. 236).

Nell'Appendice: *Roma e i vittoriani*, pp. 423-43, si parla della prima impressione che di Roma ebbe Hawthorne.

- 1952 GABRIELE BALDINI, *Melville o le ambiguità*, Milano-Napoli, Ricciardi. Frequenti riferimenti a Hawthorne.

- 1955 GIORGIO MELCHIORI, « Tradizione americana e romanzo inglese », in *Studi Americani*, n. 1, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 55-71.

Paralelo tra L.P. Hartley e Hawthorne a proposito di *The Go-Between* e *Rappaccini's Daughter*. Hartley avrebbe derivato da Hawthorne il gusto del simbolismo, l'indulgere a situazioni a sfondo morale (vedi lettera di Hartley al *Times Literary Supplement*, 11 giugno 1954, a proposito di Hawthorne). Interessante anche la conclusione: « Il problema del male e del peccato, eredità puritana così vigorosamente espressa da Hawthorne e Melville, ha ripreso, potremmo dire, cittadinanza inglese negli ultimi venti o trenta anni ed ha trovato nel cattolico Graham Greene uno scrittore che lo ha riespresso in modi spesso derivati dallo stile realistico e *tough* di altri romanzieri d'oltre-oceano ».

- 1955 AGOSTINO LOMBARDO, « Il primo romanzo di Hawthorne », in *Studi Americani*, n. 1, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 73-95. Analisi di *Fanshawe*, pubblicato anonimo nel 1828 e poco dopo



rinnegato, ispirato a letture inglesi — per esempio Monk Lewis e Scott e il dramma elisabettiano, — e americane — Brockden Brown —, per molti versi immaturo, ma che nell'indagine psicologica, nel simbolismo e nell'atmosfera preannuncia l'arte maggiore. Fanshawe stesso non si differenzia da Dimmesdale o da altri personaggi hawthorniani.

- 1955 CARLO IZZO, « Un metafisico della narrazione », in *Studi Americani*, n. 1, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 97-124.

Viene analizzata la facoltà di rappresentazione di Hawthorne, in questo non dissimile da Poe, per cui da un concetto o spunto, come frequentemente illustrato dagli *American Notebooks*, se ne svolge con rigore di logica la trama. Interessanti i riferimenti a Dickens, in relazione a *The House of the Seven Gables* e a Lamb per il bozzetto introduttivo di *The Scarlet Letter*, come pure l'idea sottoposta a W. H. Auden di trarre da quest'ultima un'opera lirica. (Ved. in proposito: « Una lettera di W. H. Auden », in *Studi Americani*, n. 5, cit., 1959).

- 1955 AUGUSTO GUIDI, « Le ambiguità di Hawthorne », in *Studi Americani*, n. 1, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 125-42.

Analizza il calvinismo, o peggio satanismo di Hawthorne, rilevando la mancanza di una problematica concreta: « uno scrittore che non ha avuto o lanciato un messaggio, vincolato a una visione problematica della vita che non ha risolto in formule o prospettive assiomatiche. È anche uno scrittore legato a un metodo analitico e introspettivo che in qualche momento si direbbe joyciano... Nella prospettiva dei motivi dominanti della letteratura romantica ricondotta dal Praz ai tre miti della morte, della carne e del diavolo, e alle loro mescolanze febbrili, Hawthorne, sebbene per natura rifugga così dalla esaltazione come dalla trasfigurazione della carne, rientra in picco. E per quanto riguarda il diavolo, io quasi non vorrei dirlo o dirlo solo a bassa voce, ma la parte artisticamente meglio esperita e meglio espressa dell'opera di Hawthorne è forse proprio quella che dà maggior risalto a un calvinismo esasperato nel satanismo vero e proprio ».

Ripubbl. in: *Occasioni americane, saggi di letteratura americana*, cit., 1958.

- 1956 BARBARA MELCHIORI, « Scenografie di Hawthorne e il dilemma dell'artista », in *Studi Americani*, n. 2, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 67-81.

Illustra il simbolismo tematico d'ambiente dei capolavori hawthorniani e il problema dell'artista in relazione ad alcuni racconti, quali



*The Birthmark* e *The Artist of the Beautiful*. (Vedi anche per frequenti riferimenti al problema dell'artista e alla concezione dell'arte in Hawthorne: BARBARA MELCHIORI, « The Taste of Henry James », in *Studi Americani*, n. 3, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 67-81).

- 1956 GABRIELE BALDINI, *Narratori americani dell'800*, Torino, Ediz. Radio Italiana, pp. 29-49.

Sotto i titoli « Il peccato adulto e l'intollerante Iddio puritano », « Il linguaggio dell'allegoria », « Allegoria gotica e simbolismo barocco », analizza rispettivamente il problema del peccato alla luce del pensiero puritano, servendosi di un efficace parallelo tra *The Oval Portrait* di Poe e *The Birthmark* di Hawthorne, e il carattere particolare dell'allegoria gotica hawthorniana, quale risulta dagli *American Notebooks* e da alcuni passi di *The Scarlet Letter*, in contrapposizione all'uso tutto simbolico e barocco che di essa fa Melville. Vi si legge tra l'altro: « Abbiamo già detto che il linguaggio dell'allegoria dovette esser suggerito a Hawthorne anche dalla delicatezza del suo animo: ma bisogna aggiungere, a questo punto, che soltanto la lucidezza e la semplificazione, in altri termini, il *rigore* con cui Hawthorne sentiva il problema del peccato, poterono consentirgli di gettarsi appassionatamente nella dimensione del linguaggio dell'allegoria e di servirsene con naturalezza ».

- 1957 BIANCAMARIA PISAPIA, « La solitudine nella letteratura americana dell'800 », in *Studi Americani*, n. 3, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 133-70. A proposito di Hawthorne: pp. 138-44; 153-56.

Analizza il motivo della solitudine in rapporto a Hawthorne e ad alcuni dei personaggi principali, per motivi diversi estraniatisi dall'umanità.

- 1957 AGOSTINO LOMBARDO, « Rinascimento americano » in *Realismo e simbolismo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 31-44. Saggio dedicato all'opera del Matthiessen, con numerosi riferimenti a Hawthorne, al valore estetico e sociale della sua opera.

- 1957 ELIO VITTORINI, *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani. Vi appaiono le *Note*, che avrebbero dovuto corredare il volume *Americana, cit.*, nell'edizione del 1941, rifiutata dalla censura. Oltre a numerosi riferimenti a Hawthorne, troviamo una profonda analisi del motivo dominante: il motivo della colpa, pp. 114-15: « Egli paga questo debito al vecchio cuore umano: si sente in colpa. Ma si sente in colpa per tutti gli uomini... Così, accet-



tate le responsabilità tradizionali, egli può riscattare l'uomo dalle più segrete inibizioni che il sentimento della colpa gli ha dato... Purezza si cerca: convincere l'uomo della purezza che è nel caldo sangue del suo cuore dinanzi a tutta la vita. Dunque lotta anche contro il puritanesimo che limita la vita. Le vie della purezza sono "simili" a quelle della corruzione. "Simili" a quelle della corruzione, diciamo; e chi non è mai parso corrotto non è mai stato puro». (Ved. anche AGOSTINO LOMBARDO, «Elio Vittorini e la letteratura americana», in *Criterio*, cit., 1958).

- 1958 AUGUSTO GUIDI, *Occasioni americane, saggi di letteratura americana*, Roma, Edizioni Moderne. Contiene: «Le ambiguità di Hawthorne», pp. 24-40. Ved. anche ediz.: 1955.
- 1958 MARIO PRAZ, «Impressioni italiane di Americani dell'800», in *Studi Americani*, n. 4, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 85-107. Acuta analisi del contrasto tra il lugubre e avvincente fascino romano (pp. 88-92) e la più serena e pacata atmosfera del soggiorno fiorentino (pp. 92-96), tuttavia non privo di ombre. Si riferisce all'intervallo estivo del 1858, prima del secondo inverno romano, trascorso in parte a Casa del Bello, in parte a Villa Montauto di Bellosguardo, la ispiratrice del Monte Beni di *The Marble Faun*.
- 1958 SALVATORE ROSATI, *L'ombra dei padri. Studi sulla letteratura americana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura. Troviamo riferimenti a Hawthorne in: «Rinascimento americano di F. O. Matthiessen» (1952) pp. 23-34, con frequenti accenni al suo puritanesimo, alla sua concezione del bene e del male e al suo isolamento; e in: «La solitudine di Stanford Whitmore» (1956), pp. 143-47, ove si analizza questo tema prettamente americano, sentito da Hawthorne come un «pericolo di estraniarsi dalla catena magnetica di simpatie del consorzio umano», con chiari cenni a Ethan Brand e al simbolo subconscio di «Artist» per l'autore stesso a proposito di *The Scarlet Letter*.
- 1958 AGOSTINO LOMBARDO, «Elio Vittorini e la letteratura americana», in *Criterio*, Venezia, Neri e Pozza Editore, num. 5-6 maggio-giugno, pp. 354-68.  
Nota la felice intuizione di Elio Vittorini nello studio di Hawthorne.
- 1959 AGOSTINO LOMBARDO, «La critica italiana sulla letteratura americana», in *Studi Americani*, n. 5, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 9-49.  
Si sofferma, a proposito di Hawthorne, sull'importanza della critica



di Nencioni, benché per lo più in lui « al critico si sovrapponga lo scrittore », di Praz, di Vittorini.

- 1959 « Una lettera di Auden » in *Studi Americani*, n. 5, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, p. 383.

Viene riportata la lettera riferentesi alla proposta di Carlo Izzo a W. H. Auden (ved. CARLO IZZO, « Un metafisico della narrazione », *cit.*, 1955) per un libretto d'opera di *The Scarlet Letter* da musicarsi da Igor Strawinsky, nella quale Auden rispondeva negativamente.

Sempre nello stesso numero di *Studi Americani* ne viene riproposta sul piano pratico la questione con la pubblicazione del libretto di ROBERT W. MANN, sotto il titolo di: ROBERT W. MANN, « *The Scarlet Letter*, Libretto in Four Acts and Nine Scenes », pp. 351-82, accompagnato da: ROBERT W. MANN, « Afterthoughts on Opera and *The Scarlet Letter* », pp. 339-50.

- 1960 ACOSTINO LOMBARDO, « Faulkner e Hawthorne », in *Il Mondo*, Roma, 2 febbraio.

Riferendosi alla traduzione dei *Romanzi* di Marcella Bonsanti (Sansoni, 1959), accosta la morte del giudice Pyncheon di *The House of the Seven Gables* alla morte di Flem Snopes in *The Mansion*, l'ultimo romanzo di Faulkner.

- 1960 GIACOMO ANTONINI, « Hawthorne », in *La Nazione*, Firenze, 5 febbraio.

A proposito della pubblicazione dei *Romanzi* (Sansoni, 1959) e del *Diario* (Neri Pozza, 1959), parla di « un evento degno di molta attenzione, specialmente in un paese culturalmente pigro e sordo com'è purtroppo l'Italia dei rotocalchi e della televisione ».

- 1960 ÉLÉMIRE ZOLLA, « Ritorni a Hawthorne », in *Il Mondo*, Roma, 23 febbraio.

A proposito della traduzione dei *Romanzi* e del *Diario*, nota il contenuto cupamente tragico dell'opera hawthorniana, specchio del passato puritano — che si presenta come unica forma di evasione dalla vita americana del tempo, dato il fallimento del tentativo di Brook Farm — rivelandone al tempo stesso la modernità per un insieme di felici intuizioni, proprie più tardi della psicanalisi, presenti ad esempio nella novella *Major Molineux, my Kinsman* — paragonabile a Kafka — e specialmente nel *Diario*.

- 1960 PIETRO DE LOGU, « Solitudine di Hawthorne », in *Il Tempo*, Roma, 1 marzo.

A proposito della traduzione dei *Romanzi* e del *Diario*, studia il



motivo della solitudine, alla luce delle opere principali, sottolineandone il valore autobiografico e altamente drammatico.

- 1960 VLADIMIRO CAJOLI, «Un classico americano», in *La Fiera Letteraria*, Roma, 13 marzo.

A proposito della traduzione dei *Romanzi* e del *Diario*, dopo aver notato come *The Scarlet Letter* e *The Marble Faun* fossero contemporanei al «terremoto» della *Bovary* in Francia, vuole dimostrare che «Hawthorne non torna per caso né per bizzarria. E torna non soltanto con i romanzi, ma anche con il *Diario*... «Nel decennio di cui parlavamo, erano già di fronte, avversarie irriducibili, la ragione e la psiche, che son due aspetti moderni dell'antichissimo contrasto fra scienza e fede, immanenza e trascendenza, di cui il romanzo non avrebbe dovuto disinteressarsi». Rilevato come motivo principale della sua opera, l'insondabilità dell'anima umana in contrapposizione alla logica esterna dei fatti e l'importanza dei due romanzi sopracitati da questo punto di vista, indica in particolare *The Marble Faun* come allegoria di tutta l'umanità: «Dal caso particolare della *Lettera scarlatta*, Hawthorne passa nel *Fauno* alla totale contrapposizione tra l'uomo ed una Chiesa, ed anche se vuol concludere (ma non è certo) che la vera chiesa è in *interiore homine*, non sottovaluta il fascino spirante dalla tolleranza di Roma».

- 1960 MARIO STEFANILE, «Cronache letterarie», in *Il Mattino*, Napoli, 14 marzo.

A proposito della traduzione dei *Romanzi* nota che quella di Hawthorne è un'opera «certamente non sempre piena e compiuta ma tuttavia sempre tesa a definire non soltanto un'epoca o un ambiente ma una condizione umana perennemente impegnata a ricercare se stessa, le proprie origini, le proprie colpe».

- 1960 LORENZO GIGLI, «Hawthorne nei diari e nei romanzi», in *La Gazzetta del Popolo*, Torino, 16 marzo.

A proposito della traduzione dei *Romanzi* e del *Diario*, nota l'attualità e sostanza della personalità hawthorniana, maturata nella solitudine della «haunted chamber», eppure già interprete della inquietudine e angoscia dell'uomo moderno e anticipatrice della moda del romanzo cosmopolita a sfondo mediterraneo, e cita le parole di ammirazione di Mauriac: «La *Lettre écarlate* m'a toujours fasciné».

- 1960 MARIO LUZI, «Da Hawthorne a Becket», in *Tempo*, Milano, 23 aprile, p. 82.



## STORIE LETTERARIE

- 1946 LUIGI SOMMA, *Storia della letteratura americana*, Roma, Casa Editrice Libreria Corso.

Sotto il titolo: *Nathaniel Hawthorne: Il solitario di Salem*, pp. 78-82, viene analizzato specialmente il motivo della colpa in rapporto ad alcune opere. Riguardo all'importanza di Hawthorne nella letteratura americana è significativo riportare queste parole: « Merita di essere considerato il padre del romanzo americano. Nessuno meglio di lui ebbe profondo e armonico il senso d'una grande costruzione ad ampio respiro. Egli, forse per questo, rimane un classico del genere difficilmente superabile. La sua ribellione, come si è detto, tutta intima e la minuta pedanteria con cui modella la frase riesce purtroppo a nascondere questo vitale slancio di giovinezza; ma traverso la pseudo-oggettività del suo stile, che a molti è parso persino freddo e incolore, si stagliano nitidi i contorni decisi di quel pensiero che, alimentato di origine puritana nell'antica colonia della seconda Inghilterra, si va mano a mano svezzando al ritmo di un più meditato intimismo e si affina al sottile crogiolo delle più inaspettate esperienze » (p. 79). ... « Anche a voler giudicare questo autore senza quegli eccessi d'entusiasmo che il tempo tende fatalmente ad attutire, risulta chiara l'importanza della sua posizione nella storia della narrativa americana, per la prima volta immessa con dignità nella gara emulatrice delle meno giovani sorelle e già conscia di una prossima e sbalorditiva emulazione » (p. 82).

- 1950 LUIGI BERTI, *Storia della letteratura americana*, vol. I, Milano, Istituto Editoriale Italiano, pp. 347-392.

Offre una vasta presentazione dell'autore, analizzandone la personalità e le opere e approfondendo i motivi della colpa e dell'espiazione. Nel capitolo *I triumviri dell'inquietudine*, così ce lo introduce: « Pensiamo, per avviarci, che la storia individuale di un uomo si raccoglie e si armonizza in un unico canto che è quello vivo e lucido del carattere, dentro un cosmo di cui il senso autobiografico si trasporta in immagini e così si allontana e così si colora per una segreta maturità che sigilla tutta una vita integralmente reminiscente di sé. Siamo in un mondo in cui il presente è rotto e il passato s'indora di una luce calda di tristezza o si sfoga di una beatitudine curiosamente oppressa, e il futuro si presenta cristallizzato in una nuda e sconosciuta terra... Ne vien fuori una poesia lucida in sé sola vivente, melodiosa nella sua



ispirazione principale, troppo bianca e compenetrata di psicologie che ben poco si giustificano negli ordinari sviluppi sentimentali, simboli e sibilline apparizioni all'improvviso splendenti in vibrazioni e incontri musicali, che finiranno per spaventarci quando sveleranno lo spettro che hanno in loro ».

- 1956 SALVATORE ROSATI, *Storia della letteratura americana*, Torino, Edizioni Radio Italiana, pp. 104-113.

Sotto il titolo *Nathaniel Hawthorne* analizza le opere e il carattere hawthorniani in relazione all'esperienza trascendentalista ridimensionata alla luce del problema del male e della colpa, e così conclude a questo proposito: « Perciò si può dire che la misura in cui Hawthorne esprime questo tormento, che fu così personale e, insieme, così proprio del momento storico nello spirito americano, iniziò una vera tradizione nella letteratura degli Stati Uniti. Se dovessimo andare per valori essenziali, dovremmo dire che fino allora la tradizione di una letteratura animata da una vera interiorità era rappresentata soltanto dai sermoni religiosi. Chi conferì una uguale interiorità all'arte, creando opere nate da un personale dramma spirituale, invece che dagli avventurosi conflitti tra Bianchi e Indiani o tra pionieri e natura selvaggia, fu proprio Hawthorne. Egli lasciò ai suoi successori il dono d'una tradizione veramente iniziata. Non per nulla un altro dei massimi scrittori americani, Henry James, che sentì lo stesso problema, ebbe un così cospicuo debito verso Nathaniel Hawthorne ».

- 1957 CARLO IZZO, *Storia della letteratura nord-americana*, Milano, Nuova Accademia, pp. 281-99.

Presenta, sotto il titolo *Nathaniel Hawthorne* nel capitolo dedicato alla *Rinascita della Nuova Inghilterra*, un'analisi della personalità e tematica hawthorniana, per concludere con queste parole, particolarmente interessanti dal punto di vista della fortuna di Hawthorne: « Ci siamo astenuti, sin qui, dal parlare dell'introduzione a *The Scarlet Letter*. Lontana da ogni preoccupazione narrativa, nel senso che lo Hawthorne evidentemente attribuiva alla parola, essa ha una qualità che, a parer nostro, fa di quelle pagine le migliori, in senso assoluto, uscite dalla sua penna. C'è forse una reminiscenza della *South Sea House* di Charles Lamb; e lo Hawthorne la cede al Lamb solo perché il linguaggio di quest'ultimo, ricco di cchi letterari e stratificazioni storiche tramandati dai secoli e sapientemente usati, hanno una squisitezza che non si poteva certo pretendere da un americano dell'Ottocento; ma il tono nostalgico, ironico e affettuoso a un tempo c'è; e la sua qualità è preziosa. Il giudizio su *The Scarlet Letter* e gli altri romanzi dello Hawthorne potrà



variare con le fluttuazioni del gusto nel tempo; il giudizio su quelle pagine — abbiamo l'ardire di affermare — no, perché esse non nacquero da una fantasia la cui sofisticazione "metafisica" abbiamo potuto supporre dovuta alle particolari condizioni culturali e sociali dell'America ottocentesca, ma da un impulso felicemente affrancato dalla convenzione romantica che, in vista di quelle particolari condizioni, indusse lo Hawthorne a mantenersi piuttosto tra le nubi "overhead" che non su quella "verde terra" della quale Charles Lamb si dichiarava "innamorato" ».

- 1957 ROLANDO ANZILOTTI, *Storia della letteratura americana*, Milano, Vallardi, pp. 40-43.

Sotto il titolo *Nathaniel Hawthorne* troviamo brevi cenni sulla vita e sulle opere. Vi si legge tra l'altro: « La concezione del mondo che Hawthorne ci comunica nelle sue opere, il suo respiro di narratore, il tono della sua prosa, non ostante certe risonanze cosmiche e l'approfondimento del problema del male e della colpa, non attingono mai alla dimensione epica. Lo scrittore rimane radicato ai suoi luoghi ed è nella Nuova Inghilterra del Seicento che egli proietta la più terribile delle sue storie. ... Fu veramente tra i primi a possedere la coscienza di essere scrittore americano per eccellenza, al di fuori di una tradizione che cominciava a essere sentita come inglese e quindi fondamentalmente straniera. E questo nonostante la sua lingua sia di una purezza tale da farla paragonare ai modelli illustri del Settecento inglese. Questo sforzo di creare un romanzo veramente americano, sempre di portata universale per l'altezza dei motivi ispiratori, si rivela e si nota forse meglio nei romanzi successivi alla *Lettera scarlatta*, tutti di ambiente a lui contemporaneo ».

#### EDIZIONI SCOLASTICHE IN LINGUA ORIGINALE

- 1933 *Racconti*, a cura di GEMMA MATTARELLI ALLIAUD, Milano, Signorelli.
- 1934 *A Wonder-Book*, a cura di AURELIO ZANCO, Cagliari, Collezione di Classici Inglesi.
- 1940 *Selected Short Stories*, a cura di DANTE MILANI, Torino, Paravia.
- 1946 *The Snow Image and Other Twice Told Tales*, a cura di ALFREDO OBERTELLO, Torino, Lattes.



Preceduto da una *Introduzione*, *Nota critica sulle opere* e una *Notizia bibliografica*.

1951 *The Golden Touch*, a cura di AGOSTINO BIASOTTI, Milano, Trevisini.

1957 *Twice Told Tales*, a cura di CESARINA BAJOCCHI, Roma, Signorelli. Preceduto da un *Prospetto cronologico della vita e delle opere*, una *Bibliografia di Testi, Critica e di Studi e traduzioni in Italia*.

\* \* \*

Da un esame delle traduzioni apparse in Italia, si può concludere che le opere più diffuse sono: *The Scarlet Letter* — ben dieci edizioni —, le raccolte dai *Twice Told Tales*, *The Snow Image* e *Mosses from an Old Manse* — sette edizioni — con una prevalenza dei *Twice Told Tales*. Seguono poi: *The House of the Seven Gables*, *The Marble Faun*, *The Blithedale Romance*. Dei *Notebooks*, di *Dr. Grimshawe's Secret* e *Septimius Felton* esiste una unica traduzione.

Numerose le edizioni per ragazzi dal *Wonder-Book* e dai *Tanglewood Tales*.

Non tutta la produzione hawthorniana è tuttavia nota in Italia. È il caso di alcuni racconti dai *Twice Told Tales*, *The Snow Image* e dai *Mosses from an Old Manse*, come pure, tra i primi tentativi, *Fanshawe*, o tra gli ultimi *Our Old Home*, *The Ancestral Footstep*, *The Dolliver Romance*.







## WHAT MAISIE AND HUCK KNEW

Just *what* Maisie knew remains a matter of wonder for solicitous Mrs. Wix at the end of the novel that kept James zestfully busy in the late Nineties; the *how* is clearer, and perhaps more important, at least to the careful reader, for it is one and the same thing with the elaborate unfolding of the story in its tautly dense linguistic medium. Or one should say rather, unfolding of *perception*, which the intricate action counterpoints throughout in a way that made some critics uneasy, despite their favorable attitude to Henry James: Henry Seidel Canby<sup>1</sup>, for instance, and Joseph Warren Beach<sup>2</sup>. Matthiessen<sup>3</sup>, Warren<sup>4</sup>, Lubbock<sup>5</sup>, Chase<sup>6</sup> do not focus their comments on *What Maisie Knew*, and Leavis's<sup>7</sup> omission of it in his discussion of James's work is an implicit condemnation, since his thesis is that the growing tendency towards an involved metaphoric style after *Portrait of a Lady* was all for the worse. Canby resents the theatrical, ballet-like pace of the narration, and he uses against James the evidence of the *Notebooks*<sup>8</sup>, where the excitement with which the novelist hunted for plot cues in developing this particular story is recorded in pages upon pages of work-in-progress notes; Beach agrees with him on the subject of stage influence, and even without dismissing the novel as a whole he, too, remarks on its emphasis on technique for its own sake.

<sup>1</sup> HENRY SEIDEL CANBY, *Turn West, Turn East - Mark Twain and Henry James* (Boston, 1951). Paolo Milano in HENRY JAMES (Milan, 1948) is also uneasy about *Maisie*, which he considers a rather unsuccessful experiment.

<sup>2</sup> JOSEPH WARREN BEACH, *The Method of Henry James* (Philadelphia, 1954).

<sup>3</sup> P. O. MATTHIESSEN, *Henry James, the Major Phase* (New York, 1944).

<sup>4</sup> AUSTIN WARREN, *Rage for Order* (Ann Arbor, 1948, 1959), chapter IX.

<sup>5</sup> PERCY LUBBOCK, *The Craft of Fiction* (London 1926, New York 1957), chapters XI-XIV.

<sup>6</sup> RICHARD CHASE, *The American Novel and its Tradition* (New York, 1958), ch. VI.

<sup>7</sup> F. R. LEAVIS, *The Great Tradition* (1948, New York 1954), chapter III.

<sup>8</sup> See CANBY, *op. cit.*, pp. 215-216, and *The Notebooks of Henry James*, ed. by MATTHIESSEN and MURDOCK (New York, 1955), pp. 126-7, 236-41, 256-65.



It is with Dupee<sup>9</sup> that poor Maisie seems to have a better chance, for he realizes the seminal value of her imaged predicament through the technical problem, and he recognizes that the change James's prose undergoes here is not necessarily a worsening of style, indeed a sharpening of it into «an intense personal idiom and a commanding public medium». Theatrical conception (already accepted by Lubbock as a positive trait), elliptical dialogue, density of language, stylization, these are all things Dupee grants James as fertile idiosyncrasies inherent in the pursuit of a self-enclosed narration. He sees, in short, style as perception, and we would agree with him to the extent of ranking *Maisie* with James's finest work. It seems certainly tighter than *The Wings of the Dove* and clearer than *The Golden Bowl*, with a far surer moral insight, and much less psychological obscurity. If James cared so much to polish *Maisie's* surfaces and to perfect its plot machinery, it was because he loved the germinal idea enough to let the acorn grow into an oak, as the author's Preface has it. Maisie is a sister of Morgan Moreen, and if we add to *The Pupil* a deliberately «Gothic» tale like *The Turn of the Screw* (less subtle as it is), James's interest in the drama of perception on the part of a helpless child exposed to a puzzling world of irresponsible adults will emerge as genuine motivation through the technical intricacies.

At this point a comparison with Mark Twain's handling of partly similar problems, notably in *Huckleberry Finn*, might prove fruitful. The two writers were so utterly irreconcilable, as Howells well knew, having to keep one of them under his left and the other under his right editorial wing, that amateurish confusions are out of the question. Their antinomy seemed significant enough to Canby to warrant a comparative study of their works and careers, but save for a hasty allusion to *The Pupil* in connection with *Tom Sawyer* and *Huckleberry Finn*, he didn't exploit this particular vein. Just because Twain and James embody the two opposite faces of America, and the former is valued for his spontaneity where the

<sup>9</sup> F. W. DUPEE, *Henry James, his Life and Writings* (New York, 1956), pp. 166-170.



latter intrigues on account of his sophistication (Van Wyck Brooks's «lowbrow-highbrow» dichotomy<sup>10</sup> sounds so convincing here), whatever convergence, parallelism or intersection they may exhibit deserves close scrutiny. Twain is to James as Burns is to Wordsworth or Keats, the *naïver Dichter* to the *sentimentalischer Dichter*, even though this polarity should not be absolutized into an abstract pattern. Several critics<sup>11</sup> have shown the painstaking efforts of which Twain was capable in his writing, the accuracy of his revisions, the subtlety of many a covert literary allusion in that outspoken book, *Huckleberry Finn*. And the fact that Christopher Newman of *The American* is a less mischievous, artistically more gullible «innocent abroad» (one is almost tempted to say Connecticut Yankee), is obvious enough.

Maisie and Huck, of course, are innocents «at home». Which would be a very misleading statement if we didn't add right away that their innocence is homeless: «it is lovely to live on a raft». Maisie's gradual realization of her predicament will culminate in the final renunciation of whatever counterfeit of «home» her voluble parents and step-parents had been providing; Huck knows all along that, between the Scylla of the embattled do-gooders and the Charybdis of his drunken father, the river is the only escape, and when that too is played out, he will prepare to «light out for the West». Thus he will always be homeless, after leaving behind Nigger Jim, while Maisie will finally share the warmth

<sup>10</sup> VAN WYCK BROOKS, *America's Coming of Age* (New York, 1915, 1956). For a drastic application of his cultural dichotomy to Mark Twain, see *The Ordeal of Mark Twain* (New York 1920, 1955); to James, see *The Pilgrimage of Henry James* (New York, 1925) and *New England, Indian Summer* (New York, 1940). For a vigorous development of Brooks's dichotomy with regard to American literature and to Henry James, see PHILIP RAHV, *Image and Idea* (New Directions paperback, 1957).

<sup>11</sup> For instance, WALTER BLAIR, «On the Structure of *Tom Sawyer*» (*Modern Philology*, XXXVII [1939], 75-88); BERNARD DE VOTO, *Mark Twain at Work* (Cambridge, Mass., 1942); GLADYS BELLAMY, *Mark Twain as Literary Artist* (University of Oklahoma Press, 1950); EDGAR MARQUESS BRANCH, *The Literary Apprenticeship of Mark Twain* (University of Illinois Press, 1950); ROGER ASSELINEAU, *The Literary Reputation of Mark Twain from 1910 to 1950* (Paris, 1954). Also: OLIN HARRIS MOORE, «Mark Twain and Don Quixote» (*PMLA*, XXXVII, June 1922, 324-46); and a recent study of SYDNEY KRAUSE on «Twain's method and theory of composition», in *Modern Philology*, february 1959.



of a real, if sober home with her only dependable friend: motherly Mrs. Wix. As a consequence of the ordeals undergone, she matures into responsibility, as evidenced by the concluding scene which sees her make her difficult choice; he instead will never accept the condition of adulthood, which means roots, a fixed identity, a social mask, with the attendant burden of allegiance to a debatable law (slavery not having been abolished yet). So in a way he never matures, but clings closer and closer to his adolescence as the only acceptable state. To grow up would mean to sell out, and if during his adventures on the river with his patient partner he accumulates knowledge, the revelation insistently brought home to him does not make for an eventual insertion in civilized society. The Mississippi is his Walden, but he will not return to St. Petersburg-Concord for good. Freedom can only be achieved on a raft, in a wood, or in a desert; conventional ties stifle it, and a truly human relationship is possible at the price of foregoing them: Trilling<sup>12</sup> says that Huck and Jim establish, away from established society, a «society of saints». Fiedler's objection that this is really a sentimentalized homoerotic situation, archetypal in American literature<sup>13</sup>, does not invalidate the point, even though it presents a remarkable interest.

Thus «what Huck knows» is not in every respect «what Maisie knows»; it includes, for instance, the unadulterated joy of freedom in wild nature, whereas she is pent up in a whirling, if glittering society, and towards the end, when Sir Claude toys with the idea of escaping with her to Paris, she proves afraid of freedom as a mere drifting disengagement<sup>14</sup>. And yet the «how» they know what they know, the actual impact of experience on their innocence, is analogous. James's avowed problem<sup>15</sup>, of giving

<sup>12</sup> LIONEL TRILLING, *The Liberal Imagination* (New York, 1950, 1957), chapter on *Huckleberry Finn*.

<sup>13</sup> LESLIE FIEDLER, *An End to Innocence* (Boston, 1955), and *Love and Death in the American Novel* (New York, 1960).

<sup>14</sup> *What Maisie Knew*, chapters XXX-XXXI (notice especially the delicate scene at the railway station, where the missed train symbolizes Claude's lost chance to secure Maisie's enduring attachment).

<sup>15</sup> Preface to the New York edition, vol. II, now reprinted in the Anchor Books



an ultimately truthful picture of reality through the eyes of a wondering child, was very much Twain's own problem in writing *Huckleberry Finn*, a «point of view» narrative in the first person. The «small expanding consciousness... to be saved ...as a register of impressions», as James defines Maisie in his preface to the New York edition, is also an acceptable definition of Huck Finn (except that he «expands» in a different way, and acts more frequently, directly, and independently). Like Maisie, Huck was «saved by the experience of certain advantages, by some enjoyed profit and some achieved confidence, rather than coarsened, blurred, sterilised, by ignorance and pain». The advantages, in his case, and the enjoyed profit come from the freedom he gains on the river, not from the competitive claims of the members of an affluent society; as to the confidence, he achieves it in Jim, and she in Mrs. Wix, but also, conclusively in self-reliance — and this is true of both fictional children. Huck is less of a «wonder-working agent» than Maisie in according to her brainfather, yet he breathes the element of wonder, and «to live with all intensity and perplexity and felicity in its terribly mixed little world» is a privileged task the pampered child of the gentler sex shares with her rude Western brother, even though his world, provincial as it was in comparison with her London sphere, was anything but «little». He resembles her, to continue our intermittent quotation from the James preface, in «flourishing, to a degree, at the cost of many conventions and proprieties, even decencies; really keeping the torch of virtue alive in an air tending infinitely to smother it...» although *his* air is far less stuffy, but gustier.

James goes on to say that his «light vessel of consciousness... couldn't be with verisimilitude a rude little boy», as if to question in advance our risky enterprise of bringing together the offspring of a luxurious, overrefined, decadent world and the little rebel of a sparse, raw, semibarbarous pioneer society. His reason is that «little boys are never so “present”», while «the sensibility of the



female young is indubitably, for early youth, the greater», and he needed on the part of his projected heroine «“no end” of sensibility». Huck’s sensibility, perhaps because he is no longer so little, affords Twain a range of specific effects rarely equalled in modern literature. Huck’s *presence* to the world around him is sensorially complete, matched only by the world’s presence to his narrating memory:

I was pretty tired and the first thing I knowed I was asleep. When I woke up I didn’t know where I was for a minute. I set up and looked around, a little scared. Then I remembered. The river looked miles and miles across. The moon was so bright I could ‘a’ counted the driftlogs that went a-slipping along, black and still, hundreds of yards out from shore. Everything was dead quiet, and it looked late and *smelt* late. You know what I mean—I don’t know the words to put it in... I got out amongst the driftwood and then laid down in the bottom of the canoe and let her float. I laid there and had a good rest and a smoke out of my pipe, looking away into the sky; not a cloud in it. The sky looks ever so deep when you lay down on your back in the moonshine; I never knowed it before. And how far a body can hear on the water such nights! <sup>16</sup>

This is the poetry of directness, enacted in the simple rhythm of paratactic discourse, with a unique result of evoked reality. We have the incomparable alertness of the young boy’s senses, so wildly robust as to give us an image of the primeval world, unspoiled by the intrusions of history; and things are therefore perceived as if for the first time. The verb «to know» is pivotal here (as it is in the great chapter from the *Autobiography* which describes Uncle Quarles’ farm), and it is played out in a number of tonal variations that make for subtlety and heightening, from the unemphatic appearance at the outset («first thing I knowed»), followed by an intensifying negation («didn’t know where I was»), through the refreshing irony of another negation after the un-Rimbaudian synaesthesia of «*smelt* late» (he certainly does know the best way to «put it in words!»), down to the final expression of summed wonder: «I never knowed it before».

<sup>16</sup> *Huckleberry Finn*, Chapter VII («I fool Pap and get away»), *passim*.



Or take the superb beginning of Chapter XIX, with that dawn on the river that is so fluviably recreated in the ample, insistent rhythm of the narrating voice:

... we set down on the sandy bottom where the water was about knee-deep and watched the daylight come. Not a sound anywheres — perfectly still — just like the whole world was asleep, only sometimes the bullfrogs a-cluttering, maybe. The first thing to see, looking away over the water, was a kind of dull line — that was the woods on t'other side; you couldn't make nothing else out; then a pale place in the sky; then more paleness spreading around; then the river softened up away off, and warn't black any more, but gray; you could see little dark spots drifting along ever so far away — trading-scows, and such things; and long black streaks — rafts; sometimes you could hear a sweep screaming; or jumbled-up voices, it was so still, and sounds come so far; and by and by you could see a streak on the water which you know by the look of the streak that there's a snag there in a swift current which breaks on it and makes that streak look that way; and you see the mist curl up off the water, and the east reddens up, and the river, and you make out a log cabin in the edge of the woods, away on the bank on t'other side of the river, being a wood-yard, likely, and piled by them cheats so you can throw a dog through it anywheres; then the nice breeze springs up, and comes fanning you from over there, so cool and fresh and sweet to smell on account of the woods and the flowers; but sometimes not that way, because they'd left dead fish laying around, gars and such, and they do get pretty rank; and next you've got the full day, and everything smiling in the sun, and the song-birds just going it.

A passage which gives us the «expanding consciousness» of Huck, in the relentless sequence of dimly sensed, then focally perceived, then finally interpreted reality; and this interpretation enhances the immediacy of the scene instead of spoiling it, because it is a form of action itself; then it soars into another kind of immediacy, by grasping the total *atmosphere*:

And afterwards we would watch the lonesomeness of the river, and kind of lazy along and by and by lazy off to sleep. Wake up by and by, and look to see what done it and maybe see a steamboat coughing among up-stream, so far off towards the other side you couldn't tell nothing about her only whether she was a sternwheel or a side-wheel; then for about an hour there wouldn't be nothing to hear nor nothing to see



— just solid lonesomeness. Next you'd see a raft sliding by, away off yonder, and maybe a galoot on it chopping, because they're most always doing it on a raft; you'd see the ax flash and come down — you don't hear nothing; you see that ax go up again, and by the time it's above the man's head then you hear the *k'chunk!* — it had took all that time to come over the water. So we would put in the day, lazying around, listening to the stillness.

A most felicitous piece of literary impressionism, with an accuracy of felt and rendered detail that contrapuntally strengthens the very idea of solitude into a palpable quality, something alternately *watched* or caught uncannily in the absence itself of sound or sight, or finally *heard* as silence. Alertness and dreaminess fade into each other, with a chemistry Thoreau would have loved, and the syntax bears it out by a deft transition from half-defined past tenses («couldn't be noticed now...», «we would watch the lonesomeness... and kind of lazy along...») to an absolutely indefinite, unqualified present («Wake up by and by, and look to see...»). Thus it is ultimately the psychological quintessence of the landscape, a lived reality, that meets us from the page — a feat matched by that other wonderful opening of Chapter XXXII, with its description of the drowsy Phelps farm in a deathlike Sunday sun. That the intensity of perception should develop into mythmaking, as happens in Thoreau, Melville and Emily Dickinson, is only natural:

Sometimes we'd have that whole river all to ourselves for the longest time. Yonder was the banks and the islands, across the water; and maybe a spark — which was a candle in a cabin window; and sometimes on the water you could see a spark or two — on a raft or a scow, you know; and maybe you could hear a fiddle or a song coming over from one of them crafts. It's lovely to live on a raft. We had the sky up there, all speckled with stars, and we used to lay on our backs and look up at them and discuss about whether they was made or only just happened. Jim he allowed they was made but I allowed they happened; I judged it would have took too long to *make* so many. Jim said the moon could 'a' *laid* them; well, that looked kind of reasonable, so I didn't say nothing against it, because I've seen a frog lay most as many...<sup>17</sup>

<sup>17</sup> This passage, almost contiguous to the two previous ones, climaxes the mood of innocent abandon and freedom in nature at the beginning of the very chapter



Huck's (and Jim's) mode of knowledge is, along with the hunter's instinct for quarry or danger, the mood of pure wonder, with a resultant simplicity of expression that capitalizes on its very limits. This is the «delightful difficulty» of which James speaks apropos of his *Maisie*: «to keep her so limited consciousness the very field of my picture while at the same time guarding with care the integrity of the objects represented». Children, he says, «have many more perceptions than they have terms to translate them; their vision is at any moment much richer, their apprehension even constantly stronger, than their prompt, their at all producible, vocabulary»; which could make an apt comment on Huck's apologetic remarks on his own supposedly inadequate articulateness as quoted in our first selection here.

Maisie's problem, in James's words, is «successfully to resist (to resist, that is, the strain of observation and the assault of experience)». And he goes on to explain that on the part «of so young a person» that could only mean «to remain fresh, and still fresh, and to have even a freshness to communicate»; Maisie «treats her friends to the rich little spectacle of objects embalmed in her wonder». If we cross out the word «little», which doesn't evidently apply to Huck Finn's spacious cosmos, his name could be unobtrusively substituted for that of the high-society girl he will never meet, in the context on hand; and of course, while she «wonders... to the end, to the death — the death of her childhood», he will keep wondering forever, since no death or aging is conceivable for such a restless child of the imagination.

The way in which, in the Jamesian novel, experience impinges upon the much-tossed-around girl is comparable to Huck's own response to a different reality, as we said before, on account of her weird lucidity, even though in his case the author makes him his autobiographer, thus crediting him with a maximum of articulateness within the limits of the particular fictional convention adopted, while Maisie is not allowed to speak in the first person, but can

that introduces the «Duke» and the «Dauphin»; this structural irony enhances the encroachment of «history» on the unspoiled scene.



only be mediated to us through the interpreting voice of the objectified writer. The latter's self-imposed assignment was precisely an assiduous struggle with the essentially inarticulate nature of his shy brainchild, whose progress towards articulation and self-assurance is expressed in the increasing use of the statement «I know» in the second part of the narration. It remains true that if Huck's monologue creates for us his world and his own *dramatis persona*, whereas the third-person convention interspersed with dialogue places an impersonal interpreter's voice between Maisie and ourselves, in both cases we see the world through a child's innocent eyes: James's reconstruction of a dawning consciousness preludes Joyce's early sequences in *Portrait of the artist as a young man*.

«Innocent» eyes does not mean totally *unknowing*, but simply unprejudiced and, therefore, unjudging. Maisie and Huck are, in their different worlds, unjudging judges of society, the best witnesses a poet could wish for the kind of evidence he needs; it is certainly in their uncannily vivid perception that a reliable image of reality can take shape. Wonder is a transparent medium, and thanks to it we are admitted to the moment of reality *as it appears*, better, as it dawns, in its awesome purity. Then the pieces of the picture puzzle are put together, to say it with Dupee, and we begin to get our bearings, with the protagonists themselves; but not before sharing their unimpeded shock of revelation, which compels us to reshuffle and adjust our mental universe. The two children's exposure to brutality, violence, deceit, and corruption, and their unguaranteed survival through the ordeal, make up the drama of action as knowledge for Twain, of (progressive) knowledge as (final) action for James. The perspectival device of narration supplies authors and readers with many a clue that escapes the wondering children; but the intensity of their uncommented revelation puts our knowingness to shame. Compare the ending of the whole Grangerford-Shepherdson feud episode, where a totally bewildered Huck takes leave of his dead friend Buck and thus summarizes in his unjudging piety an objective indictment of the death-bearing false values, with the masterful chapter 21 of *What Maisie Knew*, which features the shocked girl's final leave



from her disintegrating mother. The experience of moral horror is conveyed through an astonished little consciousness in a memorable interview:

«I *am* good — I'm crazily, I'm criminally good. But it won't do for *you* any more, and if I've ceased to contend with him, and with you too, who have made most of the trouble between us, it's for reasons that you'll understand one of these days but too well — one of these days when I hope you'll know what it is to have lost a mother. I'm awfully ill but you mustn't ask me anything about it. If I don't get off somewhere my doctor won't answer for the consequences. He's stupefied at what I've borne — he says it has been put on me because I was formed to suffer. I'm thinking of South Africa, but that's none of your business. You must take your choice — you can't ask me questions if you're so ready to give me up. No, I won't tell you; you can find out for yourself. South Africa's wonderful, they say, and if I do go it must be to give it a fair trial. It must be either one thing or the other; if he takes you, you know, he takes you. I've struck my last blow for you; I can follow you no longer from pillar to post. I must live for myself at last, while there's still a handful left of me. I'm very, very ill; I'm very, very tired; I'm very, very determined. There you have it. Make the most of it. Your frock's too filthy; but I came to sacrifice myself.»

The rambling, choppy, grotesque incoherence of this talk makes Ida, the selfish mother, a *Waste Land* character, and proves that James could be just as good as Twain at dramatic speech-portrayal — after all, his unsuccessful attempts at stage drama had not been wasted. The nervous wreck who blames her faults on her abandoned child is clearly the victim of her own egotism, and is self-revelatory when she uses the adverbs «crazily» and «criminally» as intensifiers of the adjective «good» with regard to herself. Her «reasons» will be understood by Maisie only too well, as the rationalization of unreason; and the abused child will not have to wait that long to know «what it is to have lost a mother», for she has been motherless all the time, and in Mrs. Wix she will find at last a real, if unglamorous mother. It is true that Ida is «awfully ill», but she does not know how or why. Her unintentional doubletalk to a passively listening Maisie resumes eventually in this significant way:



« You'll never know what I've been through about you — never, never, never. I spare you everything, as I always have; though I daresay you know things that, if I did (I mean if I knew them), would make me — well, no matter! You're old enough at any rate to know there are a lot of things I don't say that I easily might... ».

She uses the focal verb *to know* in an irresponsible way, yet not devoid of unconscious meaning; for Maisie's protective silence and apparent supineness do conceal an uncanny knowledge, and it will erupt in her eventual reaction to her mother's thoughtlessness and cruelty, apropos of the friendly Captain the latter jilted:

« Well, he was kind about you then; he *was*, and it made me like him. He said things — they were beautiful, they were, they were! » She was almost capable of the violence of forcing this home, for even in the midst of her surge of passion — of which in fact it was a part — there rose in her a fear, a pain, a vision ominous, precocious, of what it might mean for her mother's fate to have forfeited such a loyalty as that. There was literally an instant in which Maisie fully saw — saw madness and desolation, saw ruin and darkness and death.

This, then, is « what Maisie knew ». Death had been brought into the conversation by her weird interlocutor when the latter remarked pretty casually that Sir Claude and Beale Farange wished she, as well as the child herself, were dead; a greater degree of passionate irresponsibility is hard to conceive, and Maisie begins to see through this, though she lacks the language to articulate her frightening insight: the authorial comment is justified, for if Maisie were to relate the experience in the first person she would have to say, like Huck but much more appropriately, « I don't know how to put it in words — you know what I mean ». The histrionically calculated gesture of Ida in first opening her purse to take from it a ten-pound banknote for Maisie, and then closing it after putting the money back, likewise registers on the alert awareness of the child that might well have been her parents' victim, like Morgan Moreen. But Maisie comes through, like Huck, thanks to an instinct of secrecy which is the equivalent of the disguises and false names the river fugitive uses to cover his tracks (we think parti-



cularly of his Bible-like stratagem to «fool Pap», who was no more a good father than Ida Farange a decent mother). It is, that secrecy, Maisie's moral raft on the unreliable river of an adult world in perennial flux; Chapter 2 gives a subtle account of it:

In that lively sense of the immediate which is the very air of a child's mind the past, on each occasion, became for her as the future: she surrendered herself to the actual with a good faith that might have been touching to either parent... The evil they had the gift of thinking or pretending to think of each other they poured into her little gravely-gazing soul as into a boundless receptacle, and each of them had doubtless the best conscience in the world ... it was sighingly remarked that she fortunately wasn't all the year round where she happened to be at the awkward moment, and that, furthermore, either from extreme cunning or from extreme stupidity, she appeared not to take things in. The theory of her stupidity, eventually embraced by her parents, corresponded with a great date in her small still life: the complete vision, private but final, of the strange office she filled. It was literally a moral revolution and accomplished in the depths of her nature. The stiff dolls on the dusky shelves began to move their arms and legs; old forms and phrases began to have a sense that frightened her. She had a new feeling, the feeling of danger; on which a new remedy rose to meet it, the idea of an inner self or, in other words, of concealment... Her parted lips locked themselves with the determination to be employed no longer. She would forget everything, she would repeat nothing, and when, as a tribute to the successful application of her system, she began to be called a little idiot, she tasted a pleasure new and keen... She saw more and more; she saw too much. It was Miss Overmore, her first governess, who on a momentous occasion had sown the seeds of secrecy.

The «little idiot» really has a «complete vision» that is «private», like Dostoevsky's *great* Idiot, Prince Myshkin; it is instructive to see how both writers have unwittingly restored the uninsulting etymological meaning of the word *idiot* through a vindicating act of the moral imagination. Maisie's private vision is one of fear, she does see too much, more than she can now understand; she will see «ruin and madness and death» in her self-dilapidated mother, a more sinister revelation than even Huck Finn is treated to when he sees the House of Death float by. Although he gets to see his full share of death and desolation, it does not affect him so deeply



as moral chaos affects Maisie; he lives in an explicit world, even if he is personally unable to bring out its complete implications (the reader is supposed to do that), while she has a long way to go to transform her negative self-reliance, her merely implicit awareness (to that extent she *is* mentally cramped by her priceless adults), into a positive articulation and explicit ethical autonomy.

Thus, from the point of view of the development of consciousness, *Huckleberry Finn* is a much more «horizontal» novel than *What Maisie Knew*. The moral crisis Huck undergoes in Chapter XXXI, when he finds out that he «can't pray a lie», that he cannot «quit being the kind of boy» he was «and be better», that, finally, he cannot bring himself to sacrifice Jim to the conventional «morality» of the slave law, does not precipitate a change in him, but rather confirms him in his estrangement from society. In the debate between legal, officially sanctioned morality («conscience») and the promptings of his own unspoiled instinct for right and wrong, natural equity carries the day. And, significantly enough, he believes himself bad, having transgressed a formal principle of conduct in his community: this will alienate him even more from any authority or code. In Maisie's case too a conflict arises eventually between «nature» and morality (Chapters XXV-XXVI), the former being seconded a bit equivocally by kind, fascinating, weak Sir Claude and the latter by *borné*, undaunted Mrs. Hix with her «straighteners». Even though James makes the wellmeaning governess a bit comical in her righteousness (and in her frumpish apparel), while Sir Claude and France become the objective correlatives of pleasant life, the end of Chapter XXV clearly shows, through the voice of horrified Mrs. Wix, that whatever Maisie may know she still does not know right from wrong. She has not yet been corrupted by the corruption around her, but has no future guarantee in her innocence against that pervasive danger. Her instinct is neither moral nor immoral: it is *amoral*, and exposes her to all the traps of life; she has no way of knowing that the erotic merry-go-round of her parents and step-parents is wrong, or that paid love is filthy. Hence Mrs. Wix, who does not belong to her spoiled class, will be the one to bring out the *moral sense* in her. The operation is drastic



and painful, and Maisie wavers; her typically pregnant phrase «I know» becomes now a troubled «I don't know!», while her anguish is shared by her adoptive mother-to-be:

«...I've had to pay with my own innocence, if you do laugh! for clinging to you and keeping you. Don't let me pay for nothing; don't let me have been thrust for nothing into such horrors and such shames. I never knew anything about them and I never wanted to know! Now I know too much, too much!»

Maisie herself «was condemned to know more and more», so «how could it logically stop before she should know Most? It came to her in fact as they sat there on the sands that she was distinctly on the road to know Everything». Her immunity to evil is only provisional, and precarious; her knowledge has been so far a matter of seeing uncanny things, without really understanding their import; the acquisition of a moral sense, on which Mrs. Wix stakes everything, will transform her drifting «freedom» into an ability to make her positive choice. It will, therefore, be a crucial experience of maturation, almost a second birth; and in this regard it is significant that the moral surgery should be undertaken by Mrs. Wix, who had assisted the child in the earlier ordeal of her first tooth-extraction. The beginning of Chapter Five deserves quotation for the light it throws on the conclusive chapters, which it obviously forecasts:

The second parting from Miss Overmore had been bad enough, but this first parting from Mrs. Wix was much worse. The child had lately been to the dentist's and had a term of comparison for the screwed-up intensity of the scene. It was dreadfully silent, as it had been when her tooth was taken out; Mrs. Wix had on that occasion grabbed her hand and they had clung to each other with the frenzy of their determination not to scream. Maisie, at the dentist's, had been heroically still, but just when she felt most anguish had become aware of an audible shriek on the part of her companion, a spasm of stifled sympathy. This was reproduced by the only sound that broke their supreme embrace when, a month later, the «arrangement», as her periodical uprootings were called, played the part of the horrible forceps. Embedded in Mrs. Wix's nature as her tooth had been socketed in her gum, the operation of extracting her would really have been a case for chloroform. It was a hug that fortunately left



nothing to say, for the poor woman's want of words at such an hour seemed to fall in with her want of everything.

An imaginative correlation is established among tooth-extraction, parting (or *uprooting* as it is appropriately called towards the end of the passage), delivery, birth, maternity. Retrospectively at least, the reader knows from this superb prose that Mrs. Wix, and only Mrs. Wix, in her destitute humbleness, will be the mother Maisie needs; that the child will have to go through quite a few «partings» before that; but eventually, the final parting (from her inadequate parents or step-parents) will be a new birth (a «delivery» in both senses!). James's poetical sense has clearly telescoped Maisie's existential situation and development into one packed moment of vision; the advent of the badly needed moral sense will rehearse in a deeper way that dental operation. (It may be added, as a footnote on precision, that the tooth imagery is perfect for James's purposes, connected as it is with the biological facts of child growth).

Thus the dilemma of nature versus civilization, which Twain squarely solves in favor of the former (understood as the spontaneity of man), appears much more complex to James, who cannot trust that unaided spontaneity to the end if his little «wonderworker» is to overcome the ordeal of civilized life in an ambiguous society. Gilded Age or Gay Nineties, to be sure, both authors smell a rat: in Twain's nostalgic idyll as well as in James's disenchanted story, a child afloat in a world of adults has a hard time surviving, either physically or morally or both — no protest could be stronger. When Maisie, who is accustomed to «read the unspoken into the spoken»<sup>18</sup>, learns to articulate and evaluate that interpolation, she is ready for responsible behavior — for true civilization, that is, as against its false image provided by parental originals and substitutes. Maisie is on the way to knowing herself, Huck will remain forever on the level of nearly instinctual knowledge, a grosser integrity which for Twain seems to suffice. But the birth of the moral sense in Maisie is in no way to be understood as a rejection of «life» or as a victory

<sup>18</sup> *What Maisie Knew*, Chapter XXV, p. 213 Anchor Book edition.



of the abstract ethical formalism James so much dreaded<sup>19</sup>; it is a birth of the *critical* sense, leading to a necessary clarification of experience. Maieutically petulant Mrs. Wix is certainly not divorced from life, indeed she is closely allied to it, and her values are therefore authentic. Hers is no impoverishing poverty... she shows there is a way of shedding innocence without falling into corruption. Different as they are in style and approach, the two books are nevertheless dialectically related in a way that makes it highly advisable to read each as a counterpoint to the other; beyond the obvious antinomies (of immediacy versus obliquity, folklore versus sophistication, pictorial realism versus innuendo, first-person versus third-person storytelling, sensuous vividness versus analytic precision, paratactic versus hypotactic language) there will emerge a shared set of problems, centering on the dramatized genesis, conditions and authenticity of consciousness *within* and *without* an unsustaining society. It is good to know that Huck and Maisie are for a while in the same boat (or raft), even if they cannot see each other. We shall never be through with asking them both « what they knew ».

GLAUCO CAMBON

### *Postscript*

Maybe what this article says about Maisie's dilemma between Sir Claude and Mrs. Wix in the last chapters of the novel could be misinterpreted to imply an oversimplification of the values (or non-values) each stands for, since Huck Finn's crisis of conscience is used for a specific comparison. In Huck's case, the conflict between natural goodness and enthroned convention is far simpler, while in Maisie's case, so to speak, the voice of « nature » makes itself heard on *both* sides,

<sup>19</sup> See *The Ambassadors*, esp. the description of Mrs. Newsome and of the whole Woollett group, as against Strether's well-known outburst to Little Bilham: « Live all you can! it's a mistake not to... ». A clear statement of this question, centering on the story *Madame de Mauves*, can be found in Marius Bewley's *The Eccentric Design* (London, 1959).



for the attachment to a drifter like Sir Claude as well as for the resolution to stay with firm and more dependably loving Mrs. Wix. Her emphasis on a distinction between right and wrong, candid as it is, is far above mere artificial convention, and Sir Claude, despite his spontaneity, is a corrupting influence because he is caught in the web of a corrupt way of life, peculiar to his social class. He is *amoral* if we consider him from the point of view of « nature », and *immoral* when we realize his connection with an effete, tainted society.

In Mrs. Vix instead there is a natural straightforwardness springing from her maternal need for love, and it formalizes itself in ethical principle. Her attraction to Sir Claude, and the ambiguous role of the latter, are elements of enriching complexity in the little drama. James does not spurn a formal moral code as such, Twain after all does; Twain does not believe in « civilization », James seeks a higher civilization in the meeting of instinct and law. Both are aware of the *corruptio optimi pessima* that is the price man often pays for life in a civilized society; Twain's imaginative withdrawal is a simpler solution than James's.



## L'ESPERIENZA ITALIANA DI HENRY JAMES

### *Il problema dell'Europa e l'esperienza francese e inglese*

L'aver passato tanti anni della sua vita all'estero non poteva non avere una forte ripercussione sullo sviluppo spirituale e immaginativo di Henry James. Chi si occupa della sua opera viene inevitabilmente messo di fronte al problema dei suoi viaggi e delle sue esperienze europee, e al non facile compito di giudicarne tanto il valore umano che quello artistico.

Noi ci limiteremo al valore della sua esperienza italiana, partendo tuttavia, per meglio comprenderne la natura e i motivi, da iniziali confronti con altre sue esperienze europee, ed espressamente con quella inglese e francese, dalle quali tuttavia l'esperienza italiana e il suo ruolo nella vita e nell'arte di James differì in modo assoluto.

\* \* \*

James vide l'Italia quand'era ormai ventiscienne<sup>1</sup>, in Inghilterra e in Francia fu portato ancora in fasce e vi tornò nel pieno della fanciullezza e dell'adolescenza, a dodici e a sedici anni. Le visite a questi due paesi divennero presto riscoperte di cose note e di volti familiari persi nel ricordo e riafferrati nel nuovo contatto.

Specialmente l'Inghilterra divenne molto per tempo oggetto di assorbimento e possesso completo da parte di James. Tutta la sua infanzia ne era stata una lunga iniziazione. La sua fantasia, tanto negli anni di Albany che in quelli di New York, veniva costantemente eccitata dagli interminabili racconti di una zia materna, Katherine Walsh, ammalata di «insanabile nostalgia per l'Inghilterra»<sup>2</sup>; dalle lettere, sempre piene di entusiastiche descrizioni, di parenti ed amici durante i loro viaggi nel «vecchio paese», o dalle

<sup>1</sup> Si veda, per la cronologia dei viaggi in Italia di James, l'articolo di R. L. GALE, «Henry James and Italy», in *Studi Americani*, n. 3, Roma, 1957, pp. 189-203.

<sup>2</sup> ROBERT CHARLES LE CLAIRE, *Three American Travellers in England*, Philadelphia, 1945, p. 128.



loro visite alla partenza e al ritorno; per non parlare delle visite alla casa dei James di ancor più memorabili personaggi, come quella di Thackeray nell'inverno del '52<sup>3</sup>. Tutti ricordi ancora molto vivi in James quand'era già sui settanta.

E forse tutto ciò non fu nulla, paragonato alle ore che la fantasia di Henry passò immersa in una pittorica composizione di vita e paesaggio inglese, mentre, prono sul tappeto del salotto di casa, agitava i piedi in aria cercando sfogo all'eccitazione e all'impazienza, affascinato da litografie di manieri inglesi<sup>4</sup> o dalle vignette del *Punch*. James ci dice «d'aver vissuto in fantasia» per un periodo di circa cinque anni, «dal 1850 al 1855, quasi esclusivamente nel mondo rappresentato dalla matita di Leech, di aver passato ore ed ore curvo sopra le vignette con gli Inglesi a cavallo nel parco, coi *fiacres* e i fruttivendoli agli angoli delle strade, coi paggi dalla fila di bottoni, ...coi lunghi ragazzi in tuba e giacchetta alla Eton, coi *gentlemen* a caccia della volpe, con le delicate fanciulle in corpetto a righe ..., in un mondo insomma di cui sognava tanto di far parte, che quelle immagini finirono per acquistare nella sua mente la stessa familiare realtà dei mobili di casa. Per questo ragazzino americano il *Punch* era Londra, era l'Inghilterra, e Inghilterra e Londra erano a quel tempo parole che possedevano una suggestività irresistibile»<sup>5</sup>. Un'altra rivista inglese, *The Charm*, spesso spedita in ritardo, dava al ragazzo frequenti motivi di correre alla libreria in Broadway per vedere se fosse arrivata<sup>6</sup>. Là «bastava allargare un po' le narici... per fiutare l'essenza stessa di Londra»<sup>7</sup>. Pare che da quella libreria venisse tutto il materiale, che teneva vivo nel ragazzo questa specie di «processo mistico»<sup>8</sup>:

Tutti i nostri libri a quel tempo erano inglesi... e io son sicuro che la percezione di questa loro qualità si sia associata in me con più sogni

<sup>3</sup> HENRY JAMES, *A Small Boy and Others*, New York, 1913, p. 87 sg.

<sup>4</sup> Il libro di JOSEPH NASH, *Mansions of England in the Olden Time*; vedi: *A Small Boy* ecc., cit., pp. 18-19.

<sup>5</sup> HENRY JAMES, *Partial Portraits*, New York, 1888, pp. 327-328.

<sup>6</sup> HENRY JAMES, *A Small Boy and Others*, cit., p. 83.

<sup>7</sup> *ibid.*, p. 81.

<sup>8</sup> *ibid.*, p. 82.



e desideri e luminose immagini, che ogni altro principio di crescita. E questo perché il mio spirito era già stato profondamente soggiogato; il filtro mi era stato somministrato quand'ero ancora troppo giovane<sup>9</sup>.

Non è quindi difficile capire come, per un ragazzo che cresceva a tale scuola, l'Inghilterra potesse diventare molto presto una specie di seconda patria ideale.

Così ne risultò che molto presto il giovane Henry pervenne ad un reale e quasi definitivo « possesso » di cosa realmente fossero il tipico paesaggio, la vita, la gente inglesi. E il maggior responsabile, non appena il fanciullo passò dalle illustrazioni alle letture, ne fu naturalmente Dickens, letto con l'avidità del ragazzo che aveva già visto l'Inghilterra, che ne era innamorato e sognava costantemente di tornarci<sup>10</sup>. Thackeray e George Eliot gli fornirono subito dopo una ancor più vasta e realistica visione del mondo inglese, ma Dickens fu colui « il cui spirito si era insinuato nel sangue e nella linfa stessa della nostra intelligenza e aveva lasciato nella soffice argilla della nostra giovane generazione un'impronta tanto profonda da resistere a tutto lo sciacquo e le ondate del tempo »<sup>11</sup>.

Così, quando nel '69, dopo una lunga assenza di dieci anni, (gli anni della guerra civile e dei suoi inizi letterari), James tornò in Inghilterra, « lungi dal trovare le cose impenetrabili, provò l'esilarante piacere di saper comprendere il significato di ogni cosa », e diceva: « credo seriamente che questa sensazione sia dovuta all'azione singolare delle impressioni dell'infanzia, a cui la mia esperienza presente si ricollega per mezzo di una catena di associazioni, tutti gli anelli della quale sono ancora meravigliosamente intatti »<sup>12</sup>. E ancora sono Dickens e Thackeray gli scrittori di cui fa menzione quando, descrivendo le sue camminate « per tutta la lunghezza di Backer Street », ci dice che « sussultava per l'orgoglio di sentirsi profondo conoscitore del luogo » e di scoprire come non solo la veduta

<sup>9</sup> *ibid.*, p. 81.

<sup>10</sup> Un viaggio che i suoi genitori programnavano all'inizio di ogni anno e poi non ne facevano mai nulla; vedi: LEON EDEL, *Henry James*, Philadelphia, 1953, p. 91.

<sup>11</sup> HENRY JAMES, *A Small Boy and Others*, cit., pp. 117-118.

<sup>12</sup> *The Letters of Henry James*, ed. PERCY LUBBOCK, New York, 1920, vol. I, pp. 15-16. D'ora in poi citato col solo riferimento: *Letters*.



d'insieme, ma anche i più minuti particolari « si prendessero la briga » di essere appunto tanto inglesi quanto se li era immaginati nelle sue letture giovanili<sup>13</sup>. Questi incontri infatti erano stati preparati fin da allora, dai massimi realisti inglesi, scrittori, li dirà James, « che hanno avuto la fortuna di crescere tra vecchie cose ... e sanno quindi caricare semplici nomi di tanto colore, che spesso l'oggetto della loro rappresentazione diventa in noi un'esperienza viva molto prima che avvenga alcun contatto fisico »<sup>14</sup>. L'Inghilterra che Henry ha imparato a conoscere da quelle pagine, è quella che lo aspetta ogni volta che sbarca a Liverpool o attraversa Londra nella nebbia del tardo pomeriggio dalla stazione di Euston a Trafalgar Square, (argomenti preferiti di molti passi descrittivi jamesiani). Cosicché le lettere che scrive agli amici dall'Inghilterra nel '69 e nel '70, gli articoli di viaggio del '72-'73<sup>15</sup>, e i suoi primi lavori narrativi rivelano come egli possieda già la capacità di reagire al paesaggio o al mondo inglese come a qualcosa di familiare e penetrabile, il che gli permetterà tra pochi anni non solo di possedere tanto il paesaggio da saperlo arricchire della profondità del ricordo (come sa fare in « Old Suffolk », ad esempio) o da saperne interpretare il significato misterioso (come sa fare in « London », il migliore dei suoi saggi di viaggio) ma anche di raggiungere una capacità introspettiva nello spirito inglese, che non possiederà mai per nessun altro popolo di Europa.

I suoi viaggi nel continente non fecero che approfondire i suoi sentimenti per l'Inghilterra, « il posto del mondo in cui più che in ogni altro si sentiva come a casa »<sup>16</sup>. Malgrado il dirompente entusiasmo del suo primo viaggio in Italia, paragonando, in una lettera al fratello, Venezia e Oxford, (che Taine aveva chiamato le città più pittoresche d'Europa), diceva: « Io personalmente preferisco Oxford, città che mi ha suggerito cose più ricche e più profonde di

<sup>13</sup> HENRY JAMES, *The Middle Years*, New York, 1917, pp. 5-6.

<sup>14</sup> HENRY JAMES, *English Hours*, Boston, 1905, p. 318.

<sup>15</sup> Scritti per la rivista « The Nation », poi inclusi nel volume *Transatlantic Sketches*, Boston, 1875.

<sup>16</sup> Scriveva al fratello, dopo tre mesi di viaggi in Italia nel 1877. Vedi: *Letters*, vol. I, p. 57.



quelle che ho imparato qui... Ad Oxford, come del resto in tutta l'Inghilterra, mi pareva di respirare l'aria di casa»<sup>17</sup>. In Italia invece egli doveva ammettere d'essere costretto a guardar le cose sempre e soltanto dal di fuori.

Basta confrontare i suoi primi saggi di viaggio inglesi e italiani, per vedere come, nonostante una certa dose di sentimentalismo e retorica, dovuti per lo più al tipo di pubblico per cui scriveva, sul suolo inglese non fu mai preso da facili infatuazioni, non si comportò mai da cattivo giornalista, né da turista svagato fornito di informazioni di seconda mano, come fece sul continente. E pochi anni più tardi poteva scrivere sul mondo londinese con la stessa sicurezza con cui scriveva sugli Americani in Europa, Londra doveva diventare la città in cui poteva trovare quella «convivenza con una società intelligente e ispiratrice», di cui sentiva tanto bisogno in una lettera da Firenze a sua madre nel 1874<sup>18</sup>.

Parigi, che da giovane aveva visitato altrettanto frequentemente, avrebbe potuto sostituire Londra in questo compito. Ma James non poté mai sentirne lo stesso richiamo e non provò mai per essa la stessa passione. Non c'erano stati né un Dickens né un Thackeray a rendergliela familiare fin da fanciullo. Al loro posto ci fu una breve amicizia con dei compagni francesi in una scuola in Broadway<sup>19</sup>, il ricordo non sempre gradito di governanti intraprendenti e la noiosa fatica di giovanili traduzioni. Tuttavia quando James lasciò l'America con l'intenzione di stabilirsi in Europa, scelse per il suo esperimento Parigi, che allora più che Londra possedeva una cerchia culturale molto viva. Vi conobbe Flaubert, Maupassant, Daudet, Zola, Edmond de Goncourt. Su alcuni di essi aveva già pubblicato, di qualcuno divenne presto amico. Parigi stessa cominciò a diventargli familiare. Aveva già scritto anche un racconto sulla vecchia società parigina («Madame de Mauves», nel 1873), con una penetrazione che per la società italiana non avrebbe avuto nemmeno decenni più tardi. Inoltre attorno al '70 aveva ormai letto gran parte

<sup>17</sup> R. B. PERRY, *The Thought and Character of William James*, Boston, 1935, vol. I, p. 303.

<sup>18</sup> *Letters*, vol. I, p. 39.

<sup>19</sup> HENRY JAMES, *A Small Boy and Others*, cit., pp. 32 sgg.



dei realisti francesi, sicché la sua conoscenza del mondo parigino e la sua capacità di penetrare criticamente lo spirito francese, avevano ormai una certa consistenza.

Ma in capo a un anno sembrò che ci fosse qualcosa intorno a Parigi che non gli andava. Da adolescente aveva conosciuto la città nei fastigi del Secondo Impero, nella sua mente la città era stata sempre associata ad un senso di grandezza e magnificenza, il Louvre, il luogo della sua iniziazione artistica, con Napoleone. Ora diventava ipercritico di questa Parigi repubblicana, piegata sotto la sferza della sconfitta; forse ci vide qualche segno di volgarità che gli parve di troppo<sup>20</sup>. Anche tra i nuovi conoscenti qualcuno non gli andava a genio, e particolarmente lo disturbavano certi atteggiamenti zoliani<sup>21</sup>. Ma forse James provò chiaro il senso di distacco dalla cerchia intellettuale parigina nel momento stesso in cui compiva il tentativo di introdursi, dovendo costantemente farsi capire in una lingua che, pur imparata da tanti anni, non era la sua, da gente dalla parola facile, amante del giuoco dialettico e delle discussioni letterarie come un gruppo di dotti alessandrini. Le lettere che annunciano alla famiglia la sua decisione di lasciare Parigi per Londra, suggeriscono motivi del genere al fondo della situazione.

### *I primi frutti dell'esperienza italiana*

La comprensione che James ebbe del mondo e dello spirito italiano non poté mai avvicinarsi alla profondità con cui riuscì a penetrare il mondo inglese e in minor grado quello francese. Già nei *Transatlantic Sketches* i saggi inglesi sono di molto superiori a quelli italiani. In questi ultimi, James rarissimamente azzecca qualche osservazione umana; quasi sempre i suoi commenti sulla gente sono espressione di viete generalizzazioni e di vuota retorica. La sua ri-

<sup>20</sup> Vedi per es.: HENRY JAMES, *Parisian Sketches*, ed. EDEL e LIND, New York, 1957, capp. 3, 9 e *passim*.

<sup>21</sup> Per capire che cosa avesse potuto disgustare James nell'atteggiamento zoliano, basterebbe dare uno sguardo a certi articoli dello scrittore francese su « *Evenement* », « *Le Figaro* », e « *Voltaire* », in cui egli attacca violentemente quanto ingiustamente i suoi nemici, spesso col solo scopo di attirarsi l'attenzione del pubblico.



cerca è volta costantemente al « pittoresco », parola che in quegli anni usò per tutto quello che vide in Italia.

Passa per Torino e non riesce a vedere la compostezza e serietà di quella laboriosa città di confine, in cui l'impianto romano non contrasta affatto col rococò e le costruzioni neoclassiche:

Torino ha un'apparenza alquanto povera. Non ha architettura, non ha chiese, non monumenti, e soprattutto manca di strade pittoresche <sup>22</sup>.

Riesce a vedere Superga e rimane abbastanza freddo. Finalmente scopre un Van Dyck e gli dedica pagine e pagine della sua critica più dilettesca. Poi va a Milano. La città ha una « fisionomia tedesca ». Visita Brera e S. Ambrogio, e ignora tutti gli altri gioielli d'arte medievale e del Quattrocento lombardo. Il duomo invece lo incanta. La sua preparazione per l'apprezzamento tanto dei luoghi che dell'arte non va molto più in là di quella dei turisti americani che egli tanto disprezza, benché le sue attitudini e intenzioni siano diverse. Sul Lago di Como visita il luogo più frequentato d'allora, Cadenabbia; e anche qui non una osservazione sulla gente. La romantica retorica, tipica dei suoi scritti giovanili, gli viene in aiuto da sola:

Le ville dai rosci muri, vivi di luce di tra gli aranci e gli oleandri; i monti palpitanti nella luce pomeridiana come tanti petti di colomba... <sup>23</sup>.

Anche a Roma pare più a suo agio nel descrivere passeggiate in calesse per la campagna, che non la vita della città. I suoi commenti sulle opere d'arte rivelano una « ottusità » e una insensibilità inspiegabili <sup>24</sup>.

Ad Assisi pare che finalmente stia per comprendere la bellezza del luogo e lo spirito della chiesa francescana. Ma il lettore viene disilluso di colpo dalla banalità delle sue conclusioni. Giotto, ad esempio:

<sup>22</sup> HENRY JAMES, *Transatlantic Sketches*, cit., p. 76.

<sup>23</sup> *ibid.*, pp. 83-84.

<sup>24</sup> « Flatness of mind » è ciò di cui si accusa in una lettera del tempo alla famiglia. Il più bel monumento romano pare sia per lui l'arco di Costantino (*ibid.*, p. 121), non fa un accenno ai musei, e si permette una spietata critica della sistemazione michelangiolesca del Campidoglio (*ibid.*, p. 117).



Povero, primitivo, non evoluto com'è, egli pare tuttavia avere una forza incommensurabile, tale da far sospettare che se fosse vissuto cento-cinquanta anni più tardi, Michelangelo avrebbe avuto in lui un rivale<sup>25</sup>.

E l'atmosfera della chiesa di S. Francesco:

Non ci si dovrebbe vergognare di confessare che il supremo risultato della nostra meditazione nella chiesa di S. Francesco fu un gran sentimento di carità<sup>26</sup>.

Anche a Siena l'oggetto della sua ricerca è il « pittoresco »; le sue impressioni sono sempre superficiali e volute. Il dialogo ch'egli fa recitare ai grandi palazzi che circondano la magnifica piazza<sup>27</sup>, ne è un ottimo esempio. Il saggio su Venezia è forse il peggiore del gruppo, non ha schema né proporzione; liquida le bellezze artistiche della città con un profondo:

Ancora una volta ho trovato Carpaccio piacevolissimo, Veronese magnifico, Tiziano supremamente bello e Tintoretto di una grandezza incommensurabile<sup>28</sup>.

Tuttavia secondo il suo solito egli dedica lunghe pagine ad almeno un quadro del suo insuperabile Tintoretto, fino a raggiungere vette di eloquenza di questo genere:

Davanti alle sue grandissime opere tu divieni conscio di un'improvvisa scomparsa di tutti i tuoi vecchi dubbi e dilemmi, e l'eterno problema idealismo-realismo muore la più naturale delle morti. Nel Tintoretto tale problema è praticamente risolto e le alternative sono così armoniosamente interfuse che io sfido il più acuto critico a dirmi dove l'una comincia e l'altra termina. La prosa più casalinga si scioglie nella più eterea poesia e il letterale e l'immaginativo fondono bellamente la loro identità<sup>29</sup>.

<sup>25</sup> HENRY JAMES, *Transatlantic Sketches*, cit., p. 16. La fonte di certo episodico interesse di James per i primitivi va certo cercata negli scritti di Ruskin, che già a questo tempo avevano esercitato una grande influenza sugli amatori d'arte anglosassoni, non escluso James, come appare da molta sua critica d'arte.

<sup>26</sup> *ibid.*, p. 218.

<sup>27</sup> *ibid.*, p. 256.

<sup>28</sup> *ibid.*, p. 90.

<sup>29</sup> *ibid.*, pp. 91-92.



Eppure questa giornalistica levità e questa occasionale retorica non sono le principali caratteristiche di questo suo iniziale accostamento all'Italia; le note dominanti ne sono il suo atteggiamento volutamente romantico e quindi il suo irrealistico romantico entusiasmo.

*Semi romantici alle origini del mito italiano*

La giovanile preparazione di James al suo incontro con questa « scarmigliata ninfa » — come egli definì l'Italia — era stata molto diversa dalla sua preparazione per l'Inghilterra e per la Francia. Egli non venne in Italia, come dicemmo, che a ventisei anni, ma i contatti anteriori erano stati vari. Dapprima c'era stata la solita lettura e discussione da parte dei familiari di lettere generalmente entusiastiche di amici in viaggio per l'Italia, specialmente le « lettere Romane, Fiorentine, Sorrentine » di Edmund e Mary Tweedy, che continuamente facevano pressione sui coniugi James perché li raggiungessero in Italia. Queste lettere, James ci dice, tenevano viva in lui una « deliziosa irritazione »<sup>30</sup> già avviata da altre occasioni, « il nome d'Italia mi suonava già dolce nella sua nebulosità »<sup>31</sup>. L'immaginazione del ragazzo aveva lavorato vivamente sopra le impressioni prodotte in lui da due paesaggi toscani, uno di Cole, l'altro di Lefèvre, e da un busto di baccante proveniente da una bottega americana in Roma, che decoravano il salotto dei James a New York, e spesso formavano oggetto di discussione tra i vari ospiti e familiari. Essi furono le prime immagini italiane che la fantasia del ragazzo raccogliesse e il loro tono romantico influì grandemente sulla direzione iniziale dei suoi sentimenti verso l'Italia. Cole, « il Turner americano », come lo chiama James, prima di venire in Europa e diventare ricostruttore di pesanti scene imperiali romane, era stato tra i più romantici paesaggisti americani, pittore del suo selvaggio *mid-west* e di scene battute da colossali tempeste. L'Europa lo cambiò, ma questo paesaggio, con Firenze veduta dai colli, e con un fraticello in primo piano, doveva essere il risultato della più sentimentale dolcificazione del suo originale romanticismo. E con esso

<sup>30</sup> HENRY JAMES, *A Small Boy and Others*, cit., p. 273.

<sup>31</sup> *ibid.*, p. 269.



il quadro di Lefèvre, rappresentante una scena campagnola « nel mezzo di montagne, foreste e dirupi, con colori molto ricchi »<sup>32</sup>, certamente cooperò a creare quello che per tanti anni costituirà per James il « senso dell'Italia »: una pittoresca « ninfa scarmigliata », e insieme la tesoriera delle arti, la patria del genio e della sporcizia, di gente falsa e simpatica, di spiriti ricchi di glorioso passato e tuttavia animati da una geniosa romantica avventurosità, terra che ha visto le glorie di Roma e del Risorgimento, le crudeltà degli imperatori e gli intrighi dei Borgia, e dove ancora preziose opportunità di iniziazione artistica sono aperte all'americano, assetato del bello e del passato, insieme, naturalmente, ad occasioni di romantiche complicazioni passionali.

Era un mito vero e proprio, uno di quei miti dell'adolescenza, che invece di svanire col sopraggiungere dell'età matura, rivivono ad ogni nuovo contatto con la realtà, un mito nato dalle immagini lasciate in lui da quelle lettere, da quei quadri, dalle sue letture, e naturalmente erede del carattere romantico di queste sue origini. Per l'Inghilterra, finito il periodo di sogni sulle litografie di Nash o le vignette del *Punch*, le sue letture principali erano state Dickens e Thackeray, non Walter Scott; Balzac e Zola lo avevano avviato alla comprensione del mondo francese; ma quando veniamo all'Italia, tutti i suoi ricordi letterari sono collegati alla tradizione romantica di Byron e Shelley, Hawthorne e Ruskin, Stendhal e George Sand, nomi che appaiono spesso nelle lettere di James di questo periodo e sulla bocca dei personaggi dei primi racconti italiani.

E se vogliamo cercare altre possibili fonti di conoscenza dell'Italia, un'altra ne potremmo trovare: l'opera lirica, con la sua fascinosa messinscena, i suoi romantici intrecci, l'esagerata gloria che in New York godevano i suoi cantanti<sup>33</sup>. Da ragazzo egli non venne mai portato all'opera, ma i discorsi che gli adulti tenevano sull'argomento, lo facevano morire dalla curiosità. Sicché quando fu portato a

<sup>32</sup> HENRY JAMES, *A Small Boy and Others*, cit., p. 271. A nessun lettore dei capp. 19 e 20 di questo scritto autobiografico potrebbe sfuggire l'importanza di queste impressioni figurative nello sviluppo del mito italiano in James.

<sup>33</sup> Bosino, Badiali, Bettini, Coletti, Salvì, Steffanone, Roncone, Tedesco erano i nomi più popolari in New York durante l'adolescenza di James.



sentire Adelina Patti, ancora bambino di dieci anni, ci confessa di averla sognata come « la più prodigiosa delle fate, uscita da una fiaba scintillante »<sup>34</sup>.

Così era nato e cresciuto con lui questo mito di un'Italia romantica. Quando James venne in Italia per la prima volta, esso aveva già assunto proporzioni gigantesche e non fu mai completamente demolito dalle lunghe visite che egli fece al nostro paese quasi ogni anno nei quarant'anni successivi. In Italia infatti, diversamente che in Inghilterra, egli rimase sempre un « outsider ».

Durante il primo decennio di viaggi in Italia, James doveva lamentare che le sue conoscenze non andassero oltre « i camerieri e le lavandaie »<sup>35</sup>. L'ambiente in cui si muoveva era per lo più quello dei turisti e residenti inglesi e americani (gli Story, i Boot, i Terry, più tardi i Curtis, ecc.), e verso la fine del secolo i soli amici italiani, di cui facesse menzione nelle sue lettere (almeno tra quelle finora pubblicate), erano un paio di bonapartisti che abitavano a Parigi e parlavano francese<sup>36</sup>. Possiamo presumere che ne conoscesse altri, specialmente attraverso gli Story, ma il materiale finora pubblicato non ci testimonia ch'egli diventasse amico di alcuno<sup>37</sup>.

La lingua probabilmente costituì, almeno per qualche tempo, un forte ostacolo ad ogni seria amicizia con Italiani. Nei primi anni egli prese lezioni di conversazione<sup>38</sup>, e presto poté usare la nostra lingua in ogni contingenza pratica, ma è dubbio che potesse intraprendere alcuna seria discussione, e ancora nei suoi ultimi libri commise errori quando volle introdurre frasi italiane<sup>39</sup>.

<sup>34</sup> HENRY JAMES, *A Small Boy and Others*, cit., p. 114.

<sup>35</sup> *Letters*, vol. I, pp. 21, 36, 39 e 57.

<sup>36</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 239.

<sup>37</sup> Gli Story stessi, che vent'anni prima avevano avuto familiarità con alti personaggi romani, benché fossero ben lungi dal provare per il dramma italiano la stessa passione che animò un Charles Sumner o una Margaret Fuller, al tempo dell'arrivo di James a Roma, pare che si fossero rinchiusi entro una cerchia di amici molto ristretta. Quando infatti molti anni più tardi James scrisse la vita romana degli Story, facendo uso di loro lettere e diari, venendo al periodo della sua personale amicizia con loro, non ebbe un singolo nome italiano da porre tra gli amici degli Story.

<sup>38</sup> *Letters*, vol. I, p. 39.

<sup>39</sup> Vedi: *The Golden Bowl*, London 1956, p. 215, « da nonno » per: dal nonno; *Italian Hours*, Boston 1909, p. 284, « donatorio » per: donatore; ecc.



È vero che spesso si lamentò di essere un *outsider* anche in altri paesi, ma si trattò solo dei primi anni, e quando ne diveniva critico più o meno ironico<sup>40</sup>, era la sua intima conoscenza di essi a farlo parlare. Quando poi fu effettivamente stanco di sentirsi un *outsider* e volle piantare le sue radici in un posto, scelse Londra, nonostante tutti i pensieri che aveva dedicato in diverse occasioni a varie città italiane e specialmente a Venezia come suo luogo di sosta definitiva:

Sarebbe per me ... la soluzione di tutti i miei problemi e la consolazione dei miei anni in declino. Questo posto non mi è mai sembrato più dolce, più caro, più divino. Esso lascia ogni altro luogo fuori nel freddo<sup>41</sup>.

In Inghilterra, nel 1887, per avere « qualche quieto mese di lavoro, doveva cercare di fuggire la società londinese con lo stesso zelo con cui altri cercavano di introdursi »<sup>42</sup>. In Italia invece ebbe per anni la sensazione di « toccare soltanto la superficie delle cose »<sup>43</sup>.

### *Le qualità romantiche del mito italiano*

Così il mito italiano non cambiò mai, ed essendo il frutto di giovanili ricordi e letture romantiche rimase sempre una specie di infatuazione che fu causa del continuo entusiasmo e della incorreggibile magniloquenza di James nei riguardi del nostro paese. Sia che scrivesse ai genitori le sue impressioni di Firenze<sup>44</sup>, o a William della sua visita alla Certosa vallombrosana, o del suo primo giorno a Roma, quando visitò tutti i luoghi famosi « nel giro di quattro o cinque ore »<sup>45</sup>, o ai Norton sulla bellezza di Firenze, la sobrietà e vivacità di Milano, l'intatto fascino medievale di Siena<sup>46</sup>, o ai La Farge sui suoi piani per il futuro e sul richiamo di Venezia<sup>47</sup>, le sue lettere sono sempre piene di calde, ridondanti esclamazioni:

<sup>40</sup> Come nelle lettere da Malvern (1870), in cui dopo mesi in Italia, diventa amaro critico dei costumi e della conversazione inglese. Vedi: *Letters*, vol. I, pp. 26-27.

<sup>41</sup> *Letters*, vol. II, p. 77.

<sup>42</sup> *ibid.*, vol. I, p. 128.

<sup>43</sup> *ibid.*, vol. I, p. 36.

<sup>44</sup> *Letters*, vol. I, pp. 21, 39.

<sup>45</sup> *ibid.*, vol. I, pp. 24, 171.

<sup>46</sup> *ibid.*, vol. I, pp. 35, 57, 126, 134.

<sup>47</sup> *Selected Letters of H. James*, ed. L. ENEL, New York, 1955, p. 28.



Se mi fosse possibile scrivere tutto ciò che sento di poter dire, non saprei mai por fine al racconto dei miei ultimi giorni in Svizzera e specialmente della mia discesa dalle Alpi, in quel poderoso giorno d'estate [*my descent of the Alps, that mighty summer's day* (!)] sul Sempione, quando divenni uno con l'immenso e annusai l'Italia da lontano [*I communed with immensity and sniffed Italy from afar*]. Questo tono italiano delle cose [*this Italian tone of things*] che io scoprii allora, giace abbondante nel mio spirito e va continuamente aumentando <sup>48</sup>.

Questa ingenua affermazione egli scrisse all'inizio della sua prima visita, e l'Italia naturalmente non fu tanto crudele da distruggerne le aspettative:

Che bella cosa è stata questo mese in Italia! Come la mia testa è zeppa [*swarms*] di immagini e il mio petto di ricordi! <sup>49</sup>.

Lasciando la Certosa fuori di Firenze, giura a se stesso « che non se n'andrà mai, finché avrà vita in corpo, da un paese dove avventure di tal genere costituiscono gli eventi comuni delle passeggiate quotidiane, ma che si lancerà invece su Roma e resisterà nello stesso atteggiamento fino in fondo [*I would hurl myself upon Rome and fight it out on this line*], anche a rischio della propria esistenza » <sup>50</sup>. Un mese più tardi, a Roma, il suo entusiasmo si sarà ingigantito:

Finalmente — per la prima volta — io vivo! Roma batte tutto! [*At last — for the first time — I live! It beats everything*] Supera infinitamente la Roma della nostra immaginazione o quella della scuola. Fa sembrare Venezia, Firenze, Oxford, Londra piccole città di cartapesta. Ho girato le strade come se fossi stato ubriaco, in una febbre di piacere <sup>51</sup>.

E lo stesso è per Siena, per S. Gimignano, per Milano, per i laghi, per Venezia. Poi, quando deve valicare il confine scrive le sue lettere « in lacrime » <sup>52</sup>. E una volta lontano è soggiogato dalla nostalgia, cammina per New York, la sera, « in cerca di consolazione », in

<sup>48</sup> L. EDEL, *Henry James*, Philadelphia, 1953, p. 298.

<sup>49</sup> *ibid.*

<sup>50</sup> *Letters*, vol. I, p. 24.

<sup>51</sup> *ibid.*

<sup>52</sup> L. EDEL, *Henry James*, p. 312; e H. JAMES, *Little Tour in France*, Boston, 1885, cap. 33.



caffè e ristoranti italiani, o, quando il paesaggio glielo permette, gioca fantasticamente all'Italia:

Howells tiene un corso molto piacevole sulla letteratura italiana, in un'aula di Boylston Hall. Io mi ci vado a sedere e chiudo gli occhi, ascoltando i dolci nomi e le allusioni italiane e cercando di immaginare che la finestra dietro a me si apra su Firenze. Ma Firenze è dentro di me, non fuori... L'erba era cosparsa dell'oro dei ranuncoli, i meli erano coperti di fiori d'argento, il cielo era una gloriosa tempesta di luce, l'aria un vero ciclone di zefiri... Per me la brezza era piena di spiriti e sussurri... Le signorine Hooper e Boott parlavano di Boston, io pensavo a Firenze. Volevo scendere da te nella radura e avremmo allora fatto finta che quella fosse la villa Landor... La prossima volta che andrò in Italia non sarà più per mesi, ma per anni<sup>53</sup>.

### *Il paesaggio italiano*

Era dunque una passione tenuta viva dalle sue assenze non meno che dalle sue visite. Inevitabilmente, venendoci così spesso, fermandocisi ogni volta così a lungo, la sua conoscenza dei luoghi si approfondì, le esclamazioni giovanili e le espressioni banali e altisonanti, lasciarono il posto ad altre più intense, i suoi occhi si fecero più scaltriti, e si allargò la cerchia di artisti che lo interessavano. Col tempo, il paesaggio italiano e i suoi tesori d'arte cessarono di essere soltanto uno scenario pittoresco di avventure amorose, e parteciparono maggiormente della ricchezza simbolica, che gli avvenimenti storici, di cui furono testimoni e frutto, conferivano loro.

Egli fu capace nel giro di pochi anni di correggere giudizi e impressioni dei suoi *Transatlantic Sketches*<sup>54</sup>; qualche nuovo saggio,

<sup>53</sup> *Selected Letters of H. James*, ed. L. EDEL, New York, 1955, p. 39.

<sup>54</sup> I migliori esempi si possono trovare in «Italy Revisited», impressioni della sua visita del '77, in cui il suo giudizio su Torino è quasi capovolto, e la sua cautela nell'atteggiarsi a critico d'arte e la soppressione quasi totale d'ogni ostentazione di cultura riempiono d'ammirazione chi ha letto i suoi saggi precedenti; in «Venice» del 1881; in un saggio sul Canal Grande del 1892 e in uno su Siena del 1909. Alcuni di questi saggi vennero pubblicati in *Portraits of Places*, Boston, 1884, altri solo nella raccolta finale di tutti gli articoli di viaggio sull'Italia, *Italian Hours*, Boston, 1909, in cui James pone i nuovi vicini ai vecchi saggi sullo stesso argomento, come per una pubblica ammenda della sua giovanile superficialità. Quindi i vecchi saggi sono contenutisticamente lasciati quasi immutati, i ritocchi sono dovuti quasi solo a ragioni formali: ricerca di più eufoniche finali di periodo, mutamento dello



come quello su Venezia del 1881, riesce persino a comporsi in un magnifico pezzo creativo di costruzione, proporzioni e bellezza paragonabili a quelli del saggio su Londra del 1888, e certamente dovuti soltanto al maturarsi dei sentimenti di James per la città della laguna; ch  se tutti questi saggi documentano l'ingigantirsi della passione di James per l'Italia e l'immutabilit  del carattere romantico di questo suo mito, essi dimostrano pure abbondantemente come egli vada veramente assorbendo l'Italia.

### *Il personaggio italiano*

L'uomo italiano come tale rimase invece una parte pittoresca del paesaggio, un aspetto dello scenario, senza mai acquistare le dimensioni di creazione individuale complessa; e probabilmente la limitatezza delle sue esperienze sociali e letterarie non permise a James di fare di pi . Non avendo, come abbiamo visto, alcun contatto con circoli culturali e politici italiani, pare che egli non cercasse neppure di trovare un'apertura alla comprensione dell'anima di questa nazione attraverso la sua letteratura. Solo al volgere del secolo scrisse saggi sul D'Annunzio e la Serao, rivelandoci quanto poco gli sapessero dire dello spirito e della vita italiana<sup>55</sup>. Di altri importanti narratori — Manzoni, Fogazzaro, Verga — dalla lettura dei quali avrebbe potuto trarre pi  profitto, non fa alcuna menzione in ci  che di lui   stato finora pubblicato. E mancandogli quelli che normalmente sono considerati i mezzi principali per conoscere un popolo, la familiarit  con questo o con la sua letteratura, dovette accontentarsi della sua condizione di *outsider*.

Gi  attorno al 1880 James era riuscito a penetrare e capire lo spirito inglese e francese cos  da sapere far uso non solo del paesaggio e dell'ambiente sociale di quei paesi, ma anche da crearne con successo personaggi per i suoi romanzi. I suoi personaggi italiani rimasero sempre al di fuori della realt .

abusato « pittoresco » in altre espressioni, parziale soppressione di certa troppo volutamente arguta critica d'arte o di certe troppo lunghe descrizioni degli accattoni e della sporcizia romana.

<sup>55</sup> In *Notes on Novelists*, New York, 1914.



*Il valore del mito italiano*

Data questa sua posizione di *outsider* era molto difficile che James potesse con successo usare il materiale italiano con intento puramente realistico. Difficilmente avrebbe potuto crearne uno di quei grandi ritratti tanto cari al romanzo dell'800. E tuttavia questo mito che abbiamo visto nascere fin dai lontani anni newyorkesi e crescere con lui, come ogni mito genuino dell'adolescenza, ebbe un incalcolabile valore sia nelle sue opere che nella sua vita. Il contatto con la realtà non lo distrusse mai; invece quando James visitò l'Italia e cominciò a scriverne, esso gli trasformò la realtà. Fu la presenza di questo mito non solo a produrre ma anche a condizionare la qualità romanticamente irrazionale del suo modo di rispondere all'incontro con la realtà. Era logico dunque che anche i suoi scritti ne venissero influenzati profondamente. E James molto per tempo sentì quasi istintivamente questa sua posizione, e non tentò mai di riprodurre realisticamente il materiale italiano, ma lo usò più o meno simbolicamente per suggerire atmosfere, spesso di carattere morale, per creare contrasti, per produrre sensazioni, per esprimere i sentimenti dei suoi eroi internazionali, per i quali l'Italia divenne il solo luogo dove potesse soddisfarsi la loro sete di vita e di bellezza.

Nella migliore narrativa di James i personaggi e la società italiana sono infatti tenuti a far parte dello sfondo paesistico, come parte del quale soltanto possono mantenere la generalità o tipicità che la visione romantica dell'autore attribuisce loro, e quindi entrare funzionalmente nel mondo narrativo che egli va creando.

Il mito italiano quindi svolse negli scritti di James quasi la stessa funzione che il mito americano, molti anni più tardi, doveva svolgere nell'opera di molti scrittori europei. Non solo. James come possessore di tale mitica visione dell'Italia, divenne il rappresentante di un'intera generazione di americani, per i quali l'Italia fu appunto questa patria ideale di bellezza e passione, arte e spontaneità, grandezza storica e intensità di vita. Egli sviluppò ed arricchì, per tutto un secolo di romantici americani<sup>56</sup>, quella visione d'Italia

<sup>56</sup> Per una veduta panoramica di questa fase delle relazioni culturali tra l'America e l'Italia, vedi: BROOKS, *The Dream of Arcadia*, New York, 1958.



che era già stata parte del movimento romantico europeo, specialmente inglese. Nella vita dei personaggi jamesiani, l'Italia e gli italiani occupano lo stesso posto e svolgono la stessa funzione, che essi veramente svolsero nella vita spirituale di tanti americani dell'800, e specialmente in quella di Henry James. Essi esistono, narrativamente, come oggetto d'incontro emotivo o di scontro morale per i ricercatori dell'«esperienza italiana», e come risposta appropriata al loro particolare entusiasmo.

### *Le prime prove*

Quando incominciò a scrivere, tuttavia, James doveva ancora scoprire la vera natura di questo suo mito e soprattutto non gli aveva ancora assegnato l'esatta funzione nel suo mondo narrativo. Cosicché la prima produzione «italiana» di James, ci rivela in tutta la sua gravità la mancata penetrazione, da parte dello scrittore, del mondo italiano e nello stesso tempo il carattere romantico della sua visione. Lo stato d'animo in cui sono scritti questi racconti non può infatti che chiamarsi un'esteriore eccitazione paesistica, o, se vogliamo usare le parole con cui si definiscono i loro stessi protagonisti, un'infatuazione tutta romantica<sup>57</sup>.

La prima opera narrativa di James, «*Travelling Companions*», pubblicata prima di «*A Passionate Pilgrim*», sa dire molto meno dell'Italia, di quanto questo successivo lavoro sappia dire sull'Inghilterra. Non ha trama e quindi azione. I personaggi sono una semplice voce che narra impressioni, fitte di descrizioni elaborate e condite con entusiasmo di una «forzata spontaneità». Un tipico esempio ci è fornito dalla narrazione del protagonista. In una calma, calda, estiva Milano, egli osserva come la città abbia «un tipico incanto di temperata gaiezza, la mollezza del sud senza la sua lassità», ed esclama:

Come tutto era diverso dalla Germania! Come non poteva essere Araminta, nel New Jersey! 'È il sud, è il sud', io ripetevo continuamente, 'il sud nella natura, nell'uomo, nei costumi'. Era un mondo più lumi-

<sup>57</sup> HENRY JAMES, *Travelling Companions*, New York, 1919, p. 31.



noso. 'È il sud', dissi alla mia compagna, 'non lo sente in tutti i suoi nervi?'<sup>58</sup>.

« At Isella » presenta le stesse caratteristiche, quanto ai personaggi e al loro stato d'animo. Il narratore ha appena varcato la soglia d'Italia e la Svizzera gli sembra già « non molto più che natura selvaggia ». La sporcizia della prima trattoria italiana, gli sarebbe perfino benvenuta:

Voglia il cielo che non sia fastidiosamente pulita, spazzata e messa a lucido come quelle prosaiche taverne sui laghi svizzeri!<sup>59</sup>.

E si prende anche la briga di spiegarci che cosa significhi l'Italia per il giovane James a quel tempo:

Questa vostra Italia, sulla cui soglia mi trovo, è la patria della storia, del bello, delle arti, di tutto ciò che rende la vita fulgida e insieme dolce. Italia per noi tardi stranieri è una parola magica; noi ci facciamo il segno della croce pronunciandola. Noi siamo educati a pensare che quando ci siamo guadagnati un po' di vacanza e riposo, — in qualche luminoso momento in cui la fortuna ci sorride, — possiamo finalmente andarcene, valicare monti e mari, e vedere sul suolo italiano la sostanza primeva, l'« idea » platonica, dei nostri sogni consolatori e delle nostre fantasie più audaci. Fin da quando ho potuto usare la testa, non ho fatto altro che fantasticare drammi e avventure romanzesche e storie d'amore, e collocarli in Italia<sup>60</sup>.

Questa concezione di un'Italia teatro di avventure romanzesche e drammi di passione, ci dà l'idea esatta dell'atmosfera di questi racconti. I protagonisti di « Travelling Companions » esaltano la loro immaginazione leggendo Hawthorne e George Sand, sicché, sotto il velo di ogni più tranquilla signora milanese che vedono nel duomo, immaginano non so quali « orrende tragedie e paure e rimorsi tipici di questo vecchio mondo »<sup>61</sup>; e la signora di « At Isella », seduta davanti al narratore, « nella vaga luce della candela, bella, pal-

<sup>58</sup> *ibid.*, p. 11.

<sup>59</sup> *ibid.*, p. 136.

<sup>60</sup> *ibid.*, pp. 144-145.

<sup>61</sup> *ibid.*, p. 11.



lida, dalle nere sopracciglia, triste ... gli sembrava l'immagine concreta della sua terra natale»<sup>62</sup>. Ed era infatti una signora coinvolta in un dramma romantico, che fuggiva da un marito brutale, cui il padre l'aveva data per denaro. Ed andava ad assistere uno squattrinato ma innamorato artista che moriva in un paese straniero. L'Italia era in parte questa bella aristocratica impoverita, liberata da poco, ospitale rifugio di artisti e amatori del bello da ogni parte del mondo.

Altri personaggi italiani rientrano sistematicamente in questo romantico e convenzionale modello e tutti hanno la funzione di una tappezzeria in tono con un invariabile sfondo: l'astuto oste di Isella, la donna misteriosa nel duomo, la povera famiglia di Vicenza, il bello e fortunato fannullone di Adina, il suo zio intrigante, Serafina. Il narratore di «Adina», sfiora spesso il ridicolo:

Un contadino americano che dorme è una cosa brutta a vedersi, ma questo zoticone romano, anche russando in quella buca, ha veramente qualcosa di statuario<sup>63</sup>.

E quando viene svegliato il ragazzone sorride:

Gentile, serena natura italiana! Un giovane contadino del New England che noi avessimo svegliato in questo modo, si sarebbe alzato lanciando una bestemmia e allungandoti un calcio<sup>64</sup>.

E il ridicolo non viene certo evitato in vari passi di «The Last of the Valerii», in quella descrizione del protagonista come un massiccio imperatore romano, peraltro indossante la cravatta del tempo, o della moglie che trova la sua felicità nel tenere lontano i rumori e le mosche da questo anacronistico discendente dei Valerii, che «russa statuariamente», avendo «l'invincibile tendenza ad addormentarsi» dopo il pranzo, quando lei tenta di migliorarne la cultura leggendogli il quotidiano.

In alcuni di questi racconti infatti, James commette anche l'errore di staccare troppo i suoi personaggi italiani dallo sfondo e impegnarli nel ruolo di protagonisti; essi si rivelano immediatamente

<sup>62</sup> *ibid.*, p. 144.

<sup>63</sup> *ibid.*, p. 227.

<sup>64</sup> *ibid.*



fantocci malfatti, peggiorate versioni di Hawthorne o Merimée<sup>65</sup>, o pittoresche caricature uscite da vecchie oleografie locali; sempre decisi fallimenti, comunque, per uno scrittore ormai più che trentenne.

*Da « Roderick Hudson » a « The Golden Bowl »*

Dopo gli sbagli dei suoi primi racconti, per tutti gli anni delle sue migliori opere narrative (1875-1905), James non commise più l'errore di creare protagonisti italiani; i suoi paesaggi italiani invece diventarono più ricchi di tono e acquistarono una fisionomia definitiva, una vera e propria personalità. Diventarono un accompagnamento delle azioni e dei sentimenti dei protagonisti; non vennero più descritti da personaggi turisti, i personaggi invece vennero spesso rivelati dal paesaggio.

Il primo romanzo lungo, *Roderick Hudson*, è l'esempio principale di questa tecnica; tutti i suoi personaggi americani rivelano il loro carattere secondo come reagiscono all'ambiente italiano. Rowland ci viene introdotto in conversazione con una cugina:

Io non ho passato un inverno a Roma. Ma tutti mi assicurano essere questo un piacere particolarmente raffinato; tutti parlano di Roma allo stesso modo. Deve essere evidentemente una forma idealizzata di ozio, un tipo di vita passiva, ma grazie al numero e alla qualità delle impressioni che vi si hanno, essa assume una più che rispettabile verosimiglianza con l'attività. È un lento nutrirsi di fior di loto, solo che tu ti sieda a tavola e i fiori di loto ti vengono serviti sopra maioliche rococò. Non c'è proprio nulla di male in ciò, ma io ho una distinta previsione che se la vita romana non fa nulla di veramente sostanziale per farti più felice, aumenta di dieci volte la tua possibilità di sentirti miserabile<sup>66</sup>.

Soltanto dopo questa presentazione e usando questa come base, lo scrittore comincia il ritratto di questo personaggio, strana combinazione del forte senso morale tipico del New England e di una specie di ottimismo, mezzo trascendentalistico e mezzo razionalistico. In una delle scene che vengono subito dopo, anche Mrs. Hudson e Mr. Striker si rivelano con lo stesso mezzo; nei loro discorsi Roma è la città delle statue pagane e delle modelle corrotte, nonché la corrotta

<sup>65</sup> « The Last of the Valerii » è evidentemente derivato da *The Marble Faun* dell'uno e da *La Vénus d'Ile* dell'altro, che James aveva tradotto da ragazzo.

<sup>66</sup> HENRY JAMES, *Roderick Hudson*, Boston, 1876, p. 6.



capitale del cattolicesimo. Alcuni giorni più tardi, anche Mary Garland esce dal suo guscio proprio parlando di Roma al *picnic* e rivelando la sua anima puritana<sup>67</sup>. E una volta arrivata in Italia, benché il suo mondo del Massachusetts, di cui era tanto fiera, le sembri degno di commiserazione al confronto, ella non può che sentire orrore per l'antica città, mentre medita nello scenario del Palatino:

Ogni cosa sembra dire che tutto è vanità. Se uno è impegnato nel fare qualcosa, penso che potrebbe sentire una certa forza interiore per contraddire ciò. Ma per uno che non fa niente, dev'essere di certo opprimente vivere un anno dopo l'altro tra le rovine di cose che un tempo furono grandi<sup>68</sup>.

La prima scena romana si apre sul Pincio, un luogo che in James sembra essere perennemente avvolto in un'atmosfera misteriosa, distruggitrice e feconda nello stesso tempo, e sembra aver definitivamente assunto il ruolo di simbolo della opulenza romana e del potere corruttore di questa città, il luogo verso cui innamorati e ricchi dirigono quasi ritualmente le loro passeggiate nelle ore di ozio e di abbandono. La temperatura di Roma è costantemente calda e una sensuosa atmosfera pare aleggiare sotto questi pini ad ombrello che ripetono le linee dell'architettura barocca della città. Sul Pincio, il giardino di Villa Ludovisi sembra assommare in sé tutte le impressioni che Roderick ha assorbito in Roma nei due mesi precedenti. La sua sete viene come saziata dalla vista di una maschera colossale di Giunone, che sta come spiando, attraverso occhi spenti, da un angolo buio del giardino, che «dovrebbe sembrarle l'infimo punto raggiungibile nella sua caduta dall'Olimpo». La scena è preparata con cura. Giunone, la pronuba, la dea degli intrighi, ha lasciato le sue altezze e si è nascosta nell'angolo buio di un voluttuoso giardino romano sul Pincio. Lo sguardo dei suoi occhi vuoti è minaccioso. La sazietà di Roderick non è un semplice fenomeno di noia estetica, presto si rivela piuttosto come una situazione morale, ed egli inavvertitamente vi allude dicendo di Mary: «Lei è una moralista inflessibile e inferirebbe dal mio aspetto che sono diventato

<sup>67</sup> *ibid.*, p. 68.

<sup>68</sup> *ibid.*, p. 319.



un cinico sibarita». Roderick ha da poco scoperto che Roma è « ai più assoluti antipodi di Northampton » e che « qui devono sicuramente capitare cose più interessanti che in ogni altro posto del mondo ». Infatti il paesaggio romano si sta per animare di figure di sicuro interesse. Mentre Roderick traccia uno schizzo della Giunone, un'altra pronuba appare, accompagnata da una bellezza degna di Venere, Christina, e da un barboncino tutto bianco, con un nastro al collo, forse troppo chiaramente richiamante al lettore l'immagine di Cupido. I due amici fanno inconscie allusioni a timori e pericoli; e subito dopo il paesaggio romano viene tratteggiato con dettagli sinistramente allusivi. La bottega di Roderick per esempio è:

nello scantinato di una enorme, vecchia, buia casa in rovina; ...il nero andito del portone avrebbe potuto servire d'entrata alle stalle augiadi; ...lungo il parapetto ... una mezza dozzina di informi pezzi di scultura, con un paio di aranci stecchiti, in vasi di terracotta, e un oleandro che non fioriva mai. Lo sporco, storico fiume scorreva al di sotto; dietro sorgevano pareti scure, umide, qua e là chiazzate di stracci appesi e vasi alle finestre; di fronte, in distanza, si vedevano le rive nude, brune del fiume, e la enorme rotonda di S. Angelo<sup>69</sup>.

In questa bottega gli amici di Roderick considerano con timore la possibilità di un ritorno a Roma di Venere e Giunone, e James rinnova il simbolismo, dopo la disastrosa parentesi di Baden-Baden, quando Christina e la madre riappaiono nella bottega. Il paesaggio continua a svolgere un ruolo importante nella narrazione quando comincia l'idillio drammatico di Roderick.

Il primo atto ha luogo in città, allorché « il luminoso inverno romano sopraggiunse di nuovo ». Rowland ci formula i sentimenti dei protagonisti circa il fascinosa, inspiegabile incanto, il potere magico, indefinibile ma ben riconoscibile dai risultati, che la città esercita sui suoi abitanti:

Era una vasta, vaga, inerte emozione, inutile in parte, di cui forse la cosa più pertinente che si potesse dire era che imponeva una specie di oppressiva riconciliazione col presente, col reale, col sensuoso, — con la

<sup>69</sup> *ibid.*, p. 93.



vita nei termini che ivi venivano offerti ... Vivere a Roma era un'educazione sia per i sensi che per l'immaginazione<sup>70</sup>.

Il secondo atto si apre a Frascati, nel luogo che aveva già visto una scena consimile in un altro racconto di James, « The Solution ». Il terzo è rappresentato sulle rocce del Colosseo in un mattino pieno di luce:

La vista era magnifica come egli l'aveva supposta; il tono dei colli Sabini non era mai stato più bello ... Ci sono irregolari anfrattuosità nelle rovine della parte superiore del Colosseo, che offrono una buona imitazione della superficie scabrosa di una roccia alpina<sup>71</sup>; in quei giorni una moltitudine di fiori delicati e spruzzi di erbe selvatiche avevano trovato un suolo amico tra quei crepacci venerabili, ed erano fioriti e si dondolavano liberamente tra l'antico lavoro di muratura come se fossero sulla roccia vergine<sup>72</sup>.

Fu lasciando questa messinscena che la più che mai fiorente Christina decise di onorare l'amante assumendo, invece di sposarlo, il ruolo simbolico di vergine vestale, e di custodire segretamente il suo fuoco sacro lontano da lui. Senonché Roderick era ormai all'estremo della sua resistenza; la sua non era una corruzione dei sensi; l'atmosfera demolitrice di Roma agiva sulla sua mente. E il piccolo gruppo si doveva rifugiare a Firenze.

Firenze, nell'economia jamesiana, ha un'altra funzione. Il paesaggio, la storia, l'architettura di Firenze lo permettono: i cipressi hanno la stessa austerità gotica di molte chiese fiorentine, le colline sono più alte, hanno un profilo più severo che a Roma, e più severi sono i palazzi nell'assenza del barocco; e la campagna è lavorata, collinosa e verde, senza l'assonnata opulenza della piatta campagna romana. Non c'è corruzione in Toscana, l'atmosfera è più limpida che a Roma, l'amore più spirituale.

Già a Northampton avevamo avuto un segno di tale diversità. La vita romana era paragonata a un nutrirsi di fior di loto da piatti rococò, mentre sognando Firenze, la sola visione che era venuta alla

<sup>70</sup> *ibid.*, pp. 155-156.

<sup>71</sup> Una roccia alpina sarà la scena della tragica fine di Roderick.

<sup>72</sup> *ibid.*, p. 233.



mente di Rowland era stata quella di un salone di palazzo fiorentino dove alla luce di una finestra « un'ospite gli avrebbe additato il bel disegno di una mano in un Ghirlandaio o un Botticelli un tantino sbiaditi ».

Firenze, nel romanzo, è il posto dove i protagonisti vanno a riacquistare la forza perduta, a riguadagnare il proprio equilibrio: « A Firenze parve che Roderick avesse riacquistato la sua innocenza d'un tempo e la sua preferenza per il piacere dello studio sopra ogni altra ». Qualche tempo prima Rowland ci era venuto e vi aveva riacquisita la forza di ritornare a Roma; sicché quando questa ridivenne insopportabile a tutta la tragica compagnia, egli pensò che Firenze potesse ancora operare il miracolo. Abbiamo così un magnifico capitolo in cui il nuovo paesaggio prende parte più attiva che mai al dramma dei quattro personaggi in lotta contro la morte. Purtroppo Rowland è al limite della sua resistenza, Roderick si accorge che « una sorgente essenziale si è essiccata in lui e non c'è alcuna supponibile legge spirituale per farla zampillare di nuovo »; anche le due donne sentono la fine avvicinarsi. La scena dell'ultima serata nel giardino della villa fiorentina, alla tenue luce delle stelle e nell'aria profumata, è costruita molto abilmente, con lo scopo di far sentire al lettore quanto profondamente l'atmosfera del luogo agisca sui sentimenti dei protagonisti. Essa è chiusa dal disperato grido di Roderick: « Portami fuori da questo terribile paese dove pare che tutto mi derida e rimproveri ed eluda! », che rivela il fallimento di Firenze di agire positivamente su uno spirito ormai chiuso ad ogni possibilità di rinascita. La Toscana era solo un luogo di sosta nella fatale ritirata verso le Alpi.

Le Alpi, in James, servono quasi sempre come l'entrata ai « regni della terra » per il turista che viene dalle nebbie del nord. Talvolta, con la loro solennità, lo spingono alla solitudine e alla meditazione. Questa volta Roderick vi viene a recitare l'epilogo del suo tragico dramma. Rowland ve lo aveva lasciato un anno prima a rigenerarsi « tra le foreste e i ghiacciai, reclinato sul seno stesso della natura ». E anche ora sembra che le Alpi meno che gli Appennini gli rimproverino la sua forzata inattività. Ma dopo i primi giorni di eccitazione egli si trova di nuovo sottratto ad ogni influsso della natura.



Il tono del romanzo s'oscura, tutto si fa sinistro. Perfin gli occhi capricciosi di Christina sembrano a Rowland «intensamente tragici». James prepara in modo piuttosto teatrale la scena finale, che noi immaginiamo soltanto attraverso le suggestioni del paesaggio alpino, agitato da una rabbiosa tempesta, attraversato da lampi e tuoni, avvolto nel buio della notte. Mentre il giorno dopo, le Alpi si rischiarano come il volto d'un dio placato dal sacrificio, o un palcoscenico ormai vuoto del suo tragico attore.

Anche in *Daisy Miller*, la istintiva innocente ragazza americana vive la sua esperienza europea con grande avidità, pericolosamente aperta ad ogni influsso, finché cade vittima del potere distruttivo di Roma. Il Pincio diventa qui un vero palcoscenico che accoglie i primi atti del dramma, il cui epilogo tragico ha luogo in un Colosseo stavolta visto dalla base di quello che fu un picco alpino, una verde pozzanghera esalante miasmi malarici.

Firenze riappare in *The Diary of a Man of Fifty*. Un uomo è tornato nella città in cui da giovane ha avuto la sua iniziazione all'arte, al bello, alla vita. Il sole fiorentino gli fa rivivere tutte le sensazioni svanite, come il calore del fuoco farebbe riapparire delle lettere scritte in inchiostro simpatico.

In *The Portrait of a Lady* il ruolo del paesaggio e della società italiana è infinitamente meno importante che in *Roderick Hudson*. Gli Italiani quasi non vi appaiono, eccetto una delle suore e l'appena menzionato Conte Gemini. La società, la società corruttrice di questo vecchio mondo, non è particolarmente italiana. In questo libro, quegli americani che hanno subito l'influsso negativo della società italiana, sarebbero precipitati ugualmente in basso a Parigi. Tuttavia anche qui il paesaggio e l'atmosfera hanno una funzione nell'azione, benché il loro uso sia ben lontano dal raggiungere la profondità e risonanza di una vera e propria costruzione simbolica. Talvolta esso è pervaso da certa sentimentalità, come nella descrizione dell'atmosfera e delle passeggiate romane<sup>73</sup>, ma più spesso viene condotto in modo abile, come quando James gioca con lo stile dei saggi, o descrive certi vecchi palazzi o penetra le emozioni dei personaggi in

<sup>73</sup> HENRY JAMES, *The Portrait of a Lady*, New York, 1907, capp. 28, 29.



un paesaggio di rovine. Il tutto ci ricorda il gusto allegorico hawthorniano. Vi possiamo trovare immagini ovvie o evocazioni retoriche (la vita sulla collina a Firenze, quella nel palazzo Roccanera in Roma, la falsa facciata della villa fuori Porta Romana, ecc.), a volte i palazzi o i paesaggi restano simbolici solo nella mente dei personaggi (come la riviera è per Isabella la soglia della terra promessa), e non lo diventano mai per il lettore, ma Roma e Firenze, come in *Roderick Hudson*, sono vere e proprie atmosfere morali. Osmond è stato soggetto al fascino corruttore della capitale, vi ha concepite le sue aspirazioni da sibarita e vi ha cominciata la sua morale decadenza, in una vita non diversa da quella di una prostituta internazionale. Nel tentativo di lasciare Madame Merle e cominciare una vita migliore, anche se non meno egoistica ed epicurea, egli se n'è venuto a Firenze. Ma Firenze è proprio il luogo dove Isabella, alla fine dei suoi irrequieti viaggi pel vecchio mondo, concepisce quel senso del dovere e quel bisogno di generosità che le ispira di aiutare Osmond. Roma invece sarà ancora una volta testimone del fallimento delle sue illusioni.

La scena italiana di varie opere successive è Venezia, una città per James fuori dal mondo reale. « Venezia è definitivamente la Venezia dei propri sogni », egli scrisse una volta:

ma rimane la Venezia dei sogni molto più che non sia una qualunque realtà apprezzabile. La tua mente è costantemente irritata dal senso costante che hai, del carattere eccezionale di questa città; tu non la puoi accomunare con una civiltà normale. È enormemente triste nella sua inesorabile decadenza<sup>74</sup>.

Questo carattere di Venezia suggerisce il motivo della funzione che nel suo piano artistico James le ha riservato: è la città dove uno va a passare i suoi ultimi anni, eventualmente a morire. Dietro ogni facciata cadente, consumata dal sale e dall'acqua, è facile immaginare una coppia impoverita come i Bordercau, gente « che vive con nulla perché non ha nulla con cui vivere »; nulla all'infuori dei ricordi; individui cui la reclusione a volte sviluppa il senso che la Venezia al di fuori del loro portone sia morta:

<sup>74</sup> *Selected Letters of H. James, cit.*, p. 30.



egli ti mostrerà i famosi tramonti, se essi si vedono ancora ... Ci sono ancora? Per me il sole è tramontato da molto tempo ... Conducila in Piazza; un tempo era molto bella ... Cosa ne han fatto della buffa vecchia chiesa? spero che non sia crollata...<sup>75</sup>.

La vita in questa città fuori dal commercio, si svolge lenta, in modo diverso che in altre città d'Europa. L'assenza del traffico, i palazzi sbiaditi, la laguna circostante, tutto suggerisce la calma degli anni avanzati. Quando uno si siede da Florian in Piazza « non succede niente », tutto sembra essersi fermato, e le bellezze della città sembrano essere soltanto maestosi monumenti di glorie passate. C'è però un'ora del giorno in cui essa diviene splendidamente animata. E non uno dei vari pezzi di James su Venezia omette la descrizione di almeno un tramonto, « quella incantevole ora di Venezia in cui il sole scende a toccare il mare e vi si liquefa completamente, e l'aria calma sembra illuminarsi tutta nella molle effusione della sua sostanza dorata »<sup>76</sup>. Tutte le gondole si staccano allora dalla riva e la città sembra rivivere per un'altra ora; la laguna e gli sbiaditi palazzi di marmo si imporporano per un ultimo caldo guizzo prima della fine:

Non c'è una Venezia come la Venezia di quell'ora magica. Per quel breve periodo tutta la sua antica gloria ritorna. Il cielo le si curva sopra ad arco come un immenso baldacchino imperiale profondamente tinto di infinite, misteriose combinazioni di luce, ed essa è tutta uno splendore senza macchia. Nessun'altra città prende la cremisi evanescenza del giorno con tale magnifico effetto, quando la laguna si ricopre di un tappeto di fuoco, e il morto tono di Venezia è ravvivato dalla luce, e tutte le torpide e pallide trasparenze del marmo vengono trasmutate in un ardente riflesso d'oro<sup>77</sup>.

Come per riecheggiare questa giovanile descrizione di tramonto veneziano, è a Venezia che Milly Theale andrà a passare i suoi ultimi mesi, a vivere il suo ultimo guizzo. Come Sir Luke le aveva detto, il mondo era tutto davanti a lei, ella doveva avere « una vita veramente splendida » nella città in cui doveva morire. Una figura

<sup>75</sup> HENRY JAMES, *The Aspern Papers*, London, 1952, p. 232.

<sup>76</sup> HENRY JAMES, *Travelling Companions*, New York, 1919, p. 20.

<sup>77</sup> *ibid.*, p. 32.



uscita da un quadro del Bronzino, così bella, ma così « morta, morta, morta », non poteva vedere il suo tramonto che sulla laguna, il solo luogo appropriato per un Bronzino.

Le Alpi, che nella precedente narrativa di James erano sempre state lo scenario stupefacente dell'improvviso aprirsi dei « regni della terra », della luce e del calore del mezzogiorno alla vista di chi veniva dal nord, qui partecipano del simbolico contrasto di cui fanno parte tutti gli aspetti paesistici e tutte le situazioni umane del romanzo. Milly guarda giù verso questi regni e non si sa se stia scegliendo tra di essi o se li voglia tutti. Il loro spettacolo è pervaso di tutta la sua luce usuale, ma questa non manca di proiettarvi continuamente ombre sinistre. Specialmente il fatto che la posizione di Milly suggerisce l'idea di un salto mortale verso di essi, basta a gettare un'ombra su tutte le sue azioni future. Ella non può andare a Firenze, la città della rigenerazione e del ritorno alla vita, nell'economia jamesiana, né a subire la lenta corruttrice influenza di Roma. Venezia è la scena più adatta agli ultimi giorni di Milly. Le associazioni e implicazioni che la città ha per James, si sviluppano fino ad acquistare il loro pieno significato, e vengono adoperate con somma abilità in tutta la seconda parte del romanzo.

Il chiudersi della storia a Venezia prima dell'inizio dell'ultimo libro, come il chiudersi delle pesanti porte del palazzo sulla parte finale del dramma di Milly, e come la definitiva esclusione dalla sua vita di coloro che invano avevano tentato di esservi ammessi, è solo uno dei tanti punti d'incrocio di un vasto intreccio di motivi, suggeriti dalle varie caratteristiche della città, in questo caso, quello dei pesanti muri dei vecchi palazzi che si innalzano ovunque a rinchiudere e ad escludere. Il clima, il cielo ora grigio ora azzurro, i cambiamenti di tempo che accompagnano l'azione, le rapide occhiate a canali e piazze, le luci dei saloni attraverso cui Milly passa come un'ombra, l'« inesorabile decadenza » della città, sono alcune delle tante suggestioni che sono usate ad arricchire il significato della storia. Gli amici di Milly l'avevano accompagnata a Venezia « solo per vederla arrivare alla fine »<sup>78</sup>. Nel bello e cadente palazzo ella aveva

<sup>78</sup> HENRY JAMES, *The Wings of the Dove*, New York, 1937, vol. II, p. 147.



cercato disperatamente di confinarsi al caldo delle stanze più alte, ma tale esclusione era la tipica morte a Venezia. Se voleva vivere doveva scendere dove le camere signorili aspettavano ai piedi dello scalone la ragazza, che era sempre una « principessa » e mai la donna che avrebbe potuto desiderare di essere. E le stanze di sotto erano « dure e fredde... il sole si specchiava sulla superficie mossa dell'acqua, e il suo irrequieto riflesso passava le finestre e giocava ad animare le scene dipinte sul soffitto »<sup>79</sup>. Anche dietro le porte facciate di marmo tutto è dunque ricco e splendido e nello stesso tempo freddo e instabile. Un fioco riflesso soltanto anima le cose tremolando come la vita di Milly, nonostante ella avesse preso a pigione il palazzo per avere la sensazione di « un vero e proprio piantarvi casa »<sup>80</sup>, e malgrado l'uso disperato ch'ella stava facendo « della sua ricchezza... come di una forza premuta contro il destino »<sup>81</sup>. L'« arca del di lei diluvio » si rivelava un palazzo costruito « su un mare turbato »<sup>82</sup>, piuttosto che su una placida laguna. Così la lingua degli ultimi libri viene tutta influenzata dalle suggestioni pittoriche di Venezia, in un uso pervadente di immagini architettoniche e lacustri.

\* \* \*

In molti dei romanzi di cui abbiamo parlato, ci sono dei personaggi italiani mescolati con inglesi e americani, naturalmente non più in primo piano come in alcuni dei primi racconti, ma più come parte dello scenario che dell'azione. Tuttavia i « rappresentativi » tipi italiani di James, già delineati fin dal tempo di « *Travelling Companions* », vengono mantenuti vivi per lungo tempo con solo qualche lieve ritocco qua e là. Eugenio in *The Wings of the Dove*<sup>83</sup> non è molto diverso dall'oste di Isella, intelligente nell'afferrare il nocciolo della situazione, scaltro nell'intrigo e nella manovra, è il tipo del povero ma abile italiano capace di guadagnarsi da vivere a spese

<sup>79</sup> *ibid.*, p. 145.

<sup>80</sup> *ibid.*, p. 148.

<sup>81</sup> *ibid.*, p. 156.

<sup>82</sup> *ibid.*, p. 159.

<sup>83</sup> Su questo personaggio v. un articolo di GIORGIO MELCHIORI, « Un personaggio di Henry James », in *Studi Americani*, n. 2, Roma, 1956, pp. 179-93.



del turista che non può disfarsene. La sua moralità è sempre ambigua; ha la tendenza a diventar autoritario alla prima opportunità. A James francamente non va, come è di tutti coloro che tendono a intrudersi nella libertà altrui. Molto vicino ad Eugenio, ma in una posizione di maggior umiltà e minor possibilità di attiva interferenza è il cavaliere di *Roderick Hudson*. La compassione di James per lui non riesce a coprirne il disprezzo, anche se la sua sacrificata devozione ci ricorda il Principe Casamassima. La sua posizione ambigua, che implica una sospetta situazione morale, tipicamente italiana, lo lega ad altre figure jamesiane la cui caratteristica è appunto questa mancanza di sensibilità morale, il caso di Giovanelli e Gloriani. Quest'ultimo tuttavia non è completamente italiano; è un americano di origine franco-italiana; e forse questo fa sì che in lui ci sia posto anche per qualità meno disprezzabili, tanto in *Roderick Hudson* che in *The Ambassadors*. Ma Giovanelli appartiene completamente a questa cerchia di italiani moralmente insensibili. Nel breve romanzo ci vien ritratto da vari angoli di visuale da ben cinque persone; tutti sono d'accordo che egli ha «tatto e buone maniere», che è «il più bell'uomo del mondo», ma tutti sono (e forse anche Daisy), spaventati dalla sua facile moralità, e dal poco senso di responsabilità che egli dimostra. Se egli non è un italiano di «cassa inferiore», come il cavaliere, è tuttavia molto lontano dall'essere un italiano di prima qualità, come il principe di *The Golden Bowl*, non soltanto per «non avere un titolo da offrire», ma anche perché mostra di avere la tipica mania clownistica dell'italiano di terzo grado, accettando di cantare al ricevimento di una Mrs. Walker. Il suo abito mentale non è quello di un principe assuefatto da secoli a comandare, con o senza intrighi. È piuttosto quello del «cliente» abituato al sorriso propiziatorio e al servilismo. «Egli non se l'aveva a male che alcuno si aspettasse un po' di umiltà da lui»<sup>84</sup>.

Non troviamo ripetuto invece il facile convenzionalismo di Angelo Beati (in «Adina»), ma un modello non meno convenzionale se non così pittoresco e a buon mercato, pare modellare quasi tutti questi italiani. Essi sono di un tipo un po' differente dagli altri eu-

<sup>84</sup> HENRY JAMES, *Selected Fiction*, ed. L. Edell, New York, 1933, p. 65.



ropei. La loro immoralità non è mai volutamente sadica o crudele, ma nello stesso tempo essi non potrebbero mai essere paladini d'un ideale, un Valentin de Bellegarde. L'italiano non se la prende mai così a cuore. Se è un aristocratico, la responsabilità e il lustro storico ereditato saranno un po' più pesanti, ma questo è tutto.

Nel caso del più importante personaggio italiano di James, l'Amerigo di *The Golden Bowl*, non ci troviamo, da un lato, molto lontani da questo modello. Tuttavia, se James, come dicemmo, non tentò mai di riprodurre veristicamente la realtà nel lavorare il suo materiale italiano, in questo periodo poi egli è essenzialmente interessato a qualcosa di ancor più lontano dalla realtà documentaria che non fosse la tipicità dei suoi personaggi. Amerigo è ancora una idealizzazione romantica, dal punto di vista della gente che gli sta intorno, ma per James egli è anzitutto un complesso morale messo in relazione con altri complessi morali. Contro l'ingenua romantica concezione che i Verver hanno di lui, è posto questo personaggio completamente antiromantico, che sa quel che vuole e prende ciò che gli viene offerto, calcolatore, abile, con la facile, flessibile moralità, che lo collega al resto della jamesiana famiglia italiana. Ma Amerigo va molto oltre i limiti del «tipo» italiano di James per mezzo di una essenziale dignità personale, e una rispondenza e intelligenza che lo rendono capace alla fine di capire la moglie americana e la complessità della sua situazione morale. E nella struttura di un romanzo il cui significato è intenzionalmente posto al di là della sua scena immediata su un piano tutto di implicazioni simboliche, egli è semplicemente uno in un gruppo di personaggi, le cui caratteristiche «nazionali» sono di proporzioni mitiche, appartenendo al mito privato jamesiano di «innocenti Americani» all'estero, in una Europa che nel suo mondo di immagini significava esperienza, vita.

### Conclusione

La ricerca italiana del turista americano pare infatti abbia seguito due principali direzioni, una ricerca del bello e una ricerca di vita. L'Italia sembrò a James essere il paese più bello del mondo, la terra dove arte e grazia avevano adornato la vita e la natura, e il



passato le aveva arricchite. Verso di lei quindi egli dirige i suoi eroi, come vi aveva diretto se stesso, nella loro sete di arte e di bellezza, quando essi scoprono di essere i «diseredati dell'arte», gli esclusi dal «cerchio magico». Lontano dal «clima crudo e abbagliante», dal «muto passato, dall'assordante presente» della loro terra, costretti a vivere come «poveri aspiranti in perenne esilio»<sup>85</sup>, essi vengono qui dove credono di poter soddisfare la loro sete. Allo stesso modo, quando sono assetati di vita e di esperienze, il suo Roderick Hudson, la sua Isabel Archer, la sua Milly Theale, vi sono attratti come da una forza magica, e nella loro illusione essi credono che l'Italia sia la terra dove sia loro possibile una vita più intensa, una esperienza più ricca, una più grande spontaneità emotiva. James credette che «amore e fede, arte e conoscenza, dovessero inevitabilmente diventare passioni più ricche in Italia che non nel clima di ghiaccio del suo paese»<sup>86</sup>, una convinzione che sgorgò dal suo giovanile, spontaneo entusiasmo per l'Italia in tutti i suoi aspetti.

La mancanza di qualsiasi realistica introduzione di James al mondo italiano, dovuta tanto al carattere romantico della sua prima visione dell'Italia, che alla sua incapacità, nelle sue visite al nostro paese, di penetrarne il vero spirito, fu responsabile della superficialità del suo giovanile ritratto di tale mondo. Ma proprio questo distacco dal realismo ci spiega perché più tardi, col crescere della sua conoscenza del nostro paese e della sua reattività al paesaggio italiano, James si sia rivolto definitivamente verso una valutazione simbolistica invece che realistica della sua esperienza e della sua visione dell'Italia. In opere più giovanili, egli, insieme coi suoi personaggi, sognava l'Italia come un posto caldamente amico, che potesse soddisfare le aspirazioni di coloro che sceglievano di viverci, specialmente le aspirazioni degli americani in cerca della «esperienza del vecchio mondo». In opere più mature egli ricreava il mondo italiano come l'atmosfera più riccamente adatta allo sviluppo estetico e morale dei suoi personaggi, come immagine dello sviluppo e del significato dell'avventura di tutta una romantica generazione di Americani, che

<sup>85</sup> HENRY JAMES, *Stories of Writers and Artists*, ed. F. O. MATTHIESSEN, New York, p. 21.

<sup>86</sup> HENRY JAMES, *Travelling Companions*, cit., p. 144.



videro quel mondo con gli occhi e sentirono per esso col cuore degli eroi di James, e come un simbolo di valori morali, allo scontro coi quali, si rivelavano i valori morali di un « mondo » differente, di una mitica « America » del mondo dello spirito.

James era convinto che il tempo che passava in Italia era una « specie di investimento destinato a dar frutti più tardi nella sua produzione artistica »<sup>87</sup>. E per vero la profondità e sincerità della sua fede nel fondamentale valore morale dell'esperienza europea, vennero riccamente ricreate nelle molte opere che questa esperienza gli andava ispirando.

UMBERTO MARIANI

<sup>87</sup> HENRY JAMES, *Selected Letters*, cit., p. 29.







## NOTE SU *THE AMERICAN SCENE*

1. Il piacere di descrivere le proprie esperienze di viaggio è certamente molto antico; ma è soprattutto nel XIX secolo che tale forma letteraria assume un'importanza e una diffusione particolari. L'esotismo, dato anche il sorprendente perfezionarsi dei mezzi di comunicazione e le particolari condizioni politiche, era più che mai in voga; scrittori di varie tendenze e sensibilità si abbandonavano a questo piacere lasciando una serie brillante di *impressions de voyage* caratterizzate da un sorprendente potere di rievocazione. Fra le figure più note e più apprezzate dallo stesso Henry James troviamo Théophile Gautier:

We renew on his pages those happiest hours of our youth when we have strolled forth into a foreign town still sprinkled with the dust of travel, and lost ourselves deliciously in the fathomless sense of local difference and history. Gautier had an obsession for material detail and he vivifies, illuminates, interprets it, woos it into relief, resolves it into pictures, with a joyous ingenuity which makes him the prince of the Ciceroni<sup>1</sup>.

Come notava acutamente il Matthiessen, fu proprio lui a rendere la descrizione letteraria di un luogo affine a un quadro impressionista. Si vedano, ad esempio, le stupende pagine, citate dallo scrittore americano, che il grande francese dedicò nel suo *Voyage en Russie* a Pietroburgo: la fantastica visione della città famosa, tutta oro e ametista, contro lo sfondo pallido del cielo, mostra chiaramente come egli avesse scoperto l'*en plein air* tanto caro ai pittori dell'epoca.

Lo stesso James del resto, sebbene con tecnica e scopi diversi, riuscì a raggiungere, nella maturità, una simile perfezione. I suoi primi resoconti di viaggio non erano stati infatti che dei tentativi in questa direzione. *Parisian Sketches*, *Italian Hours* e *A Little Tour in France* sono opere gradevoli e di piacevole lettura, ma lontane dalla complessità dello scrittore di qualche anno dopo. Ben diverso,

<sup>1</sup> HENRY JAMES, *French Poets and Novelists*, London, 1893, p. 41.



data la situazione e l'argomento, *The American Scene*, pubblicato nel 1907, e che gli fu ispirato da un viaggio che fece negli Stati Uniti dopo un lungo periodo di assenza. Non si trattava, questa volta, di un pittoresco paese europeo, ma della terra a cui era unito da ben altri legami. Egli conosceva l'America e la sua società; si sentiva a suo agio nel ritrarla, e aveva il diritto e in un certo senso il dovere di criticarla. Elemento notevolissimo è l'impegno con cui lo scrittore parla di questa grande nazione; non si andrà fuori strada, penso, se addirittura considereremo questo libro come appartenente alla così detta *littérature engagée*. Ciò spiega anche perché i suoi connazionali abbiano spesso trovato questa lettura spiacevole e abbiano considerato James come un *outsider*, un americano che tradiva un troppo forte influsso europeo.

James era vissuto lontano dall'America nel periodo in cui si verificarono cambiamenti di fondamentale importanza, destinati ad alterare il suo aspetto tradizionale. E il libro, basato sul viaggio lungo la costa orientale giù fino alla Florida, riflette in pieno lo sgoamento dello scrittore che, cercando il proprio più immediato passato, trovò invece un nuovo mondo freddo e ostile cui cercava tuttavia di fornire ragioni e cause determinanti. La rivoluzione industriale aveva infatti trasformato gli Stati Uniti, che James aveva conosciuto quasi esclusivamente nei termini della civiltà agricola e idillica della Nuova Inghilterra, in un forte stato moderno, caratterizzato da una imponente industrializzazione. Proprio perché James aveva un senso così profondo e particolare del suo paese egli provò un moto di ribellione constatando i mutamenti avvenuti. Era naturale e inevitabile che lo scrittore si sentisse deluso e tradito nello scoprire che le cose più amate nella giovinezza erano scomparse o erano state distrutte; ma a tutto ciò si deve aggiungere la sua particolare posizione di intellettuale in un mondo e in una società così crudamente materialistici. Da questo punto di vista *The American Scene* è anche un importante documento sull'isolamento dell'artista nell'età moderna.

James parla degli Stati Uniti perché a quel tempo essi erano tecnicamente e socialmente molto più progrediti dell'Europa, ma le sue osservazioni hanno valore ancor oggi, quando il resto del mon-



do si va avvicinando alle condizioni di vita dell'America. Egli scriveva di New York e di Boston, ma la situazione di queste città è ora, almeno fino a un certo punto, anche quella di Roma, di Parigi o di Londra. Se il libro è oggi così interessante, così pieno di pathos e di vitalità, lo dobbiamo in parte anche a questo rapido diffondersi di un'uniformità di condizioni che sembra minacciare l'integrità del mondo che eravamo abituati a conoscere e ad amare.

Ma non di questo volevamo parlare quanto del modo brillante con cui le idee e le impressioni dello scrittore vengono espresse. Con una tecnica nuova per un libro di critica di costume James usa metafore molto elaborate per dare al lettore il senso più pieno di quanto andava osservando. Ed è attraverso siffatte metafore che *The American Scene*, questa amara critica dei *mores* americani, diviene una opera d'arte e trascende il suo più semplice valore di documento.

Qualsiasi persona che abbia una certa familiarità con gli scritti di James sa bene come, soprattutto nei romanzi della maturità, egli si sia servito di immagini ricche e elaborate. Il resoconto del suo viaggio in America appare proprio in questo periodo, quattro anni dopo *The Ambassadors*, il libro che, almeno dal punto di vista stilistico, aveva molti elementi destinati a ricomparire in *The American Scene*, sebbene usati in un contesto diverso.

La metafora, che spesso è solo un ornamento retorico, assume nel caso di James il valore di « picciola favoletta », come amava chiamarla il Vico, servendo a sottolineare e a vivificare le impressioni che egli ebbe della sua patria. Sono le metafore, infatti, che meglio di ogni altra cosa riescono a darci la qualità di certi paesaggi o il significato di certe scene; così esse saranno di volta in volta drammatiche ed amare o anche semplicemente divertenti e inaspettate.

Elemento comune a *The Ambassadors* e a *The American Scene* è l'uso di immagini ispirate all'acqua, al danaro e spesso agli animali. In *The American Scene* una metafora marina può esprimere un senso di tranquillità e di pace: « within, especially, the place was a cool backwater, for time as well as for space » o assumere invece un significato puramente negativo come nel paragrafo seguente:



The margin by which the total of American life ... is still so surrounded as to represent, but a scant flotilla huddled as for very fear of the fathomless depth of water.

In *Ambassadors*, alcuni dei più semplici divertimenti di Parigi, come la breve escursione sul *bateau-mouche* o i pomeriggi trascorsi nei Champs Elysées, sono per Strether simili all'«innocent pleasure of handling rounded ivory». Un'immagine analoga ricorre in *The American Scene* per indicare l'atmosfera particolare delle strade care all'infanzia di James: «The space between Fourteenth Street and Washington square *should* count for «tone», figure as the old ivory of an overscored tablet».

Scopo di questo studio, così, sarà quello di indicare le metafore più interessanti, tenendo conto d'altra parte di quei motivi ricorrenti, che, simili all'orditura di un tessuto, rendono compatta e unitaria la struttura del libro.

2. Quest'opera così viva ci sembra sia impostata su tre grandi linee: l'emozione dell'incontro di James con i luoghi dei suoi primi ricordi ed esperienze; l'ansia e lo sgomento di fronte alla nuova società americana che gli dettarono parole di aspra critica nei suoi confronti; ed infine l'intuizione di che cosa fosse l'America nel suo significato più vasto, una terra ancora non toccata dalla storia, immune dal progresso, antica e nello stesso tempo familiare. Il fatto che James abbia avuto un senso tanto profondo, se così si può dire, della verginità di quel paese, riallaccia inaspettatamente lo scrittore a uno dei più autentici filoni della tradizione culturale americana, che aveva tra i suoi esponenti uomini come Cooper o Thorau.

Il lettore meno interessato all'analisi sociale apprezzerà soprattutto, in *The American Scene*, la parte dedicata al primo *leitmotiv*, in cui vengono descritte le località che, non essendo ancora rovinate dall'invadente speculazione commerciale, conservano intatta l'atmosfera che James aveva conosciuto. Si tratta di un pellegrinaggio sentimentale *à rebours*, alle origini, a un'America idillica che per di più era vista attraverso i favolosi toni e colori dell'infanzia. In pagine siffatte l'autore mostra le straordinarie qualità di uno spirito di os-



servazione che gli permette di cogliere l'essenza di una determinata città o paesaggio. Se ciò aveva già caratterizzato i saggi europei, vi si è ora aggiunta una particolare emozione che trasfigura le sue impressioni. Abituati come siamo a un'America dipinta a forti tinte, a violenti contrasti di luce e ombra, è con un senso di sorpresa che leggiamo le descrizioni delicate e squisite di un mondo a lui caro. Quest'immagine di un pomeriggio estivo a New York è in effetti inaspettata e bellissima:

The whole impression had fairly a rococo tone; and it was in this perceptibly golden air, the air of old empty New York afternoons of the waning summertime, when the long, the perpendicular rattle, as of buckets, forever thirsty, in the bottomless well of fortune, almost dies out in the merciful cross-streets, that the ample rearward loggia of the Club seemed serenely to hang...

Il ritmo stesso del linguaggio produce un senso di calma e di riposo. E se la New York di questa pagina apparirà a molti come remota dalla realtà odierna della città, a nessuno sfugge, credo, la qualità poetica che la pone al di sopra di ogni limitazione di spazio o di tempo. Leggendo questo paesaggio si ha la stessa emozione estetica che si prova guardando « La piccola strada di Delft » di Vermeer: sia il quadro che la pagina scritta hanno eliminato ogni elemento anedddotico, transitorio, ed entrambe sembrano isolate in un'atmosfera rarefatta.

Lo stesso spirito pervade un'impressione della Johns Hopkins University, in un tranquillo e solitario pomeriggio estivo:

Perversely adorable always — and I scarce know why — the late afternoon light in the deserted haunts of study; with the secret of supreme dignity lurking, above all, in high, dusky, wainscoted chambers where the sound of one's footfall lingers, to one's pleasure, like a caress, and where portraits of the appurtenant worthies, the heroes and patrons, grow vague in the twilight.

In queste poche righe James è riuscito a dare all'Università americana tutta la dignità di un'antica istituzione europea dello stesso tipo; togliendole ogni elemento di cruda contemporaneità, l'ha rivestita di quel senso del passato che gli Stati Uniti sembrano cercare con tanto ardore.



Persino il paesaggio, privo di profonde attrattive per quello «restless analyst» che era James, trova qui un'espressione significativa. Si veda questa straordinaria immagine dell'autunno, quando lo scrittore è attratto da:

the hidden ponds over which the season itself seemed to bend as a young bedincezed, a slightly melodramatic mother, before taking some guilty flight, hangs over the crib of her sleeping child...

Uno degli esempi migliori della capacità che James aveva di trasformare, idealizzandola, la realtà che lo circondava, è dato dalle sue pagine su West Point, pagine soffuse da una mite e delicata ironia. Egli comincia la descrizione accennando ai toni e ai colori del paesaggio stesso che irresistibilmente richiama alla mente quello à la *Lambinet* degli *Ambassadors*:

The raw green of wooded heights and hollows was only everywhere rain brightened, the weather playing over it all day as with some great grey watercolour brush.

Già queste prime righe mostrano come James sapesse rendere la qualità pittorica della scena; ma lo scrittore che amava costruire un'impressione servendosi di molti elementi, sviluppa ulteriormente la sua immagine di West Point fino ad affermare che tutto ciò aveva luogo «in the geography of the ideal, in the long perspective of the poetry of association» piuttosto che in quella più reale dello stato di New York. Dato che la famosa accademia militare statunitense è ormai trasfigurata dal potere della fantasia jamesiana, siamo pronti ad accettare la conclusione, in cui West Point gli appare nei termini di una «great Corot-composition of young, vague, wandering figures in splendidly-classic shades». Questo era il modo migliore, anzi l'unico possibile di salvare «the sternest, the world over, of all the seats of Discipline», dotandoli di una nuova dimensione poetica, ponendoli in una remota età dell'oro; li vide come un ricco e favoloso paesaggio che avrebbe potuto essere stato dipinto da un Claude Lorrain e che ancora conservava la qualità di quei quadri.

Uno spirito analogo appare in modo ancor più evidente nei paesaggi dedicati a Concord, che egli chiama, con una bella immagine,



la Weimar americana. L'atmosfera del luogo è resa ammirevolmente attraverso una metafora di carattere familiare che ben si ricorda con la « semplice » Concord da cui James era attratto:

Seated there at its ease... the place had the very aspect of some grave, refined New England matron of the « old school », the widow of a high celebrity, living on and on in possession of all his relics and properties, and, though not personally addicted to gossip or to Journalism, having become, where the great company kept by her in the past is concerned, quite cheerful and modern and responsive.

Degno compagno di tale amabile visione della famosa cittadina è il fiume omonimo, simile a « some large obese benevolent person » che scorre « along the woods and the orchards and the fields with the purr of a mild domesticated cat who rubs against the family and the furniture ».

James, invero, aveva il più grande rispetto per Concord e per tutto ciò che essa rappresentava. Per lui essa era la parte essenziale degli Stati Uniti; il ricordo del primo combattimento contro gli inglesi e poi quello del movimento trascendentalista offrivano un felice contrappeso a tutto ciò che era chiassoso e volgare. Egli comprese il valore morale e spirituale di Concord, Concord che è cara non solo agli americani ma a tutti noi che vi abbiamo visto un ideale di libertà e il simbolo di una nuova concezione della vita. Dedicando pagine commosse alla celebre cittadina, James ci sembra dunque accostarsi a un'antica tradizione per cui proprio agli scrittori è dato di conservare le memorie e i corrispondenti valori morali del passato, che altrimenti forse cadrebbero nell'oblio. E se ad alcuni piace vedere James come un semplice *laudator temporis acti*, ciò rientra in una definizione troppo semplicistica dato che egli si è reso conto, come dimostra ampiamente *The Princess of Casamassima*, dei paradossi che accompagnano la formazione delle grandi culture. Questa sua consapevolezza, d'altro canto, non gli impedì di essere uno degli scrittori che meglio sottolinearono i valori della civiltà occidentale nei suoi aspetti più positivi, rivestendoli di una splendida forma poetica.



3. Se James apprezzava tanto Concord, dove ogni cosa occupava un certo posto nell'armonia dell'insieme, non poteva non rimanere perplesso davanti al caotico disordine e squallore di molti agglomerati urbani d'America, che non si potevano proprio chiamare città. Tanto più degno di nota è il fatto che egli si sia occupato di questo aspetto della civiltà moderna — che ora appassiona architetti e sociologi — agli inizi del Novecento, quando il problema era poco o affatto sentito e un'errata concezione della libertà individuale faceva sì che le città divenissero uno sregolato ammasso di edifici. Ed è interessante e anche ironico leggere le parole di James sulla assoluta necessità per New York di avere un piano regolatore — di cui tuttora si deplora la mancanza — per migliorare l'aspetto della metropoli. In un periodo in cui si tendeva a considerare l'architettura solo come una stravagante decorazione e in cui troppi edifici non erano che incongrui *pastiches*, strane esotiche combinazioni di stili e di influenze diverse, James vide chiaramente che tutte queste nuove costruzioni non erano che « *flagrantly tentative, and tentative only, bristling with freizes and pinnacles, but discernibly deficient in reasons* »<sup>2</sup>.

Se da questi esempi si potrebbe avere l'impressione che *The American Scene* sia più che altro un trattato sulle città e sul loro sviluppo, non si deve tuttavia dimenticare il modo originale con cui James trattò questi appassionanti problemi, dotando gli edifici di una vera e propria personalità. In questo libro ci sembra che James si sia avvicinato all'arte di Dickens, al suo dono straordinario di creare divertenti personificazioni di oggetti domestici. Estremamente significativa ad esempio è una personificazione delle ville del New Jersey: « *The ample villas, in their full dress, planted each on its little square of brightly-green carpet, and as with their stiff*

<sup>2</sup> Un parallelo interessante ci viene offerto da Zola, che scrisse in modo analogo intorno alle case dei ricchi *parvenus* a Parigi: « *C'était un étalage, une profusion, un écrasement de richesses. L'hôtel disparaissait sous les sculptures. Autour des fenêtres, le long des corniches, couraient des enroulements de rameaux et de fleurs; il y avait des balcons pareils à des corbeilles de verdure, que soutenaient de grandes femmes nues, les hanches tordues, les points des seins en avant; ...Le toit, chargé de ces ornements, ...semblait être le bouquet de ce feu d'artifice architectural* ». *La Curée* (Paris, 1927), p. 20.



skirts pulled well down, eyed each other, at short range, from head to foot». Dove l'immagine delle gonne rigide rende nel modo più diretto e immediato la superba sicurezza con cui questi edifici si mostravano agli occhi del visitatore. O possiamo citare una descrizione delle piazze di Baltimora, una delle città che James sembra preferire:

A certain vividness of high decency seemed in spite of it to possess them, and this suggestion of the real southern glow, yet with no southern looseness, was clearly something by itself — all special and local and all, or almost all, expressed in repeated vistas of little brick-faced and protrusively door-stepped houses, which, overhung by tall, regular umbrage, suggested rows of quiet old ladies seated, with their toes tucked up on uniform footstools, under the shaded candlesticks of old-fashioned tea-parties. The little lady-like squares, though below any tide-mark of fashion, were particularly frequent; in which case it was as if the virtuous dames had drawn together round a large green table, albeit to no more riotous end than that each should sit before her individual game of patience.

A Filadelfia certe case gli suggeriscono l'immagine del « red-faced old gentleman whose thick eyebrows and moustache have turned to white », mentre nella Nuova Inghilterra altre abitazioni gli appaiono come delle « mature and just slightly reduced gentlewomen seated against the wall at an evening party ». A Newport le ville dei ricchi industriali della fine Ottocento divengono addirittura « the white elephants, as one may best call them, all cry and no wool, all house and no garden ».

Se queste metafore sono ironiche, in altri casi esse vengono usate per rendere la tragicità del mondo moderno, dove niente sembra raggiungere il suo pieno sviluppo. Si veda quest'immagine di inusitata violenza per indicare l'orrore dell'implacabile distruzione: « the new landmarks crushing the old quite as violent children stamp on snails and caterpillars »; e altrove, gli edifici di New York destinati a scomparire gli appaiono « marked for removal, for extinction, in their prime, and awaiting it with their handsome faces so fresh and yet so wan and so anxious ». E lo scrittore sviluppa ulteriormente il concetto, suggerendo un paragone inatteso fra



la condizione di queste case e il pietoso destino dei giovani condannati alla ghigliottina durante il Terrore, « the youths and maidens, all bewildered and stainless, lately born into a world decked for them socially with flowers, and for whom, none the less suddenly, the horror of horrors uprose ».

Il confronto potrà ad alcuni apparire un po' arrischiato; ma esso ha tutta la qualità di alcune metafore che troviamo negli *Ambassadors*, quando Strether vede Madame de Vionnet, la affascinante *femme du monde*, come una Madame Rolland condotta al supplizio e percepisce, nella sua casa che ancora conservava qualche eco dell'epoca napoleonica, « the smell of revolution, the smell of public temper, or perhaps simply the smell of blood ». È alla straordinaria ricchezza della fantasia jamesiana che dobbiamo lo splendore delle sue ultime opere; ancora più interessante è l'uso di siffatte espressioni poetiche per dipingere una situazione urbanistica del nostro tempo, ora purtroppo divenuta caratteristica delle città europee e non solo di quelle americane, lacerate nella loro stessa struttura dal piccone demolitore.

4. Poiché la città è una delle istituzioni umane più vitali, il « restless analyst » doveva anche osservare da vicino le condizioni sociali che avevano prodotto quei mutamenti, destinati, un po' alla volta, ad alterarne la fisionomia. Tornando in patria James rimase molto colpito dall'importanza data al denaro, che costituiva l'unica maniera di avere, socialmente parlando, successo. L'avidità non è solo una caratteristica americana ma è soprattutto in quella parte del mondo che essa si è sovrapposta in modo così completo a tutti gli altri valori dell'onore, della famiglia, della tradizione, che nel nostro mondo ne avevano bilanciato l'influenza. Per di più essa era divenuta l'incentivo non di una piccola minoranza, come era accaduto in Europa, ma di vasti strati della popolazione, dato che la possibilità di arrivare in cima alla piramide sociale era ormai aperta a tutti. La struttura stessa della società si era dunque venuta modificando negli Stati Uniti grazie a questa immane spinta verso migliori condizioni economiche e sociali. Il passaggio da una classe all'altra era facile — e come risultato la società americana, non po-



tendo offrire i valori positivi delle solide istituzioni europee, era qualcosa di vago e di informe che mutava continuamente. Se è vero che James era il più delle volte un tradizionalista, se è vero che aveva la tendenza a vedere ogni cosa nei termini della società francese, così rigidamente ordinata e suddivisa, non si può tuttavia non sospettare che egli avesse qualche ragione nel sostenere che quest'idea così morale di dare a ogni uomo la sua *chance* non producesse dopo tutto gli effetti desiderati. Quando James descrive « the tramp, the whole quality and *allure*, the consummate monotonous commonness, of the pushing male crowd, moving in its dense mass — with the confusion carried to chaos for any intelligence, any perception; a welter of objects and sounds in which relief, detachment, dignity, meaning, perished utterly and lost all rights », sembra che egli esprima poeticamente un concetto oggi a noi tanto familiare, quello cioè della scomparsa dell'idea dell'individuo, cara al secolo diciottesimo, nella grigia uniformità della massa. James vide una società ridotta nei suoi termini più crudi: un'immensa ricchezza da un lato e dall'altro la necessità di conquistarla. Tale sforzo era l'unica cosa che contasse. L'intera scena gli appariva come un movimento perpetuo che però non approdava a nulla:

It appeared, the muddy medium, all one with every other element and not as well, all the signs of the heaped industrial battlefield, all sounds and silences, grim, pushing, trudging silences too, of the universal will to move — to move, move, move, as an end in itself, an appetite at any price.

L'avidità di denaro si presentava sotto innumerevoli spoglie ma James seppe sempre cogliere il suo vero volto. Andando una volta a Trinity Church, una chiesa che gli era piaciuta per la dignità del suo stile, ebbe l'amara sorpresa di trovarla soffocata dai nuovi edifici eretti dagli stessi amministratori che avrebbero dovuto tutelarne l'integrità, e soprattutto da un colossale grattacielo, « a south face as high and wide as the mountain-wall that drops the Alpine avalanches ». Le ragioni di questi cambiamenti erano naturalmente di natura economica; l'avidità si mostrava allora nel suo aspetto più orribile e deforme, così da far dire allo scrittore:



To make so much money that you won't, that you don't « mind », don't mind anything — that is absolutely, I think, the main American formula. ...This basis is that of active pecuniary gain and of active pecuniary gain only — that of one's making the conditions so triumphantly pay that the prices, the manners, the other inconveniences, take their place as a friction it is comparatively easy to salve, wounds directly treatable with the wash of gold.

James parla così amaramente della « great bribe to submission » da farci pensare a una pagina di Massimo Gorki, nell'articolo « America, il regno del diavolo giallo » scritto dopo un viaggio, che lo lasciò molto deluso, negli Stati Uniti. Lo scrittore russo aveva delle ragioni personali per non amare l'America; ma era certamente sincero quando scriveva in termini così forti e indignati a proposito del contrasto esistente tra una abietta povertà e ricchezze inutili. Il fatto stesso che queste due personalità fossero così diverse, opposte direi, è una prova efficace di come la situazione degli Stati Uniti di quel tempo fosse intollerabile per qualsiasi persona sensibile. È interessante notare che entrambi gli scrittori usano quasi la stessa immagine per i grattacieli che certo non amavano; a James New York appariva come « some colossal hair-comb turned upward and so deprived of half its teeth that the others, at their uneven intervals, count doubly as sharp spikes » e Gorki vedeva la città come un'enorme mascella dai denti neri e diseguali.

Dati questi precedenti sarà forse di un certo interesse vedere che cosa James abbia scritto intorno alla tanto dibattuta questione dei monopoli, ora di così grande attualità:

You are constantly reminded, no doubt, that these rises in enjoyed value shrink and dwindle under the icy breath of Trusts and the weight of the new remorseless monopolies that operate as no madnesses of ancient personal power thrilling us on the historic page ever operated; ...There is such a thing, in the United States, it is hence to be inferred, as freedom to grow up to be blighted, and it may be the only freedom in store for the smaller fry of future generations.

Può sembrare strano che un artista così attento ai problemi dello stile, che dedicò molta parte della sua narrativa a minute e lucide introspezioni psicologiche, potesse poi interessarsi a problemi che



sembrano più adatti a uno scrittore di questioni sociali. Righe siffatte mostrano senza dubbio l'influsso sul figlio delle idee politiche di Henry James Sr. ma anche la qualità dell'artista dotato di un'acuta capacità d'osservazione. Né va dimenticato che divenire un critico del proprio paese è una caratteristica dello scrittore americano, che forse deve bilanciare il troppo facile ottimismo o addirittura chauvinismo delle masse. La tradizione dell'isolamento, motivo costante della letteratura americana, trova in un libro come *The American Scene* lo sbocco più naturale. Si pensi alla parte che Melville in *Mardi* dedicò alla repubblica di Vivenza, amara satira di alcune delle più evidenti incongruenze di questa nazione, e soprattutto a un'opera come *Home as Found* di Fenimore Cooper, che anticipa molti motivi di quella di James.

5. Il nostro scrittore aveva effettivamente molte ragioni per lamentarsi e criticare ma non bisogna neppure sottovalutare il fatto che egli si era preparato a questo viaggio con un insieme di gioia e timore, di aspettazione e di ansia. Egli stesso, come tutta la sua famiglia, apparteneva a quella categoria di persone che, godendo i vantaggi di una certa prosperità materiale, potevano dedicarsi all'educazione della mente e dello spirito; ma tornato in patria trovò che la società capace di godere dell'*otium* nel modo più intelligente era scomparsa per dar luogo ai nuovi ricchi, schiavi dell'«ebony god of business». La nuova classe dirigente americana non offriva nessuna delle compensazioni che altrove ne avevano, in parte almeno, mitigato e forse giustificato la ferocia. E sebbene James si rendesse conto che ciò che lo aveva attratto in Europa erano stati gli ultimi, raffinati prodotti delle vecchie aristocrazie, non poteva, nel suo paese, non rimanere perplesso davanti all'inutilità e allo spreco di un denaro che sembrava completamente sterile. La ricchezza era spesso fine a se stessa e lo scrittore tocca addirittura una nota patetica nella descrizione del milionario e della sua vita (in sostanza egli parla della stessa situazione che Howells dramatizzò in un libro quale *A Hazard of New Fortunes*, e precisamente nelle splendide figure dei Dryfoos che, essendo divenuti ricchi all'improvviso — più per un mero caso che per una particolare abilità dell'astuto contadino —,



si trovano praticamente sopraffatti e intossicati dalla valanga d'oro, che finisce col non dar loro soddisfazione alcuna).

Si legga ad esempio questo suo commento sulle ville erette dalle famiglie ricche di New York per la loro sontuosa villeggiatura, che è priva appunto di quelle grazie sociali e intellettuali che redimevano tali luoghi nel vecchio mondo:

Here was the expensive as a power by itself, a power unguided, undirected, practically unapplied, really exerting itself in a void that could make it no response, that had nothing — poor, gentle, patient, rueful, but altogether helpless, void! — to offer in return.

E questi sono i nuovi e costosi quartieri residenziali della metropoli, di cui James percepì immediatamente la nota falsa e stonata:

The whole costly up-town demonstration was a record, in the last analysis, of individual loneliness; whence came, precisely, its insistent testimony to waste — waste of the still wider sort than the mere game of rebuilding.

In confronto a ciò lo stesso ghetto, nonostante quelle curiose scale di sicurezza per gli incendi, dava un'impressione più consolante:

...but the appearance to which they often most conduce is that of the spaciouly organized cage for the nimbler class of animals in some great zoological garden. This general analogy is irresistible — it seems to offer, in each district, a little world of bars and perches and swings for human squirrels and monkeys. The very name of architecture perishes, for the fire-escapes look like abashed afterthoughts, staircases and communications forgotten in the construction; but the inhabitants lead, like the squirrels and monkeys, all the merrier life.

Ed ecco l'East Side:

It was as if we had been thus, in the crowded, hustled roadway, where multiplication, multiplication of everything, was the dominant note, at the bottom of some vast sallow aquarium in which innumerable fish, of over-developed proboscis, were to bump together, for ever, amid heaped spoils of the sea.

Per molte ragioni ci si è spesso compiaciuti di considerare James come il pittore di una società decadente, che non si era mai reso



conto di cosa stesse accadendo nella sua epoca e nel suo paese, perché troppo interessato alle avventure morali di membri di una società che non avevano nulla di meglio da fare che discutere e motivare le proprie azioni e quelle di altri simili a loro. Eppure questo stesso scrittore ha dedicato molte pagine di *The American Scene* a una figura così caratteristica del nostro tempo quale l'uomo d'affari.

Si leggano così i commenti di James su Harvard, dove egli aveva attentamente esaminato i volti dei giovani studenti lì convenuti. Tutti avevano le stesse fattezze dell'«unmitigated business man...; ranging through its various possibilities, its extraordinary actualities, of intensity». Solo le donne erano diverse e James parla del loro aspetto che era «less narrowly specialized, ...less commercialized, distinctly more generalized». In una situazione del genere tutte le possibilità di cultura, di vita civile, erano lasciate a loro soltanto; esse erano in una parola il ricamo, mentre gli uomini costituivano il tessuto.

Harvard ad ogni modo piacque grandemente al nostro scrittore; e la Alumni Hall gli apparve come «some high-masted ship at sea, in slightly prosaic equilibrium» più che «a thing of builded foundation and embrasured walls». James aveva un affettuoso rispetto per le università e le biblioteche del suo paese; come diceva egli stesso, «I remember comparing them, inwardly, after periods of stress and dearth, after long vacant stretches, to the mast-heads on which spent birds sometimes alight in the expanses of ocean».

Se abbiamo tanto indugiato su alcuni dei motivi più importanti di *The American Scene* ciò è stato fatto per mostrare i valori più universali del volume e il suo apporto come critica del mondo moderno in genere; non dobbiamo tuttavia dimenticare che l'interesse di James era, dopotutto, per il suo paese in particolare e per i suoi problemi. Degne di nota, ad esempio, per l'acutezza del giudizio, sono alcune osservazioni riguardo agli emigranti che egli vide per la prima volta a Ellis Island, «appealing and waiting, marshalled, herded, divided, subdivided, sorted, sifted, searched, fumigated», per un processo che egli giustamente chiama del «scientific feeding of the mill» o del «visible act of ingurgitation». James capì come la stessa natura degli Stati Uniti, quali li aveva conosciuti



nella sua prima infanzia, sarebbe stata profondamente alterata da queste orde di contadini affamati che giungevano da tutta l'Europa, spinti sulle coste dell'Atlantico non da ragioni spirituali, ma sotto la pressione del bisogno e della fame, in una migrazione che poteva trovare un degno parallelo forse solo nel vasto movimento delle tribù germaniche alla fine dell'impero romano. Il problema consisteva nel trasformare e unificare questa gente che aveva in comune la sola necessità di sopravvivere e nessuna unità di razza, costume o religione. Lo scrittore poté osservare il primo stadio di questo fenomeno, in cui gli immigranti, avendo perso le abitudini del paese d'origine, si trovavano a dover ricominciare tutto da capo, e anche quello successivo, quando si americanizzavano e rigettavano violentemente il loro vecchio mondo.

Ma nonostante lo sgomento e le amare delusioni, alcune pagine del libro ci mostrano un James tanto aperto da sentire anche il fascino di un mondo che aveva in sé un elemento di orrore, ché in tale luce gli apparve la più recente New York, non più trasfigurata dalle memorie dell'infanzia. La città era squallida e poteva facilmente assomigliare a un incubo, così come lo scrittore la vide nella «fury of sound» del suo terribile inverno, «when the February blasts became as cyclones in the darkened gorges of masonry (which down-town, in particular, put on, at their mouths, the semblance of black rat-holes, holes of gigantic rats, inhabited by whirlwinds)». Bella ed efficace è anche la sua impressione del porto, una tremenda visione di un paesaggio brutale e meccanizzato, dove l'unica cosa viva sono i magri cavalli dal collo teso nello sforzo e i massicci poliziotti. Il romanziere che aveva scritto pagine così ispirate su Parigi e Roma riuscì a cogliere la nota più vera riguardo a New York quando paragonò il suo rapporto con la metropoli statunitense a un'avventura con «some strident, battered, questionable beauty, truly some 'bold bad' charmer». Solo Zola, infatti, come James stesso affermò, avrebbe saputo scrivere degnamente di un luogo così straordinario.

Lo scrittore ebbe l'opportunità di conoscere anche la parte meridionale degli Stati Uniti; non molto in verità, ma abbastanza per farci apprezzare la freschezza e l'originalità delle sue vedute. Il pri-



mo luogo importante che vide fu Richmond, una squallida, vuota e povera città che assomigliava molto a quelle del nord, ma senza averne le risorse economiche. Gli apparve in tutta la sua desolazione, avvolta nella neve, immagine concreta della tragedia che aveva rovinato il sud; tragedia perché la posizione di quegli stati era assurda, era falsa, era una follia romantica. James comprese chiaramente la situazione così come aveva fatto Mark Twain, sebbene esprimesse le sue idee in modo diverso:

I was tasting of the very bitterness of the immense, grotesque, defeated project — the project, extravagant, fantastic, and to-day pathetic in its folly, of a vast Slave-State (as the old term ran) artfully, savingly isolated in the world that was to contain it and trade with it.

Egli vide l'isolamento e l'anacronismo di questa regione e, come sempre, cerca di darci questo senso di inutilità e di falsità attraverso certi particolari che forse sarebbero sfuggiti a un occhio meno esercitato. Visitando il museo di Richmond e guardando le reliquie che erano sopravvissute e che dovevano costituire una vivida testimonianza di quattro lunghi anni di imprese eroiche e valorose, lo scrittore non vide altro che qualche brutto ritratto, qualche uniforme stracciata e del *bric-à-brac* vittoriano che non suggeriva nessun senso di dignità o di gloria. In altre parole, « he had made out, on the spot, ... that here was a pale page into which he might read what he liked ». Poco prima aveva toccato in modo esemplare, almeno così mi sembra, l'essenza del problema che tormenta tuttora il sud, osservando quella « thumping legacy of the intimate presence of the negro » da cui oggi ancora non si è riuscito a liberare: « The hunting consciousness thus produced is the prison of the Southern spirit ».

A Charleston, la bellissima città coloniale, James, molto prima che ciò divenisse di moda attraverso gli scrittori moderni del sud o l'abile macchina da presa di Elia Kazan, riuscì a darci l'atmosfera decadente che è una delle caratteristiche più notevoli di quelle regioni. Un giorno, mentre camminava in una strada tranquilla e solitaria, una vecchia e squallida mulatta che teneva socchiusa la porta di una di quelle belle case, gli fece per un istante avere una visione



del vecchio passato; ma solo per un istante, perché ella non voleva che egli penetrasse veramente « the secret of misfortune, of faded pretension ». Poi lo scrittore continua:

So, it seemed to me, had I been confronted, in Italy, under quite such a morning air and light, quite the same touch of a tepid, odorous medium, with the ancient, sallow crones who guard the locked portals and the fallen pride of provincial *palazzini*.

Charleston, con i suoi giardini e la sua silenziosa popolazione di donne, gli apparve come una sorta di harem orientale e un po' anche come un tranquillo convento, « just to make us say that whereas the ancient order was masculine, fierce and moustachioed, the present is at the most a sort of sick lioness who has so visibly parted with her teeth and claws that we may patronizingly walk all round her ».

6. Poco spazio ci rimane ormai per esaminare il terzo grande motivo di *The American Scene*, quello che abbiamo chiamato il senso dell'antichità mitologica del paesaggio degli Stati Uniti. Ma dato che esso appare principalmente nelle ultime pagine del libro, anche noi lo abbiamo riservato per la nostra conclusione.

Così James che considerava ormai 'romantica' l'America e non più l'Europa, da lui troppo bene conosciuta, scrisse, dopo la sua lunga assenza dal paese natale, pagine mirabili su ciò che aveva visto nelle parti più selvagge del continente americano. Della Florida seppe vedere la caratteristica principale e il pregio: il fatto di essere una terra antichissima, dall'aspetto ancora preistorico, non toccata dalla civiltà. Davanti a questo paese tropicale, con i suoi palmizi e i suoi esotici tramonti, ricordò il Nilo e lo contrappose alla qualità tutta americana del paesaggio:

One had to put the case, I mean, to *make* a fine sense, that here surely then was the greater antiquity of the two, the antiquity of the infinite *previous*, of the time, before Pharaos and Pyramids, when everything was still to come. It was a Nile, in short, without the least little implication of a Sphinx or, still more if possible, of a Cleopatra. I had the foretaste of what I was presently to feel in California — when the



general aspect of that wondrous realm kept suggesting to me a sort of prepared but unconscious and inexperienced Italy, the primitive *plate*, in perfect condition, but with the impression of History all yet to be made.

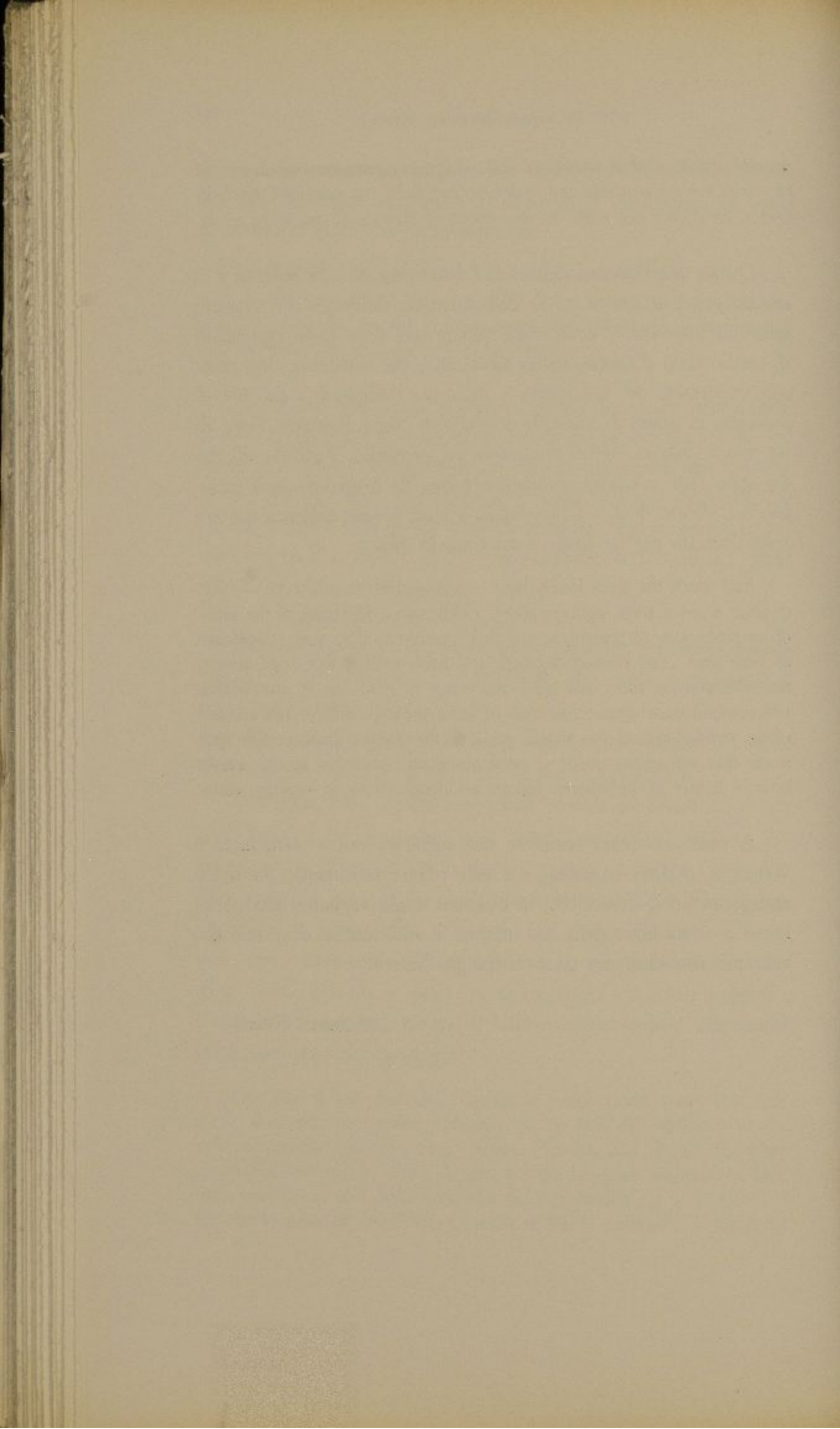
Questa era l'essenza della scena americana, la sua bellezza e il suo fascino. E le ultime parole dello scrittore, violente e che raggiungono un tono epico, sono senza dubbio una delle tante espressioni di quello stato d'animo, molto americano, che costituisce una parte così importante del suo spirito e della sua tradizione e che noi ci sentiamo in grado di accostare a quello di Natty Bumppo, l'eroe di un mondo ancora intatto e immune dal progresso. Vedendo ciò che era stato fatto a questo continente, James dà a un selvaggio metaforico il diritto di dire l'ultima parola sulla grande bellezza che era stata distrutta per far luogo a un « horrid mess »:

You touch the great lonely land — as one feels it still to be — only to plant upon it some ugliness about which, never dreaming of the grace of an apology or of contrition, you then proceed to brag with a cynicism all your own. You convert the large and noble sanities that I see around me, you convert them one after the other to crudities, to invalidities, hideous and unashamed; and you so leave them to add to the number of the myriad aspects you simply spoil, of the myriad unanswerable questions that you scatter about as some monstrous unnatural mother might leave a family of unfathered infants on doorsteps or in waiting-rooms.

A molti ciò potrà sembrare una metafora troppo arrischiata e veemente, perfino eccessiva; ma essa riflette fedelmente un tipico atteggiamento di James che, in qualsiasi modo vogliamo giudicarlo, lasciò la scena felice della sua infanzia e adolescenza, dove non doveva più ritornare, con un « o'erfraught heart ».

ALBERTA FABRIS







## IL PROCEDIMENTO DELLO STUPORE IN FAULKNER

Esiste nella prosa di Faulkner un procedimento stilistico che fa per contrasto pensare a quanto Henry James ha scritto di Turgenev: «Tutti i temi che egli scelse appaiono pieni; eppure sentiamo che la loro animazione giunge dal di dentro, e non è appuntata sulla loro schiena come quegli oggetti pungenti che venivano usati in antico nelle corse di cavalli del carnevale romano, per far correre gli animali»<sup>1</sup>. In Faulkner avviene esattamente l'opposto. Non che il tema non nasca già pieno. Ma mentre la storia che il Turgenev ci dà «corre come per aver salva la vita», e così, carica e vibrante e tutta non consumata, si avvale di un taglio da «forbici di Atropo»<sup>2</sup>, Faulkner fa proprio questo: non adopera le forbici di Atropo, o le adopera in un suo modo particolare, curioso, che dilata la storia invece di spogiarla e conciderla. Cioè ecco come: con la tecnica dell'imbonitore, il quale indietreggia attirando a sé il cliente, e così allunga fino al suo massimo l'atto della offerta e della vendita, attraverso una serie di discese, di negazioni o, meglio ancora, di concessioni. Dice altrove James che «la maggior parte di noi aspira ad acquistare, nella migliore delle ipotesi, solamente un pezzetto di terra qua e là, a cogliere una frasca o un singolo ramo, a rompere le zolle in un angolo del grande giardino della vita»; invece «il piano di Balzac consisteva semplicemente nel fare tutto ciò che poteva essere fatto. Egli si proponeva di 'rivoltare' il grande giardino da nord a sud e da est ad ovest»<sup>3</sup>. Faulkner, benché più volte, per la sua saga di Yoknapatawpha, sia stato avvicinato a Balzac, se ne distacca tanto da fermare la propria attenzione su un pezzetto di terra. Se egli ne supera i confini, il mondo oltre Yoknapatawpha può aver valore appena quale immagine gonfiata di una condizione umana che già Yoknapatawpha esplica e documenta. Ma quel che più distacca Faulkner da Balzac è che il primo, trattando il pic-

<sup>1</sup> HENRY JAMES, *L'arte del romanzo*, a cura di A. LOMBARDO, trad. di A. FAERIS, Milano, 1959, p. 129.

<sup>2</sup> H. JAMES, *op. cit.*, p. 128.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 65.



colo spazio di Yoknapatawpha, ne fa un giardino più grande (vasto) del « grande giardino di Francia »<sup>4</sup> del secondo. Manca a Faulkner la qualità dei « jugements synthétiques complets », della « représentation globale et synthétique » che Dominique Fernandez riconosce al nostro Moravia<sup>5</sup>, giudicato lo scrittore *più integrale*. « Ce qui ne signifie qu'il soit le plus vaste, le plus complet, ne même qu'il soit vaste et complet »<sup>6</sup>. Infatti: « Il ne suffit pas de faire une description minutieuse des lieux, des personnages et des gestes pour réussir à créer un style *intégral* ». Il vero stile integrale consiste invece « à ne rien présenter sous les yeux du lecteur, qui ne lui soit, au moment même, nécessaire; à fermer hermétiquement l'horizon des questions; à décrire, non pas le possible, mais toujours le réel, le solide, le consistant »<sup>7</sup>. Ma ciò che importa è capire in ogni scrittore la sua concezione della realtà; per cui ogni scrittore deve definirsi il più integrale che si conosca. Nel caso di Faulkner, bisogna partire da quello che egli reputa *necessario* comunicare al suo lettore. L'oggetto può essere il reale, il solido, il consistente, ma può ben essere il possibile, l'ipotetico, l'assurdo, la speranza. Egli pompa l'oggetto, ne fa una palla straordinaria. E il suo stile è integrale appunto perché è il suo stile, è la comunicazione stabilita direttamente col lettore, senza tramite di stili altrui, rapporto in cui tutto ciò che si dà è necessario. L'orizzonte geografico è limitato rispetto a quello di Balzac, ma Faulkner conosce altre dimensioni, di tempo, per esempio, o anche « interiori », dell'individuo (il subcosciente), che dilatano la piccola area e la intonano a « grande giardino ». Anche lo stile contribuisce talvolta a tale dilatazione. La pura cosa che è lo splendore di un attimo subisce una strana paralisi. L'attimo si imbeve di tanta realtà che pare andare a fondo a fermarvisi per sempre, inchiodato dal proprio peso. E procediamo, paralizzati un poco anche noi, ma alla fine è questo il movimento di Faulkner: quello a cui siamo costret-

<sup>4</sup> *Op. cit.*, p. 66.

<sup>5</sup> DOMINIQUE FERNANDEZ, *Le roman italien et la crise de la conscience moderne*, Paris 1958, rispettivamente alle pp. 15 e 17.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, p. 13. Il corsivo è nel testo.

<sup>7</sup> *Op. cit.*, p. 15.



ti, chiamati *noi* tra i suoi attimi troppo carichi e fastosi, troppo inquieti e pesanti e come fermi, in quei suoi boschi di parole, parole-cose: e talvolta parole-solo-parole che tuttavia fermentano *figurativamente* gli arazzi già ultradipinti. Come il diavolo avvolto in nuvole nere veduto da Blake, Faulkner sa che ogni uccello (« le moindre oiseau », traduce Daniel-Rops) è un universo di piacere « clos'd by your senses five ». Può allora egli lavorare su scaglie, su « le moindre oiseau »: lo spazio gli si fa subito vasto e l'oggetto enorme in grazia dei cinque sensi e di una mai placata forma di stupore. Lo stupore potrebbe apparire esterno, addirittura aggiunto all'oggetto, alla situazione creati; invece costituisce il modo stesso della conoscenza di Faulkner, quindi nemmeno soltanto integra il creare: lo condiziona; bisogna dire più chiaramente: è il creare, spesso. In *Requiem for a Nun*, nella parte intitolata *The Jail*, una ragazza bionda incapace per la sua fragilità di aiutar la madre nelle faccende domestiche trascorre ore e giorni e mesi ed anni a una finestra; è la figlia del carceriere; si chiama Cecilia Farmer e incide sul vetro il proprio nome e la data: 16 aprile 1861. Nel panorama della storia della città la figura di Cecilia Farmer si introduce sottilmente per via di quel suo nome e di quella data incisi sul vetro; la finestra è nell'edificio del carcere che ospita la negra Nancy: in sostanza la storia, il panorama storico, tendono a raggiungere i nostri tempi e Nancy, la *nun* del titolo, mentre Cecilia è compresa nel panorama solo come particolare. Ma è un particolare che si sviluppa, si ingrandisce, attrae a sé le sparse e varie membra del lungo discorso storico e si pone al suo vertice quasi simbolicamente, firmandone l'epilogo. Il cammino di questo sviluppo può servire da paradigma del procedimento dello stupore in Faulkner.

« A frail anemic girl with narrow workless hands lacking *even* the strength to milk a cow » (p. 229)<sup>8</sup>: è solo l'immagine di partenza. E nemmeno libera, indipendente, ma creata in funzione del ritratto del carceriere (non libero, non indipendente nemmeno questo

<sup>8</sup> Questa citazione e le successive da W. FAULKNER, *Requiem for a Nun*, New York, 1951. Quando non è indicato il contrario i corsivi sono miei.



ritratto, ma solo accolto nell'ampio — diciamo così — raptus storico). Tuttavia già l'immagine della « frail anemic girl » contiene un vocabolo di volta: « even ». Ora Faulkner dispone di due mezzi per accrescere l'immagine (intendiamo sempre mezzi suoi, di cui abbiamo fatto esperienza): l'insistere sulla sforbiciata (una forma di arretramento) e il ripetere ad ossessione l'immagine base, primitiva, originaria. Egli li adopera entrambi. Per quel che riguarda le sforbiciate vale il ricordo quasi favoloso dell'accumularsi delle negazioni del capitolo quinto dell'*Absalom, Absalom!*, cioè il capitolo di Rosa Colfield. Rosa Colfield dal suo 'monologo' si costruiva negativamente. Anche Cecilia Farmer vien costruita a forza di demolizioni. Accompagnano, sottolineano queste demolizioni vocaboli di volta: avverbi quali *even, just, simply*; particelle copulative semplici negative: *not even*; avversative: *yet but*; correlative: *not only... but even*; congiunzioni subordinate: *though, until, since*. Nello stesso tempo l'immagine della ragazza torna, si completa, appoggiandosi a pochi aggettivi: *frail* e *blonde* e *workless, incapable, fragile*. Anche i sostantivi sono pochi e tutti concatenati: *hour, day month, year; window* e *pane, name, date; town; girl, hair, hand, diamond ring; mother, father, dishes*. I verbi: *to muse*; e con gusto di aggettivi *waiting, musing*, in alternanza con *pensive*.

Dopo il rapido annuncio dell'immagine abbiamo il suo sboccio (passo n. 1): i vecchi rozzi travi che avevano conosciuto gli ubriachi Chickasaw di Ikkemotubbe e tutti i troppo violenti uomini bianchi della frontiera sono adesso la pergola che incornicia la finestra:

framing a window in which mused hour after hour and day and month and year, the frail blonde girl not only incapable of (or at least excused from) helping her mother cook, but even of drying the dishes after her mother (or father perhaps) washed them — musing, not even waiting for anyone or anything, as far as the town knew, not even pensive, as far the town knew: just musing amid her blonde hair in the window facing the country town street, day after day and month after month and — as the town remembered it — year after year for what must have been three or four of them, inscribing at some moment the fragile and indelible signature of her meditation in one of the panes of it (the window): her frail and workless name, scratched by a diamond ring in



her frail and workless hand, and the date: *Cecilia Farmer April 16th 1861* (p. 229)<sup>9</sup>.

Protagonisti del brano la ragazza e la città (Jefferson): ma per quanto vengano poste in uno stesso atteggiamento di spettatrici, solo la città, che segna il punto di vista, è una spettatrice reale, anche perché di certo non è Cecilia Farmer, priva di impazienza, a scandire il tempo: ora dopo ora e giorno e mese ed anno, cerchio su cerchio. Perfino il gioco della sintassi cinge la ragazza nei cerchi di tempo: all'inizio «*hour after hour and day and month and year*»; segue la descrizione della passività della ragazza («*musings, not even waiting... not even pensive... just musing*»); di nuovo il tempo, ma con la materiale presenza più duramente scandita: «*day after day and month after month and... year after year for what must have been three or four of them*». E che tutta la prima parte (fino a «*three or four of them*») sia a cerchi appare anche dalla posizione del soggetto *girl*; bisogna sfogliare le pareti di tronchi, di figure rosse e bianche, di tempo suddiviso e precisato per giungere al cuore del brano; il verbo (*mused*) precede il soggetto (*girl*), perché *girl* deve reggere la parte centrale ed essenziale: «*not only incapable of (or at least excused from) helping... but even of drying... — musing, not even waiting... not even pensive... just musing...*». Cecilia Farmer è dunque serrata dalle misure di tempo, dalla intelaiatura della finestra: finestra e tempo in alto, nel periodo, finestra e tempo in basso. La città, quale personaggio, realtà esterna su cui ci si affaccia, è anch'essa nel profondo cuore del brano, come lo specchio che ci comunica l'immobilità della fanciulla: poiché ciò che ora Faulkner dice, lo dice in quanto Jefferson lo sa. E bisogna tener conto del personaggio che Jefferson è per capire lo svilupparsi del personaggio-fanciulla nelle pagine di *The Jail*: perché «*at some moment*» v'è «*the fragile and indelible signature*» della meditazione della fanciulla su un vetro della finestra, e trascorreranno anni e Jefferson muterà volto e la storia avrà intrecciato altri memorabili fatti, ma il segno sulla finestra resterà e la città dovrà pur spiegarlo a se

<sup>9</sup> Il corsivo è nel testo.



stessa (alla propria coscienza storica) e ai forestieri, ai visitatori, agli uomini di questo secolo (« Not only a new century and a new way of thinking, but of acting and behaving too » — p. 240). È dato che Jefferson è il punto di vista, si spiega subito già l'avverbio « even » nella immagine base, primitiva. Il racconto della vicenda di Cecilia Farmer è puntualmente reso secondo l'ordine cronologico; ma fin dall'inizio sono anticipati gli atteggiamenti dello stupore; la vicenda è veduta guardando all'indietro e non si vuole accettarla, si comincia subito con il non accettarla per come è, giudicandola subito, perfino prima che ci venga comunicata. È la storia di una « frail anemic girl with narrow workless hands, frail and workless hand, frail and workless name »; fragile anche « the signature of her meditation in one of the panes » e tuttavia « indelible », quando tante cose saranno distrutte, consumate, perdute, « the signature » resterà ancora, indelebile, resterà il « paradoxical and significantless name » (p. 232). Questo fatto, di una ragazza talmente immobile e passiva eppure destinata a lasciare un suo segno a cui si accosterà con emozione il visitatore futuro, lo si vuol vedere già di per se stesso inaccettabile, sorprendente: ciò che *deve* apparire ancora più inaccettabile è lo sviluppo della vicenda personale della ragazza. Poiché (passo n. 2) nella primavera del '64, durante il pieno incalzare di una battaglia, un sottotenente confederato ha il tempo, la possibilità di accorgersi di lei, Cecilia Farmer, alla finestra:

the two of them — the frail and useless girl musing in the blonde mist of her hair beside the window-pane... and the soldier, gaunt and tattered, battle-grimed and fleeing and undefeated, looking at one another for that moment across the fury and pell mell of battle (p. 232).

Poi Jefferson viene occupata dall'esercito dei federali e si ha l'invasione dei *carpetbaggers*, i profittatori di guerra; passa un anno: ma già prima del giugno '65 (passo n. 3) il sottotenente confederato torna a Jefferson, sposa Cecilia Farmer e se la porta via, facendola salire dietro di sé, sul forte mulo che egli ha avuto in cambio della sua troppo delicata giumenta. Le varie fasi — dal ritorno dell'uomo alla partenza con la sposa — sono date come assurde. Non solo: all'assurdo si pone risalto in modo scoperto mediante un determinato



procedimento stilistico. Il passo n. 3 procede a ondate. Si avanza nella conoscenza, ma sembra di indietreggiare, perché si accumulano proposizioni avversative, concessive, limitative, eccettuative, periodi ipotetici dell'irrealtà, si accumulano negazioni e limitazioni. Giunge il sottotenente: straniero, solo: e la città non sa *neanche* se lo ha mai visto prima («the town did *not even* know it had ever seen him before» — p. 234) perché la volta precedente è stato un anno fa ed è durato *soltanto* (*only*) mentre egli l'attraversava al galoppo sparando dietro a sé sull'esercito *yankee*, e allora cavalcava una giumenta bella *benché* (*though*, p. 235) un po' *troppo* piccola e delicata («a little *too* small and *too* delicate blooded»), *mentre ora* (*where now*) egli cavalca un mulo che come mulo è meglio di quanto il cavallo valesse come cavallo, ma è *sempre* un mulo (*still a mule*) e la città *non* può sapere ecc. Intanto lungo il viaggio lui *non aveva neppure* (*not... even*) concesso al mulo il tempo di fermarsi in un campo di frumento. Poiché era tutto teso a qualcosa: «making or at least planning a singlehanded assault against what *any rational man* would have considered *insurmountable* odds». E la ragazza lo vede scendere e legare il mulo allo steccato e *forse* (*perhaps*) durante il breve percorso dallo steccato alla porta egli la guarda un momento, «*though possibly, perhaps even probably, not, since she was not* his immediate object now, he was *not really* concerned with her at the moment, because he had *so little time*, he had *none*, really» — pp. 235-236): egli deve raggiungere la fattoria paterna nell'Alabama, distrutta da quattro anni di guerra e di abbandono; «and *even if* the land was *still* plantable, *even if* he could start planting the stocking of corn tomorrow, he would be weeks and *even* months late» (p. 236). A questo punto il grado di tensione sale vertiginosamente. Durante il percorso fino alla porta e mentre alza la mano per bussare, l'uomo, incalzato dal suo problema di tempo, *deve* pensare «with a kind of weary and indomitable outrage» che, già in ritardo di mesi, ha da perdere ancora un giorno o «*maybe even*» due o tre prima di poter caricare la ragazza sul mulo dietro di sé e partire alla volta dell'Alabama *finalmente* (*at last*). E questo (l'*outrage*) in un momento in cui (*this, at a time when*) egli ha bisogno di pazienza e cortesia *anche* (*too*) per spiegare (*cercar di spiegare*:



trying to explain), in termini che essi possano comprendere o *almeno* (at least) accettare, la sua *semplice* (simple) necessità, la sua urgenza, ai genitori di lei che egli non ha *mai* visto prima e che *non* intende, o *comunque non* prevede di rivedere, *non che* ce l'abbia con loro: *semplicemente* (simply) ha intenzione di essere troppo occupato per il resto della sua vita, *una volta che* (once) possano salire sul mulo e partirsene per l'Alabama. Così, durante il colloquio, egli *non* vede la ragazza, non solo, ma *neanche* (not even) chiede di vederla dopo il colloquio, perché deve correre per la licenza di matrimonio e il predicatore, per cui la prima parola che le rivolge è la promessa al momento della cerimonia, e « it was probably not until they were on the mule — the frail useless hands whose only strength seemed to be that sufficient to fold the wedding license into the bosom of her dress and then cling to the belt around his waist — that he looked at her again or (both of them) had time to learn one another's middle name » (pp. 236-237).

Questa la storia, « That was the story » (p. 237), conclude Faulkner per noi, « the incident, ephemeral of an afternoon in late May »; mentre la città, la Contea sono occupate per conto proprio; ha inizio la ricostruzione; quindi uno dopo l'altro si susseguono gli anni — « New Years' Day, 1865 » (p. 237), « New Year's of '66 », « New Year's of '76 » (p. 238), « 1900, on Confederate Decoration Day » (p. 239), e così via; l'Ottocento trapassa nel secolo nuovo: le pagine di *The Jail* portano avanti i blocchi della rievocazione grandiosa e ormai gli interessi sono diversi, altri nomi, altre date, indizi di altre storie individuali, tutto convogliato, fuso nel gran corso degli anni fino ad oggi. L'episodio di Cecilia Farmer, anche se venisse abbandonato, immerso nell'epica, perduto indietro, costituirebbe sempre un bell'esempio del processo stilistico di assurdiszazione. Ma non viene abbandonato. Soltanto gli si dà modo di maturare, gonfiarsi in silenzio. È messo da parte, come in attesa. Gli altri fatti — tutti quelli successivi in ordine di tempo — servono a dividerlo materialmente, direi fisicamente, dal piano della *ripresa*. Lo spazio di un secolo permette il carattere della prospettiva. Poiché la *ripresa*, la quale per fini suoi utilizza elementi già 'scontati', si differenzia dal racconto vero e proprio che crea appunto quegli elementi. Il racconto



con l'annuncio (l'immagine base) e i tre passi vede l'episodio di Cecilia Farmer nel suo divenire, parallelo al tempo in cui si svolge; benché inserito in un vasto excursus dal tono rievocativo e riassuntivo, allenta il carattere di rievocazione per il suo trovarsi inserito nel momento giusto, cioè nel momento storico dei fatti che narra. Il racconto è nella rievocazione come vi è la ripresa (Faulkner oggettivizza a tal punto il presente da darcene una proiezione di sapore rievocativo anch'essa): ma, fondamentalmente, il racconto è altra cosa dalla ripresa. Il racconto è dramma, azione, disegno operante; la ripresa (almeno in queste pagine di *The Jail*) sfrutta il senso di quel dramma, di quella azione, di quel disegno operante, ne ricava gli elementi vitali ma sotto la loro forma stilizzata, prefigurata, e proprio sulla loro stilizzazione e prefigurazione lavora.

Perché la sua tecnica è di ribattere e insistere. E non si può ribattere e insistere che su un senso già indicato in precedenza, su elementi fissi, benché scomponibili e variamente mossi. Tornano perciò i vocaboli di volta, le immagini. Restiamo sempre agganciati all'immagine originaria e ai temi dei tre passi che formano l'episodio di Cecilia Farmer: immobilità, finestra, vetro e nome e data, l'uomo e la battaglia e il mulo, la partenza per l'Alabama. Il gioco della ripetizione è reso possibile da tutta la viva struttura faulkneriana dei simultanei piani di tempo in un andirivieni dall'oggi al passato e viceversa, avanti e indietro, realtà presente (la cucina della prigione, il visitatore, la guida) e memorie e fantasie sollecitate dal vetro. Il visitatore viene condotto dinanzi al «cloudy pane bearing the faint scratches which, after a moment, you will descry to be a name and a date» (p. 254); dopo il lieve imbarazzo — il disagio di chi senza preavviso vien fatto entrare in una cucina privata —, egli si lascia prendere dai segni incisi sul vetro: sotto il suo sguardo «the faint frail illegible meaningless even inference-less scratching on the ancient poor-quality glass» si muove, si coagula «seeming actually to have entered into another sense than vision»: un profumo, un sussurro. Protagonista della pagina è il vetro: «the old milky obsolete glass, and the scratches on it: that tender ownerless obsolete girl's name and the old dead date in April almost a century ago — speaking, murmuring, back from, out of, across from, a time as old as lavender,



older than album or stereopticon, as old as daguerreotype itself ». Tra i segni incisi e il visitatore si pone la guida, crede di tutto ciò che la città sa in proposito — il frastaglio, il lavoro verbale di madri e padri e zie nubili; si infittiscono le voci del passato intorno al forestiero, finché i segni della finestra agiscono su di lui ed egli afferra:

that voice, that whisper, murmur, frailer than the scent of lavender, yet... louder than all the scethe and fury of frying fat (p. 255).

Da questo momento ha inizio la mitificazione di Cecilia Farmer. Nei tre passi del racconto si dava maggior rilievo al processo dello stupore, poiché l'episodio era visto come assurdo, l'assurdo ne era il tema dominante. Nella prima parte della ripresa la tecnica della ripetizione prevale sulle sforbiciate perché l'assurdo è ormai accettato e non si tende più ad esaltarlo; si esalta invece la sopravvivenza dei segni incisi sul vetro, per giungere infine a simbolificare Cecilia Farmer. Se le sforbiciate sono presenti, lo sono per la tecnica stessa della ripetizione; esse vengono portate al livello della ripetizione. Certo si ribatte sull'assurdo perché l'assurdo è il vero tema dell'episodio e privato d'esso questo muterebbe aspetto e valore. Però nel racconto gli elementi dell'assurdo erano progressivi, nella prima parte della ripresa sono ripetuti nella loro forma statica:

*not even waiting: musing; a year, and still not even waiting: meditant, not even unimpatient: just patienceless, in the sense that blindness and zenith are colorless; until at last the mule, not out of the long northeastern panorama of defeat and dust and fading smoke, but drawn out of it by that impregnable, that invincible, that incredible, that terrifying passivity... the man... merely harried and urgent... if he still had a farm, and now the girl, the fragile and workless girl not only incapable of milking a cow but of whom it was never even demanded, required, suggested, that she substitute for her father in drying the dishes, mounting pillion on a mule behind a paroled cavalry subaltern... whom she had not known or even spoken to long enough to have learned his middle name or his preference in food, or told him hers, and no time for that even now: riding, hurrying toward a country she had never seen, to begin a life which was not even simple frontier, engaged only with wilderness... (assuming that it was still there at all...)* (pp. 256-257).



Nella seconda parte della ripresa si genera dai vecchi elementi qualche elemento nuovo, che porta l'ideale continuazione dell'episodio:

to become the farmless mother of farmers (she would bear a dozen, all boys, herself *no* older, still *fragile*, still *workless* among the churns and stoves and brooms and stacks of wood which *even* a woman could split into kindlings; *unchanged*), bequeathing to them in their matronymic the heritage of that *invincible inviolable ineptitude* (p. 258).

Ma anche gli elementi nuovi nascono come prefigurati, così fedeli all'immagine originaria essi si mantengono, con tanto scrupolo mantenendo anche l'intenzione di straordinarietà in cui i vecchi elementi si stilizzavano. Inoltre la tecnica — come i corsivi stanno a dimostrare — si ripete:

*not* for that passivity, that stasis, that invincible captaincy of soul which *didn't even* need to wait *but simply* to be, breathe tranquilly, and take food — infinite *not only* in capacity *but* in scope too (p. 259);

a new land *even if not yet...* a new hope... drawing him (that face) *even* back from this *too*, from *no longer* having to remain undefeated *too* (pp. 259-260);

*not even* demanding more than that: *simply* requiring it, requiring all... *not even* to be caught... *but* drawn... and the host who... has *never* been out of Yoknapatawpha further than... *but never... let alone whether* the Emperor of Mexico *even ever* had a wife or *not...* (pp. 260-261).

Il racconto (l'annuncio e i tre passi) procedeva in un modo singolare: dove c'era la ragazza c'era solo disegno: la finestra incorniciata dalla pergola, i capelli biondi, l'atteggiamento immobile, gli spazi di tempo, lo sgraffio fragile ma indelebile sul vetro; l'uomo portava l'azione (l'episodio veniva drammatizzato). Ma sempre, anche nel pieno dell'azione portata dall'uomo, restava intatto il 'disegno' della ragazza. Cioè fin dall'inizio la immobilità della ragazza non era sentita solo come occasione figurativa, lo stesso color biondo dei capelli costituendo un particolare funzionale all'immagine di una *passivity*, di una *stasis*, di una *invincible captaincy of soul*: esisteva questa immagine ferma, ma soprattutto esisteva il procedimento sti-



listico a disegno, il procedimento della contemplazione e insieme del giudizio, per cui l'immagine si formava già come giudizio. Nella ripresa (elementi vecchi e nuovi) il giudizio è più esplicito e programmatico; sostantivi astratti entrano nella pagina riassumendo il senso della visione concreta (*stasis, ineptitude, matriarchy, passivity, captaincy of soul, sterility, insatiation*). Ne deriva una maggiore immobilità dell'immagine di Cecilia Farmer, e questa immobilità si fa talmente assurda da diventare simbolica. I movimenti dell'uomo ne vengono assorbiti, consumati, distrutti. Cecilia Farmer è davvero una rete, una trappola luminosa («that one bright fragile net and snare» — p. 260): non solo attira e divora il soldato lacero e tutti gli uomini — «all men (you too: yourself and the host too)» — p. 260, ma come disegno insidia e dissolve i modi della drammatizzazione, agisce dall'interno di un'esperienza contemplativa più che narrativa. Distrutta l'intera storia, l'immobile epicentro psicologico e stilistico assurge a simbolo e la fanciulla si deforma in matriarca, il suo regno in matriarcato.

Come esempio del procedimento dello stupore, l'episodio di Cecilia Farmer è un po' complesso. Non riesce facile distinguere tra mirificazione e mitificazione. Nella seconda prevale la fantasia, nella prima è componente essenziale il giudizio. Punto di partenza per la mirificazione è lo stupore stesso dell'autore. Mentre crea, l'autore si stupisce: poiché non accetta con naturalezza *un dato*, ma lo vede contro uno sfondo diverso (il *come* sarebbe dovuto essere: sicché *l'essere nel modo come* è appare assurdo). Ogni dato gli nasce così per contrasto; è da questo contrasto che deriva l'assurdo, il paradossale, lo straordinario dell'aspetto *oggettivo* della realtà. La meraviglia è il controllo continuo dei dati della realtà e il loro commento. Essa a volte scaturisce dall'infrazione del sillogismo: A dà B, C = A, allora C dà B; invece in Faulkner A dà B, C *non* è uguale ad A, *tuttavia* C dà B. Rispetto al dato logico, quello effettuale per quanto semplice si fa assurdo perché contraddice il primo, viola un ritualismo atteso. Quindi la nascita dell'immagine assume una forma raziocinante, interviene nella sua costituzione l'elemento analitico che le dà enfasi. Il presupposto faulkneriano è dogmatico; ha



una fisionomia storico-collettiva, non è fattuale ma solo concettuale, mentre fattuale è lo straordinario che si concretizza. Il presupposto è schema, astrae dall'eccezione, dal caso individuale, si fissa alla regola, al normativo, considera ex-lege tutto ciò che straborda o è eccentrico. Il normale è il tipo. Lo straordinario delude l'attesa del tipo. Il normale non è neppure il possibile<sup>10</sup>. In un certo senso, a voler cavillare, lo straordinario fattuale e il possibile sono sullo stesso piano, nei confronti del normativo, dell'autorità. Ma teniamo presente che lo straordinario di Faulkner non corrisponde sempre al nostro comune concetto dello straordinario. Può essere un dato semplice; l'importante è che lo si crei in rapporto alla norma. Nella vicenda di Cecilia Farmer i casi non sono, ad esempio, straordinari, o per lo meno non lo sono nella misura in cui possono apparirci le pecore-pesci e l'uomo-squalo di *Mosquitoes*. Tuttavia nei *tall tales* accolti in *Mosquitoes* manca lo stile che rende precipuamente faulkneriani lo stupore, il senso del paradossale di pagine successive; il contenuto va a finire nel meraviglioso, ma è accettato pianamente, quasi come uno scherzo, in uno scontro di intelligenze e umori. Certo già con *Mosquitoes* si dichiarava con vigore e ingenuità l'interesse per gli aspetti insoliti del reale; là dove mancavano, veniva in aiuto l'artificio, un mezzo magico esterno che affidava a una parola, a un nome il compito dell'evocazione prestigiosa. In *Mosquitoes* tra i *tall tales* e i pezzi descrittivi in cui è messa in opera la formula meccanica c'è la differenza che i secondi si sforzano di ottenere lo straordinario e gli altri, i quali già lo hanno in misura esorbitante, di attenuarlo con un sorriso; in verità tutti si impegnano a stupire. Il procedimento dello stupore si forma, invece, quando è lo stesso Faulkner a stupirsi: il procedimento non vorrà perciò che comunicarci uno stato di sorpresa, e sorpresa sempre crescente, sempre più profonda e totale, tanto connaturata ai casi che la generano, da modificar la presentazione dei casi stessi. Per cui il commento, il giudizio vengono assimilati a fatti letterari, a tecnica narrativa, componenti di struttura, componenti intime, non occasionali ed esterne.

<sup>10</sup> A proposito della coesistenza in F. di reale e possibile, realtà e favoleggiamento, cfr. ELIO VITTORINI, «Faulkner come Picasso?» (dicembre 1950) in *Diario in pubblico*, Milano, 1957.



Di fronte a un'autorità basata sulla pratica, sull'esperienza, sul preconcetto, sul precostituito, sul normativo, lo stupore di Faulkner è per la molteplicità e varietà della vita in atto, la quale non tiene conto degli esempi già verificatisi e degli schemi già suggeriti, ma propone di volta in volta la legge del nuovo, scavalcando il passato e mai rifacendolo. Lo stupore è per la riserva di disponibile che la vita offre, per cui il fattuale (semplice o straordinario che sia) risulta straordinario, o almeno inatteso. Invece la presenza dei *tall tales* in *Mosquitoes* indica solo l'influsso di elementi di colore locale, il gusto di una tradizione: il ricco umorismo dell'*Old South-West*<sup>11</sup>, in cui emergono i materiali dei tanto popolari *semigods* americani: Jean Lafitte, Paul Bunyan, Davy Crockett, Mike Fink. « Who made Paul Bunyan? » si chiede Carl Sandburg<sup>12</sup>: « Who made Paul Bunyan, who gave him birth as a myth, who joked him into life as the Master Lumberjack, who fashioned him forth as an apparition casing the hours of men amid axes and trees, saws and lumber? The people, the bookless people, they made Paul and had him alive long before he got into the books for those who read ». Siamo sulla schietta linea del folklore. Faulkner ne assorbe lo spirito: da una parte il *tall talk*, dall'altra il *tall tale*, ed hanno un secolo e mezzo di storia dietro di sé, dal trapasso del *backwoodsman* in *riverman*, ai tempi della frontiera. « The backwoodsman was the first of our tall men, whose words were tall talk and whose deeds were tall tales », scrive il Botkin<sup>13</sup>. Benché il *tall tale* contenga il *tall talk* o nasca da esso, la distinzione è necessaria: segna la differenza tra

<sup>11</sup> WALTER BLAIR, *Native American Humor* (1800-1900), Cleveland, 1937 e *Horse Sense in American Humor*, Chicago, 1942; CONSTANCE ROUCRE, *American Humor: A Study of the National Character*, New York, 1942 (4ª ediz.) e *The Roots of American Culture*, New York, 1942; STANLEY E. HYMAN, *The Armed Vision*, New York, 1952 (il capitolo « C. Roure and Folk Criticism »). Interessante, per l'esame dell'influenza del *tall tale* su Melville: EDWARD H. ROSENBERY, *Melville and the Comic Spirit*, Cambridge, 1955.

In HARRY M. CAMPBELL e RUEL E. FOSTER, *W. Faulkner, A Critical Appraisal*, Norman, 1951, il Foster (cap. « Humor ») esclude categoricamente in *Mosquitoes* la presenza dell'umorismo di frontiera (p. 106); *Mosquitoes* (come anche *Soldier's Pay*) non presenterebbe che « imitative humor » con evidente influsso di Huxley (p. 95).

<sup>12</sup> CARL SANDBURG, *The People, Yes*, New York, 1936, p. 97.

<sup>13</sup> B. A. BOTKIN, *A Treasure of American Folklore*, New York, 1944, p. 3.



vanteria e racconto iperbolico. Il *tall tale* di Andrew Jackson accolto o elaborato da Faulkner in *Mosquitoes* beneficia, in modo aperto e inequivoco, di qualcosa che era la sostanza di tanto vecchio *tall talk*:

Well, the old general [Andrew Jackson, l'*Old Hickory*]<sup>14</sup> bought a place in Florida. A stock farm, they told him it was, and he gathered up a bunch of mountaineers from his Tennessee place and sent 'em down there with a herd of horses. Well, sir, when they got there they found the place was pretty near all swamp. But they were hardy folks, so they lit right in to make the best of it. In the meantime... some of these horses strayed off into the swamps, and in some way the breed got crossed with alligators. And so, when Old Hickory found he was going to have to fight his battle down there in those Chalmette swamps, he sent over to his Florida place and had 'em round up as many of those half-horse half-alligators as they could, and he mounted some of his infantry on 'em and the British couldn't stop 'em at all<sup>15</sup>.

Bisogna aggiungere a questo racconto un particolare che ne rende incerta la versione: la deformità ai piedi («webbed feet») nell'*Old Hickory* e nei discendenti (p. 67 e p. 281). Se poi si considera che nel successivo *tall tale* di *Mosquitoes* un discendente dell'*Old Hickory* (Claude Jackson) diviene squalo e pecore divengono pesci, si deve dire che al momento di Faulkner il tema dell'incrocio, della metamorfosi appare confuso. All'inizio costituiva solo vanteria, perciò entrava nel *tall talk*. Appunto con spirito di *tall talk* era presentato in *The Hunters of Kentucky*, che Noah Ludlow cantava nel 1822 dinanzi ad un pubblico neworleanese formato anche degli stessi *hunters* vincitori, con l'*Old Hickory*, della battaglia di New Orleans, 1815:

- v. 17: ...Kentucky boys  
are alligator horses;
- v. 57: for every man was half a horse,  
and hal an alligator.

<sup>14</sup> B. A. BOTKIN, *A Treasure of Southern Folklore*, New York, 1953 (4ª ediz.), pp. 169-170: «The General wins his nickname», da *Life of A. Jackson*, 1887.

<sup>15</sup> W. FAULKNER, *Mosquitoes*, New York, 1927, pp. 67-68.



Ma *The Hunters of Kentucky* non fanno che stabilizzare una tradizione reperibile nel comune *tall talk* degli uomini di frontiera: già nel 1808 Christian Schultz, Jr., ne raccoglieva un esempio<sup>16</sup>: in un litigio tra due millantatori del Mississippi il motivo ricorrente era il «totemic transfer of traits, reflected in the application to humans of such terms as hoss etc.»<sup>17</sup>. Tra le altre identificazioni con animali («There's a sprinkling of all sorts in me, from the lion down to the skunk») ci interessano quelle con gli alligatori e i cavalli: «I am a man; I am a horse, I am an alligator; half man, half horse, have... alligator's teeth». Nel 1813 giornali dell'est potevano designare gli uomini del Mississippi come «half-horse half-alligator creatures» senza dover spiegare l'espressione<sup>18</sup>. Assicurato in contrasto col carattere del *Down East Yankee* quello del *ring-tailed roarer*, dello *screamer* del South-West, è assicurato l'accostamento all'alligatore e al cavallo: «Because the qualities of the horse and the alligator seemed most fitting to the animal antics and noises of the ring-tailed roarer, the alligator horse or half-horse, half-alligator became his emblem»<sup>19</sup>. Perciò via via lungo gli anni ritroveremo questo emblema: nell'extravaganza di Ralph Stackpole, nel *boasting* di Nimrod Wildfire, nel *brag* di Crockett e di Mike Fink, perfino in canti e *yells* di *cowboys*, nella rievocazione poetica di Carl Sandburg (*They Have Yarns*). Coi *tall tales* di *Mosquitoes* l'incrocio e la metamorfosi non sono vanterie, forme emblematiche, ma dati di fatto, realtà. Il particolare dei piedi palmati nell'*Old Hickory* e nei discendenti farebbe pensare a versioni varie che il Faulkner avrebbe accolto senza scegliere; in esse si afferma contemporaneamente che l'*Old Hickory* poté vincere gli inglesi aiutato dalla deformità ai piedi e che poté vincerli per essersi i suoi cavalli incrociati con gli alligatori; sussiste qualche peculiare elemento del *tall talk* accanto a un diverso uso del tema dell'incrocio; in quanto a Claude Jackson mutato in squalo ci si ricorda di un'altra tradizione, quella secondo la

<sup>16</sup> BOTKIN, *A Tr. of Am. F.*, cit., p. 275.

<sup>17</sup> JOHN RUSSELL BARTLETT, *Dictionary of Americanisms*, in BOTKIN, *A Tr. of Am. F.*, p. 273.

<sup>18</sup> BLAIR, *Native Am. H.*, cit., p. 30, n. 4.

<sup>19</sup> BOTKIN, *A Tr. of Am. F.*, p. 4.



quale Stackalee « changed hisself into a horse »<sup>20</sup> (benché nel ritratto di Stackalee si avverta una sfumatura magico-demoniaca, avendo egli venduto la propria anima al vecchio Scratch). Non manca neppure l'accorgimento tecnico della *box-like structure* così proprio dell'umorismo nel South-West (per cui è caratterizzato l'occasionale *story-teller*, e non si trascurano né l'effetto della narrazione sugli ascoltatori né il luogo in cui la narrazione avviene). Ciò che manca nel *tall tale* di *Mosquitoes*, come del resto mancava nei collaboratori dello « Spirit of the Times » e nella tradizione generale del *tall tale* e del *tall talk*, è il procedimento dello stupore che abbiamo rilevato in *Requiem*. Il *tall talk* ha l'apparenza aggressiva di una imposizione, e il *tall tale* non pretende d'essere creduto, vuol solo divertire<sup>21</sup>. Il *tall tale* segnala la straripante forza emotiva di un certo uomo medio americano, il bisogno della eccezionalità insito in una compagine sociale, *en masse*, sotto quello che il Toynbee chiama lo stimolo dell'ambiente, dei paesi difficili, lo stimolo che crea storia, movimento, reazione feconda. Questo stesso stimolo, in seguito, nella competizione con il nord degli Stati, renderà il nord (il New England) vittorioso di fronte al sud, le cui condizioni ambientali si offriranno più favorevoli. Non per niente il *tall tale* nasce quando il South-West è ancora terra ardua. Con il suo aspetto assurdo, paradossale, e con il vibrato senso del comico esso risponde alla necessità furiosa dell'ubriacatura e al suo superamento cosciente. Del gioco si conoscono sempre le mosse — come regole generali, accettate. Ed è nel gioco accettare lo straordinario senza discuterlo e metterlo in dubbio. Lo straordinario è il sangue del *tall tale*: per la disposizione del narratore e quella degli ascoltatori quando si tratti di racconto orale; con lo stesso spontaneo equilibrio nel 'commercio' scritto

<sup>20</sup> *Op. cit.*, p. 125.

<sup>21</sup> JAMES N. TIDWELL, *A Treasure of American Folk Humor*, New York, 1956, pp. 481-482: « Some tall tales are near enough to the truth that they may be believed by the greenhorn, but they have in them indicators to let the initiates know that they are fancy rather than fact. Most tall tales, however, are so far from the truth that no one would be misled; they are meant to be enjoyed rather than believed. Our enjoyment comes from the literary art which makes the unbelievable at least partially believable (just as does the art of the ghost story) and from the imaginative combination of details ».



(a cominciare dai collaboratori dello « Spirit » fino a Twain e oltre). Nell'esempio da *Requiem* Faulkner pone invece in rilievo che i fatti sono *incredibili* benché veri; egli punta proprio sulla loro assurdità. Di qui il tono stupito, mentre il *tall tale* adopera un tono *matter-of-fact*<sup>22</sup>, quello con cui i Grimm — per una convenzione ormai secolare — potevano tessere la favola del rospo che semplicemente si rivolge alla bella figlia del re nella lingua degli uomini. Ma, è ovvio, le favole dei Grimm (come del resto quelle dello stesso Old South-West) non hanno altro in comune con i *tall tales*, di cui l'elemento umoristico è troppo acuto e amorale<sup>23</sup>: intanto, però, il tono *matter-of-fact* deve scaturire da una medesima convenzione, il patto tra narratore e ascoltatore per cui lo straordinario rimane oggettivo (delle cose, dei fatti). Nel Faulkner di *Requiem* lo straordinario è invece soprattutto soggettivo (di coscienza, atteggiamento, posizione dell'autore, suo punto di vista). Può venire a mancare l'*exaggeration* dei fatti (che è il carattere dei *tall tales*): l'autore ha sempre, come carta fondamentale, l'*exaggeration* della presentazione dei fatti. Scegliamo da *Requiem* un nuovo esempio: la storia del tribunale di Yoknapatawpha nella prima parte del libro che appunto ad esso si intitola: *The Courthouse*. Si ritrova qui il procedimento perentorio già illuminato con l'episodio di Cecilia Farmer: solo che l'organismo stilistico vi è tanto più complesso perché il procedimento ha un tema e lo svolge nella maniera più testarda, senza mai allentar la presa, ma ha anche temi minori e sembra sbandare, perdervisi a volte, quando invece tutti confluiscono a creare l'atmosfera sensazionale. Inoltre si intrecciano strategie tecniche quali l'anticipazione dei motivi e lo stile ellittico o allusivo,

<sup>22</sup> J. N. TIDWELL, *op. cit.*, p. 482: « In order to make the exaggerations of the tale more nearly credible, the narrator maintains at all times an air of truthfulness. He talks gravely and seriously, becoming even more grave as the tale gets more exaggerated ». Cfr. BORKIN, *A Tr. of Am. F.*, p. 492: « the tall tale deals frankly with marvels, with the remarkable or prodigious, as the epithet signifies. As J. Frank Dobie points out, the tall-tale teller does not expect to be believed, except by the uninitiated ».

<sup>23</sup> H. W. BOYNTON, citato dal BLAIR, *Native A. H.*, p. 88: « The Saxon insistence on ethical motivation was seldom relaxed at any section of the Atlantic seaboard. But the unconscious, or unliterary, literature of the backwoodsman, riverman, was frankly unethical, amoral... On the open, fluid frontier the ethics implicit in these stories is the ethics of success ».



l'intervento aperto, retorico, dichiarato (due o tre affermazioni di giudizio), infine una variante del procedimento dello stupore che si basa sul montare stesso della tensione ed appartiene a una scrittura più asciutta e — dal punto di vista faulkneriano — più chiusa (una scrittura pregnante, che non commenta l'oggetto, non vi razionalizza intorno, bensì lo cresce dentro di sé e lo svela solo a strappi sino alla luce della conclusione)<sup>24</sup>. Ma alla base di tutto v'è sempre lo stato d'animo di stupore dell'autore per la risposta di una realtà diversa da quella che ci si aspetterebbe. Nelle prime pagine i fatti non appaiono distribuiti nell'ordine in cui avvengono. Chi scrive sa già, e non si preoccupa di chi legge e quindi non sa. Come hanno osservato molti critici, spesso è necessario, per capire Faulkner, leggere una seconda volta (o una terza, una quarta). Vi è il contenuto: la fabula, diciamo nella terminologia formalistica. Il *sjuzet* (per seguire la stessa terminologia) ci dà la fabula con un criterio 'tendenzioso'. Prendiamo il contenuto di *The Courthouse*: dopo i primi trent'anni di vita, la colonia non ha ancora nome né tribunale, ma solo un forziere con documenti e la prigione di tronchi di legno; l'evasione di alcuni banditi la costringe ad affrontare un dilemma, per salvarsi dal quale essa deve costituirsi a città, scegliendosi il nome e costruendo il tribunale. Figurano caposaldi della vicenda i banditi, un lucchetto di sette chili, antichissimo, portato dalla Carolina, e il corriere della posta che fa regolare (o irregolare, considerati i tempi) servizio da Nashville. Ma il protagonista più importante è addirittura il caso. Un caso la cattura dei banditi, un caso la loro evasione, perciò il tribunale imposto dalle conseguenze dell'evasione può ritenersi anch'esso un caso. Questa la fabula. In qualche parte (la evasione) è di per se stessa straordinaria, ma ciò che veramente la rende straordinaria è il tono dell'autore. Per quanto non si possa parlare di uno

<sup>24</sup> L'anticipare e il posporre conducono ai medesimi risultati. L'uno offre una notizia quando non si ha il resto per integrarla, capirla, e ne consegue un'insufficienza, un che di oscuro e teso; l'altro detrae alla visione concreta e completa del momento un dato essenziale. Il lettore procede senza sapere, o per qualcosa che gli è tenuto nascosto o per qualcosa che gli è anticipato; ma è quasi lo stesso, poiché anche quando gli si anticipa, il lettore si trova nella condizione (condizione ellittica) di non afferrare il senso della notizia ricevuta, ma solo — si potrebbe dire per intimità dell'autore — di doverne accettare l'importanza.



stile preso a sé (così come non si dovrebbe trattare un contenuto come *oggettivo*), lo stile di *The Courthouse* mostra un suo profilo che ne fa una storia: con la fase iniziale, lo sviluppo, l'incrocio e la fusione di tecniche diverse. Perché storia, ha carattere dinamico: lo stupore sale, cresce. *Si svolge*. Lo stupore è il punto di vista dell'autore. La presentazione dei fatti deve il suo tono a questo punto di vista. Ma sotto un certo aspetto non si ha nemmeno una storia, e cioè, lo svolgimento intimo ed esterno dello stupore. Il tono dello stupore è tanto progressivo quanto statico. Potrebbe essere solo progressivo se si accompagnasse a una distribuzione progressivamente cronologica dei fatti. Ma con il *sujet* si trova invece che qualche fatto è anticipato, nelle prime pagine scaglioni di anticipi contengono già tutto l'esplosivo dello stupore, il capitolo inizia già con una violenta condizione di stupore. Perciò lo stupore, in fondo, appare anche fermo, costante. Se si muove, se cresce, sembra che ciò avvenga per l'assommarsi meccanico di tutti i suoi momenti, per un effetto cumulativo, addizionale. E anche qui, in questo ambiguo carattere statico-dinamico, è la differenza con i *tall tales*. I *tall tales* scritti subiscono l'influsso della tradizione orale, la quale favorisce la forma rapida, tesa alla battuta finale, al finale colpo di scena. Certo l'influsso si esercita con maggiore evidenza sugli *yarns*. Dal Blair *A Coon Hunt in a Fancy Country* del Thompson è scelto ad esempio: «Whereas the loose commentary of the letter or the highly mannered style of most short stories of the time encouraged diffuseness, this form encouraged... directness»<sup>25</sup>. *A Coon*, infatti, «moves forward rapidly... The tale ends, as an anecdote should, with a point»<sup>26</sup>. Invece le pagine di *The Courthouse*, anche se hanno un loro *point* (la costituzione del tribunale), addirittura lo anticipano e ne anticipano subito i moventi (l'evasione, il lucchetto). Allo stesso modo non tanto tendono a uno stupore *ultimo*, quanto indicano che è ogni momento della storia a suscitare stupore. Quasi ogni momento vien posto in risalto: le pagine sono infatti costruite in respiri più o meno lunghi separati non dalla punteggiatura ma da

<sup>25</sup> BLAIR, *Native Am. H.*, cit., p. 89.

<sup>26</sup> *Op. cit.*, p. 90.



spazi bianchi; l'interruzione grafica ha un suo senso polemico, agisce da isolante, serve a far individuare certi nuclei la cui materia gira intorno a se stessa, mentre l'uso della punteggiatura ha proprio la funzione opposta, di mantenere l'unità del racconto, anzi sottolinearla, lasciandosi sempre il passaggio libero: ne risulta che i segmenti si succedono come minuscole storie a sé, ciascuna gonfia miticamente delle qualità necessarie a creare meraviglia, ma insieme valgono come gradini per l'alta meraviglia della storia fondamentale. Uno schema delle prime pagine dà un'idea dell'enfasi di cui il singolo segmento vien caricato e insieme dell'unità logica, a catena, dei vari segmenti narrativi:

Il tribunale è meno antico della città, però la colonia aveva *documenti* sin dall'inizio;

i DOCUMENTI erano nel retro dell'ufficio della posta-emporio-centro di scambio fino ad un'*evasione* accompagnata dalla scomparsa di un *lucchetto*;

(EVASIONE) — cattura di tre o quattro *banditi* del Trace di Natchez;

i BANDITI in prigione: si manda a prendere il LUCCHETTO del vecchio Alec dalla *borsa delle lettere*;

il LUCCHETTO;

la BORSA e il *corriere* e il VECCHIO ALEC;

si applica il LUCCHETTO alla prigione per proteggere i BANDITI dai linciatori;

EVASIONE dei BANDITI e scomparsa del LUCCHETTO: la colonia si trova in debito di fronte al VECCHIO ALEC;

problema aperto dal CORRIERE (Pettigrew), a causa del LUCCHETTO scomparso.

Ora a noi importa molto notare appunto l'ambivalenza di ogni segmento in quanto a sé stante, con una sua propria condizione di stupore, e in quanto agganciato agli altri segmenti per lo scaturire da una premessa indicata nel o in un paragrafo precedente e l'anticipare a sua volta qualcosa, mantenuto così sempre alto il livello della meraviglia. La formula stilistica della meraviglia è identica, si basa sulle sforbiciate (gli avverbi *even, simply, just*, particelle ne-



gative, avversative, correlative, proposizioni avversative, concessive, limitative, eccettuative, periodi ipotetici dell'irrealità); l'insistenza di questa formula, con la conseguente ripetizione degli stessi avverbi, delle stesse particelle, delle stesse negazioni, degli stessi costrutti, e la tecnica della ripetizione dei motivi di contenuto (colonia, banditi, evasione, lucchetto, corriere, tribunale) allacciano ogni paragrafo al successivo o ai successivi. Gli strumenti tecnici sono sempre gli stessi e si riconoscono subito. Il meccanismo dell'assurdizzazione si muove a un modo, rispondendo all'atteggiamento dell'autore dinanzi alla vita. In questo caso coincide con l'intero corpo narrativo di *The Courthouse*, in un ciclo che dall'inizio (« The courthouse is less old than the town » — p. 3) conduce all'epilogo (la cupola del tribunale, la campana, le rondini e i colombi); nello stesso tempo ogni particolare fa scattare come un micromeccanismo dell'assurdizzazione. Il secondo paragrafo narra che la colonia dopo i primi trent'anni ha già molti documenti: atti di esproprio delle terre degli indiani, concessioni e brevetti e trapassi di proprietà, liste fiscali e militari, ipoteche e garanzie, fatture di vendita di schiavi, taglie per negri e così via, il tutto custodito in un forziere nel retro dell'Ufficio della posta che funge anche da emporio e centro di commercio. Il tribunale, quando nasce, nasce per puro caso, *by simple fortuity* (p. 4), non soltanto meno antico del carcere stesso (*not only... even*), ma nato *at all by chance and accident*; il forziere coi documenti rimosso non da un luogo, ma *simply* portato in un luogo, perché non tolto dal retro per ragioni che riguardino il retro o il forziere, ma al contrario: infatti non solo (*not only*) non dava impiccio a nessuno nel retro, ma dopo se ne è sentita perfino (*even*) la mancanza per essere servito sempre come sedile in più tra i bariletti intorno alla stufa nelle sere d'inverno: e rimosso *at all* per il *simple* motivo che la colonia s'è trovata all'improvviso a fronteggiare *not so much* (p. 5) un problema da risolvere quanto un dilemma da cui salvarsi. Ora ecco, si può ricavare un'osservazione valevole per l'intero capitolo. Che del forziere si avverta la mancanza nel retro è appena un particolare, ma particolare che fa scattare un proprio micromeccanismo. E questo, nelle sue ridottissime dimensioni, ripete il fenomeno stilistico del procedimento dello stupore (*not... but simply; not... but on*



*the contrary; not only, even... since*). Se da un particolare di tanto esile consistenza passiamo a un ritratto (i vari brani che compongono il ritratto di Pettigrew, il corriere) o a un episodio (quello dell'evasione), per prendere in esame un movimento narrativo più pieno ed esteso, notiamo che, come il particolare e come la storia intera, il ritratto e l'episodio dipendono — emotivamente e stilisticamente — dallo stato di stupore dell'autore, debbono il loro tono al suo punto di vista, e questo punto di vista per esprimersi ricorre alla stessa formula, di volta in volta l'armatura tecnica ridimensionandosi in rapporto all'ampiezza e all'importanza del tema assunto. Fermiamoci a due soli momenti del ritratto di Pettigrew: a p. 10 e a p. 17. Sono i tempi di frontiera, e un uomo piccolo e fragile come Pettigrew i cinquecento chilometri dall'ufficio postale di Nashville alla colonia li attraversa a cavallo all'incirca ogni due settimane senza neanche un'arma: questo perché la borsa della posta rappresenta gli Stati Uniti, *the power and the will to liberty* (p. 10), e porta *even* nella quasi ancora selvaggia terra la voce autoritaria della nazione che ha strappato la sua libertà a uno dei popoli più potenti e se la difende con successo; una voce così autoritaria che il corriere non ha bisogno di proteggersi con un'arma, ma per mesi passa *blatantly, flagrantly, almost contemptuously* per una pista piena di delinquenti, *not even* degnandosi di passare silenziosamente dove altri uomini, *even though* armati e in gruppo, cercano di muoversi in segreto o almeno senza rumore, ma annunciando invece (*but... instead*) il suo arrivo solitario con il suono di una tromba di latta. In più è un corriere fragile e privo di età, di capelli, di denti, che sembra *troppo* fragile perfino (*too... even*, p. 17) per accostare un cavallo, *let alone* cavalcare per mille chilometri ogni due settimane, eppure (*yet*) lo fa, e *not only* fa ciò ma ha ancora abbastanza fiato *not only* per annunciare e precedere *but even* seguire il suo passaggio con il beffardo musicale trionfo della tromba. Rispetto agli altri episodi e al ritratto di Pettigrew l'episodio dell'evasione offre la peculiarità di un intervento più esplicito da parte dell'autore, il quale non si limita alla solita formula. Così incredibile non l'evasione, ma il suo metodo, che la qualità granguignolesca è francamente riconosciuta dall'autore. Poiché i banditi, per fuggire, hanno spostato durante la notte un'in-



tera parete sistemandone i tronchi al margine della strada, con ordine, e su cavalli rubati si son trascinati via la porta di quercia larga un metro e ottanta e il lucchetto di sette chili di ferro, per cui al mattino la prigione si presenta «open to the world like a stage» (p. 16). Ciò darà origine alla leggenda dei pazzi Harpe:

which was how the legend of the mad Harpes started: *a thing not just fantastical but incomprehensible, not just whimsical but a little terrifying* (though at least it was bloodless...) (p. 16);... twenty-five years later legend would begin to affirm, and a hundred years later would still be at it, that two of the bandits were the Harpes themselves, Big Harpe anyway, *since the circumstances, the method of the breakout left behind like a smell, an odor, a kind of gargantuan and bizarre playfulness at once humorous and terrifying, as if the settlement had fallen, blundered, into the notice or range of an idle and whimsical giant* (p. 5).

Noi lo vediamo: questi due corsivi<sup>27</sup>, il primo dei quali ha perfino la trama esteriore della formula (*not just... but, not just... but, though*), non contengono fatti strutturati a giudizio, ma puro giudizio. Vi si dà, anticipandolo, il risultato della conoscenza (lo stupore), non lo stupore che accompagna la conoscenza. Il giudizio non compenetra dei fatti mediandone (o alterandone) la presentazione, o meglio, non si fonde con essi, nascendo insieme: li condiziona, sì, ma in parte e solo col presentarli dal di fuori. Sono commenti anticipati che in termini assertivi impongono lo stato di sorpresa quando noi ancora ignoriamo il fatto. Vi si parla della leggenda che la colonia ha elaborato richiamandosi a nomi grossi, tra i più terribili della sanguinosa storia del banditismo: i due Harpe, fuorilegge dell'Ohio, Micajah e Wiley, detti Big e Little Harpe, l'uno ucciso nel 1799 in una località del Kentucky e l'altro impiccato dopo avere a tradimento ucciso Samuel Mason per riscuoterne la taglia. Faulkner li esclude subito, ma della tetra sonorità dei loro nomi si serve per porre in evidenza la bizzarria dell'evasione. E questi nomi, uniti a quelli di Mason e di John Murrel (proprio Murrel, l'atroce ideatore della Confederazione Mistica) e due pagine dopo agli altri di Dillinger e Jesse James («But they had now what might be four

<sup>27</sup> I corsivi, sarà meglio rilevarlo, sono miei.



— three — Dillingers or Jesse Jameses of the time » — p. 7), hanno peso nel preparare l'animo al fatto in sé (l'evasione). La leggenda precede il fatto che le ha dato origine. Ecco appunto l'ordine entro l'ambito dell'episodio (ordine che a sua volta riproduce quello, più largo, dell'intero ciclo di *The Courthouse*, cioè il rapporto evasione e lucchetto — costituzione della città e del tribunale): il paragrafo n. 3 annuncia il tema (l'evasione), e subito scarta verso il tema che ne rampolla (la leggenda, gli Harpe, commento sul *method of the breakout*, gli uomini di Mason, Murrel); il paragrafo 4 accenna a Dillinger e Jesse James; a p. 16 di nuovo la tecnica anticipativa, ma ormai a *contatto* con il vero e proprio stile dello stupore — cioè con la trattazione del fatto straordinario che il *breakout* è:

until the next morning, when the first arrivals were met by a scene resembling an outdoor stage setting: which was how the legend... *a thing not just fantastical...: not just the lock gone from the door nor even just the door gone from the jail, but the entire wall gone...*

Anche a pagina 18 il testo adombra una giustapposizione:

there was no limit to the fantastic and the terrifying and the bizarre, of which the men were capable who already, just to escape from a log jail, had quietly removed one entire wall and stacked it in neat piecemeal at the roadside.

Poiché il giudizio anticipato — in quanto intervento esplicito ed esterno — comporta giustapposizione e non fusione. Di fronte alla vitalità del commento fuso col fatto denuncia il proprio carattere di surrogato dello stile dello stupore. Tuttavia non siamo nemmeno dinanzi a un'esperienza inerte. Nei limiti di una natura complementativa coadiuva a suo modo a dilatare il racconto stesso, tenderne acutamente l'atmosfera di straordinarietà, mitificarne il paradossale; si muove, vive perciò come attirato anch'esso nell'orbita stilistica del procedimento tipico dello stupore, potremmo dire appunto con le parole di Faulkner a proposito di Pettigrew alle pp. 22-23: « They [in questo caso il procedimento dello stupore] had simply *sealed - healed* him [il giudizio anticipato] off... him into their civic crisis as the desperate and defenseless oyster immobilises its atom of invictable grit ».



Si crea dunque un procedimento stilistico per la scoperta delle situazioni paradossali. Abbiamo veduto che spesso il paradossale nasce dal contrasto con l'attesa da parte dell'autore, e non è nella situazione in sé. Da notare la costanza della « formula » o « maniera », ma l'atteggiamento base ha varianti, sfumature dettate di volta in volta dal caso in questione. Esempi se ne offrono o in balenanti momenti (appena una riga) e in episodi (come quelli già visti), o in intere strutture narrative (*Absalom, Old Man*). Può la trama tecnica essere meno appariscente: non per questo l'emozione della meraviglia appare sbiadita. In *Divorce in Naples* George, cuoco in seconda del *Porteus*, viene arrestato in una città italiana e deve avvertire i compagni: non parla italiano e i sette che si trovano in prigione con lui non parlano inglese; tuttavia riesce a spiegarsi con l'unico che potrà aiutarlo:

There they were: the Italian who spoke no English, and George who scarcely spoke any language at all; certainly not Italian. That was about four o'clock in the morning. Yet by daylight George had found the one man of the seven who could have served him or probably would have. 'He told me he was going to get out at noon, and I told him I would give him ten lire as soon as I got out, and he got me the scrap of paper and the pencil (this, in a bare dungeon, from among seven men stripped to the skin of everything save the simplest residue of clothing necessary for warmth: of money, knives, shoelaces, even pins and loose buttons) and I wrote the note and he hid it and they left him out and after about four hours they come and got me and there was the steward'<sup>28</sup>.

Il protagonista di *Old Man* vuol tornare nella colonia penale da cui la piena del Mississippi lo ha strappato, incontra tutti gli ostacoli, li supera, e quando rientra nella colonia è punito con dieci anni in più. *Absalom* sia per la costruzione sia per i particolari potrebbe essere una miniera di esempi. Clytie non si è allontanata mai da « Sutpen's Hundred » che per giungere a Jefferson, yet si reca da sola a New Orleans a cercare il figlio di Charles Bon, Charles Etienne de Saint Valery Bon, e non parla francese, ma a New Orleans che è « a French city » riesce a rintracciare il bambino e portarselo

<sup>28</sup> W. FAULKNER, *Divorce in Naples*, in *Collected Stories*, New York, 1950, p. 886.



via. Rosa Coldfield è cresciuta nell'isolamento più completo, vive in una rigida povertà, non sa nulla di abitudini nuziali, non conosce neanche il fidanzato della nipote, tuttavia si mette a cucire e ricamare per il corredo della nipote, di Judith:

to make those intimate young girl garments... and you can imagine too what Miss Rosa's notion of them of such garments would be, let alone what her notion of them would look like when she had finished them unassisted<sup>29</sup>;

sewing tediously and without skill on the garments which she was making for her niece's trousseau... whipping lace out of raveled and boarded string and thread and sewing it onto garments while news came of Lincoln's election and of the fall of Sumpter, and she scarce listening, hearing and losing the knell and doom of her native land between two tedious and clumsy stitches on a garment which she would never wear and never remove for a man whom she was not even to see alive<sup>30</sup>.

Di uso frequente, nell'*Absalom*, il relativo, con un effetto diremmo rampante, membro dopo membro (relativa dopo relativa), molte di queste relative elettrizzate da un *not even*, o *once*, o *only*, o semplicemente *not*, fino allo scaturire del fatto, della situazione inaspettati, la risposta incredibile della realtà, risposta di solito introdotta da un *but* o *yet*. È qui il caso di ricordare che ci si trova dinanzi ad una concezione sillogistica continuamente sferzata, irrisa. « Clytie, *who* did that fetching..., *who* must have perceived..., *yet who* served the negress »<sup>31</sup>... « a slight silent child *who* could *not even* speak English... by a creature *whom* he had seen *once* and learned to dread and fear *yet* could *not* flee... *since although* he could *not even* talk to her... *where* he could *not even* tell... and so could have *only*... could have known *nothing* certainly *except*... *Yet* he made no resistance »<sup>32</sup>. E subito dopo: « the calm white one *who* was *not even* fierce, *who* was *not anything except* calm, *who* to him did *not even* have a name yet, *but who*... »<sup>33</sup>.

<sup>29</sup> W. FAULKNER, *Absalom, Absalom!*, New York, rist. 1951, p. 77.

<sup>30</sup> *Idem*, p. 78.

<sup>31</sup> *Idem*, p. 194.

<sup>32</sup> *Idem*, pp. 196-197.

<sup>33</sup> *Idem*, p. 197.



Ancora, nella stessa pagina: « *not led, not dragged, but...* » e qui *but* ha il significato di *addirittura*. Nella versione che al capitolo IV dello stesso romanzo il signor Compson dà della storia di Sutpen, il parallelismo con cui quattro protagonisti son presentati porterebbe alla monotonia se non scatenasse un certo grado di ossessività. « *There they are* » (e ci si ricorda il « *there they were* » del passo di *Divorce in Naples* sopra citato): Judith, *this* ragazza *who* vede Charles Bon un'ora al giorno per un totale di dodici giorni *and that* lungo un periodo di un anno e mezzo, *yet* è così decisa a sposarlo da costringere il fratello Henry ad ucciderlo per impedire il matrimonio, *and that* dopo quattro anni durante i quali essa nemmeno era certa che Charles fosse vivo; il padre, *this* padre *who* vede Charles *once*, *yet* intraprende un viaggio di seicento miglia fino a New Orleans a cercar di scoprire ciò che sospetta, qualcosa che gli sembrerà una ragione sufficiente a ch  il matrimonio sia impedito; Henry, *this* fratello *per il quale* l'onore e la felicit  della sorella dovevano essere un bene pi  prezioso che per il padre stesso, *yet who* per difendere la causa di un simile matrimonio rinnega il padre e abbandona « *Sutpen's Hundred* », seguendo Charles per quattro anni dopo i quali uccider  Charles per la stessa ragione per cui quattro anni prima ha abbandonato « *Sutpen's Hundred* »; infine Charles, *this* lover *who* si trova impegnato in un fidanzamento che non ha voluto n  respinto e a cui in sostanza   indifferente, *yet* quattro anni dopo si fa uccidere tanto incrollabile   la sua decisione di sposare Judith. « *It's just incredible. It just does not explain* »<sup>34</sup>.   troppo! grida anche il medico puritano in *Wild Palms* dinanzi al « delitto » di Harry Wilbourne, *questo   troppo!* E in *The Court-house* vi   un *troppo* per la buona volont  di Compson: « *the rage, the impotence, the sweating, the too much whatever it was* »<sup>35</sup>. Sempre un « troppo » nella pagina di Faulkner: qualcosa per cui si stupisce lui stesso, o si stupiscono i personaggi, o per cui i personaggi vanno a finire al di l  dello stupore: la « *quiet and incredulous incomprehension* » con cui Charles Etienne de Saint Valery Bon si

<sup>34</sup> *Idem*, pp. 99-100.

<sup>35</sup> W. FAULKNER, *Requiem*, cit., p. 22. Il corsivo   nel testo.



contempla in un frammento di specchio (una fase posteriore a quando con « aghast fatalistic terror » guardava Clytie, ed era la prima volta che era venuto a « Sutpen's Hundred »), l'« incredulous (and shocked) speculation » del nonno di Quentin, l'incredula meraviglia di Harry Wilbourne, una specie di sua meravigliata e calma incredulità, il « beyond any more amazement » del *convict* in *Old Man*, come un'appassionata e ben dura, impietrita ma consapevole resistenza al reale, la limitazione della capacità umana di fronte alla illimitazione del reale. L'incredulo atteggiamento stupefatto del *convict* ha tutta l'aria di un rimprovero, e gli occhi dei muli morti nella, piena guardano a lui con la stessa aria di rimprovero e la stessa incredula stupefazione. A un certo punto la coscienza ha uno scatto: o per aprirsi alla meraviglia, terribile, oltraggiata, il furioso stupore di Rosa Coldfield o di un medico puritano, o alla meraviglia chiudersi, per difesa. Ma vi sono anche anime immobili da sempre e come da sempre superfici ghiacciate: l'« impenetrable mask » di Judith, specie dopo la morte di Charles, oppure Lucas che in *Intruder in the Dust* osserva Chick senza pietà o altro, *neanche* sorpresa. La narrazione è gremita di stupore: lo si accetti, riconosca, o si voglia negarlo, espellerlo con violenza. Ma ciò che a noi importa è questo: che quando è anche Faulkner a stupirsi, allora il procedimento dello stupore tradisce l'implicazione dell'autore, il suo carattere onnisciente. Tale procedimento manca infatti là dove lo stile è del tutto oggettivo: in *The Sound and the Fury*, ad esempio, e *Sanctuary*.

Lo stupore è un commento, una forma non più vittoriana, certo, ma uno spirito che ha del vittoriano: di controllo, di partecipazione, e anche d'autorità, fra intrusivo, meditativo e polemico. Il soggetto (lo scrittore) invade il campo dell'oggetto e si fa mentore. Perfino l'assenza della meraviglia nei personaggi costituisce un elemento attivo: poiché da Faulkner tale assenza è controllata: o che egli la analizzi con curiosità, o che soltanto la gridi; sempre essa dà luogo ad una meraviglia sua, di scrittore che si aggira intorno e dentro le proprie creature, con inquietante ricerca. Siamo ben lontani dall'impavido controllo di Voltaire sulla materia nata alla corte di Sceaux, per il diletto di una duchessa. Zadig, il quale deve disimpegnarsi in una realtà che gli risponde diversamente da quanto egli si aspetta,



Zadig che si stupisce dello strano meccanismo di tale realtà, Zadig è un pretesto allegorico: e non c'è da confondere il suo stupore con la « dogmatica » certezza in Voltaire dell'irrazionalità di tutto. La confusione di Zadig non è mai la confusione di Voltaire. La stabilità di Zadig è come « la chienne de notre auguste reine »: « un peu boiteuse, si je l'ose dire ». Ma non coinvolge il suo autore. Il suo autore da tempo ha smesso di stupirsi. Ha provato anche a far stupire Babouc, ma tirando i fili della marionetta (la più incantevole delle marionette) con assoluta mancanza di ingenuità e di attesa. Il racconto di Babouc (come del resto quello di Zadig) è un succedersi di istantanee dello stupore del protagonista. Si indica nel *viaggio* un motivo fondamentale della tematica voltairiana: il movimento verso terre strane, i paesi orientali, costumi insoliti, con un gusto alla Galland. Ma c'è soprattutto il viaggio *interiore* del protagonista: dalla speranza e fiducia, stupore dopo stupore, verso una più ferma, pratica saggezza, l'accettazione di Persepoli così come essa è, del mondo comme il va, e *questo* movimento, questo progredire — fra le delusioni — sono di un gusto alla Voltaire. Nonostante le catastrofi disseminate lungo il racconto, il pessimismo dell'autore non risolve il racconto in catastrofe. Persepoli non viene distrutta. Babouc ha imparato a capirla, senza sopravvalutare né disprezzare. Le si è anche affezionato. Quindi la salva. La marionetta, nelle mani di Voltaire, si fa creatura viva. Voltaire le presta un po' del proprio sorriso, le getta addosso la sua polvere d'oro: « On laisse donc subsister Persépolis; et Babouc fut bien loin de se plaindre, comme Jonas qui se fâcha de ce qu'on ne détruisait pas Ninive. Mais, quand on a été trois jours dans le corps d'une baleine, on n'est pas de si bonne humeur que quand on a été à l'opéra, à la comédie, et qu'on a soupe en bonne compagnie »<sup>36</sup>. Il viaggio interiore tende dunque alla formazione della marionetta. Il racconto nato per la gioia di una corte impartisce (forse suo malgrado) una morale. Voltaire non vi economizza davvero le *figures*, vi fa anzi « danser les montagnes et les collines », ma sotto « le bon style oriental » v'è sempre « le style de la raison ».

<sup>36</sup> VOLTAIRE, *Zadig et autres contes*, a cura di P. GRIMAL, Paris, 1950, p. 62.



Faulkner sembra invece non aver conquistato «le style de la raison». Poiché il suo momento creativo è momento della ricerca, e mai della dimostrazione. I protagonisti dei suoi racconti non gli servono da paradigmi. Sono compagni di viaggio, del *suo* viaggio verso la conoscenza. Parte egli da un assunto preciso, con uno schema logico preformato, ma poi il viaggio gli si rivela un'avventura imprevedibile e bizzarra e allora o il suo stupore coincide con quello dei protagonisti, o, quando i protagonisti si mantengono impassibili, egli si stupisce per loro, della vicenda che vivono e del fatto che essi semplicemente non se ne accorgano o accorgendosi non se ne stupiscano. Parte credendo di sapere, si organizza secondo questa piccola astuzia di scrittore che sovrintende l'ordine di una o più vite, è miracolosamente armato eppure indifeso, la furia dei compagni di viaggio finisce per rivoluzionarlo dentro. Sulla pagina esercita un controllo — persino autoritario —, ma tale controllo è anche una confessione. Sempre un autore si confessa, quando scrive. Ma Faulkner confessa proprio l'impotenza a sistemare la realtà in un modo che gli sia valido una volta per tutte. E così lo stupore indica in lui la continua incertezza nei confronti delle verità più elementari. Il dato più banale può divenire una trappola. Kafka le sue trappole se le prepara da sé, metodicamente e senza stupore. Il fatto assurdo de *La metamorfosi* lo racconta in termini normali, con semplicità. Fosse un personaggio faulkneriano, darebbe dei punti alle maschere più impassibili o indifferenti di Yoknapatawpha. E Faulkner urlerebbe. Di stupore. Kafka non fa neanche lo sfoggio di naturalezza con cui Gogol' narra la inverosimile vicenda di un naso. Perché la malizia di Gogol' è tanta, almeno quanto la sua ingenuità, e il tono di naturalezza conosce tutte le tentazioni delle capriole. Ma Kafka non conosce capriole. Kafka ha la serietà che ha Faulkner. Ma quando Kafka non si agita più contro l'assurdo, virilmente limitandosi a ritrarre l'assurda condizione umana, Faulkner si agita ancora, come un ragazzo.

ANGELA GIANNITRAPANI







## SULLE TEORIE POETICHE DI JOHN CROWE RANSOM

1. Il nome di John Crowe Ransom viene di solito collegato, com'è noto, con il movimento letterario dei « New Critics ». Il nome del movimento, del resto, fu preso proprio dal titolo di uno dei libri del Ransom, anche se sembra ormai accertato che egli a quel tempo (1941) non pensava di dare il via a un movimento letterario vero e proprio, bensì proponeva un rinnovamento generale degli studi letterari. Bisogna inoltre ricordare che è stata preoccupazione, non solo del Ransom, ma anche di tutti i critici connessi in qualche modo con il « New Criticism » — e fra gli altri di Allen Tate, Robert Penn Warren e Cleanth Brooks —, quella di far presente che essi non appartengono a nessuna scuola critica omogenea. Ciononostante, è possibile assegnare a questi critici una comune origine storica (e in un certo senso anche geografica), ed è possibile anche stabilire alcune caratteristiche comuni della loro poetica: se non altro quella di voler studiare l'opera d'arte in se stessa, attraverso analisi formali minuziose, ignorando ogni collegamento biografico, ideologico o sociale.

Il gruppo come tale apparve per la prima volta riunito attorno a una piccola rivista di poesia pubblicata a Nashville, Tennessee, dall'aprile del 1922 al dicembre del 1925: *The Fugitive*<sup>1</sup>. Più tardi, nel 1930, con un passaggio assai brusco dalla poesia alla politica, il gruppo divenne noto come quello dei « Southern Agrarians ». A quel tempo essi ebbero un *leader* politico nella persona di Donald Davidson e pubblicarono, insieme ad altri intellettuali del Sud, un *manifesto* intitolato: *I'll Take my Stand*. Era il tempo in cui gli Stati Uniti si trovavano colpiti da una crisi politica e culturale assai preoccupante — anche se contenente in sé i germi di rivoluzionari rinnovamenti — e gli intellettuali del Sud intervennero nelle accese discussioni ideologiche del momento, mettendo sotto accusa la filosofia del progresso dell'industrialismo e del liberalismo allora preva-

<sup>1</sup> Per informazioni sulla rivista e sui collaboratori, v. M. MOORE, *The Fugitive*, Boston, 1939.



lente nel Nord e in particolare nel New England. Secondo gli «Agrarians», tale filosofia conteneva in sé le radici di molti mali sociali. Come alternativa essi proposero un ritorno a un più stabile ordinamento sociale, poggiante su una cultura essenzialmente regionalistica e su una economia essenzialmente agricola<sup>2</sup>. Leggendo ora i loro scritti può venire la tentazione di trascurare certi aspetti delle loro dottrine, come il loro sostanziale Jeffersonismo e la natura nostalgica e sentimentale della loro protesta, per collegarli con alcune dottrine reazionarie europee<sup>3</sup>. D'altra parte, non bisogna dimenticare che la consistenza politica delle dottrine proclamate dai «Southern Agrarians» era ben scarsa, che essi stessi se ne resero presto conto, e che quasi tutti altrettanto presto abbandonarono le battaglie politiche per dedicarsi a interessi esclusivamente letterari. Semmai si può notare che un certo senso di disillusione e di sdegnoso isolamento, una tendenza a rinchiudersi in scuole e cenacoli, e anche un vago desiderio di arroccarsi dietro solide difese tradizionali (retoriche, religiose, ecc.) restarono caratteristici dei «Southern Agrarians» anche quando essi si volsero a studi letterari e divennero noti sotto il nome di «New Critics». Ma come già prima i loro velleitari pro-

<sup>2</sup> V. *I'll Take my Stand*, New York, 1930. Il libro contiene saggi, fra gli altri, di J. C. RANSOM, D. DAVIDSON, J. G. FLETCHER, A. TATE e R. P. WARREN (Cfr. D. DAVIDSON, «I'll Take my Stand: a History», in *American Review*, 5 (1934), pp. 301-321). Nel 1936 i «Southern Agrarians» pubblicarono un altro libro: *Who Owns America? A New Declaration of Independence*, a cura di H. AGAR ed A. TATE, Boston, 1936. Si tenga anche presente che il gruppo ebbe a propria disposizione parecchie riviste, la *American Review* (diretta da S. COLLINS, 1933-1937), la *Southern Review* (diretta da C. BROOKS e R. P. WARREN, 1935-1942) la *Kenyon Review* (diretta dal RANSOM, 1939, ancora in vita), e in certi periodi la *Virginia Quarterly Review* e la *Sewanee Review*. Sul movimento dei «Southern Agrarians» in generale, v. R. M. WEAVER, «Agrarianism in Exile», in *Sewanee Review*, 58 (1950), pp. 586-606.

<sup>3</sup> Certuno non ha saputo resistere a questa tentazione. Si v., per es., l'articolo molto polemico di R. G. DAVIS, in cui i «Southern Agrarians» sono accusati d'aver assorbito — se non direttamente, almeno di seconda mano (tramite T. E. Hulme e T. S. Eliot) — le dottrine papiste di Joseph De Maistre e quelle semi-fasciste di C. Maurras: R. G. DAVIS, «The New Criticism and the Democratic Tradition», in *The American Scholar*, 19 (1949-50), pp. 9-10. L'articolo ha suscitato un'ondata di proteste, fra cui quelle personali di Y. Winters (si v. la lettera alla rivista con la risposta del Davis nella stessa annata, pp. 227-231). Più tardi l'intero problema fu discusso in un *Forum* organizzato dalla stessa rivista con la partecipazione del Davis e di K. Burke, M. Cowley, A. Tate, e H. Haydn: cfr. *American Scholar*, 20 (1950-51), pp. 86-104, 218-235).



nunciamenti politici dimostravano d'aver dietro a sé più sentimenti e nostalgie che una vera e propria filosofia politica, così anche le loro dottrine di poetica sembrano derivare più da preferenze di gusto che da solide basi filosofiche ed estetiche.

È ormai un luogo comune associare le dottrine poetiche dei «New Critics» con le teorie di T.S. Eliot e I.A. Richards; ed in realtà le influenze di entrambi i critici sono state profonde — ma non bisogna dimenticare che le posizioni di Eliot e Richards sono tutt'altro che simili fra loro e che i «New Critics» ne beneficiarono in modo assai disuguale (il Brooks, per esempio, sembra essere assai più vicino al Richards di quanto non lo sia il Ransom). Si può tentare anche di stabilire qualche altra parentela culturale dei «New Critics». I movimenti europei anti-romantici, ad esempio, e in particolare il Simbolismo francese, hanno tutti, in modo più o meno profondo, suscitato l'interesse dei «New Critics». E anche la generale polemica anti-positivistica (una polemica che nel mondo anglosassone, grazie alla eliotiana teoria della «dissociazione della sensibilità», finì per polarizzare la storia della cultura in due contrapposte correnti rappresentate l'una da Bacone, Hobbes, Locke, Hume, Bentham e Spencer; l'altra da E. Burke, S.T. Coleridge, Th. Carlyle e M. Arnold) sembra aver trovato consenzienti i «New Critics»<sup>4</sup>.

Ma una volta accennato al vago e generale anti-romanticismo e anti-positivismo, è assai difficile approfondire ulteriormente la ricerca sui fondamenti culturali dei «New Critics». Né va trascurato il fatto che essi, più che di ogni altra cosa, più che di ricerche filosofiche, si occuparono di elaborare un gusto raffinato e aristocra-

<sup>4</sup> Recentemente si è tentato anche di stabilire eventuali rapporti fra i «New Critics» e l'estetica crociana: v. L. BERGEL, «Croce as a Critic of Goethe», in *Comparative Literature*, 1 (1949), pp. 349-359; M. KRIEGER, «Benedetto Croce and the Recent Poetics of Organicism», in *Comparative Literature*, 7 (1955), pp. 252-263; E. WASIOLEK, «Croce and Contextualist Criticism», in *Modern Philology*, 57 (1959), pp. 44-54. In genere, però, va detto che non si può parlare di influenze di Croce sui critici americani; al massimo si possono rilevare analogie e parallelismi di pensiero. Della incomprensione del pensiero crociano, tipica dei «New Critics», è testimonianza il capitolo dedicato a Croce in *Literary Criticism - A Short History*, di W. K. WIMSATT e C. BROOKS (New York, 1957, pp. 499-521): basti dire che il capitolo è intitolato: «Expressionism».



tico, di reinterpretare in conformità con tale gusto la tradizione poetica inglese, e di teorizzare una nuova metodologia, o almeno alcune nuove metodologie, per avvicinarsi all'opera d'arte.

2. Se è difficile tracciare con precisione la storia e i caratteri del movimento del «New Criticism» in generale, ancor più difficile riesce collocare al giusto posto dentro quel movimento la personalità di John Crowe Ransom. Una prima differenza fra il Ransom e gli altri «New Critics» la si può segnalare nel fatto che egli ha una maggiore preparazione filosofica, con non pochi pizzichi di hegelismo assimilati quando si trovava come «Rhodes Scholar» a Oxford, negli anni antecedenti la prima guerra mondiale. In comune con gli altri «New Critics», il Ransom ha un gusto molto esigente e raffinato e un senso della storia piuttosto sofisticato e a volte anche assai labile. Più che negli altri, invece, c'è in lui una forte propensione a sviluppare strategie mentali e a giocare con le parole, divertendosi a sconvolgerne l'aspetto semantico. È proprio di Ransom inoltre un gusto per certe ironie garbate e certi maliziosi sottintesi — anzi, chi lo ha incontrato assicura che l'aristocraticità garbata e lo *humour* raffinato sono caratteristici anche del Ransom insegnante e conversatore<sup>5</sup>.

Ci sono nella filosofia di Ransom alcune contraddizioni fondamentali, così come ci sono tendenze opposte nella sua mente e nei suoi gusti. Qualche volta egli si sforza di ridurre le contraddizioni a una coerente razionalizzazione. Certe altre volte egli preferisce esibirle così come sono, con le loro insanabili divergenze — giustificandole come proprie di ogni moderna e onesta presa di posizione (la eliotiana teoria della «dissociazione della sensibilità» dell'uomo moderno fa capolino molto frequentemente nella critica anglosassone di questi anni).

Al pari di molti altri critici americani, il Ransom è acutamente conscio di vivere nell'età della scienza, dell'analisi e dell'intellettualismo. Spesso non recrimina neppure, poiché si rende conto di non

<sup>5</sup> Il Ransom ha insegnato alla Vanderbilt University dal 1914 al 1937, e al Kenyon College dopo di allora.



poter sfuggire al momento storico in cui gli è capitato di dover vivere. Egli stesso a un certo punto dice di appartenere a una generazione di:

uomini che sono cresciuti frammezzo a queste discipline schiettamente intellettuali, e non possono far la parte degli ingenui sprovveduti senza sentirsi sciocchi e ridicoli<sup>6</sup>.

Sciocchi e ridicoli, dice il Ransom, finiamo inevitabilmente col sentirci, ogni volta che tentiamo di scrivere o di esaltare una poesia che sia puro e ingenuo sfogo di emozioni. La poesia che il Ransom ammira, e quella che egli stesso scrive, deve rifuggire pudicamente da ogni aperta effusione sentimentale<sup>7</sup>; non è più il tempo, sostiene il Ransom, dei poeti tremanti come foglie:

I will be brief,  
Assuredly I have a grief,  
And I am shaken, but not as a leaf<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> J. C. RANSOM, *The World's Body*, New York, 1938, p. VIII. La bibliografia di Ransom è molto ampia (per i libri e gli articoli fino al 1947, cfr. R. W. STALLMAN, «J. C. Ransom: A Checklist», in *Sewanee Review*, 56 (1948), pp. 442-476). Citerò qui solo alcuni dei titoli più importanti, dando fra parentesi le sigle con cui alcuni di essi verranno richiamati nel seguito di queste note. A) Opere poetiche: *Poems about God*, New York, 1919; *Chills and Fever*, London, 1924; *Grace after Meat*, London, 1924; *Two Gentlemen in Bonds*, New York, 1945; *Selected Poems*, New York, 1927. B) Scritti critici e teorici: *God without Thunder*, New York, 1930; *The World's Body (WB)*, New York, 1938; *New Criticism (NC)*, Norfolk, 1941; «Criticism as Pure Speculation» (CPS), in *The Intent of the Critic*, a c. di D. STAUFFER, Princeton, 1941, pp. 91-124; «The Bases of Criticism», in *Sewanee Review*, 52 (1944), pp. 556-571; «Art Worries the Naturalists. Who in Turn Worry the Arts with Organism, Fusion, Funding» (Awn), in *Kenyon Review*, 7 (1945), pp. 281-299; «Poetry: the Formal Analysis» (PFA), in *Kenyon R.*, 9 (1947), pp. 436-456; «Poetry: the Final Cause» (PFC), in *Kenyon R.*, 9 (1947), pp. 640-658; «The Literary Criticism of Aristotle», in *Lectures in Criticism*, a c. di E. COLEMAN, New York, 1949, pp. 15-42 (anche in *Kenyon R.*, 10 (1948), pp. 382-402); «The Understanding of Fiction» (UF), in *Kenyon R.*, 12 (1950), pp. 189-218; «W. Wordsworth: Notes toward an Understanding of Poetry» (WWN), in *Kenyon R.*, 12 (1950), pp. 498-519; «The Concrete Universal: Observations on the Understanding of Poetry - Part I» (CUI), in *Kenyon R.*, 16 (1954), pp. 554-564; «The Concrete Universal... - Part II» (CUII), in *Kenyon R.*, 17 (1955), pp. 381-407; *Poems and Essays (PE)*, New York, 1955. Il Ransom ha pubblicato molti altri articoli e recensioni, non solo sulla *Kenyon R.*, ma anche su *The American Review*, *The Sewanee Review*, *The Virginia Quarterly Review*, *The Yale Review*, *The Saturday Review of Literature*, *The Southern Review*, *The New Republic*.

<sup>7</sup> È nota comune a molti «New Critics» quella di esercitare contemporaneamente attività critica e poetica.

<sup>8</sup> «Agitato ma non troppo», in *Chills and Fever*, 1924, cit., p. 13.



La poesia del Ransom è intessuta di arguzie, sottigliezze e ironie (e si potrebbe anche sostenere che, pur fra tanto anti-romanticismo, tali ironie sono di pretta marca romantica). Il Ransom elabora il suo dettato poetico con estrema attenzione, usando i mezzi tecnici più raffinati e introducendo immagini particolarmente complesse e parole dalla coloritura arcaica. Certe volte l'attitudine sperimentale e l'ossessione formale occupano totalmente il poeta, con un risultato di inevitabile aridità; altre volte invece l'umore satirico, il pathos segreto, i tecnicismi stravaganti: tutti si fondono con successo a produrre alcune poesie di nitida bellezza: «Dead Boy», «Spectral Lovers», «Bells for John Whiteside's Daughter», «Janet Waking», «Antique Harvesters», «The Equilibrists», ecc.<sup>9</sup>.

3. Contraddizioni, incertezze, ripensamenti sono, come abbiamo visto, caratteristici del pensiero del Ransom, e infatti appaiono evidenti anche a una lettura superficiale dei suoi numerosissimi scritti teorici. L'impressione generale è che il Ransom sia continuamente in cerca di una soluzione ad alcuni problemi fondamentali, ma che sia ognivolta scontento della soluzione trovata, lanciandosi perciò alla ricerca di altre soluzioni. I suoi pensieri si trovano così ad essere organizzati per stadi successivi, senza che ci sia una sistemazione definitiva, e per di più con continue diversioni e continui pentimenti<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Sulla poesia del Ransom, si v. R. P. WARREN, «J. C. Ransom: A Study in Irony», in *The Virginia Quarterly Review*, 11 (1935), pp. 93-112; C. BROOKS, *Modern Poetry and the Tradition*, Chapel Hill, 1939, pp. 88-95; R. C. BEATTY, «J. C. Ransom as Poet», in *Sewanee Review*, 52 (1944), pp. 344-366; R. JARRELL, F. R. MATTHIJSSEN, C. BROOKS, H. NEMEROV in «Homage to J. C. Ransom», a c. di R. P. Warren e A. Tate, in *Sewanee Review*, 56 (1948), pp. 378-425; V. KOCH, «The Achievement of J. C. Ransom», *Ibid.*, 58 (1950), pp. 227-261; R. JARRELL, «J. Ransom's Poetry» in *Poetry and the Age*, New York, 1955 (ma la prima ed. è del 1953), pp. 87-100; A. LOMBARDO, «J. C. Ransom ed altri funamboli», in *Realismo e Simbolismo*, Roma, 1957, pp. 137-149.

<sup>10</sup> È forse utile ricordare che il Ransom ha mostrato di aver interesse per certi aspetti delle arti figurative astratte, surrealistiche, costruttivistiche, ecc., del mondo moderno. Cfr., ad es., «Moholy-Nagy's New Arts», in *Kenyon R.*, 3 (1941), pp. 240-242.

La bibliografia degli studi sulle teorie poetiche del Ransom è vasta e assai varia. Come primo orientamento, si veda: A. KAZIN, *On Native Ground*, New York, 1956 (ma la prima ed. è del 1942), pp. 327-349; F. ROELLINGER, «Two Theories of Poetry



Una prima e abbastanza coerente sistemazione, ad ogni modo, è rappresentata da quel *corpus* di dottrine che ha esercitato maggior influenza sui critici americani contemporanei, o comunque, ha suscitato le più appassionate discussioni — e che si trova nei libri *The World's Body* (1938)<sup>11</sup>, *New Criticism* (1941) e *Criticism as Pure Speculation* (1941).

Il mondo, secondo il Ransom, è *body*. E con espressioni che hanno un vago sapore schopenhaueriano, egli giustifica la sua definizione accumulando una dietro l'altra le qualifiche del mondo: il mondo è solido, massiccio, sostanziale, concreto, incoerente, denso e pieno. Esso è illimitato, sovrabbondante, eterogeneo, incoerente e rigoglioso. La sua consistenza la si trova soltanto al di sopra e al di sotto della tenue superficie. E il metodo scientifico, invece, ci aiuta a conoscere soltanto la tenue superficie:

La scienza rappresenta il reparto cognitivo della nostra vita animale; attraverso la scienza noi arriviamo a conoscere il mondo sotto forma di schemi convenzionali ed astratti. Quel che l'uomo, nella qualità di scienziato, non può assolutamente arrivare a conoscere è il mondo vero, quello composto di oggetti totali e irriducibili e cioè quel mondo che la poesia soltanto riscopre per noi<sup>12</sup>.

La scienza, sostiene il Ransom, appartiene alla vita pratica; essa si avvale del pensiero e della ragione come di strumenti capaci di provvedere ai nostri bisogni e di migliorare la nostra posizione economica nel mondo. Ma, ciò facendo, la scienza ci allontana dal mondo reale e concreto. Lo scienziato, insiste il Ransom, costruisce

as Knowledge », in *Southern Review*, 7 (1942), pp. 690-705; Y. WINTERS, *The Anatomy of Nonsense*, Norfolk, 1943, pp. 168-228; E. B. BURGUM, « J. C. Ransom », in *The Rocky Mountain Review*, 8 (1944), pp. 87-93; M. BLUM, « The Fugitive Particular: J. C. Ransom », in *The Western Review*, 14 (1950), pp. 85-102; S. E. HYMAN, *The Armed Vision*, New York, 1955 (ma la prima ed. è del 1948), pp. 85-86 e 267-268; W. VAN O'CONNOR, *An Age of Criticism 1900-1950*, Chicago, 1952 (v. trad. ital.: *La critica letteraria in America 1900-1950*, Roma, 1955, pp. 182 e 189); J. P. FRITCHARD, *Criticism in America*, Norman, 1956, pp. 238-246; W. K. WIMSATT e C. BROOK, *Literary Criticism - A Short History*, New York, 1957, pp. 620-622 e 626-630.

<sup>11</sup> *The World's Body* raccoglie saggi pubblicati precedentemente tra il 1933 e il 1938. Il primo scritto teorico del Ransom risale al 1929: « Flux and Blur in Contemporary Art », in *Sewanee Review*, 37 (1929), pp. 353-366.

<sup>12</sup> Cfr. *WB*, pp. VIII-IX.



costantemente astrazioni e generalizzazioni, egli è per professione un distruttore di immagini concrete. Soltanto l'arte e la religione possono recuperare per noi il mondo nella sua complessa e multiforme realtà<sup>13</sup>.

L'arte, prosegue, è una forma di conoscenza e dicendo ciò si trova in accordo con una lunga tradizione di studi di estetica. Ma si spinge anche animosamente più in là, giungendo ad affermare che l'arte è una forma di conoscenza più pura e perfetta della scienza. Guardate all'uomo primitivo, osserva: egli non ha tempo per esperienze estetiche, la sua vita è governata da necessità biologiche, egli studia la natura al solo scopo di trovare il modo per assoggettarla. Combatte la natura, e quasi la «divora», trasformandone la molteplice complessità in semplificazioni e astrazioni:

L'arte è fondata sul secondo amore, non sul primo. Con l'arte, noi ritorniamo a godere di ciò che avevamo volontariamente trascurato<sup>14</sup>.

L'arte è reminiscenza e nostalgia. Essa è un «ritorno indietro», un «second look»<sup>15</sup>. Essa sorge quando l'uomo, nel corso della conquista scientifica del mondo, si imbatte in qualche zona che non si lascia facilmente ridurre a semplificazione o astrazione:

<sup>13</sup> È interessante notare che arte e religione sono costantemente poste sullo stesso piano dal Ransom. Forse è anche interessante aggiungere che sia il Ransom che Cleanth Brooks sono figli di pastori protestanti e che tutti e due — come il Ransom stesso ammette — hanno «la teologia nel sangue» (v. *PE*, p. 149). Tuttavia è doveroso precisare che la religione di cui il Ransom si è fatto difensore e predicatore in *God without Thunder* (1930), non corrisponde alla religione di alcuna delle Chiese costituite. Il Ransom sostiene che la religione dovrebbe riscattarsi dalla moderna e morbida visione del Cristo, e ritornare al mito del Dio del Tuono. L'uomo religioso, egli dice, è essenzialmente un fabbricatore di miti, e il compito principale della religione è quello di conservare quei miti. E forse si può anche notare che l'attitudine del Ransom nello scrivere queste cose non è quella del predicatore o del profeta; anzi, le sue parole hanno il tono scontento e semischerzoso che è proprio dei «New Critics» quando essi ingaggiano una battaglia per difendere una causa che anche a loro stessi si presenta come persa in partenza. Una citazione da T. S. Eliot è probabilmente appropriata a questo punto: «Noi combattiamo per tenere qualche cosa in vita, più che non nella speranza che qualcuno dei nostri principi finirà col trionfare».

<sup>14</sup> *WB*, p. 116.

<sup>15</sup> In certi aspetti della sua concezione dell'uomo primitivo, il Ransom sembra allontanarsi dalla nozione propria dei romantici (e risalente al Vico) e di molti etnologi moderni. Ma la differenza non è grande: per altri aspetti, come ad es. per questa sua teoria del «second look», il Ransom si inserisce completamente nella tradizione degli studi etnologici: cfr. M. ELIADE, *Le myth de l'éternel retour*, Paris, 1948.



L'oggetto ci appare come un'arca pregna di accidenti, una aggregazione di contingenze, una realtà su cui non ha presa la nostra solita avida curiosità, un qualcosa che appare estraneo se non proprio ostile. La creatura umana, messa di fronte a un tale oggetto, prende improvvisamente un atteggiamento di umiltà: un atteggiamento che nella vita religiosa si manifesta come attonita reverenza, in quella artistica come adorazione della bellezza, e in quella sentimentale come affetto indiscriminato<sup>16</sup>.

Il Ransom condanna la civiltà moderna, capitalistica e urbanistica, con espressioni secche e irrevocabili. L'uomo moderno è ritornato, secondo lui, allo stadio della lotta implacabile con la natura e con i bisogni economici, allo sforzo senza fine per migliorare gli strumenti tecnici a sua disposizione. La società è ridiventata preda della volgarità e della superficialità. E la sola alternativa a tutto questo, secondo il Ransom, è rappresentata da certe società rurali del Sud, dove gli uomini vivono in armonia con i principi di una sensibilità artistica e di un ordine morale tramandati da una tradizione ininterrotta. Perfino la vita chiusa e uniforme di certi *pueblos* del Messico è preferibile ai terrori e alle insicurezze di una vita fatta schiava del sistema capitalistico di prezzi e mercato<sup>17</sup>.

Ma la posizione del Ransom non è così semplice e ingenua come potrebbe sembrare. Egli è anche cosciente di appartenere all'età della tecnica e della scienza, di appartenerci, suo malgrado, anima e corpo. E del resto la poesia che egli tanto ammira, quella dei metafisici inglesi e quelli di T. S. Eliot, è possibile solo in un'età in cui l'equilibrio dei valori è stato rotto a favore di quelli intellettuali. Come si potrebbe pensare a una poesia di quel tipo in un *pueblo* messicano?

Da qui, da questo contrasto di preferenze e repulsioni, derivano molte delle contraddizioni del Ransom — da qui derivano anche il suo tono ironico, il macchinario retorico dietro cui cerca di nascondere le sue idiosincrasie, e i paradossi intellettuali che invano tenta di ridurre a razionalità.

<sup>16</sup> *Awn*, p. 284.

<sup>17</sup> Purtroppo, osserva il Ransom, le missioni bianche e le scuole governative stanno violentemente distruggendo la civiltà degli indiani del Messico, con il pretesto di portar loro la luce e il progresso. Cfr. «The Aesthetic of Regionalism», in *The American Review*, 2 (1934), pp. 172-200.



Nel primo stadio del suo pensiero, in *The World's Body* e in *New Criticism*, il Ransom cerca di dare una spiegazione storica di questi problemi, proiettando sullo schermo della storia, in dialettica successione, quelle che egli ritiene siano le tre attitudini fondamentali della mente poetica (che poi esse corrispondano veramente alla successione degli eventi storici è questione che richiede prove e documenti che il Ransom non ha voglia o non è in grado di mettersi a cercare).

Ci sono, secondo il Ransom, tre periodi diversi e successivi nella storia della poesia: il periodo « pre-scientifico », quello « scientifico » e quello « post-scientifico ».

La poesia « pre-scientifica » è quella che egli chiama anche « fisica » o « femminile ». È la poesia del violino, e non del clavicembalo ben temperato; la poesia del Tennyson, per esempio, o di Edna St. Vincent Millay<sup>18</sup>; la poesia del « primo amore », quella del paesaggio. Essa è a base realistica, di un realismo tedioso e poco interessante. Può anche non essere necessariamente « pre-scientifica », in senso cronologico, ma è necessariamente « anti-scientifica ». Il movimento dell'Imagismo, per esempio, presuppone il disgusto per il mondo delle astrazioni scientifiche. Esso consiste in un tentativo di sfuggire alla scienza per mezzo di una immersione nelle immagini. L'errore degli imagisti, tuttavia, secondo il Ransom, sta nell'aver pensato che le immagini da sole siano sufficienti per fare poesia. Ed invece, egli sostiene, non può esserci poesia vera senza idee e costruzioni intellettuali:

Il genere di poesia che ci interessa non è il prodotto di una mente bambina — e neppure deriva da quella eterna giovinezza che c'è in certe donne — bensì dallo sforzo di una mente adulta<sup>19</sup>.

La poesia « scientifica », al contrario, presuppone una conoscenza e una familiarità complete col mondo delle idee — essa è essenzialmente (e quella dell'epoca vittoriana ne sarebbe un perfetto esempio) poesia idealistica, allegorica, « platonica ». Il che corrisponde a dire

<sup>18</sup> V. « The Poet as Woman », in *WB*, pp. 76-110.

<sup>19</sup> *WB*, p. IX.



che essa, in ultima analisi, non è poesia affatto, bensì prosa ornamentale.

Anche la poesia romantica, secondo il Ransom, appartiene a questa seconda categoria. La sola differenza fra la poesia dei vittoriani e quella dei romantici è che il platonismo dei secondi è di genere negativo. La poesia romantica nasce dal fallimento e dalla disillusione dell'esperienza scientifica — essa non trova modo migliore per negare la realtà del mondo, se non idealizzandolo. Il Ransom arrischia perfino una spiegazione psicanalitica delle motivazioni del poeta romantico: questi è preda della sua « libido » nascosta, ha un troppo « scarso equipaggiamento di coraggio animale », un « adattamento alla realtà » insufficiente, e una persistente tendenza ad evadere<sup>20</sup>. I prototipi del poeta romantico, secondo il Ransom, sono lo Shelley e il Wordsworth. Lo Shelley, per esempio, se accettiamo la interpretazione del Ransom, a volte cerca la sua propria immagine nella natura (nel qual caso agisce da persona sentimentale), altre volte vi cerca un'illuminazione morale (nel qual caso agisce da moralista): in entrambi i casi egli cerca nella natura « ciò che la natura non è in grado di dargli »<sup>21</sup>. Dello stesso tipo è, a un dipresso, secondo il Ransom, la poesia dello Shakespeare, che viene così ad essere una delle vittime più illustri della sua dottrina poetica<sup>22</sup>.

Infatti il Ransom è convinto che la vera poesia debba esprimere non tanto i sentimenti e le idee del poeta, quanto le qualità dell'oggetto che il poeta intende rappresentare. I soli sentimenti che egli ammette come legittimi nel poeta sono l'amore per il mondo e la risoluta volontà di costruire uno schema formale perfetto e tale

<sup>20</sup> Il vocabolario psicanalitico qui usato è prova che l'interesse del Ransom per quella disciplina è di vecchia data (infatti, già nel 1924 si può trovare una sua recensione ad un libro del Freud: cfr. « S. Freud-Group Psychology », in *Saturday Review of Lit.*, 4 ott. 1924, pp. 161-162). Tuttavia soltanto più tardi la psicanalisi assumerà una parte importante nelle dottrine del Ransom.

<sup>21</sup> L'attitudine del Ransom verso Shelley e Wordsworth non è di completo rifiuto. Specialmente per quel che riguarda Wordsworth, le idee del Ransom hanno subito una notevole evoluzione: cfr. *WWN* (1950).

<sup>22</sup> Anche la condanna di Shakespeare, malgrado le accuse d'essere un « dilettante » e di scrivere con « prodigiosa facilità » (una qualità negativa, quest'ultima, secondo gli *standards* del « New Criticism ») e di voler « strafare », non è assoluta. E anche per i giudizi su Shakespeare gli anni più recenti hanno portato note di moderazione o addirittura di ammirazione.



da catturare i più minuziosi aspetti del mondo e da rivelarli in piena luce. Quando il poeta si applica e riesce in questo intento, allora abbiamo la poesia matura, «mascolina» e «post-scientifica». L'elemento che agisce da catalizzatore nella complicata operazione che riunisce i diversi elementi dialettici dentro la sintesi della «poesia scientifica», è la memoria. Infatti il poeta vero, attraverso la memoria, ritorna a godere di tutte le ricche percezioni offertegli dall'esperienza scientifica — ma non si ferma lì. Egli non ha più alcun interesse a migliorare o idealizzare il mondo, vuole soltanto conoscere il mondo più addentro, conoscerlo nella sua pienezza, e realizzarlo dentro di sé:

I poeti veri non sono come i romantici, che van ripetendo ciò in cui essi vorrebbero ma non riescono più a credere. Piuttosto, essi sono quelli che si rendono conto come le strutture tecniche entro cui gli scienziati catturano il mondo non sono così sufficienti, poiché non lasciano il giusto posto ai particolari che son parte costitutiva della ricca complessità del mondo<sup>23</sup>.

Memoria e tecnica sono i due elementi indispensabili che, secondo il Ransom, costituiscono la poesia «post-scientifica». Le idee contano soltanto come stimoli per mettere in moto l'intero meccanismo (infatti, mentre il poeta «scientifico» bada a trasformare la poesia in idee, il vero poeta, con procedimento contrario, bada a trasformare le idee in poesia). Il ruolo della tecnica nel processo poetico viene così ad essere estremamente diverso da quello della tecnica nel processo scientifico. Esso è piuttosto simile al ruolo del rito liturgico nella vita religiosa o a quello del codice di belle maniere nella vita sociale. Infatti, mentre lo scopo della tecnica scientifica è l'efficienza, quello della tecnica poetica è il ritegno. Essa serve ad allontanare l'oggetto osservato dalla presa diretta del poeta, costringendo quest'ultimo a procedere per la via più lunga e tortuosa. Il vero poeta, così:

viene l'oggetto davanti ai suoi occhi per un tempo assai lungo, finché il contenuto sfuggente, ignorato dall'intelletto, ritorna e impregna di sé il mondo una volta ancora. I poeti meno zelanti invece osservano l'oggetto

<sup>23</sup> NC, p. 43.



per un minuto soltanto e ne afferrano il primo particolare che capita sotto lo sguardo<sup>24</sup>.

Il Ransom ha un grande e forse eccessivo rispetto per gli aspetti tecnici del dettato poetico: le inversioni, i tropi, le metafore. Essi, secondo lui, « non spalmano di burro il nostro panc, e ritardano il momento di mangiarlo »<sup>25</sup>.

Il più importante fra gli strumenti della tecnica poetica, nell'opinione del Ransom, è la metafora, e specialmente il tipo di metafora usato dai poeti metafisici inglesi, il *conceit*, che è una metafora esplorata in tutte le sue possibili implicazioni:

La metafora è come una seconda poesia, introdotta nella poesia principale, a complicarla; così come, nella teoria tolemaica, gli epicicli complicavano il gioco ordinato delle orbite celesti<sup>26</sup>.

A questo punto, con una certa disinvoltura, il Ransom ricorre alla terminologia di I. A. Richards, per definire la metafora un *vehicle* che serve a introdurre un contenuto nuovo e irrilevante dentro a un *tenor*:

*Tenor* significa inclinazione, tendenza, avanzamento dritto e sicuro... Un avanzamento che è come il lento camminare di un pedone. Ma se a un certo punto noi abbandoniamo il cammino per affidarci a un *vehicle*, noi ci comportiamo come un pedone che si è procurato un passaggio su una automobile. Una situazione fortunata, senza dubbio, contro la quale c'è solo una riserva da farsi — ed è che l'automobile non è diretta nel nostro senso, ma bensì lungo una via secondaria e perpendicolare alla nostra. Così stando le cose, noi potremo godere della bella scarrozzata, ma dovremo chiedere d'essere riportati di nuovo e dopo breve tempo sulla strada principale, non lontano dal punto dove l'avevamo abbandonata<sup>27</sup>.

Il Ransom razionalista, evidentemente, non può permettere al Ransom sentimentalista di farsi una scarrozzata senza che ci siano punti di riferimento e una garanzia sicura di ritorno. Quel che egli richiede in una metafora è una base sicura di « verosimiglianza », un

<sup>24</sup> « The Making of a Modern: The Poetry of M. O'Donnell », in *Southern R.*, I (1935), p. 867.

<sup>25</sup> *WB*, p. 31.

<sup>26</sup> *NC*, p. 77.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 73.



«fondamento letterale». La poesia, egli dice, a qualsiasi livello, «deve avere un senso almeno altrettanto consistente della prosa». Queste sono appunto le caratteristiche delle metafore usate dai poeti metafisici, e queste, purtroppo, non sono le caratteristiche delle metafore di Shakespeare. C'è qualcosa di soprannaturale e miracoloso nelle metafore dei metafisici. Esse scaturiscono da una identità, scoperta per caso, fra due cose. Una identità che è necessariamente parziale, ma che i poeti metafisici si adoperano arditamente a rendere completa e convincente. Tutto questo invece manca in Shakespeare. Come pure manca in Shakespeare, se messo a confronto con i metafisici, la cura della forma, la tendenza a costruire strutture armoniche e ordinate:

La poesia di Shakespeare assomiglia all'arte del paesaggio: essa pervade ogni cosa, riducendola a un tono medio dominante. L'architettura, al contrario, articola ogni oggetto, anche la pietra più insignificante, trovando un posto per esso nella sua struttura ordinata. Elaborando la metafora ancor meglio, si può dire che la poesia di Shakespeare non è tanto come il muro o il tempio, quanto piuttosto come l'edera che mollemente vi si arrampica e che in qualche modo riesce perfino ad oscurarlo<sup>28</sup>.

I sonetti di Shakespeare, dice il Ransom, difettano di organizzazione logica e metrica. Shakespeare era un artefice poco scrupoloso e non era passato attraverso una severa disciplina scolastica. Messa a confronto con quella di Donne, la sua poesia appare suggestiva sì e piena di associazioni immaginose, ma non sufficientemente sottoposta al controllo della mente. È una poesia romantica, basata su false armonie musicali anziché sulla precisione intellettuale — una poesia che si ispira alle emozioni più che ad una reale conoscenza del mondo.

Le idiosincrasie del Ransom affiorano qui assai chiaramente. Si veda, ad esempio, quel che egli ha da dire a proposito di due famosi versi shakespeariani:

...those boughs which shake against the cold,  
bare ruined choirs, where late the sweet birds sang<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> WB, p. 282.

<sup>29</sup> W. SHAKESPEARE, *Sonnet LXXIII*. Può essere interessante paragonare il com-



L'aggettivo «sweet», riferito agli uccelli, urta particolarmente la suscettibilità del Ransom; egli ci vede una spia sentimentale e una deviazione pericolosa, una incoerenza, rispetto al preciso gioco strutturale delle immagini<sup>30</sup>.

Come appar chiaro da questo esempio, il Ransom non si perita di entrare nel corpo stesso della lingua poetica ad enucleare parole o immagini, per poi esaminarle e misurarle, così isolate, alla luce dei particolari criteri della sua poetica: emozionalismo, ardittezza intellettuale, precisione strutturale, ecc.

Un procedimento abbastanza arbitrario, come ognuno può vedere. Ancor più arbitrario tale procedimento diviene poi quando il Ransom applica quello che è il criterio centrale della sua critica: la distinzione, cioè, nell'interno di una poesia fra gli elementi strutturali (*structure*) e quelli contestuali (*texture*). Allo stesso modo che il Ransom è regionalista in politica e dissociazionista in psicologia, egli è anche sezionalista e frammentista in poesia. Secondo lui, non ha senso mettersi a cercare gli elementi che danno unità e organicità ad una poesia. Anzi è compito del critico separare o anche divaricare i diversi componenti: poiché essi, per la loro stessa natura, non fanno un insieme omogeneo, non si comportano, cioè, come un composto chimico (il sale, ad esempio, in cui gli atomi di Sodio e di Cloro non entrano come elementi separati, ma anzi, fondendosi, danno origine a un nuovo elemento con nuove caratteristiche), piuttosto si comportano come una soluzione meccanica (una limonata, ad esempio, in cui gli ingredienti acqua e limone conservano le loro proprie qualità e caratteristiche).

Non è difficile rendersi conto di quel che il Ransom vuol dire quando afferma che una poesia è una «logical structure» accompa-

mento del Ransom con quello di W. EMERSON allo stesso verso: *Seven Types of Ambiguity*, London, 1930, pp. 2-3.

<sup>30</sup> Il giudizio del Ransom su Shakespeare ha suscitato le proteste di A. MIZENER («The Structure of Figurative Language», in *Southern Review*, 5 (1940), pp. 732-733) e di CLEANTH BROOKS (*The Well Wrought Urn*, New York, 1957, ma la prima ediz. è del 1947, p. 248). Già si è detto che il Ransom ha più tardi cambiati notevolmente i suoi giudizi su Shakespeare: cfr. l'analisi dell'orazione funebre di Antonio in *Julius Caesar*, in *PFA* (1947), o le interpretazioni di alcuni passaggi di *A Midsummer Night's Dream* e di *Hamlet* in *PFC* (1947), o anche il saggio sulla lingua di Shakespeare («On Shakespeare's Language») in *PE*, pp. 116-131.



gnata da una « local texture ». Egli ricorre a tutta una serie di similitudini per spiegare il suo assunto. Un componimento poetico, dice, è come una casa, in cui i muri, le travi, le tavole, il gesso rappresentano gli elementi strutturali, mentre l'intonaco, la carta da parato, la tappezzeria rappresentano gli elementi contestuali. Oppure una poesia è come una torta natalizia, imbottita di tutte le leccornie che riesce a contenere. Oppure ancora essa può venir paragonata a un albero di Natale. C'è l'albero, forte e diritto, e ci sono i doni e gli ornamenti fitti fra i rami:

L'albero sta dritto: noi siamo sicuri che gli accessori non lo faranno crollare. E immediatamente ci rendiamo anche conto della qualità e del numero degli accessori, e intuiamo che l'oggetto tutto è grande e magnifico, e già pregustiamo l'avventura di esplorarne tutti i particolari <sup>31</sup>.

Un altro paragone ancora: il lettore di una poesia è come un turista in visita alla Bretagna. Egli percorre il paese seguendo un itinerario prefissato e armato di un buon senso d'orientamento:

Il turista non visita alcuna regione secondaria, come ad esempio quella di St. Malô, senza collocarla, in scala, sulla sua pianta. È molto probabile, poi, che durante la sua visita egli abbia alcune esperienze interessanti, magari collegate con un'area ancor più limitata, come il molo, una chiesa, un caffè. Quando poi egli avrà completato il suo viaggio, un mese più tardi, e riesaminerà le sue note e le sue piante, si troverà ad avere accumulato un gran numero di impressioni, ognuna delle quali avrà un suo riferimento spaziale e temporale. E ognuna delle impressioni potrà anche essere considerata come un'impressione della Bretagna... Soltanto che quello che il nostro turista aveva visto sul molo non era esattamente una caratteristica della Bretagna, bensì quella di un molo in una città della Bretagna <sup>32</sup>.

L'invito che il Ransom avanza in tono perentorio, insomma, a critici e lettori di poesia è quello di non considerare la poesia come unità, bensì di vederla come un aggregato inorganico di elementi diversi. E il compito del critico, secondo il Ransom, è proprio quello di esplorare i vari elementi, separarli e anatomizzarli. Il destino della

<sup>31</sup> *Awn.*, pp. 294-295.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 298.



poesia, allora, finirà coll'essere non molto dissimile da quello della povera Miss Gee di cui parla W. H. Auden:

They hung her from the ceiling,  
Yes, they hung up Miss Gee;  
And a couple of Oxford Groupers  
Carefully dissected her knee<sup>33</sup>.

Pur fra tanta polemica contro la scienza e la tecnica, non si può, a questo punto, fare a meno di sentire tintinnare dentro la pagina del Ransom cesoie, forcipi, lime e trincianti.

Secondo il Ransom, quattro sono le parti costituenti principali di un componimento poetico: la struttura e il contesto semantici, e la struttura e il contesto fonici:

Considerata da un certo punto di vista, una poesia è un complesso semantico, e come tale ha due tratti costitutivi: una struttura logica e un contesto. Da un altro punto di vista, essa è un complesso sonoro, e come tale ha due altri tratti costitutivi, paralleli ai primi: una struttura metrica e un fraseggio musicale<sup>34</sup>.

Il Ransom attribuisce grande importanza al metro. Secondo lui, il metro assolve due funzioni diverse in poesia: anzitutto, esso provoca l'arricchimento della struttura logica, introducendo appropriati significati contestuali; inoltre, esso fornisce uno schema sonoro (ma lo schema deve essere tale da invitare il lettore ad accettare, o perfino ad attendere, un certo numero di variazioni entro il modello di base). L'intero meccanismo, così come è concepito dal Ransom, risulta essere piuttosto complesso. La composizione di una poesia, secondo lui, è un lungo esercizio verbale alla ricerca di un linguaggio che possa allo stesso tempo accontentare il senso ed il metro:

Una perfetta costruzione metrica è poco probabile che faccia senso... Allo stesso modo una perfetta costruzione semantica è poco probabile che rispetti il metro<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> W. H. AUDEN, *Collected Poetry*, New York, 1945, p. 231.

<sup>34</sup> *NC.*, p. 268.

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. 297-298.



Il Ransom è un paladino risoluto del verso tradizionale. Egli ritiene che il verso libero non possa fornire quegli stimoli e quei controlli che sono indispensabili nell'esperienza poetica.

Poco chiaro, invece, è il suo pensiero per quanto riguarda la funzione degli elementi musicali ed eufonici in poesia. A volte egli sembra disprezzare ogni musicalità, ritenendola una spia della rilassatezza e della superficialità della poesia romantica. Altre volte, sembra giudicare positivamente gli elementi eufonici del componimento poetico, anche se è incerto se classificarli fra gli elementi contestuali o fra quelli strutturali:

L'eufonia è una specie di estremo affinamento contestuale nell'ambito della dimensione fonica di una poesia... Affinare il contesto (*texture*) significa smussarne gli angoli, renderlo meno rilevato, soffocarne le caratteristiche troppo accentuate, e insomma armonizzarlo meglio con la struttura generale della poesia<sup>36</sup>.

Quel che il Ransom combatte senza incertezze e con estrema decisione, invece, è l'opinione assai comune che gli effetti fonici in una poesia possano essere « espressivi » di per sé, possano cioè offrire sonorità che « assomigliano » o in parte « sono » o almeno « suggeriscono » l'oggetto che viene rappresentato. Questa opinione, dice il Ransom, è totalmente ingannevole. Non c'è parola, egli aggiunge, che possa « rassomigliare » in modo consistente all'oggetto a cui si riferisce. Basta introdurre, ad esempio, una piccola variazione in un verso come:

the murmuring of innumerable bees

facendolo diventare:

the murdering of innumerable beeves

perché il mormorante effetto onomatopico, che noi avevamo colto nel primo verso, si dissolva completamente. Eppure le caratteristiche fonetiche del secondo verso sono quasi completamente identiche a quelle del primo<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 326.

<sup>37</sup> *WB.*, pp. 95-97. Cfr. le obiezioni di R. WELLES e A. WARREN, in *Theory of Literature*, New York, 1956 (ma la prima ediz. è del 1942), pp. 150 e 286.



Secondo il Ransom, insomma, una poesia è il risultato di una combinazione di natura inorganica, e di caratteristiche quasi miracolose, fra le proprietà semantiche e quelle fonetiche del linguaggio. Prese ciascuna di per sé, tali proprietà non hanno nessun interesse — occorre sempre che esse vengano combinate, mediante un procedimento che assomiglia molto alle soluzioni e agli intrugli avventurosi dell'alchemista.

La speranza del Ransom in interventi fatali e miracolosi, è quella che giustifica la sua ricerca di una poesia di qualità spesso opposte e contrastanti, come un contesto ricco di metafore combinato con una struttura rigida e ordinata. Solo che i miracoli sono altrettanto rari, quanto le rondini di gennaio — ed ecco allora che il Ransom certe volte si mette alla ricerca di composizioni perfettamente architettate, mentre altre volte si accontenta di assaporare finenze e rarità particolari.

Se si guarda tuttavia agli scritti del Ransom nel loro insieme, è facile vedere che le sue preferenze vanno alle qualità strutturali più che a quelle contestuali del linguaggio poetico (e questo sia detto a correggere il giudizio assai diffuso di un Ransom estetista e degustatore di frammenti lirici). Quel che importa per il Ransom, infatti, non sono tanto le impressioni del turista che visita St. Malô, e neppure le possibili note di colore locale raccolte sul molo della cittadina; quel che importa per lui è la mappa del turista, una mappa ben disegnata e, se possibile, in rilievo:

La natura è quasi totalmente *texture*, composta com'è di una moltitudine di forme che la rendono quasi informe. Il problema più difficile che si presenta all'artista è infatti, con tutta probabilità, quello di ritrovare strutture adatte a catturare e dar forma alle *textures*<sup>38</sup>.

Il Ransom ripete con insistenza che non ci può essere vera poesia senza una adeguata struttura logica. La maggiore debolezza della poesia di T. S. Eliot, secondo lui, sta appunto nel fatto che a volte essa resta amorfa, e i frammenti stupendi non trovano un'organizzazione strutturale sufficiente:

<sup>38</sup> NC., p. 249.



Io ho sempre pensato che *Prufrock* e *Gerontion* siano le composizioni più riuscite di Eliot, perché esse sono anche le meglio costruite<sup>39</sup>.

E se un poeta è tanto ardito da usare *textures* strane ed esotiche (come è il caso delle simbologie bizantine di Yeats), ebbene — sostiene il Ransom — egli deve essere ancor più ardito nel cercare strutture metriche e logiche tali da rendere quel contesto accettabile al lettore<sup>40</sup>.

Nel complesso, la concezione che il Ransom ha della forma poetica, sembra essere notevolmente intinta di materialismo. Spesso egli volge la sua attenzione esclusivamente agli strumenti e alle tecniche poetiche, considerandoli in sé, e non come mezzi per esprimere emozioni o pensieri. Anzi, alle volte un tale interesse materiale per la forma diviene ossessivo, e allora il critico parla di «strategie» poetiche e del «gioco» della composizione.

Una tale attitudine può facilmente essere sottoposta a procedimento critico: si può accusare il Ransom di eliminare violentemente dal campo degli studi letterari ogni ricerca storica biografica psicologica o etica — di subordinare ogni cosa all'attenzione minuta ed ostinata per il testo poetico in sé, per la sua organizzazione formale, per le metafore e i giochi verbali che lo compongono. Criticabile è anche la distinzione fra *textures* e *structures*, che spinge ad anatomizzare arbitrariamente il tessuto stesso del linguaggio poetico.

Ma non bisogna dimenticare che sono proprio queste le idee del Ransom che più hanno influito sulla critica statunitense degli ultimi vent'anni, e che spesso vi hanno influito in modo positivo. Poiché quando il Ransom entrò nell'agone critico, il mondo letterario americano, così fertile di opere creative, era in uno stato di notevole confusione nel campo delle attività critiche. Esisteva una critica accademica ed erudita, che in un certo senso non era critica affatto, poiché si fermava alla soglia dell'opera d'arte, limitandosi a fornire i materiali storici e filologici che potessero aiutarne la comprensione. Esisteva anche una critica militante, su cui molto avevano influito

<sup>39</sup> «The Inorganic Muses», in *Kenyon Review*, 5 (1943), p. 295.

<sup>40</sup> Cfr. «The Irish, the Gaelic, the Byzantine», in *Southern Review*, 7 (1942), pp. 517-546. Questo su Yeats è uno fra i migliori saggi critici del Ransom.



le dottrine marxiste — una critica piena di vitalità e di buoni propositi, ma che finiva spesso col promuovere il più crudo contenutismo. Il pericolo, d'altra parte, cui andavano incontro i « nuovi critici » del tipo di Ransom, era che, reagendo contro una critica esclusivamente contenutistica, essi finissero col praticare una critica esclusivamente formalistica, ampliando in tal modo il divario fra contenuto e forma, anziché chiuderlo. E c'è da dire che sia il Ransom che i « New Critics » non evitarono tale pericolo, cedendo, come fecero spesso, a pure esercitazioni formali e a vane acrobazie esegetiche (non sorrette, tra l'altro, dalla necessaria preparazione filologica). I difetti della « Nuova Critica », pur fra l'entusiasmo dei consensi iniziali, divennero sempre più palesi, man mano che passarono gli anni e, secondo una vicenda storica non insolita, finirono col-l'accentuarsi, invece che correggersi. Oggi, a vent'anni dal suo sorgere, la « Nuova Critica » è in crisi, e c'è il pericolo che anche tutto quel che di positivo essa arrecò alla critica letteraria americana, finirà coll'essere distrutto. A onore del Ransom, bisogna dire che egli si rese conto assai presto dei pericoli cui andava incontro la « Nuova Critica » e che cercò di correre ai ripari. Che egli non sia riuscito a trovare una via d'uscita, che la sua ricerca affannosa sia rimasta inconcludente, è purtroppo un dato di fatto. Ciò però non ci esime dal riconoscere che il Ransom, più che altri « New Critics » dotato di grande intelligenza e di forti capacità intuitive, abbia visto chiaramente che ci si stava dirigendo verso un pericoloso *cul-de-sac*.

4. Nel 1947 il Ransom pubblicò sulla *Kenyon Review* due saggi in cui espresse la sua insoddisfazione per i risultati ottenuti dalla « nuova » scuola critica e propose una versione modificata delle sue teorie<sup>41</sup>. I risultati raggiunti, egli ammise, erano notevoli, ma non sufficienti perché fondati su troppo deboli basi psicologiche:

Le fortune della « Nuova Critica » sono dovute soprattutto alla miglior comprensione della natura del linguaggio poetico, che essa ha portato con sé. Ma bisogna tener presente che anche la vecchia critica si è

<sup>41</sup> Cfr. *PFA* e *PFC*.



rinnovata nel frattempo, promuovendo soprattutto studi e ricerche di psicologia <sup>42</sup>.

Il Ransom, eternamente alla ricerca di una teoria poetica soddisfacente, si rivolse allora alla psicologia (il che poi vuol dire, alla psicanalisi), quasi a rimettere equilibrio fra i diversi campi di interesse. Naturalmente lo spostamento di accento dalla linguistica alla psicologia non avvenne senza dubbi e tentennamenti. Il Ransom stesso a un certo punto cercò di giustificarlo come dovuto a pure ragioni strategiche. Scrisse infatti in una lettera a R. W. Stallman:

I miei saggi più recenti dimostrano, è vero, un cambiamento di tattica, ma non un rovesciamento. Io sono pronto anche adesso a sostenere che l'esperienza poetica è diversa da quella morale o da quella utilitaria (quest'ultima, per esempio, quale è rappresentata dalla parafrasi). Soltanto che ora io vado chiedendo a me stesso: che cosa significa propriamente esperienza poetica? In altre parole: quale è la ragione dell'interesse dell'uomo per la bellezza? E non posso fare a meno di pensare che ci sia una forza innata e organica nell'uomo che lo spinge verso la bellezza <sup>43</sup>.

Il mettersi alla ricerca dello stimolo e delle facoltà psicologiche che sono alla origine delle attività poetiche dell'uomo, implica però un cambiamento notevole nell'ambito della poetica del Ransom, più di quanto lui stesso non voglia ammettere. Implica infatti trascurare almeno in parte il testo poetico in sé, e concentrare l'attenzione del critico anche sulla psicologia del poeta creatore e su quella del lettore. A un certo punto il Ransom stesso volle ammettere l'importanza e la portata del cambiamento:

I critici di poesia sembra si siano accontentati di assaporare l'esperienza amorfa che nasce dalle opere poetiche così come loro le interpretano. Così facendo essi si precludono la possibilità di trovare quale sia l'elemento che dà significato e rilievo alla poesia e che suscita l'interesse umano del lettore... In un'età di eccezionali risultati critici, noi abbiamo finito, in un modo o nell'altro, coll'arrivare rapidamente a una *impasse* imbarazzante... Quanto sembra lontano l'entusiasmo con cui, venti anni fa,

<sup>42</sup> PFA, p. 440.

<sup>43</sup> R. W. STALLMAN, «J. C. Ransom: a Checklist», in *Sewanee Review*, 56 (1948), p. 458.



alcuni di noi offrivano un nuovo trattato su « come capire la poesia »<sup>44</sup>... Le innovazioni di allora erano importanti ma non complete<sup>45</sup>.

Ma queste sono parole scritte nel 1952, quando il Ransom si era reso ancor meglio conto delle deficienze della « Nuova Critica », e quando anche i « giri di valzer » con la psicanalisi si erano dimostrati eccitanti ma non sufficienti.

Al tempo dei saggi del 1947-48, il Ransom non aveva abbandonato, naturalmente, la sua teoria secondo cui il discorso poetico è fatto di emozioni provocate e introdotte dagli schemi logici per dare spessore e profondità alla rappresentazione del mondo. E neppure aveva abbandonato la distinzione tra *structure* e *texture*. A quel punto però la psicanalisi gli offrì il destro di spiegare meglio in cosa consistesse la *texture*.

Secondo la nuova interpretazione, il contesto poetico è costituito soprattutto da oggetti « preziosi » che hanno una particolare « sostanza » e un particolare valore « affettivo ». La psiche umana (o, se usiamo, come fa il Ransom, il vocabolario freudiano, l'*id*: vale a dire la parte inconscia della psiche, contrapposta all'*ego*, che ne costituisce la parte conscia) a volte sviluppa un particolare « amore spontaneo », una « fissazione », un « attaccamento sentimentale », per certi oggetti naturali. Si tratta di un attaccamento cieco, inteso esclusivamente come ricerca di piacere, e non collegato con nessuno scopo utilitario. Un attaccamento istintivo, come lo è ogni attività dell'*id*:

Ma l'*id* è situato nel profondo dell'organismo psicologico, ed è cieco, e non sa come soddisfare i desideri che si sviluppano in esso sotto gli stimoli del mondo esterno. Ecco perché l'*id* si è procurato un rappresentante, un agente incaricato di prender cura dei suoi affari pubblici, l'*ego*... Tutto va bene, finché un comportamento insolito indica all'osservatore che un impulso sta manifestandosi, proveniente dal profondo dell'*id*, e tale che l'*ego* non è in grado di controllare<sup>46</sup>.

<sup>44</sup> Il Ransom accenna qui al fortunato libro di R. P. WARREN e C. BROOKS, *Understanding Poetry*, New York, 1938.

<sup>45</sup> « Poets and Flatworms », in *Kenyon Review*, 14 (1952), pp. 157-58.

<sup>46</sup> PFC, pp. 654-655.



Ora, è noto che Freud stesso, e i Freudiani dopo di lui, sono rimasti incerti se riconoscere le pretese dell'*id* e garantirgli libertà di azione nei suoi conflitti coll'*ego* (come sostiene la scuola biologica), oppure se negare tali diritti in base a ragioni di equilibrio psicologico (come sostiene la scuola sociologica). Il Ransom, che ha voluto collegare la poesia con l'attività dell'*id*, non può fare altro, se vuol salvare i diritti della poesia, che schierarsi con la scuola biologica. L'*id*, egli dice, è una parte incliminabile dell'uomo e il negarne la libera attività è come privare l'uomo di una parte della sua vita e ridurlo a un puro meccanismo sociale. Ma il Ransom si rende anche conto dei pericoli insiti nelle sue dottrine psicologiche: il ridurre la poesia a un'attività istintiva, il farne una ragione di equilibrio fra le facoltà psichiche dell'uomo, porta con sé inevitabilmente atteggiamenti edonistici.

Un tentativo di evitare l'edonismo è rappresentato appunto dalla spiegazione, di vaga intonazione teleologica, che il Ransom dà dell'origine della poesia — cercando di inscrivere tale origine in quella ancor più remota e misteriosa dell'intero genere umano:

È come se il Creatore, una volta terminata l'opera della creazione delle specie, e volendo incoraggiare il giovane Adamo che si avventurava nella sua carriera terrena, pronunciasse queste parole, nella lingua di Mosé: *Tu avrai dominio sulla terra e su tutto ciò che è sopra la terra; ma pur governando le cose a tuo piacere, tu non potrai evitare di amarle, poi che tu fosti creato dalla polvere*<sup>47</sup>.

Il ricorso a toni di religioso mistero non salva però il Ransom dal cadere nell'edonismo. E del resto la tendenza edonistica salta fuori ancor più evidente quando egli sposta la sua attenzione dal meccanismo psicologico della creazione poetica a quello del suo godimento:

Ritengo che i critici della mia generazione abbiano mostrato particolarmente — se non tutti, molti di essi almeno — le loro debolezze, quando si sono mostrati incapaci di intendere, o soltanto di intuire, i bisogni emozionali che spingono il pubblico a leggere poesie. Non voglio dire, con questo, che non sia intervenuta alcuna misura di passione nel

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 657.



modo con cui i critici stessi hanno accolto la poesia ma mi sembra che sia stata soltanto una passione per le forme, per la pirotecnica del linguaggio, o per altre cose altrettanto insignificanti. E invece i lettori sanno che la passione comunicata dalla poesia deve essere qualcosa di più vitale e importante... Il linguaggio della poesia non esprime solo significati manifesti, ma anche significati latenti... e sono questi ultimi che danno alla poesia quel particolare potere che ci trascina verso la sanità spirituale e la felicità... La poesia e il romanzo ci trasportano in un mondo immaginario, che appare sotto forma di un mondo primitivo, non costituito tanto da idee intellettuali, quanto e più da affetti spontanei e naturali... L'occasione emotiva della creazione poetica è fornita da certi oggetti o gruppi di oggetti che hanno un particolare rilievo e che inducono particolari reazioni dentro di noi. L'importanza umana dell'opera d'arte sta nel fatto che essa « tocca il cuore ». Essa è rappresentata appunto da un'esperienza che è massiccia, deliziosa, tonica... Il suo clima è come un'alterazione nel clima stesso della nostra vita: come un passaggio dal freddo al caldo, il passaggio a un clima che ci soddisfa di più... L'oggetto familiare [uno *stock object*] già tante volte da noi incontrato durante la nostra vita sentimentale (la mamma, ad es., o un figlio, un coniuge, un gruppo sociale, la patria, Dio...) ...Oppure esso può essere un oggetto « collaterale », che magari incontriamo incidentalmente, ma abitualmente, nel corso della nostra esistenza: una quercia lungo un sentiero, o un paesaggio naturale. Questi sentimenti si formano inconsciamente e spontaneamente in noi e, quando sono formati, provocano reazioni rapide e irriflesse. Un tale comportamento non viene approvato, naturalmente, dall'intelletto quando esso raggiunge quello stadio di sviluppo che lo induce a voler impadronirsi del potere e imporre il suo « metodo scientifico » sempre più ampiamente. Ma la poesia sostiene quei sentimenti e si nutre di essi, e li investe di autorità pubblica, e autorizza un modo di procedere che è tanto persistente quanto è primitivo e irriflesso <sup>48</sup>.

Queste parole, scritte nel 1950, dimostrano che a quel tempo il Ransom aveva già percorso un lungo cammino da quando aveva abbandonato gli interessi esclusivamente linguistici e formali delle sue prime dottrine. Ora anche la psicanalisi (che è qui tuttora presente con certi concetti terapeutici come quello di « sanità spirituale » o di « esperienze toniche ») non tiene più il campo in modo esclusivo. Elementi derivanti dalle diverse discipline sociologiche o etnologiche si sono fatti avanti alla loro volta. In un senso assai generale, si può

<sup>48</sup> *UF*, pp. 201-203.



dire che il Ransom si è mosso lentamente dalla compagnia dei « New Critics » per avvicinarsi a critici più eterodossi e versatili come K. Burke <sup>49</sup>.

5. È difficile dire se le nuove avventure nei diversi campi delle scienze pratiche abbiano avuto un effetto utile o chiarificatore sulla teoria poetica del Ransom. Anzi, è piuttosto certo che esse non lo abbiano avuto (anche se si può sostenere che esse hanno avuto un effetto favorevole nella sua critica pratica, dandole maggior ampiezza di respiro). Tuttavia esse sono state testimonianza dell'insoddisfazione del Ransom per le dottrine strettamente formalistiche già predicate da lui e dai suoi amici. Ad ogni modo, tante e così irrequiete avventure non hanno prodotto alla fine una poetica coerente e sistematica, anzi, si può dire che la relativa coerenza iniziale (che pur era molto unilaterale) si è più tardi persa in una selva di contraddizioni, compromessi e pentimenti. E l'immagine generale che si ricava dalla lettura, tutt'altro che facile, degli ultimi scritti del Ransom, è quella di un brillante e intelligente manipolatore di concetti filosofici, sociologici e psicologici.

In generale, comunque, si può dire che, per quel che riguarda le specifiche dottrine di poetica, il trasferimento di accento da elementi linguistici ad elementi psicologici, ha portato con sé la sostituzione della *texture* alla *structure* come elemento essenziale e centrale nell'interesse del critico.

Naturalmente il Ransom non ha abbandonato la sua vecchia opinione, secondo cui il linguaggio poetico è un composto inorganico di elementi intellettuali e affettivi. Ma ora è proprio nel corpo stesso degli elementi affettivi che egli tenta di scavare sempre più in profondità, per analizzarne il ricco ed intricato tessuto:

Quindici anni fa circa espressi l'idea che il componimento poetico fosse costituito da una impalcatura logica, cioè una *structure*, e da una *texture*, le cui caratteristiche fossero solo parzialmente rilevanti rispetto alla for-

<sup>49</sup> In una recensione al libro di S. Hyman, *The Armed Vision*, cit., il Ransom scrisse in modo assai significativo: « forse il tipo di critico di cui c'è bisogno oggi dovrebbe essere una combinazione fra Blackmur e Burke »: « The New Criticism », in *Kenyon Review*, 10 (1948), p. 687.



ma logica e allo scopo della poesia. La mia concezione della *texture* specialmente ha suscitato forti proteste; la verità è che anch'io, non appena l'ebbi formulata, mi accorsi quanto il mio fosse stato un modo piatto e inadeguato di descrivere quella parte della composizione poetica che è così vivida e così facile a percepirsi, che si è portati a identificarla con l'essenza stessa della poesia<sup>50</sup>.

Sono parole del 1955 ed esprimono ancora una volta il disagio del Ransom per le sue stesse teorie, e la volontà di rivederle dalla base. Una revisione del concetto di *texture* la si può trovare, per esempio, nel saggio su Wordsworth (1950), là dove egli cerca di fare un nuovo elenco degli strumenti tecnici del linguaggio poetico. Fino ad ora, come abbiamo visto, la sua attenzione era andata soltanto al metro e alla metafora. Ora la lista viene ampliata a contenere quattro elementi essenziali: 1) termini singolari, o *spreaders* (diffusori), vale a dire « vocaboli e frasi che esplorano la viva concretezza degli oggetti o degli eventi, anche se pare esteriormente che assecondino il discorso logico relativo all'uso di tali oggetti »<sup>51</sup>; 2) termini distattici, o *rufflers* (scompigliatori), vale a dire inversioni, ambiguità, condensazioni, elisioni, omissioni di legami razionali, ecc... Attraverso l'uso di questi termini, il linguaggio poetico tende a ritornare all'« originale stato caotico della natura... cioè a quello stato in cui ci si deve mettere alla ricerca se si vogliono trovare connessioni logiche »<sup>52</sup>; 3) termini metaforici, o *importers* (importatori), vale a dire *vehicles* che introducono nuovi contenuti nel *tenor*, col risultato di estendere la massa del contenuto oggettivo e al tempo stesso di irrobustire i nostri sentimenti verso l'oggetto originario; 4) il metro, vale a dire il mezzo che ci permette di « allargare la sostanza poetica rafforzando quei valori fonetici che sono propri del linguaggio indipendentemente dalle sue referenze semantiche »<sup>53</sup>.

La valutazione positiva di alcuni caratteri stilistici del linguaggio poetico, prima non presi in considerazione (e se si cerca di leggere al di sotto delle immagini colorite del Ransom, si vedrà che si tratta

<sup>50</sup> *CUI*, p. 559.

<sup>51</sup> *WWN*, p. 505.

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> *Ibid.*, pp. 505-506.



soprattutto di elementi lessicali e di alcune figure stilistiche), permette ora al Ransom di prendere in considerazione e giudicare positivamente un numero di poeti molto più largo, e per di più comprendente anche poeti che non appartengono alla tradizione metafisica o a quella eliotiana<sup>54</sup>. Man mano che passano gli anni, insomma, il gusto del Ransom si fa meno esigente e più conciliativo:

Una poesia presa in sé è uno degli oggetti più molteplici e complessi che si possano trovare... Venti critici diversi potranno prenderla in considerazione e darle venti giudizi diversi<sup>55</sup>.

Un allargamento di visione lo si ha anche nella nuova descrizione che il Ransom fa delle dimensioni essenziali del linguaggio poetico, non più due dimensioni (*structure* e *texture*), ma tre:

Propongo di considerare il componimento poetico come un'entità realizzante non un solo oggetto poetico, ma tre oggetti al tempo stesso... L'oggetto finale, la poesia, per essere apprezzato pienamente, dovrebbe essere considerato sotto i tre diversi aspetti, uno dopo l'altro. Con ciò non andrà perso il senso e il godimento della poesia come un tutto — perché la economia poetica è tale che la sua essenza può essere colta sistematicamente in tre modi diversi e in tre oggetti diversi. Sia chiaro però...: questi tre oggetti non costituiscono una specie di Santa Trinità, e neppure una triade Hegheliana — niente di tutto questo!<sup>56</sup>.

Il primo di tali oggetti sarebbe dunque la struttura logica, l'argomento, la trama del componimento. Il secondo sarebbe la grande entità multiforme che si sviluppa irresistibilmente al di sopra, al di sotto e frammezzo la struttura logica. È una comunità d'oggetti, più che un oggetto solo, è in sé un piccolo mondo:

<sup>54</sup> Una testimonianza dell'allargamento di vedute del Ransom la si trova, per es., in un saggio del 1951 sulla poesia del primo mezzo secolo. Il Ransom ammette di aver sviluppato un gusto troppo esclusivo fino ad allora. Poi dà una lista di quelli che secondo lui sono stati i migliori poeti del Novecento. Ne nomina dieci minori: R. Bridges, W. De La Mare, J. Maschfield, V. Lindsay, W.C. Williams, E. Pound, M. Moore, E.E. Cummings, H. Crane e A. Tate; cinque di media importanza: A. Housman, W. Stevens, W. H. Auden e D. Thomas; e cinque grandi: T. Hardy, W. B. Yeats, E. Arlington Robinson, R. Frost e T. S. Eliot. La scelta e la graduatoria possono essere discusse, senza dubbio, ma bisogna anche ammettere che esse sono sorprendentemente liberali.

<sup>55</sup> « Why Critics Don't Go Mad », in *PE*, pp. 150-151.

<sup>56</sup> « Humanism at Chicago », in *PE*, p. 99.



Un piccolo mondo... una versione semplificata del nostro mondo originario, nella sua integrità originaria... Una specie di imitazione dell'antico Paradiso terrestre, dove noi abitavamo in completa innocenza<sup>57</sup>.

Quel che è prodigioso nell'esperienza poetica, è che noi possiamo passare dall'uno all'altro mondo con grande facilità:

Il primo è il mondo affaccendato in cui noi oggi viviamo, e che è nostra intenzione rendere il più bello possibile. L'altro è il mondo in cui crediamo di ricordarci d'aver vissuto, e che non vogliamo dimenticare<sup>58</sup>.

Ma c'è una terza dimensione nel componimento poetico, ed essa è rappresentata dal metro. Si tratta di una dimensione completamente visibile e udibile — e attraverso di essa le parole prendono ciascuna il posto loro assegnato:

Il ritmo del metro avvolge gli altri due oggetti come un'atmosfera, esso è al tempo stesso una costrizione e una benedizione<sup>59</sup>.

Sembra qui di cogliere nelle parole del Ransom una intonazione nuova. Sembra che egli abbia abbandonato la concezione inorganica della poesia e si sia dimenticato della vecchia divisione fra *structure* e *texture*:

Ritengo che i metri siano come imitazioni delle idee Platoniche e che essi, permeando gli altri due mondi, ci permettano di conoscerli *sub specie aeternitatis*<sup>60</sup>.

Ma non si devono prendere quelle immagini di «atmosfera» e di «idee platoniche permeanti la struttura e il contesto poetico» troppo alla lettera. Il Ransom stesso si accorge a un certo momento di aver dato forse una impressione sbagliata del suo vero pensiero, e si affretta a correggerla:

Immaginiamo per un momento che il componimento poetico sia un organismo. Ebbene, allora esso avrà la sua fisiologia. E se vogliamo imma-

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>58</sup> *Ibid.*, pp. 100-101.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 101.



ginare quali sono i suoi organi principali, credo sia abbastanza considerarne tre: la testa, il cuore e i piedi. Tali organi lavorano tutti e tre nello stesso tempo — eppure è carattere peculiare del nostro organismo che il lavoro totale non risulta dalla fusione, ma semplicemente dalla somma del lavoro individuale e indipendente dei vari organi. Naturalmente una certa cooperazione fra quegli organi è necessaria, altrimenti potrebbero verificarsi soprusi nell'attività di un organo a danno dell'altro: di qui la necessità di raggiungere un compromesso minimo, al di là del quale però ogni organo resta indipendente... Tali organi sono ciascuno intelligente in sé, e ciascuno dotato di parola. Il prodotto del loro lavoro comune è una poesia, composta in una lingua che tre parlanti parlano costantemente e contemporaneamente in un linguaggio diverso e individuale: la testa in un linguaggio intellettuale, il cuore in uno affettivo, i piedi in uno ritmico... Ogni critico ha il diritto e il privilegio di preferire uno dei tre linguaggi, ma egli dovrebbe anche essere invitato a rendersi conto che altri due linguaggi sono usati nel componimento, altrettanto motivati, e pronti ad essere intesi da altri critici<sup>61</sup>.

Le espressioni del Ransom sono come sempre colorite, il suo atteggiamento è insolitamente conciliatorio<sup>62</sup>. Eppure è facile scorgere come anche questa sua nuova concezione della poesia sia per molti lati ancora meccanicistica e pluralistica. Egli sembra voler prendere in considerazione con nuova liberalità e comprensione una vasta gamma di forme e di espressioni poetiche. Ma quel che egli cerca in esse, sono ancora e sempre le tracce di un'attitudine psicologica furtiva e bisognosa di giustificazione, di un peccato originale e di una sensibilità dissociata.

Dopo tanto rovello, dopo tante ricerche, sembra insomma che il critico sia sempre al punto di partenza. Con questo non è detto che si debba considerare con sufficienza e disdegno il lavoro del Ransom — anzi bisogna far conto della sua opera infaticabile per

<sup>61</sup> *CUI*, p. 650.

<sup>62</sup> Un altro aspetto interessante degli ultimi scritti del Ransom, è il crescente interesse per la narrativa. Egli però si schermisce, dicendo a un certo momento che «la sua conoscenza di opere di narrativa è solo casuale», che egli «ha pochissima esperienza di critica del romanzo» (cfr. *UF*, p. 193). Se questo è solo parzialmente vero (basti considerare le molte recensioni di narrativa pubblicate dal Ransom per anni e il saggio giovanile, del 1936, su «The Content of the Novel», in *American Review*, 7 (1936), pp. 301-318), è però vero che la sua teoria del romanzo è scarsamente originale e dipende quasi totalmente da concetti già espressi da Henry James.



rinnovare il gusto e per innalzare il tono della critica americana — né si deve dimenticare che lo stesso svolgimento tormentoso e contraddittorio delle sue dottrine poetiche, può essere insegnamento e monito a chiunque voglia rimettersi a studiare i caratteri, il valore e la funzione della poesia nella vita dell'uomo<sup>63</sup>.

REMO CESERANI

<sup>63</sup> Da quando questo saggio fu scritto, sono apparsi diversi studi sui *Fugitives* e sul Ransom. Ved. particolarmente: *Fugitives' Reunion*, ed. by R. ROY PURDY, Nashville, 1959; L. COWAN, *The Fugitive Group, A literary history*, Baton Rouge, 1959; JOHN M. BRADBURY, *The Fugitives, A Critical Account*, Chapel Hill, 1958, e la mia recensione dei tre libri in «Il Mondo», 30 agosto 1960.







## BELINDA IN AMERICA

1. Now that *Lolita*<sup>1</sup> has been published in England with belated circumstance, it is perhaps time for critics to isolate themes from it for particular treatment without doing the work violence or diminishing from its total effectiveness. *Lolita*, «a classic American brat»<sup>2</sup> adds another chapter to the history of innocence and morality which runs from *Clarissa* to *Temple Drake*<sup>3</sup>, or, in the American sense, more precisely from *Hester Prynne* to *Temple Drake*. Various magazines and articles published in the heat of controversy have covered variously matters of its literary nature, traditional borrowings, pornography (or not), humor, Poe, Rabelais and Dante; one comment suggests what seems to me the inevitable response to *Lolita*:

Humbert emerges from the book as a lone lost nineteenth century European romantic in a crowded established twentieth century American prison<sup>4</sup>.

This is the theme, the book in the light of an American tradition, which strikes me as central and obvious. *Lolita* has appeared in the preface to *The Satyricon of Petronius*<sup>5</sup> which is not surprising, and in the preface to a recent issue of Henry James's *Watch and Ward*<sup>6</sup> which is. Yet taking the theme of James's work as the moral fable of Europe and America, the conjunction of Nabokov and James should not be surprising. James took his Americans to Europe in all his major fiction, excepting *The Europeans*, and even in

<sup>1</sup> The edition used here, however, is the French edition, Paris 1958, second printing, in two volumes (L 1 & L 2).

<sup>2</sup> W. WASSERSTROM, *Heiress of all Ages*, University of Minnesota, 1959, note p. 150. *Vide* particularly Chapter 5, «The Spirit of Myrrha» & Chapter 6, «Nymph and Nun».

<sup>3</sup> LESLIE FIEDLER, «From *Clarissa* to *Temple Drake*», *Encounter*, VIII, (March 1957), pp. 14-22.

<sup>4</sup> HUGH PROBYN, *Geste, Lolita* issue, University of Leeds, March 1959, p. 11.

<sup>5</sup> Translated by W. ARROWSMITH, Michigan, 1959, note p. xi.

<sup>6</sup> London, 1960. Mr Edel finds that *Watch and Ward* has a «peculiar sexuality of its own», and that its theme is the same as that of *Lolita*.



that « sketch » the moral implications are confused by the fact that his Europeans are only foreigners of some sort, expatriated Americans<sup>7</sup>. Still the general pattern emerges as elsewhere, of a corrupt but seductive Europe and an innocent America (never of course so bold bald and simple in the actual fiction): Eugenia, morganatic wife of a German prince about to be repudiated in favor of a State marriage, brilliance and deceit incarnate, is properly dismissed by the virtuous Wentworths who, to a European reader, tend to be very dull indeed for all their moral tone. Nabokov we might say examines the myth from Europe's point of view: his European is explicitly corrupt (the precise moral perversion typifying the European way of life) and he comes to test the innocence of America (typified by another Daisy Miller).

2. The novel, as H. H. constantly reminds us is about *Lolita*, but in the introductory essay (by John Ray, Jr., Ph. D., Mass.), its subtitle is given as the « Confession of a White Widowed Male ». It is H. H. who tells the tale, or his version of it, and, warning us on the first page that a murderer can always be counted on for a fancy prose style [*L*, 1, 15] fascinates us, and Miss Pratt, with « the admirable way foreigners — or at least naturalized Americans — use our rich language » [*L*, 2, 77]. It is as a foreigner that Miss Pratt feels he cannot know that Dolores uses words she should not know about, words he will neither know nor understand (though the word in question is an obscene four-letter word in low Mexican!). H. H. was born in Paris (*the* wicked city of the American fable) and his father is a « Swiss citizen, of mixed French and Austrian descent, with a dash of the Danube in his veins » [*L*, 1, 16]; his mother died when he was three, and his father is much absent:

I grew, a happy, healthy child in a bright world of illustrated books, clean sand, orange trees, friendly dogs, sea vistas and smiling faces (*L*, 1, 17).

<sup>7</sup> The Holts' parentage is interesting: Felix says his father was the Sicilian born of American parents; he himself with an American mother was born in France and Eugenia in Vienna.



His brain was naturally tuned to the things that interested those « intelligent European preadolescents in our day and set » [L, I, 19], and after trying psychiatry, he turned to English literature, publishing the odd essay in obscure journals. An unsuccessful European marriage is terminated by an inheritance in America which requires residence. Meanwhile his attitude to sexual relationships has crystallized in a partiality for young girls between the ages of nine and fourteen who conceal, beneath an innocent exterior, a certain nymphic (demoniac) quality: the combination of nymph and nun which he calls, nymphet. This nymphet reflects his first love Anabel for whom he is continually searching, and whom he thinks he recognises in these young girls. He himself is attractive to women (there is no reason to disbelieve him):

an exceptionally handsome male; slow-moving, tall, with soft dark hair and a gloomy but all the more seductive cast of demeanour (L, I, 36).

Later he describes himself as having a cleancut jaw, muscular hand, deep sonorous voice, broad shoulders and a queer accent [L, I, 61] and gloomy good looks [L, I, 141] and finally when presented to Dolores' husband he sees himself as seen by them as:

her fragile, *frileux*, diminutive, old-world youngish but sickly, father in velvet coat and beige vest, maybe a viscount<sup>8</sup>.

Through this Byronic figure, Nabokov conducts his enquiry into the American way of life; admitting the perversity of Europe, he examines the innocence, and the proprieties of America.

After a brief period with advertising (shades of James's Chad Newsome?) and an expedition to the Eskimos where he is blissfully untempted, he returns to take a job with a Mr McCoo only to find on arrival that McCoo's house has burned down overnight, and that he has, consequently, made the extraordinary arrangement for H. H. to stay with a friend, whose car now awaits him. He is dumped unceremoniously on the Haze doorstep, abandoned in the hall by a maid who smells something burning, and finally meets Mrs Haze

<sup>8</sup> L, 2, 177. Pope's « rapist » is of course a baron.



(who strikes him as a weak solution of Marlene Dietrich) and her awful house:

with bedraggled magazines on every chair and a kind of horrible hybridization between the comedy of so-called «functional modern furniture» and the tragedy of decrepit rockers and rickety lamp tables with dead lamps. I was led upstairs, and to the left — into «my» room. I inspected it through the mist of my utter rejection of it... (*L*, 1, 53).

Old world politeness again compels him to persevere with the ordeal, and suddenly, in the garden, he meets the daughter of the house, Dolores: the perfect nymphet:

What drives me insane is the two-fold nature of this nymphet — of every nymphet, perhaps; this mixture in my Lolita of tender dreamy childishness and a kind of eerie vulgarity, stemming from the snubnosed cuteness of ads and magazine pictures, from the blurry pinkness of adolescent maidservants in the Old Country (smelling of crushed daisies and sweat); and from very young harlots disguised as children in provincial brothels; and then again, all this gets mixed up with the exquisite stainless tenderness seeping through the musk and the mud, through the dirt and the death, of God, of God (*L*, 1, 62).

Lolita is soon sent away, however, to a summer camp to help form her character; and whilst this camp is teaching Dolores to grow in health, knowledge and temper, Mrs Haze sets out to capture H. H. whose «dark European romantic way» attracts her, and who, she hopes, will not be shocked by her advances:

I know how reserved you are, how «British». Your old-world reticence, your sense of decorum may be shocked by the boldness of an American girl! (*L*, 1, 93-4)

He marries her with Dolores in mind and finds her, matrimonially, a nuisance, for he has to fulfil her ideas of a dark romantic European lover, and produce a list of mistresses «all nicely differentiated, according to the rules of those American ads» [*L*, 1, 109]. His first plan to murder her fails<sup>9</sup>, but when she discovers his secret diary

<sup>9</sup> A plan which has strong reminiscences of Dreiser's *An American Tragedy*.



and gets the intimate life she desired previously, she is so shocked she runs out and gets killed in an automobile accident: so here we have « a brand new American citizen of obscure origin » [L, I, 143] pretending that Dolores is really his natural daughter, and ignoring the legal requirements of guardianship. Taking his « daughter » from her summer camp, Dr Edgar H. Humbert begins, with Kumfy Kabins, a tour of American civilization — hotels, motels and drive-in cinemas, hoping somewhere to ravish her. But his first experiment has surprising results. He gives her a sleeping pill, hoping to preserve her purity « by operating only in the stealth of night, only upon a completely anesthetized little nude »: but Lolita is not really another Annabel:

Of course, in my oldfashioned, old-wordly way, I, Jean-Jacques Humbert, had taken for granted, when I first met her, that she was as unravished as the stereotypical notion of « normal child » had been since the lamented end of the Ancient World B.C. (L, I, 166).

Even bearing in mind the American system of education, this idea persisted, and he simply had not understood that Dolores « had *already* proved to be something quite different from innocent Annabel » [L, I, 167]. The pill is a failure and a sleepless night is passed in satirical vexation at American hotels. But the night passes and ends; unexpectedly:

Frigid gentlewomen of the jury! I had thought that months, perhaps years, would elapse before I dared to reveal my self to Dolores Haze; but by six she was wide awake, and by six fifteen we were technically lovers. I am going to tell you something very strange: it was she who seduced me (L, I, 177).

This is the center of the book's moral fable; Rousseau Humbert is astonished. Dolores Haze is no Daisy Miller: there is no ambiguity about her immodesty for she is not even a virgin. The summer camp last year had seen to the loss of virginity whilst forming health, knowledge and temper, with the cooperation of the camp-mistress's son, Charlie, a thirteen year old male with as much sex appeal as a raw carrot, and a fascinating collection of contraceptives fished



out of a nearby lake! Every morning, «through the beautiful innocent forest brimming with all the emblems of youth, dew, bird-song», Dolly and a friend went with Charlie to copulate behind a bush [L, 1, 184]. As Brian King writes, the story of *Lolita* is about:

a twelve year old girl so debauched by co-educational schools, summer camps, and teenage mores that even her perverted seducer is shocked<sup>10</sup>.

3. From this point in the book, the dance of death is on, through a world of motels — «clean, neat, safe nooks, ideal places for sleep, argument, reconciliation, insatiable illicit love» [L, 2, 9], and running parallel with the nightmare vision of America is H. H.'s personal nightmare of controlling Dolores. He tries threats, and attempts to fill her with the spirit of Myrrhe:

The wise mother (and your poor mother would have been wise, had she lived) will encourage a companionship between father and daughter, realising — excuse the corny style — that the girl forms her ideals of romance and of men from her association with her father (L, 2, 15-6).

Haunted by the ghost of the innocent Annabel, he has to face the fact that Dolores emits some special sort of glow which attracts «garage fellows, hotel pages, vacationists, goons in luxurious cars, maroon morons near blueed pools, into fits of concupiscence» and that whenever she goes out alone she always returns with one or two «gangling, golden-haired highschool uglies, all muscles and gonorrhea» [L, 2, 28]. He must of course put her in some school, American neighbourliness makes settling down dangerous. He finally places her at the Beardsley School for girls, an expensive day-school whose syllabus stresses the four D's: Dramatics, Dance, Debating and Dating. At Beardsley he is vouched for by another sham, his friend Gaston Godin:

devoid of any talent whatsoever, a mediocre teacher, a worthless scholar, a glum repulsive fat old invert, highly contemptuous of the American way of life, triumphantly ignorant of the English language — there he

<sup>10</sup> BRUCE KING, «Sense and Sensibility at mid-century», *Geste, cit.*, p. 3.



was in priggish New England, crooned over by the old and caressed by the young — oh, having a grand time and fooling everybody (*L*, 2, 59).

The whole school episode naturally gives Nabokov splendid opportunities for satire; and perhaps the most ironic scene is that in which H. H. is summoned by the worried headmistress, Miss Pratt (*sic*) who suggests that as he is an old-fashioned Continental father, he is unaware that his daughter is shuttling between the anal and genital zones of development, and for her age, « remains morbidly uninterested in sexual matters » [*L*, 2, 73-5]. They leave Beardsley and the disillusion of America continues:

I remember as a child in Europe gloating over a map of North America that had « Appalachian Mountains » boldly running from Alabama up to New Brunswick, so that the whole region they spanned — Tennessee, the Virginias, Pennsylvania, New York, Vermont, New Hampshire and Maine — appeared to my imagination as a gigantic Switzerland or even Tibet, all mountain, glorious diamond peak upon peak in the blue, giant conifers, *le montagnard émigré* in his bearskin glory, and *Felis tigris goldsmithi*, and Red Indians under the catulpas. That it all boiled down to a measly suburban lawn and a smoking garbage incinerator, was appalling. Farewell, Appalachia! (*L*, 2, 94).

Dolores, too, he sees with a dreadful lucidity:

Her complexion was now that of any vulgar untidy highschool girl who applies shared cosmetics with grubby fingers to an unwashed face and does not mind what soiled texture, what pustulate epidermis comes in contact with her skin. Its smooth tender bloom had been so lovely in former days, so bright with tears, when I used to roll, in play, her tousled head on my knee. A coarse flush had now replaced that innocent fluorescence (*L*, 2, 86-7).

4. For sometime, too, H. H. has had the obsession of being followed, and when a mutual fever puts Dolores in hospital and himself in bed, he recovers to find her gone with her « Uncle Gustave ». Pursuing her through yet another endless string of motels with literary clues in hotel registers to guide him, he loses her. This loss, even coupled with the recognition that she is no second Annabel does not however cure him. As he says, two years of monstrous



indulgence have left him with certain habits of lust, and so, in depraved May, somewhere between Montreal and New York, he picks up Rita, twice Lolita's age and a good sport, and for two years hears and enquires — in his polite European way — in every town; but nothing more of his Dolores-Lolita. A letter from his lawyer about the estate coincides with a letter from Dolores, married, pregnant and in need of money. This awakens his dormant desire for revenge, but when he arrives and finds her happily married to Dick Schiller he gives her the money, gets the name of the villain who abducted her, and says goodbye to his «American sweet immortal dead love» [*L*, 2, 186]. Walking through the town he finds himself alone:

Nobody strolled and laughed on the sidewalks as relaxing burghers would in sweet, mellow, rotting Europe. I was alone to enjoy the innocent night and my terrible thoughts (*L*, 2, 188).

Not least of these thoughts is the recognition that he has deprived Dolores of a family; that the parody of incest, which was all *he* could offer her was not as good as even the most deprived family life. Tracking down the man who took Dolores away, CQ, he kills him, and this death scene is a grotesque parody of the Western barroom fight, terminated by the arrival of guests for a cocktail party. With difficulty, H. H. unparks his car, drives on the wrong side of the road (again how «British»!) and is soon taken by the police. His car is called McImoth; and his death later in prison from coronary thrombosis adds the last irony to the career of a European in America.

5. This is only one theme; it seems to me the central one of *Lolita*: H. H. as a second Tocqueville, a disillusioned Chateaubriand. The book is full of art: its fine writing and subject suggest Whitman, Kerouac and Salinger on the American road together with James Joyce; and its tremendous involvement with literary traditions prepares us for the final reflection in H. H.'s Gothic confession:



I am thinking of aurochs and angels, the secret of durable pigments, prophetic sonnets, the refuge of art. And this is the only immortality you and I may share, my Lolita (*L*, 2, 223).

A conclusion strikingly similar to that of another tale of a rape, elegantly told by Alexander Pope.

ARNOLD P. HINCHLIFFE







## CHARLES IVES: IL MUSICISTA DI CONCORD

È stato detto che uomini come Charles Ives nascono per caso, e una sola volta in un secolo; che sono, nella più gentile delle ipotesi, dei matti senza possibilità di riscatto; che sono eterni diletanti, cui è negato il fortunato incontro con la conclusione artistica di un qualsiasi tipo di lavoro; sono state dette tante altre cose su questo compositore americano e nessuna ha retto al passare di venti, trent'anni. E il tempo ha finito per dare ragione a questo navigatore solitario, a questo padrone dei cieli e delle terre. I premi che gli furono concessi, l'appellativo di «padre della musica americana», il rispettoso ossequio di molti artisti d'oggi, stanno a provare — pur nell'iperbole delle manifestazioni d'affetto più esteriori — la solidità di un pensiero e di una pratica di vita.

Charles Ives nacque nel 1874 a Danbury, nel Connecticut, in un periodo che musicalmente era tutto «tedesco», compose musica per vent'anni dal 1896 al 1916, grosso modo; poi tacque, aspettando i frutti della sua abbondante semina, fino alla morte che lo prese nel 1954. Era un filosofo e un uomo d'affari, a suo modo; un pioniere o un missionario, come più piace. Credeva nella sua arte come si crede all'attività purissima di uno spirito che tende a raccogliere in sé le armonie dell'universo. Un uomo come questo non avrebbe potuto sperare in onori, riconoscimenti e commissioni di lavoro; né in amore, adulazione e imitazione da parte di colleghi o seguaci; né in comprensione da parte di chi considera l'andare avanti rispetto ai tempi e al pensiero come la più pericolosa delle follie. Un'altra persona avrebbe facilmente assimilato un facile quanto poco fruttuoso anarchismo. Ives pavimentò invece, religiosamente, la strada della sua ascesa spirituale verso il cielo della perfezione; e poté prima tacere e poi morire nella convinzione di aver fatto tutto il suo dovere di uomo.

Ives, come dicemmo, era nato nel Connecticut, nel territorio delle prime Colonie, non molto distante dal luogo ove sbarcarono i Puritani. Suo padre, George Ives, era un musicista estroso a sua



volta, direttore di bande militari al tempo della Guerra Civile; uomo di versatilità somma, George Ives era diventato un po' il tuttofare musicale della cittadina. Era organista, istruttore di cori, suonatore di strumenti a fiato; era un grande estimatore della « grande » musica, e apparteneva a quella felice categoria di « dilettanti » di cui si è spenta quasi completamente la memoria, almeno fra noi.

George Ives, da buon americano dell'Ottocento, aveva anche il gusto della esplorazione, dello sperimentare, della ricerca talvolta fine a se stessa. Alcuni di questi esperimenti possono essere, in sé e per sé, considerati bizzarri, come suonare un pezzo cameristico di Haendel con strumenti diversi da quelli indicati nella partitura: ma il solo fatto di pensare a cose di questo genere testimonia una particolare disposizione di spirito, un desiderio non frivolo di trovare ad ogni cosa la sua alternativa, o di giungere in qualche modo a risultati imprevisti. George Ives si interessava, musicalmente, di echi, di campane, di strumenti stranissimi, di prospettive musicali (stereofonia, in parole moderne) e così via; divertimento o no, i risultati potevano essere di una certa importanza. Se non altro, era escluso a priori ogni intoppo accademico — in musica gli scolastici sono peggiori che nelle altre arti sorelle — ed era esclusa a priori ogni musoneria: la mancanza di « *savoir rire* » dei professori di conservatorio è proverbiale. Al di là dunque di ogni pedanteria, il capobanda di Danbury, George Ives, prendeva sul serio i quarti di tono e gli accostamenti di diverse tonalità. Charles Ives racconta che spesso suonava col padre in una tonalità, mentre il padre eseguiva lo stesso brano in tonalità differente. Sarebbe assurdo dire che George Ives fosse per questo un precursore della politonalità; ma il fatto in sé è già molto istruttivo. L'ambiente non era certo quello, sofisticato, delle grandi « centrali musicali » europee, ma era quello di un grande villaggio cresciuto, in cui sono ancora vive le tradizioni comunitarie, religiose, spirituali; il villaggio che costituiva la spina dorsale della nazione americana, e che la nazione americana nutriva dei suoi fermenti più vivi. In questo ambiente un po' rustico, in cui pareva si potessero riconoscere i succhi più vivificanti della filosofia naturalistica francese, scoprire sempre nuovi rapporti fra uomo e uomo,



fra natura e uomo, fra cielo e terra, era non solo un fatto necessario per uno spirito attivo quanto uno spontaneo abbandonarsi alla memoria tonificante di un paesaggio spirituale che pareva non avere confini.

George Ives era un figlio del suo tempo: un tempo di grandi adunanze religiose, ove la « comunità » cantava amorosamente i suoi « inni » sacri e profani; un tempo di stupende evasioni marine; un tempo di spazi e libertà e possibilità di scelta, in cui il rigore moralistico si accoppiava alla impossibilità di confinare in limiti angusti la coscienza dell'individuo. Era figlio di quel tempo avventuroso e pratico che portò insieme alla conquista di un continente e alla organizzazione effettiva dello stesso. George Ives era un pioniere del suo piccolo mondo sonoro ma era un uomo imbevuto di praticità (sono cose che formano la « costante spirituale » dei migliori americani) e volle che il figlio, cui le cose paterne piacevano mirabilmente, si facesse le ossa come un qualsiasi ragazzo di città, nelle scuole di musica per bene. Lo mandò a Yale: il geniale maestro di banda sapeva che non si improvvisa nulla su nulla e che se non si ha una base solida, anche le idee più geniali non riescono ad esprimersi al meglio.

Riassumendo, si potevano ritrovare in Charles Ives alcune caratteristiche importantissime: un ambiente sano e vivo, animato da un padre assetato di novità e di esperienze progredite; un centro spirituale e religioso solidamente costruito, qual era il New England in senso lato; una religiosità che non è frequenza ai servizi ma rispetto delle leggi imposte dalla propria coscienza; e disinteresse per il commercio dei suoni e delle idee. In queste cose si ritrovavano il padre e il figlio, su una comune piattaforma ideale. Charles, dal canto suo, trovò che allo spirito di avventura si poteva unire la solidità vitale della esperienza, e che ad esse poteva appoggiarsi la cultura come attività di pensiero. L'avvio era il migliore possibile, sotto ogni aspetto. Ives ne profitto alla sua maniera, come ben pochi altri avrebbero fatto.

2. Ives aveva al suo fianco lo Spirito Universale dei trascendentalisti, e gli altri erano dei poveri diavoli ipocriti e paurosi. Così,



quando egli dedicò una sonata per pianoforte a Concord, e diede ai quattro tempi di essa i nomi di Emerson, Hawthorne, Alcott e Thoreau, la gente lo giudicò pazzo. La «Concord Sonata» fu composta fra il 1909 e il 1914, ma fu eseguita pubblicamente nel 1920, e salutata dalla critica con giudizi smarriti e sfavorevoli. È un lavoro lungo che presenta grandissime difficoltà di esecuzione; è un lavoro sorprendente e assolutamente nuovo nella concezione. C'è intanto una premessa d'ordine filosofico, e una dichiarata affermazione di fede. La Sonata «is an attempt to present one person's impression of the spirit of the transcendentalism that is associated with Concord, Mass... This is undertaken in impressionistic pictures of Emerson and Thoreau, a sketch of the Alcotts, and a *scherzo* supposed to reflect a lighter quality which is often found in the fantastic side of Hawthorne». Così scriveva l'autore di questa ambiziosa sonata, ed era chiarissimo nell'esporre le sue intenzioni. Descrivere lo spirito di Concord, e gli uomini principali di Concord, dar di questi una immagine il più possibile vera. Ma spiritualmente, e solo spiritualmente. Andiamo avanti: negli «Essays before a Sonata», Ives dice che Emerson è visto diritto sulla cima di un monte, «at the door of the infinite», ove non tutti hanno il coraggio di salire. E di là il grande profeta contempla le «eternities». Hawthorne invece è preso nelle avventure fantastiche «into the half-childlike, half-fairylike phantasmal realms», e gli Alcott sono inquadrati nella loro casa felice: «it seems to stand as a kind of homely but beautiful witness of Concord's common virtue»; e racconta «the story of 'the richness of not having'». Infine, accostandosi a Thoreau, Ives pensa a un autunno indiano, a un giorno «colored by the mist and haze over the pond» e c'è una «strange liberty in Nature» e una tranquilla luna piena.

Doveva tuttavia esservi un legame, fra queste impressioni di Concord, poiché Concord non era solo un gruppo di case, ma quasi la solidificazione dello spirito e della saggezza e della cultura. In questo cielo limpido, ove quegli uomini stavano a contatto con l'universo e il trascendente, armonie sublimi venivano scandite e ripetute dagli echi con meravigliosi effetti. Dovendo renderle con i poveri mezzi dell'espressione musicale, Ives pensò a quel monumento del pen-



siero che è la « Quinta » di Beethoven, e prese quelle poche note martellanti del tema iniziale, e le svolse a suo piacere per tutto l'arco della composizione. Quelle quattro note divennero il tessuto connettivo di tutta la musica; quelle note significavano un legame indissolubile con tutta una civiltà, quella di tipo ateniense del Goethe o di Heine, e del Beethoven più ispirato, quella civiltà di tranquilla fiducia che i « concordiani » ripetevano nella elevazione del loro spirito. Una citazione pura, un richiamo evidente, fatto in un modo così singolare, sta alla base di una delle più belle creazioni musicali del nostro secolo.

Giudicare la musica dalle didascalie non è buon principio, in generale; ma qui, nel caso di Ives, l'eccezionalità dell'opera ci costringe a cercare di provare, nel mondo dei suoni, che la realizzazione fu fedele alle premesse. Se dimentichiamo per un momento Concord e i suoi uomini, avremo tuttavia sempre davanti agli occhi una composizione di estremo interesse, per la modernissima, stupenda strutturazione delle parti, per i ritrovati « tecnici » che per quel tempo erano certo fra i più arditi, e per la solidità del tutto insospettata — in convivenza pacifica con quanto si è detto — delle basi tradizionali della cultura musicale. Ma se proiettiamo, su uno schermo immaginario, le figure, i libri, il paesaggio, lo stile, il pensiero, le forme vitali della cittadina del Massachusetts, l'orizzonte si arricchirà di sconosciuti incanti: segno che l'amore degli uomini si ricongiunge al proprio originatore, in un cielo limpidissimo.

Il primo tempo della sonata, « Emerson », è strutturalmente filosofico e formalmente aulico; c'è una grande libertà di invenzione, e la presenza di una spiritualità accesa viene accentuata dall'uso intellettualistico del famoso tema di Beethoven. L'ascesi e la conquista della suprema conoscenza sono « descritte » con una progressione di purità e di intricate armonie. Lo « scherzo », che prende nome da Hawthorne, è invece una singolare rievocazione di un mondo misterioso e spesso agghiacciante sostenuta da toni di strana ed eterea serenità. Ma il tema beethoveniano è trattato drammaticamente, e serve da preambolo a una danza che è prima vivace e poi si frantuma in una serie di « effetti » misteriosi. La terza parte, « The Alcotts », ripropone il tema romantico in chiave idillica e pa-



storale; c'è solennità ed estasi, mentre, passando davanti alla « white house of Emerson », si giunge alla pacifica dimora degli Alcott: ed ecco che, dalle variazioni sul tema accennato, si giunge a una apertura popolaresca, un motivo di danza popolare, lievissimo, che — con una coloratura da « bei tempi andati » — ci dà l'esatta sensazione di quella felice e invidiabilissima « richness of not having ». Ma evidentemente l'effetto più grande e completo Ives lo riversa su Thoreau, e infatti l'ultimo tempo della Sonata è un grande affresco dei luoghi cari all'autore di *Walden*, ed è un sublime atto d'amore e una grandissima affermazione poetica. Nella piena luce di una ardente e piena trascendenza, il mondo di Thoreau brilla come un esempio, come un invito possente.

Questo produsse Ives sotto l'influsso dei numi di Concord e per amor loro; ma se questa « Sonata » è un dichiarato atto di omaggio, tutta la sua opera si ispira più o meno ai principi del trascendentalismo. Non amava coloro il cui spirito dorme o resta inattivo, e per quanto poteva cercava di scoprire sempre più grandi « quantità » di universo. Il mondo, e nel caso specifico il mondo della musica, era come un grande continente inesplorato, nel quale era *doveroso* addentrarsi. La sua visione del « totale spirituale » gli imponeva di superare ogni convenzione e ogni meschinità, a costo di andare oltre ogni limite umano. All'estremo limite del suo coraggio e del suo spirito di iniziativa sta il progetto della « Universe Symphony », concepita intorno al 1910 e mai conclusa. Dovevano esservi varie orchestre, e migliaia di voci, sparse nelle valli, sui pendii collinosi e fin sulle montagne... dovevano esserci la terra e il cielo, in questa musica. Nel 1936 ne abbozzò il piano: la prima parte era dedicata alla formazione dei campi e delle montagne (guardate: è l'amore per la natura semplice, pura, non contaminata); la seconda alla evoluzione della natura e dell'umanità, che erano idealmente collegate assieme; e infine la terza parte era « l'elevazione del tutto allo Spirito ». Ives ogni tanto aggiungeva qualcosa a questa immensa costruzione, e saliva sui gradini di essa verso lo Spirito. E poiché la scalata all'immensità dello spirito non finisce mai, così anche la Sinfonia rimase incompiuta. E come avrebbe potuto essere conclusa? E chi l'avrebbe mai eseguita? E chi ne avrebbe colto i fervori? È pro-



babile che i trascendentalisti di Concord abbiano apprezzato — se ci è permesso immaginarlo — questo cosciente «salire verso la Completezza» di Charles Ives, e che non abbiano nulla da obiettare se lo collochiamo d'ufficio nelle loro file, se gli costruiamo una piccola casa di tronchi dietro la «white house of Emerson» e la tranquilla dimora degli Alcott.

3. Una celebre fotografia ci mostra Charles Ives con una rozza barba brizzolata, con un cappello a tesa larga sulla testa, e con l'aspetto del solido agricoltore; non avrebbe potuto essere diversamente. C'è un'altra immagine che ce lo fa vedere in colletto duro, giovane, con una solida testa da ragazzo di buona famiglia, ma è una fotografia che non trova una rispondenza immediata nel concetto che di lui, ormai, ci siamo fatti. Ora quest'uomo — conscio di avere una infinità di cose da dire, pieno di una forma del tutto personale ma onestissima di religiosità — finì per tramutarsi in un uomo d'affari di successo. Aveva cominciato a far sentire la sua musica alla «gente del mestiere», e ne aveva avuto solo scherni addolciti dalla buona educazione. «La tua musica offenderà le orecchie, non piace», gli avevano detto, e lui aveva risposto: «scrivo ciò che *sente* il mio orecchio». La gente continuava a sostenere che era matto, e Ives meditò, si concentrò in se stesso e prese una decisione molto importante: se doveva fare della musica, ebbene non sarebbe stato «il delicato orecchio» del suo prossimo a indicargli la strada. I suoi principî morali gli impedivano di scendere a compromessi e per lui l'espressione musicale era un fatto da lasciar giudicare prima di tutto alla sua onesta coscienza. Ma così, non avrebbe mai potuto vivere di musica, e sarebbe entrato in quel sottobosco di ingegni falliti che finiscono per perdere tanto spesso la strada verso la saggezza. E poiché Ives era un saggio, decise di guadagnarsi la vita con una attività «commerciale» per poter poi scrivere musica in completa indipendenza: si impiegò presso una casa di assicurazioni, per cinque dollari la settimana. Qualche anno prima del 1910 si mise in proprio — assieme a un collega — e trent'anni dopo poté ritirarsi dagli affari — la sua salute non gli permetteva più un



impegno così pesante — da padrone di uno dei più grossi complessi assicurativi americani, la Ives & Myrick.

Caso abbastanza singolare, il successo di Ives assicuratore non si basa sul solito *cliché* dell'uomo d'affari; ma è il prodotto del modo di pensare e della filosofia del suo creatore. Ives aveva dei grossi ideali di giustizia e non poteva pensare che l'assicurazione dovesse essere solo un puro fatto monetario. Esisteva un diritto alla vita, e un dovere alla continuità della vita: l'uomo avrebbe dovuto assicurare i suoi anni futuri, a favor suo e dei famigliari, e allora sì che avrebbe potuto essere indipendente e più facilmente giusto. Nulla più del bisogno distrugge l'autonomia dell'individuo, e la tranquillità è uno dei doni più belli che un uomo può fare alla sua vecchiaia. E questo beneficio doveva andare soprattutto alla gente povera; il ricco ha sempre una infinità di fortune. Così Ives applicò su larga scala un sistema di piccole polizze, predicò l'obbligo *morale* di garantirsi il futuro, convinse, parlando in termini filosofici, la gente semplice come nessun altro avrebbe osato, allora, tentare. Oggi la cosa non fa più colpo, i concetti assicurativi di Ives sono diventati patrimonio comune. Ma allora la « gente d'affari » lo giudicava un matto senza speranza, come « la gente di musica ».

Ives — le cui ambizioni erano di quel tipo rarissimo che consente le più grandi soddisfazioni interiori anche senza la pubblicità del successo — fu ampiamente soddisfatto dei buoni esiti delle sue teorie assicurative. Gli affari lo aiutavano nella musica e la musica negli affari: c'era una interdipendenza completa fra l'una e l'altra cosa. E d'altra parte come dubitarne? Nello Spirito Universale in cui credeva, Ives aveva trovato posto per queste facce distinte della Unità trascendentale: come Emerson, egli credeva nell'unità delle cose. E in quello Spirito che lo proteggeva e lo conservava, c'era posto per ogni tipo di lavoro che servisse a migliorare il proprio Io, che servisse a far vivere in coerenza con i propri principî. A un certo punto Ives guadagnò somme altissime, ma tenne per sé solo ciò che stimava giusto e necessario. Le ragioni erano due: una generale, per cui non dovrebbe esistere un distacco troppo grande fra il guadagno individuale e quello collettivo, e una religiosa, secondo cui un uomo che guadagni troppo rispetto al suo prossimo si



trova in grave pericolo morale. Ma soprattutto, il troppo guadagno e il grande squilibrio dei redditi significavano per lui una alterazione delle armoniose leggi della natura, della natura benigna che teneva prigioniero il suo spirito. Una natura che non aveva confini convenzionali, e che era grande come nessuno può immaginare; una natura le cui leggi e il cui « diritto » sono fermi come roccia, a sfidare il tempo, i mutamenti, le eclissi. Ives avrebbe potuto facilmente diventare un uomo politico, un messia sociale, o semplicemente un sindacalista; ma la sua vergine natura di trascendentalista lo tenne su un piano di completo individualismo, al di fuori delle correnti e delle esperienze del momento. La conseguenza di questo modo di pensare, ai fini pratici e musicali, fu che Ives non ebbe allievi e seguaci diretti; ma come accade a questi uomini, che ai contemporanei sembrano essere fuori dalla realtà, gli allievi e seguaci, almeno per quanto concerne i valori spirituali dell'arte, vengono dopo, a distanza di tempo. Per Ives c'è un'altra difficoltà da superare. Come musicista divenne irripetibile anche per la grandezza e la personalissima qualità delle sue opere.

4. La « scrittura » musicale di Ives è assai ricca di interesse per gli specialisti. È noto che il musicista di Danbury (o di Concord?) giunse per proprio conto a fare le scoperte musicali che tanto chiasso fecero in Europa, talvolta prima degli altri. Ma il fatto tecnico, in un uomo come Ives, non è preponderante, anche perché egli non applicò mai rigidamente dei « sistemi ». Goddard Lieberson scrisse, presentando un disco di Ives, che « The fact that Ives explored polytonality and other forms of dissonance before they had occurred to either Stravinsky or Schönberg is interesting, but only coincidental. Being first does not make Ives' music better or worse than other music... ». E questo è vero, perché sarebbe certo ingiusto esaminare la musica di Ives solo dall'aspetto della collocazione dei suoni, e non invece da quello delle sue cause spirituali. Partendo da queste, possiamo dire che la musica di Ives ha due « costanti »: una è la complessità evocativa, che produce un discorso ricco di incisi, di deviazioni, di ritorni, di riassunti; l'altra è la continuità delle citazioni. La prima è il prodotto immediato della ricerca di una



unità espressiva che si allarga smisuratamente e non conosce confini, e che necessita di essere continuamente arricchita e, quindi, complicata. La seconda, importantissima, fa rivivere un clima e un tempo: le citazioni di Ives, a parte quella celebre di Beethoven, vengono generalmente dal folklore americano; sono canti, danze, e melodie popolari che hanno « qualità universale », e sono la più limpida espressione della natura americana. Non era certamente una semplice imitazione o un puro prestito a mente fredda, ma un riconoscimento e un riconoscersi: anche Emerson, l'aquila di Concord, ragionava in questi termini. Ed era certo la rusticità di quei temi, presi a volo o ricordati mirabilmente, di quei temi semplici cantati da girovaghi o suonati da menestrelli, suonati nelle feste paesane, cantati nelle ricorrenze religiose, che dava a Ives quel sollievo e quella unità che tanto gli servivano. Anche Thoreau, che era meno raffinato di Ralph Waldo, amava le cose semplici e « primitive »: gli scoiattoli rossi che gli correavano fra i piedi mentre scriveva, i passeri e i leprotti che lo visitavano erano la forma animale di quell'armonia che il canto popolare riportava, per altre vie, all'orecchio di Ives.

Quanto alle scoperte tecniche, se vogliamo insistere a chiamarle così, esse erano il prodotto del suo spirito di ricerca e della sua ansia di « migliorare », di esprimere il massimo dell'esprimibile. La struttura della sua musica assomiglia a quella di una grande pianta, le cui fibre sono complicate e i cui canali meravigliosamente disposti: eppure è la pianta sola che si avverte, nella sua ricchezza di tronco e rami, di foglie e boccioli. Esaminare la grande pianta della musica fu per Ives scoprire una dopo l'altra le relazioni fra le sue cellule, e passar oltre a ogni convenzione. Per un uomo come lui, abituato alle singolari esperienze del padre, le dissonanze non erano certo cose spaventose, se servivano lo Spirito Universale, e così la politonalità era una cosa necessaria se l'espressione lo richiedeva. Ogni artificio dialettico, ogni arditezza costruttiva, erano motivati dalle esigenze della sua anima. Ives credeva poi che il sistema di « cominciare col complesso, col complicato, per finire nella semplicità, nella limpida dimostrazione », fosse superiore ad ogni altro. Ma che fatica impone a chi ascolta, e quali problemi pone a una critica



impreparata, e quali nuove abitudini deve far prendere al comune ascoltatore!

Un'altra nota singolare nel temperamento di Ives è l'assoluta indifferenza per le difficoltà di esecuzione che la sua musica spesso offre. Egli non indietreggiava di fronte alla duplice e contemporanea direzione d'orchestra, come nel caso della « *Unanswered Question* »; o alla coesistenza di ritmi diversi. A volte la sua musica era al di là delle possibilità della voce umana, ma non gliene importava; a volte era del tutto irrealizzabile, oppure avrebbe provocato spese eccessive per le prove. Talvolta veniva lasciata agli esecutori una discreta libertà di improvvisazione. È noto, infine, che per una canzone per voce e pianoforte egli pensò di far suonare quattro battute da un quartetto d'archi, che non avrebbe dovuto poi fare altro. Non è davvero facile conciliare le esigenze del mestiere con simili concetti « antieconomici ».

5. La musica di Ives è legata quasi tutta al primo ventennio del nostro secolo; la terza sinfonia, per esempio, fu composta fra il 1901 e il 1904, la « *Unanswered Question* » è del 1908, le « *Sonate per violino e pianoforte* » più o meno del primo decennio del secolo. Orbene, quello era un periodo di grossi rivolgimenti musicali: le esperienze di Debussy erano già un fatto scontato, la modernità delle concezioni del maestro impressionista avevano ottenuto universale riconoscimento. Il 1912 aveva visto la nascita del « *Pierrot lunaire* » di Schoenberg, e l'anno prima si era ascoltato il « *Petrushka* » di Strawinsky. Impressionismo, politonalità, neoclassicismo, « *music for everyday use* », *jazz*, quarti di tono... fino alle macchine suonanti di oggi. Ma Ives, che aveva usato poliritmi e politonalità prima di Strawinsky, combinazioni delle dodici note prima di Schoenberg, « *quarter-tones* » prima di Haba, dissonanze di sapore folkloristico prima di Bartòk, dovette attendere il 1939 per sentire per la prima volta l'occhio del pubblico su di sé.

I suoi inizi erano stati marcati dalla cultura musicale germanica, e le sue composizioni sinfoniche recano impresso lo stile dell'orchestrazione alla « tedesca »; ma in questa cornice di compiutezza tecnica e di « rotonda espressività » veniva immesso in quan-



tià enormi il materiale folkloristico americano e il pensiero filosofico trascendentalista. I grandi romantici tedeschi, è vero, inserirono musica viva — tratta dal patrimonio musicale del loro popolo, e anche da quello dei popoli vicini — e sentimenti di uomo vivo e cosciente in una splendida cornice naturale che risultava eterna. La «Quinta» di Beethoven immetteva — con occhi e cervello nuovi — la vita in un paesaggio già consacrato dallo scorrere dei secoli. In questo Ives era vicino ai grandi musicisti del passato, anche se la sua «scrittura» era tutta proiettata in un futuro non ancora del tutto chiaro.

In poche parole, Charles Ives percorreva, pur usando le stesse scarpe, una strada del tutto distinta da quella dei suoi celebri contemporanei. Quelli avevano proceduto a drastiche cancellature, e avevano ridotto la scena musicale a un monologo dell'io cosciente, spesso difficile o quasi indecifrabile; Ives aveva chiamato sulla scena, invece, folle sempre più numerose, vi aveva ammassato fondali sempre più vasti, aveva aumentato a dismisura i pensieri e le occasioni, gli stimoli e gli spiriti; gli ottocenteschi avevano animato il vecchio paesaggio pastorale, sostituendo al gregge le armate, ai sospiri la passione, alla educazione formale la dichiarazione ardente, ma avevano finito per mettersi a parlare in prima persona, e il loro «io qui, io là» era diventato, a forza di esagerazioni, quanto mai noioso e seccante: Ives invece, dal canto suo, parlò in nome della collettività, e disse «noi» senza superbie e senza finzioni. Il suo canto era universale, come il paesaggio che riscopriva e faceva rivivere, e che era quello eterno che ci circonda. Lo straordinario era che le voci di questa moltitudine, di questo «noi», si esprimono in un linguaggio che è moderno e complesso come quello dei citati contemporanei, ma che è addolcito dal rispetto della tradizione e dall'uso delle «citazioni». Le ricercatezze espressive, la preziosità del discorso, si fondono — come in nessun altro musicista — con la forza viva della «parlata popolare». L'unico musicista europeo che possa mettersi su un piano teorico accanto a Ives risulterà Bela Bartók.

Lou Harrison scrisse di Ives che «era grande di innocente immensità»; altri lo paragonarono a Walt Whitman, dissero che era il Whitman della musica americana. Walt Whitman, il grande



individualista, poteva essere abbastanza vicino nel pensiero al gruppo di Emerson: i suoi ideali di giustizia, il suo culto per la democrazia, sussistevano — sia pure in altra forma e con altri colori — anche nel cuore di Ives. Emerson aveva lodato in termini di alta eloquenza i *Leaves of grass*, al loro apparire. E Whitman aveva scolpito nella pietra, alla maniera dei profeti del vecchio testamento, i principî fondamentali del vivere civile e democratico. Si era levato da un pulpito, e con la voce aveva percorso gli spazi americani, gridando e declamando e cantando. « Spontaneous me Nature » aveva scritto, raccogliendo in essa tutto il suo amore per la libertà e per la vita. Ma il paragone fra Ives e Whitman può farsi soprattutto in termini di spazio: per l'uno e l'altro non esistevano confini o misure limitatrici. L'uno e l'altro — pur con opposte ambizioni — riunivano in un fascio le immensità e le moltitudini e in un modo o nell'altro parlavano con la voce di Dio (o per lo meno ritenevano di duplicare con la loro voce quella del Creatore).

La coscienza dello spazio, le « prospettive democratiche », le difese della giustizia, la religiosità e l'universalità che sono in Whitman, si ritrovano — nelle forme idonee al personaggio e al tempo in cui visse — anche nel nostro Charles Ives, musicista e uomo d'affari. Charles Ives diede a suo modo un nuovo ritratto dell'America migliore, dei suoi luoghi, dei suoi spiriti e delle sue tradizioni; diede forma a un paesaggio americano veritiero ed esistente non soltanto nelle memorie e nell'intelletto. Non ebbe timore di rinunciare a quelle glorie artistiche che gli furono negate fino al passaggio dalla età matura alla vecchiaia. Il suo « verbo » si pone come « contributo » alla verità e all'arte. I musicisti americani cantarono e canteranno parti staccate del loro continente: Ives lo cantò tutt'uno, nella sua complessità spirituale e nella sua unità umana. Così uomini terra e cielo si congiungevano in una radiosa e pacifica visione. Così il « progetto » della « Universe Symphony » diventava necessario, era la logica conclusione di tutta una vita regolata da incrollabili principî. Era il « Song of Myself » di un uomo che era, come qualità di carattere e come figura umana, lontano mille miglia dal bardo di Long Island, da quello che potrebbe definirsi con qualche ragione il « trascendentalista emotivo ».



6. In short, must a song  
Always be a song!

Secondo l'uso e seguendo una tradizione comune della musica americana, Ives compose un buon numero di «songs». «Some of them cannot be sung», dice egli stesso. Altri sono di assai difficile esecuzione; tutti in ogni caso presuppongono una esperienza precisa nei due campi del «canto tradizionale» e dell'«art song». È interessante — dal nostro punto di vista — far notare che i testi scelti da Charles Ives per queste sue composizioni provengono dalle più disparate esperienze e da direzioni spesso opposte. Versi di Milton e Longfellow stanno accanto a poesie d'occasione apparse sui giornali; vi sono poesie religiose, scritte da reverendi, c'è una poesia di Kipling, traduzioni dal russo e versi originali dello stesso Ives. Ma gli elementi base di queste «liriche» sono tutti scelti in modo da comporre un quadro preciso e vivente delle «tradizioni americane». Esiste ad ogni buon conto un disco che raccoglie 24 (su 114) *songs* di Ives, cantati da un valoroso soprano, la Boatwright, mentre al pianoforte siede un pianista di stupende qualità, John Kirkpatrick. I temi di queste canzoni sono interessanti: nel 1890 c'è una invocazione religiosa:

Hold thou thy cross before my closing eyes  
Shine through the bloom and point me to the skies.

Poco più tardi il tema del cielo ritorna con «Where the eagle cannot see»; ma insieme c'è un poemetto che loda le passeggiate ottobrinc: «Walking». Nel 1914 una poesia di Vachel Lindsay si mischia alla citazione di «Fountain», l'inno della *Salvation Army*: e il «song» mantiene il titolo: «General William Booth enters into heaven». Per inciso, l'iniziativa di Booth «for evangelization and betterment of the poor and degraded», non era certo lontana dalle idee sociali di Ives. Potremmo citare a lungo, ma preferiamo fare una semplice osservazione: i testi potevano venire da qualsiasi esperienza, purché fossero testi di comprensione universale: dalla poesia romantica come dalla filastrocca infantile, da un ricordo di famiglia come da una celebrazione patriottica, dall'Europa come dal Nuovo



Mondo, dall'anonimo come dal grande poeta. C'era tuttavia una «costante» da cui Ives non si sarebbe mai allontanato e cioè che quei versi, da qualunque parte venissero, fossero espressione di chiara e verace universalità, e potessero stare armoniosamente a contatto d'anima col musicista loro.

I Cowell, biografi di Ives, hanno detto che «il padre della musica americana» ha dato ai giovani un grande incitamento e che ogni americano che si occupi di musica è debitore, quanto a coraggio e indipendenza, del gran vecchio del New England. E questo è vero, a distanza di tanti anni, anche perché Ives — a suo rischio — dimostrò che «guardare nel proprio io con coraggio» — come aveva indicato Thoreau — era impegno non facile ma necessario. Ed è anche vero tuttavia che l'insegnamento più importante, ma forse meno seguito, è quello che sta alla base di tutto il suo lavoro musicale: sperimentare ma a ragion veduta, esplorare spazi sempre più grandi ma con una ragione precisa per farlo; non lasciarsi prendere la mano dalle tecniche fini a se stesse ed essere in grado di scegliere sempre la propria strada; scrivere musica per chiare esigenze interiori e per esprimere il meglio; dare alla musica una funzionalità spirituale.

Insegnamenti di questo genere possono andar bene per tutti, artisti, e non artisti, e non vanno certamente perduti. L'interesse per la musica di Ives è cresciuto di anno in anno, anche se le esecuzioni non sono molto frequenti. Nel 1947 la sua «Terza Sinfonia» ebbe il premio Pulitzer. La critica cominciò a scavare dentro il «mistero» Ives. Gli editori ora stampano senza riluttanza la musica dell'uomo di Danbury. Nel 1954 Balanchine creò una coreografia, «Ivesiana», basata su sei composizioni di Ives fra le quali «Central Park in the dark», «Hallowe'en», «The Unanswered Question», «Over the pavements». Malgrado alcune cattive interpretazioni del celebre coreografo — che materializzò senza dubbio tutto il rigoroso edificio spirituale che sta alla base, per esempio, della «Domanda senza risposta» — «Ivesiana» fu un successo. Ives, dunque, poté chiudere la sua vita conosciuto e ammirato, premiato e eseguito: ma quanti anni erano passati, anche se non invano? Quanto aveva dovuto attendere per vedersi riconosciuto nel suo valore? Quante



umiliazioni aveva dovuto patire? Da molto tempo silenzioso, malgrado tutto questo Ives moriva, ottantenne, con l'anima pacificata, dopo una vita vissuta in armonia con l'Universo.

Egli era stato un uomo nel quale ogni americano avrebbe potuto riconoscersi: era stato anche lui un uomo della frontiera, e si era sempre più spinto avanti, verso le nuove terre, i nuovi pascoli, i nuovi miraggi. Aveva costruito, o aveva tentato di costruire, cose sempre più grandi, e aveva amato la sua terra e i costumi del suo paese come può amarli un figlio grato e affezionato. Era stato felice quando avevano notato in lui, e lo avevano finalmente capito!, la stoffa del pioniere dei tempi eroici, dal braccio solido e dal cuore volto alla Bibbia. L'uomo che ha davanti lo spazio, come Ives, come ogni grande americano questo spazio possiede. Questo spazio, e questo crescere di statura fino a misure mitiche, hanno dato vita alla Balena Bianca e alla Sinfonia dell'Universo: risultati antipodici, ma fratelli in ogni senso, diretti verso l'alto o verso il basso, verso il cielo o verso il mare, col sorriso o con l'insulto, con la spiritualità o il materialismo. Volendo arrivare all'assurdo, Ives è un cacciatore di frontiera in cerca di prede sempre più grosse, come scrisse Glauco Cambon di Davy Crockett. Senza irriverenza, Crockett e Ives sono i due lati opposti ma coesistenti del «carattere» americano.

MARIO PASI



## AMERICAN STUDIES IN POLAND

A solid basis for the future development of American studies in Poland was given first by the establishment of chairs and departments of English at Polish universities. The growth of English studies in this country gradually brought about an increasing interest in the civilization and literature of the English-speaking community beyond the Ocean; the fact that Professor Roman Dyboski, the founder and senior of English studies in Poland, gave also an important contribution to studies in American literature and civilization was a typical precedent for his younger colleagues and pupils before the war.

Roman Dyboski, professor of English at the Jagellonian University in Cracow from 1912, was also active in spreading the knowledge about his country in Britain and in America. In 1928-9 he spent a year in the U.S.A. on a lecture tour visiting universities and the main intellectual centres. A result of his trip was an encyclopaedic study *Stany Zjednoczone A. P.; Wrazenia i refleksje*, Warsaw, 1930. Apart from travelling-impressions and special studies by various authors it was the first ample study of America for the educated Polish reader. The variety of exhaustively treated problems ranges from geography and history as moulding factors of the American nation to a discussion of American political life, American literature or the intellectual qualities of the Americans. Dyboski presents his remarks against an imposing background of his humanistic knowledge of European civilization and of his profound sense of history. This very background makes his book still readable and interesting after thirty years, and some of his statements were fully confirmed by the subsequent course of events.

During his compulsory leisure in 1939-45 Dyboski produced a large history of American literature from the period of the Revolution to 1939 including the results of his many years' lecturing on the subject and of his reflections during the hard years of German occupation. Owing to various reasons the book was published thir-



teen years after the author's death under the title *Wielcy pisarze amerykańscy*, Warsaw, 1958. It is an exhaustive study of American literature discussed in chapters corresponding to the respective stages of the development of America — from Benjamin Franklin to XXth century poetry, novel and drama, including chapters on writers on American civilization: H. Adams, J. Dewey, Santayana, H. L. Mencken and others, and on American literary criticism. As Dyboski could not avail himself of materials published after 1939, his book was supplemented by Professor Stanisław Helsztyński who gave a compact survey of the activities of modern writers included in Dyboski's study up to the present time and added new informative chapters on Steinbeck, Wolfe, Caldwell, G. Stein, W. Saroyan and H. Fast, on Th. Wilder, Irvin Shaw, Tennessee Williams and A. Miller. Dyboski's work and Helsztyński's supplement form a serious source of information for students of American literature and for the educated public in this country.

Before the publication of Dyboski's book Polish readers were not deprived, however, of a text-book. It was the history of American literature by Professor Tadeusz Grzebieniowski included in vol. III. of the *Wielka literatura powszechna* (*History of World Literature*) published in Warsaw in 1932. Grzebieniowski's survey is, of course, a briefer one: it has an encyclopaedic character with a large number of authors discussed and presented in a very lucid manner. Vol. VI. of the *World Literature* consisting of samples of poetry and prose has an American section put together by Professor Grzebieniowski from the best Polish pre-war translations of representative American authors by eminent Polish poets and men of letters.

After the war Professor Grzebieniowski published a text-book for dramatic colleges on American theatre and drama from its beginnings in the XVIIIth century up to 1914 (*Dramat oraz scena amerykańska XIX. i początku XX. wieku*; series: *Materialy do nauki historii teatru*, zeszyt II., część I., Warsaw-Lodz, 1954). It is the first study of this kind in Poland introducing the readers into the earlier history of the American stage, hardly known before in this country. It also gives summaries and extracts from earlier Ame-



rican plays of historical importance: from Royall Tyler and W. Dunlap to George W. P. Custis, D. Belasco, Clyde Fitch and W. V. Moody. This study forms a very useful background reading for the presently awakened interest in modern American drama by making the public aware of its previous development of almost two centuries.

To pre-war times belong also the first activities in the field of American studies by Professor Stanislaw Helsztynski. Starting in 1928 he began to insert in the then leading Polish literary weekly «Wiadomosci literackie» essays on English and American writers. A collection of these essays appeared in 1939 under the title *Od Szekspira do Joyce'a* (*From Shakespeare to Joyce*) (Warsaw, 1939; second ed. Warsaw, 1948). The American section of the book includes essays on modern American poets, on Eugene O'Neill, Pearl Buck and other American women-novelists (W. Cather, E. Wharton, M. Kennedy, F. Hurst and M. Mitchell), and a longer study on Walt Whitman being a revised reprint of Helsztynski's introduction to a translation of Whitman by St. Napierski of 1934 (*Walt Whitman: 75 poematów*). Stanislaw Helsztynski being not only an eminent English scholar, but also historian of Polish literature, novelist and a well-known poet is in the lucky situation of being able to illustrate his essays on American poetry with translations of his own; he connects happily the ease of style of a man of letters with a deep knowledge of his subject.

After the war Helsztynski continued his essays, often occasioned by the publication of Polish translations. They appeared in another collection *Od Fieldinga do Steinbecka* (*From Fielding to Steinbeck*, Warsaw, 1948). It deals with the novel only, and the American section starts with F. Cooper and closes with J. Steinbeck. The book played an important part in Poland's literary life shortly after the war by making the reading public aware of the important development of the American novel in the last 25 years and of its increasing importance in world literature. Helsztynski did a lot of pioneer work in this respect by presenting to his readers the work of Hemingway since 1939 and by first introducing W. Saroyan, Th. Wolfe, E. Caldwell, W. Faulkner and J. Steinbeck.

Just as Roman Dyboski spent the war period in preparing, among



other works, his history of American literature, Helsztynski began writing from 1942 a study on America entitled *Ave Roosevelt* (publ. Warsaw, 1949). It is a sort of miscellany on American history and civilization beginning with the biographies and evaluation of three presidents: Lincoln, Wilson and F. D. Roosevelt. This is followed by a survey of opinions of eminent French authors on America (Helsztynski justly thinks the French approach the most characteristic and understandable for European readers, and his wide range of sources enables him to build up a fair and objective picture). The French section is followed by a survey of American opinions on the U.S.A. and, characteristically, the verdict here is in general a much harsher one. Finally, in this section, we can look at America through the eyes of a Slav—Louis Adamic, the author of *My America* (1938). The section on American literature deals, apart from classics like Hawthorne or Melville, with such writers not discussed by Helsztynski in his previous books as Upton Sinclair, Th. Dreiser, and authors of popular historical novels (H. Allen, Kenneth Roberts or M. Mitchell).

At present Stanislaw Helsztynski is busy preparing a large study *Profilę klasyków amerykańskich* (*Outlines of American Classics*); his longer monographic study on Longfellow is in print being an introduction to the first Polish complete translation of *Hiawatha* by Roman Jackow.

Among younger scholars Bronislaw Wisniowski has been contributing for the past three years a number of longer articles to literary and learned periodicals. His subject, thus far, is the modern American drama, the novel, and the theory of literary research in America (e. g. a general survey of modern American drama in «Dialog» 10, 1957, a study on O'Neill and Tennessee Williams in «Tworczosc» 4 and 8, 1958; on Hemingway in «Przeglad Humanistyczny» 1, 2, 1958, and on modern American trends in literary research in the same periodical, 2, 1959). He also regularly supplies the magazine «Tworczosc» with critical reviews of outstanding modern American works.

Finally, one more contribution should be mentioned in this brief survey. It comes from the borderland between Polish and Ame-



rican studies, being a monographic treatise on the Polish language as used by Americans of Polish origin. It comes from Professor Witold Doroszewski and is entitled *Język polski w Stanach Zjednoczonych A. P.* (*Polish Language in the U.S.A.*, Warsaw, 1938).

As far as preparatory work is concerned, one has to register an increasing interest in American literature among undergraduates. Out of 110 theses presented by students graduating from the English Department of the University of Warsaw between 1955 and 1958 about one sixth was concerned with America, mostly with major contemporary novelists and dramatists. The trend is on a constant increase. It seems that young people are mainly interested in the two literary kinds in which modern American writers give their most original contribution to world literature. Curiosity about life in America as reflected in the works of American novelists and dramatists may also play a certain part in this preference of prose to poetry. There is, however, a number of theses on problems of style and language (e. g. one on Faulkner's style written during the last academic year).

An indispensable basis for the development of interest and of subsequent studies in any foreign literature is always formed by the body of translations. Polish versions of masterpieces of American literature have quite a long history starting in 1784 with an adaptation of Franklin's *Poor Richard's Almanach*. It seems, however, that the post-war and the present situation in this field may be of greater interest and of higher importance for the future perspectives of American studies in this country.

The first post-war years in Poland were characterized by a rather haphazard activity. Apart from re-editions of popular pre-war successes (Upton Sinclair, Sinclair Lewis, Pearl Buck or Margaret Mitchell) there were several volumes introducing writers little or not known before in this country (John Steinbeck, Erskine Caldwell), or current light reading like Betty MacDonald's *The Egg and I*. A successful campaign was also started to popularize XIXth century classics. It may be said that in the past decade Hawthorne and Melville, scattered in tens of thousands of copies over the country definitely became part of the national cultural heritage siding with



Poe or Whitman and Twain whose position had been established long ago, not to speak about such eternal classics for the young as Beecher-Stowe, F. Cooper or O. Curwood. In the early fifties the top place among translations was held by Howard Fast and Albert Maltz, but it must be said that the old popular favourites (Cooper, Curwood, London and Twain) firmly held their positions by annual reprints.

From 1956 there started a planned action of introducing modern American literature on a larger scale: E. Caldwell, Truman Capote, J. Dos Passos, W. Faulkner, E. Hemingway, Norman Mailer, W. Saroyan, J. Steinbeck and Thornton Wilder began to be represented every year by several new translations so that the process of catching up with the present developments in America may be considered as fairly well-advanced. There were also, apart from uninterrupted annual re-issues, good collected editions of Jack London (10 vols in 1957) and of F. Cooper's Leather-Stocking series (1956, re-issued 1958). In the post-war period we also had a number of translations from Bret Harte, Stephen Crane, Frank Norris and Dorothy Parker. The activities of the theatres and of the dramatic magazines in popularizing American drama form a large separate chapter. A general increase of interest in reading, large tirage and low prices of books gave also to American literature an unprecedented chance to penetrate among the widest range of readers. At present it benefits from the general cultural policy of the State together with all the other important literatures of the world.

GRZEGORZ SINKO



## UNA LETTERA DI THORNTON WILDER

Caro Direttore,

la lettera di Thornton Wilder che ti accludo per pubblicazione su *Studi Americani* ha per me un valore quasi affettivo, oltre che essere di notevole interesse critico. È infatti la prima lettera che io abbia ricevuta in vita mia da un letterato di qualche nome, il quale, bontà sua, mostrò di prendere molto sul serio l'articolo che io gli avevo dedicato tra le « recensioni » dell'*Ateneo Veneto* del giugno 1934. Lo spunto polemico contenuto nella lettera si riferisce a questo passo dell'articolo citato: « Nel 1928 il premio Pulitzer per il miglior romanzo dell'annata precedente consacrava una fama che il fervore del pubblico aveva già decretata insigne. Fu un male? Eterna questione dei premi letterari conferiti ai giovani. Nel caso specifico crediamo di sì. Scrittore dalla vena non facile, l'inopinata celebrità, più che dare al Wilder una esagerata fiducia in sé, dovette porlo di fronte alla tema di non dimostrarsene degno. È la tirannia della fama: lavora, produci, gli occhi del mondo sono su di te. In arte, si sa, più si tende la volontà meno si raggiunge. Ed ecco il Wilder dar di piglio ai cassetti, chiedere al passato quel che non sa conquistare al presente. Anche l'allettamento di cospicue offerte editoriali può essere entrato per qualche cosa nella pubblicazione (1928) del giovanilissimo *The Angel that troubled the Waters*, raccolta di brevi azioni drammatiche a tre personaggi, dialoghi immaginari a sfondo religioso, che poco aggiungono alla nostra conoscenza dello scrittore, e meno ai suoi meriti ecc. ».

È ovvio che le lodi, invero eccessive, al mio articolo — la conseguente denigrazione dei critici americani è addirittura ingiusta — vanno prese, considerato il retroscena, con molta discrezione: forse non altro che come un segno di signorile buongusto da parte di persona che ci teneva a dimostrarmi di essere superiore a qualsiasi risentimento personale.

Cordialmente,

CARLO IZZO



The University of Chicago

Nov. 12.1934

Dear Signor Izzo:

Your review of my books in the *Ateneo Veneto* gave me great pleasure and considerable instruction. Only one other critic ever gave me the impression of having read *all* and having considered each book in the light of the others, — and that critic hated them all and found ingenious ways of saying so.

You have found many penetrating and fruitful things to say, and have expressed them in an admirable, closely thought style. The only thing that displeased me about the review was your preoccupation with whether the author is doing well or better or «slipping» — all of which seems to put the author's life near the category of a «career», and smacks faintly, though unintentionally of appraising a series of books as though they were a succession of bids at «success» in other realms.

I myself have the sensation that each book is a leave-taking from the admirers of its predecessors; I always feel strangely remote from the reception of the book, and start preparing the next one as a pleasure for myself — a pleasure part ingenuity, part confession and part a private solution of private questioning. This remoteness from the external reception of the book is enhanced by my daily life. — I am a busy college teacher in a routine of teaching, interviews with students and university appointments. *There* I earn my living, there I do my work, and there I fulfil my duties as a social citizen, — all that is creative work is carried on in a hermetically sealed room of amusement, adventure and intense concentration.

The novel I finished this summer will be out sometime after the new year. It is not only intensely American, but localized, regional American. I should think it would even need a glossary for British readers. It is based on the peculiar division in the American mind: the war between the puritan ethical-didactic tradition



and the newer realist «hard-boiled» urban point of view. It is apparently completely objective (being at heart profoundly subjective — the problems of conscience of my brother, my father, myself, and of hosts of friends); it is a picaresque «comic» novel, all the while extremely pathetic, — humbly stated, an attempt at an American «Don Quixote».

I shall instruct my London publishers to send you a copy and I hope it will give you considerable pleasure.

Your review filled me with regret and envy that none of our American literary reviews call upon critics with so rich a background of literary allusion nor with such practice in conscientious analytical thinking. I feel greatly in your debt and hope to be put in that position further.

Very sincerely yours

THORNTON WILDER







## SUMMARIES OF ARTICLES IN ITALIAN

VITO AMORUSO: *Cecchi, Vittorini, Pavese and American Literature.*

In this essay the author examines three of the leading literary figures who in the 'thirties spread a knowledge of American literature in Italy. His choice tends to show how it is possible to retrace the most important stages of Italian culture during these years through the images that these three writers give of America. That is to say of how America represented for the intellectuals at that time a phase in their culture and in contemporary history. While for such a critic as Cecchi America is interpreted by the yard-stick of his decadent and middle-class sensitivity, for Vittorini and Pavese it is above all the image and projection of their hope for a literature and a culture, for a new world, outside of provincialism and of Fascism. In Vittorini there are still hitches and misunderstandings, the outcome of his lyrical and empirical approach as a writer. For Pavese instead it was always a dramatic and necessary point of reference, the expression of a hope for a new maturity for man and for his culture, as he learned from Melville.

L. WAINSTEIN: *The limit-cases of Edgar Allan Poe.*

The problem which comes to the fore in the works of Edgar Allan Poe is that his situations are carried to the extremes: the character, deprived of all personality and often even nameless, is reduced to the universal characteristics of humanity; in time the moment of highest tension is seized; the action proper fails to develop but serves to illustrate the thesis outlined in the opening words of the story; space is restricted and closed. Over all these elements hangs an ineluctable fate. In his disconsolate vision of life Poe can be seen as the forerunner of many literary trends, among which, today, we can list the existentialists, Beckett and his followers, and many more.

MARCELLO PAGNINI: *The ideological structure and the stylistic structure of Moby Dick.*

After a glance at the most prominent critical attitudes towards *Moby Dick*, namely the literal, regarding the novel as a mere story of whale



hunting, the *emblematic*, a painstaking discovery of allegorical meanings attached to each episode and minor aspects of the narrative, and the *symbolic*, insisting upon the fluidity of Melville's words, the author tries to look more closely at the structure of the novel. He points out that the book as a whole tends to reveal an organization of « themes » providing a definite moral framework within which the symbolic stimuli exercise their relatively free suggestive power. He examines the themes separately in connection with what he considers to be the main controlling factor of the novel, i.e. the attitudes of each significant character in relation to the central symbol of the White Whale. He comes to the conclusion that a firm grasp of the organic whole of the story is a necessary condition for any accurate critical approach.

The second part of the essay deals with the nature of the various stylistic methods adopted by Melville in *Moby Dick*.

In the concluding section the author regards the organization of the book from the standpoint of its aesthetic quality.

FRANCO MARENCO: *Nathaniel Hawthorne and the Blithedale Romance*.

The *Blithedale Romance* was constructed on a well-defined critical scaffolding which Hawthorne had built up and matured in his earlier works. In his fourth novel, the second of the series of romances, fantastic and realistic motifs are mixed together to produce an objective narration which conceals some biographical facts utilized by the author. Many of the incidents described in *Blithedale*, in fact, derive from his experiences working on Brook Farm, the seat of a famous Fourieristic reform experiment, and many of the characters are drawn from life. This and other considerations compel the author to attempt to separate the pessimistic conclusions of the novel from the setting which is the background of the story, and this is out of keeping with his high moral purpose: on the Blithedale stage the usual figures move and the typical destinies of Hawthorne's poetic world are worked out. The leading themes: egoism, human aridity, pride and woman's frailty find expression in the same form as in many of the earlier tales and some of the earlier novels.

But the key-theme of *Blithedale* is the representation of the moral emptiness and solitude of the artist. In *Blithedale* this theme which had been explored in a host of tales and developed in at least two earlier novels, is fully worked out in the figure of Coverdale, the tepid and hesitant man of letters who is unable to take an active part in life but is nevertheless constantly and painfully involved in it.



CAMILLA ZAULI-NALDI: *Hawthorne's reputation in Italy.*

This is the first attempt to compile a bibliography of the works of Nathaniel Hawthorne translated into Italian, and of the critical writings on Hawthorne published in Italy.

UMBERTO MARIANI: *The Italian experience of Henry James.*

The author examines the value for Henry James of his Italian years (contrasting them with his French and English experiences). He notes in the early relationship between James and Italy a romantic approach which prevents the writer from looking at Italy realistically. Yet in this break with realism lies the explanation why later, with the growth of his knowledge of Italy and of his receptiveness to the Italian landscape, James turned definitely towards a symbolist rather than realistic evaluation of his Italian experiences and his view of Italy. In his earlier works James, together with his characters, dreamed of Italy as a place full of warm friendliness which could satisfy the aspirations of such as chose to live there, especially the aspirations of Americans in search of «an experience of the old world». In more mature works he recreated the Italian world as an atmosphere more richly adapted to the aesthetic and moral development of his characters, as an image of the development and meaning of the adventure of a whole generation of American romantics, who saw that world through James' eyes, and as a symbol of moral values in contrast with and revealing the moral values of a different «world», of a mythical «America» of the world of the spirit.

ALBERTA FABRIS: *Notes on The American Scene.*

Looking at *The American Scene*, the very well known account of James's last visit to the United States, one is struck by the appearance of three main motives which run through the structure of the book: the author's emotion in returning to the places of his early childhood and adolescence, particularly those not yet spoilt by invading commercialism; his dismay at seeing the change brought into his country by the industrial revolution and the all pervading European immigration; and finally the sense that James had of the antiquity and innocence of the American land, a sense which connects him with Cooper. *The American Scene*, written after *The Ambassadors*, is enlivened and enriched by a wide use of metaphors, which are entertaining, unexpected and also in some instances tragic, according to the impressions James wanted to enhance.



ANGELA GIANNITRAPANI: *The «marvelling» process in Faulkner.*

The authoress analyses one of Faulkner's stylistic methods by which a story or a scene is expanded to the fullest possible extent: a technique similar to that used by the salesman who draws back so as to make the customer advance and in this way stretches to its limits the action of demand and sale, by means of a series of steps, negations or even better, concessions. This because the object, for Faulkner, may be real, solid and consistent, but may also be possible, hypothetical, absurd, a hope: the function of the expansion is to express the quality of the object, as well as the marvel with which Faulkner regards it (obviously the traditional American tall tale fits excellently into this treatment). The fact is that Faulkner's creative moment is a moment of search and never of demonstration. The characters of his stories do not serve him as paradigms. They are fellow-travellers, in his own journey towards knowledge. He sets out from a precise assumption, with a pre-existing logical pattern, but the journey turns out to be a bizarre and unforeseeable adventure and then either his marvel coincides with that of his characters or, when the characters remain unperturbed, he marvels for them, for the adventure they are involved in and because they simply fail to realize it or, realizing, fail to marvel.

REMO CESERANI: *On the poetical theories of John Crowe Ransom.*

The author examines the poetical theories of John Crowe Ransom also in connection with their relation to the general state of American criticism, and draws attention to the determining part they play in directing such criticism toward modern positions. While he emphasizes Ransom's intelligence, taste and high moral motives, yet he finds that there are continual contradictions, doubts and hesitations in Ransom's thought, and that he is ever in search of a solution to some fundamental problems, but that on each occasion he is dissatisfied with those he has found and sets out in search of fresh solutions. In this way his thoughts are organized in successive stages (the transition from formalism to psychoanalysis and thence to sociology is significant) without any final systematization. They are marked, moreover, by continual deviations and continual changes of mood; the impression, for example, which is left by a reading of Ransom's latest writings is that of a brilliant and intelligent manipulation of philosophical, sociological and psychological concepts. On the other hand if it is true that the critic ends by returning again to his starting point, his tireless effort to renew the taste and raise the standard of Ame-



rican criticism deserves to be remembered, nor should it be forgotten that the tormented and contradictory development of his poetic doctrine can be a lesson and warning to whoever wishes to set out to study the characteristics, value and function of poetry in the life of man.

MARIO PASI: *Charles Ives: the Concord musician.*

The author examines the work and the personality of this twentieth century musician who, inspired by Transcendentalist principles, seems to sum up in his own person, in the figure of artist and thinker, business man and missionary, all the fundamental qualities of the American spirit. Ives is extraordinarily modern, in that he is a forerunner or at least had discovered for himself some of the revolutionary aspects of twentieth century music. But there is also a constant link with the American past, with the culture and spirit of the authors from Emerson to Thoreau and Whitman, who inspired some of his major works.







## STUDI AMERICANI

Rivista dedicata alla letteratura, la storia e le arti negli Stati Uniti

Direttore: Agostino Lombardo

Il vol. 1 (1955) di pp. 320, L. 1200, contiene:

Premessa, p. 7. — VITTORIO GABRIELLI, *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 GIAMMANCO, *La concezione dell'arte in George Santayana*, pp. 309-316.

Il vol. 2 (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. — ELÉMIRE ZOLLA, *Il « Jurgén » di Joseph Branch Cabell*, pp. 195-205. — MARIO PRAZ, *Racconti del Sud*, pp. 207-218. — ALFREDO RIZZARDI, *Poesie di Robert Lowell*, pp. 219-230. — GLAUCO CAMBON, *Simbolismo estetico americano*, pp. 231-242. — LUCIANO GALAINO, *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. 3 (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. — ELÉMIRE ZOLLA, *Il linguaggio di Pierre*, pp. 63-97. — AUGUSTO GUIDI, *Considerazioni su Bartleby*, pp. 99-107. — GUIDO BOTTA, *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 CHINOL, *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. — Sommario degli articoli in inglese, p. 371.

Il vol. 4 (1958) di pp. 436, L. 3500, contiene:

*Premessa*, pp. 7-8. — VITTORIO GABRIELI, *William Prescott e la storia come arte*, pp. 9-56. — LIA WAINSTEIN, *Washington Irving alla ricerca del passato*, pp. 57-84. — MARIO PRAZ, *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 MIRIZZI, *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, *Lineamenti 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. — GIORGIO 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 BOBINI, pp. 421-432. — Sommario degli articoli in inglese, p. 433.

Il vol. 5 (1959) di pp. 390, L. 3500, contiene:

*Premessa*, p. 7. — AGOSTINO LOMBARDO, *La critica italiana sulla letteratura americana*, pp. 9-50. — ADA GIACCARI, *Poe nella critica italiana*, pp. 51-89. — *La fortuna di E. A. Poe in Italia*. Nota bibliografica a cura di ADA GIACCARI, pp. 91-118. — SERGIO ROSSI, *E. A. Poe e la scapigliatura lombarda*, pp. 119-139. — GLAUCO CAMBON, *La parola come emanazione (Note marginali sullo stile di Whitman)*, pp. 141-160. — MICHAEL MILLGATE, *The Novelist and the Businessman: Henry James, Edith Wharton, Frank Norris*, pp. 161-189. — RENATO LO SCITAVO, *Poesie minori di T. S. Eliot*, pp. 191-217. — SANDRO SERPIERE, *Il significato di «Geronion» nella poesia eliotiana*, pp. 219-232. — GIORGIO MELCHIORI, *L'ultima commedia di Eliot*, pp. 233-242. — ANGELA GIANNITRAPANI, *Wistaria: le immagini in Faulkner*, pp. 243-280. — LORENZA GALLI, *La narrativa di Endora Welty*, pp. 281-300. — ELEMIRE ZOLLA, *Djuna Barnes*, pp. 301-313. — ARNOLD P. HINCHIFFE, *The End of a Dream?*, pp. 315-323. — «My dear Uncle»: *Three letters from Francis Marion Crawford to Samuel Ward*, edited by ROBERT L. GALE, pp. 325-338. — ROBERT W. MANN, *Afterthoughts on opera and The Scarlet Letter*, pp. 339-350. — *The Scarlet Letter, Libretto in Four Acts and Nines Scenes*, by ROBERT W. MANN, pp. 351-384. — Sommario degli articoli in inglese, pp. 385-386.

Il vol. 6 (1960) di pp. 388, L. 3500, contiene:

*Premessa*, p. 7. — VITO AMORUSO, *Cecchi, Vittorini, Pavese e la letteratura americana*, pp. 9-72. — LIA WAINSTEIN, *La situazione limite di E. A. Poe*, pp. 73-86. — MARCELLO PAGNINI, *Struttura ideologica e struttura stilistica in Moby Dick*, pp. 87-134. — FRANCO MARINCO, *Nathaniel Hawthorne e il*



Blithedale: Romance, pp. 135-182. — *La fortuna di Hawthorne in Italia*. Nota bibliografica a cura di CAMILLA ZAULI-NALDI, pp. 183-201. — GLAUCO CAMBON, *What Maisie and Huck knew*, pp. 203-220. — UMBERTO MARIANI, *L'esperienza italiana di Henry James*, pp. 221-251. — ALBERTA FABRIS, *Note su The American Scenes*, pp. 255-273. — ANGELA GIANNITRAPANI, *Il procedimento dello stupore in Faulkner*, pp. 275-305. — REMO CESERANI, *Sulle teorie poetiche di John Crowe Ransom*, pp. 307-337. — ARNOLD P. HINCHLIFFE, *Belinda in America*, pp. 339-347. — MARIO PASI, *Charles Ives: il musicista di Concord*, pp. 349-364. — GRZEGORZ SINKO, *American studies in Poland*, pp. 365-370. — *Una lettera di Thornton Wilder*, pp. 317-373. — *Summaries of articles in Italian*, pp. 321-379.

## BIBLIOTECA DI STUDI AMERICANI

a cura di Agostino Lombardo

1. BIANCAMARIA TEDESCHINI LALLI, *Henry David Thoreau*. Pp. 156. L. 1200.
2. GLAUCO CAMBON, *Tematica e sviluppo della poesia americana*. Pp. 252. L. 1500.
3. AGOSTINO LOMBARDO, *Realismo e simbolismo. Saggi di letteratura americana contemporanea*. Pp. 264. L. 1800.
4. SALVATORE ROSATI, *L'ombra dei Padri. Studi sulla letteratura americana*. Pp. 220. L. 1800.
5. NEMI D'AGOSTINO, *Ezra Pound*. Pp. 180. L. 1800.
6. AGOSTINO LOMBARDO, *La Ricerca del Vero. Saggi sulla tradizione letteraria americana*. Pp. 416. L. 3500.

## ENGLISH MISCELLANY

A Symposium of History, Literature and the Arts

Editor: Mario Praz

Il vol. 1 (1950), di pp. viii-264, con 20 illustrazioni f.t. L. 1400, contiene:

*Foreword*, pp. vii-viii. — MARCO MINCOFF, *The social Background of Beaumont and Fletcher*, pp. 1-30. — MARGARET 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 CECCHI, *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 DARBISHIRE, *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, *Giovanni 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. 65-84. — PIERO REBOA, *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 DOUGHTY, *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. — GIORGIO MELCHIORI, *Joyce and the Eighteenth Century Novelists*, pp. 227-246. — NORMAN DOUGLAS, *On the Darwinian Hypothesis of Sexual Selection*, pp. 247-270. — LAMBERTO DONATI, *Un incidente romano di Thomas Lawrence*, pp. 271-278. — LUIGI SALERNO, *Daniel Webb plagiatario di Raffaello Mengs*, pp. 279-286.

Il vol. 3 (1952), di pp. viii-284, con 56 illustrazioni f. t., L. 900, contiene:

GIACOMO DEVOTO, *Anglosassone o inglese antico*, pp. 1-23. — H. W. 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, Piranesi's Influence in England*, pp. 49-60. — SIEGFRIED KOENIGER, *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 TOESCA, *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. Power*, 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. — ORJIAN BURIAN, *Drama in the Universities*, pp. 45-66. — GABRIELE BALDINI, *Mellifluous Shakespeare*, pp. 67-94. — THOMAS FRANK, *Elizabethan Travellers in Rome*, pp. 95-132. — L. D. EITTLINGER, *«With all convenient speed to Rome»*, pp. 133-146. — LIVIO JANNATTONI, *Giuseppe Gioacchino Belli e gli inglesi*, pp. 147-160. — JOHN S. MAYFIELD, *Swinburne's Boo*, pp. 161-178. — PIERO REBOA, *Ricordi culturali italiani di Bernard Shaw*, pp. 179-186. — GIORGIO MELCHIORI,



*Eliot and the theatre*, pp. 187-234. — CLAUDIA REFICE, *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. LUDKE, *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. — MARIO PRAZ, *Modern Art and Literature*, pp. 217-245. — VITTORIO GABRIELLI, *La Missione di Sir Kenelm Digby alla corte di Innocenzo X, 1645-1648*, pp. 247-288. — A. M. 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 Vergiltravestien 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. HARTMANN, *Canova, Thorvaldsen and Gibson*, pp. 205-235. — ANNA MARIA CRINÒ, *Sir Samuel Morland nei suoi rapporti col Granduca Cosimo III di Toscana*, pp. 237-246. — EMILIO SIOLI LEGNANI, *L'avventura milanese di Sterne con la «Marquesina di F\*\*\*» fu «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 SOIA PINTO, *Rochester and Salvator Rosa*, pp. 19-24. — MICHAEL LLOYD, *Bulwer-Lytton and the Idealising Principle*, pp. 25-39. — MICHAEL H. PUTRELL, *Dostoyevsky and Dickens*, pp. 41-89. — AGOSTINO LOMBARDO, *De Sanctis e Shakespeare*, pp. 91-146. — GIORGIO MELCHIORI, *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 JULIAN MUMFORD, *Musical Settings to the Poems of Henry Howard Earl of Surrey*, pp. 9-20. — FERNANDO FERRARA, *Barnabe Riche, difensore del soldato inglese e autore di «A Larum for London»*, pp. 21-54. — NEMI D'AGOSTINO,



*William Blake*, pp. 55-108. — RICHARD CHASE, *Notes on Manzoni's «Promessi Sposi» and the English and European Traditions*, pp. 109-124. — M. L. GIARTOSIO DE COURTEN, *Pen, il figlio dei Browning*, pp. 125-142. — T. N. MARSH, *The Turning World: Eliot and the Detective Story*, pp. 143-146. — HAYDEN V. WHITE, *Collingwood and Toynbee: Transitions in English Historical Thought*, pp. 147-178. — 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 Gaetani*, pp. 251-288. — JEANNETTE FULLHEIMER, *The Section on Italy in the Elizabethan Translations of Giovanni Botero's «Relationi universali»*, pp. 289-306. — ROSALIE GLYNN GRYLLS, *«Garibaldi's Englishman» - John Whitehead Peard*, pp. 307-320.

Il vol. 9 (1958), di pp. 368, con 5 illustrazioni f.t., L. 3500, contiene:

ROBERTO WEISS, *An English Augustinian in late fourteenth century Florence*, pp. 13-22. — R. MITCHELL, *Italian «nobiltà» 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 AQUILECCIA, *Nota su John Toland traduttore di Giordano Bruno*, pp. 77-86. — ANNA MARIA CRINÒ, *Il conte di Tirone 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 Genova 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. WHITEFIELD, *Pirandello and T. S. Eliot, an Essay in Counterpoint*, pp. 329-358. — *Apropos of Garibaldi's visit to Cornwall*, pp. 359-362.

Il vol. 10 (1959), di pp. 346, con 13 illustrazioni f. t., L. 3500, contiene:

*Foreword*, p. 9. — MICHAEL LLOYD, *A Defence of Arcite*, pp. 11-25. — T. N. MARSH, *Elizabethan Ceremony in Literature and in the Wilderness*, pp. 27-42. — VESELIN KOSTIC, *Spenser and the Bembian Linguistic Theory*, pp. 43-60. — JACKSON I. COPE, *Jonson's Reading of Spenser: The Genesis of a Poem*, pp. 61-66. — ANNA MARIA CRINÒ, *Baconiana: Nuovi documenti sulle versioni italiane 1618 e 1619 dei «Saggi Morali»*, pp. 67-86. — RICHARD FLATTER, *The Question of Free Will, and Other Observations on «Macbeth»*, pp. 87-105. — AGOSTINO LOMBARDO, *Le immagini dell'acqua in «Antony and Cleopatra»*, pp. 107-133. — GIORGIO MELCHIORI, *Note sul problema di «Pericles»*, pp. 135-155. — C. J. M. LUBBERS, *A Lost Pamphlet of Giuseppe Baretti*, pp. 157-188. — GINO MAGNANI, *Beethoven e l'Inghilterra*, pp. 189-206. — SANDOR BAUMGARTEN, *The London Season of a Distinguished Foreigner*, pp. 207-222. —



LIVIO JANNATTONI, *Byron e Dickens agli «spettacoli» di Mastro Titta*, pp. 223-231. — J. R. HALE, *Charles Lever and Italy*, pp. 232-246. — SYBILLE PANTAZZI, *Enrico Nencioni, William Wetmore Story and Vernon Lee*, pp. 247-281. — COSTANZA PASQUALI, «*Tailleurs*», «*tea-gowns*» e anglomania nella società borghese «*fin-de-siècle*», pp. 282-313. — H. W. HAUSERMANN, *W. J. Turner and Bernard Shaw: A Disagreement*, pp. 314-328. — SERGIO ROSSI, *Una descrizione italiana dello scoglio di Bass*, pp. 329-344.

Il vol. II (1960), di pp. 405, con 11 illustrazioni f.t., L. 4500, contiene:

ALAIN RENDIR, *John Lydgate, Poet of the Transition*, p. 9-19. — IVY L. MUMFORD, *The Canzone in Sixteenth-Century English Verse with particular reference to Wyatt's Renderings from Petrarch's Canzoniere*, pp. 21-32. — AGOSTINO LUMBARDO, *Ritratto di Enoharbo*, pp. 33-58. — BARBARA MELCHIORI, «*Still harping on my daughter*», pp. 59-74. — PAOLA COLAIACOMO, *Alcuni aspetti della poesia di Andrew Marvell*, pp. 75-112. — PIETRO DE LOGU, «*Merope*», tragedia neoclassica di M. Arnold, pp. 113-174. — OSWALD DOUGHTY, *A minor Pre-Raphaelite: John Lucas Tupper*, pp. 175-210. — J. H. WHITFIELD, *The «Four Quartets» of T. S. Eliot and their Italian Version*, pp. 211-222. — JEAN SEZNEC, *Michelet devant les «Elgin Marbles»*, pp. 223-230. — ANNA MARIA CRINÒ, *Inediti sul progettato matrimonio di Elisabetta I d'Inghilterra col duca d'Alençon*, pp. 231-286. — VITTORIO GABRIELLI, *Ludovico Petrucci soldato e poeta*, pp. 287-332. — BEATRICE CORRIGAN, *Browning's Roman Murder Story*, pp. 333-338.



*Marzo 1961*

ISTITUTO GRAFICO TIBERINO

Roma - Via Gacta, 14







