

LA NARRATIVA DI MARY McCARTHY

Quantunque anche i recensori dei quotidiani più diffusi non manchino di registrare puntualmente i lavori di Mary McCarthy, non si può certamente dire che il suo sia tra i nomi più popolari della corrente letteratura americana. Non soltanto la narrativa della McCarthy si distacca dai filoni più coltivati e tuttora, almeno quantitativamente, più fecondi di essa, come, ad esempio, quello di un « regionalismo » in cui ormai ben pochi nomi sono rimasti a contendere il passo al dilagare di una voga monotona e trita. Ma certamente essa si differenzia anche da quella « New Fiction » che ha beneficiato di non poca attenzione e successo e si caratterizza, secondo il Cowley¹, per l'assenza d'ogni impegno sociale, politico e, più in generale, intellettuale; per l'evanescenza degli ambienti cui si riferisce; per la scarsa, o addirittura inesistente, capacità di penetrazione della psicologia dei personaggi; per il fatto che la personalità degli autori è accuratamente celata nel *background*. Una narrativa, infine, dallo stile semplice e corretto, ma scolorita, non priva di talento, ma assolutamente povera di convinzione, di coraggio, di vitalità.

La narrativa della McCarthy, semmai, presenta caratteri radicalmente opposti a quelli or ora elencati. All'origine della pervicace, pungente ironia che, nelle sue molteplici espressioni, costituisce una dominante della sua opera, stanno un acuto spirito d'osservazione, una penetrante e vivace capacità di introspezione psicologica, un'intelligenza analitica non comune cui si associa una studiata, assidua cura degli elementi lessicali e strutturali della composizione narrativa. Né la sua esperienza di scrittrice si restringe alla narrativa, cui anzi essa comincia a dedicarsi con relativa continuità dopo aver pub-

¹ Cfr. M. COWLEY, « A Tidy Room in Bedlam », in *Harper's Magazine*, Aprile 1953.

blicato varie recensioni letterarie sulla *Nation*, tra il 1934 ed il 1937 e dopo aver intrapreso a curare la critica teatrale della *Partisan Review*, nel 1937, cui continua a dedicarsi, salvo qualche interruzione, con una serie di saggi successivamente riuniti in *Sights and Spectacles* (Farrar, Strauss and Cuday, New York, 1956). Oltre poi, ad alcuni articoli di vario argomento pubblicati in *Harper's Bazaar*, *Harper's Magazine*, *The Atlantic*, *The Reporter* ed altre riviste, la McCarthy pubblica sul *New Yorker*, intercalandoli ai suoi racconti più recenti, due « travelogues », successivamente riediti in volume ed entrambi dedicati a città italiane — *Venice Observed* (Reynal & Co., New York, 1956) e *The Stones of Florence* (Harcourt, Brace & Co., New York), due lavori che in virtù dell'originale, brillante personalità delle osservazioni ed interpretazioni, quand'anche esse appaiano discutibili e polemiche (ed anzi, in parte proprio per questo), restituiscono freschezza e fascino ad un genere fin troppo sfruttato. Questa sua collaborazione al *New Yorker* può aver contribuito ad accentuare ed affinare nella McCarthy quella dedizione all'eleganza della prosa cui si accennava poc'anzi — e che peraltro è una diretta derivazione di una innata sensibilità alla bellezza e di un *background* culturale denso di interessi. Non sembra però che ne abbia intaccato la formazione intellettuale e la ispirazione narrativa più genuina, come accade di consueto ai collaboratori del *New Yorker*, i quali *bon gré mal gré* sono sottoposti ad una sorta di « standardizzazione », a quanto si voglia alto livello. Questa formazione intellettuale e la aspirazione narrativa della McCarthy, pur innestandosi su fermenti maturati — come si vedrà in seguito — sin dall'epoca della sua fanciullezza, si attuano nell'ambiente catalizzatore degli intellettuali radicali che, particolarmente all'alba degli anni trenta, si raccolgono attorno alla *Partisan Review*. Non a caso, infatti, il nome della McCarthy è brevemente ricordato da quegli studiosi della narrativa americana contemporanea che soffermano la propria attenzione sul gruppo degli scrittori formati, sia pur variamente, alla « scuola » della *Partisan* — quali, ad esempio,

Saul Bellow, Delmore Schwartz, Lionel Trilling². I vincoli che connettono questo gruppo sono assai lati, spesso di natura accidentale o transitoria e vanno ricercati nell'esperienza politica e culturale originariamente comune, magari nel senso di reciproca indipendenza, come afferma il Fiedler, anziché in una sostanziale e continuativa coincidenza di convinzioni³. Eppure c'è qualcosa di fondamentale che accomuna questi scrittori, ivi compresa la McCarthy, « the most wickedly witty of the group, who satirizes the ideas of the Partisan itself at the point where they tend to die into banalities », rileva ancora il Fiedler, affermando:

It is because the fictionists of this group are capable of seeing themselves with a characteristic irony, sad or brittle, because their world is complex and troubled enough to protect them from nostalgia and self-pity, that I see in them evidence of a movement toward a literature of maturity⁴.

E ancora prima del Fiedler, lo Spender aveva collocato il nome della McCarthy tra gli esponenti della migliore narrativa contemporanea, grazie ai quali « ...the sum of contemporary American literature is a living body of protest against the vulgarity, commercialization, advertising, exploiting, which many people think of as the most characteristic of American qualities », contribuendo così a dimostrare che « ...there is an America realer and more alive than the America which pollsters, advertisers, Hollywood and news editors know about »⁵.

Pur nel campo intellettuale, tuttavia, non sempre i recensori sono benevoli verso la McCarthy. Non si vuole, naturalmente, riferirsi alle inevitabili e giustificate riserve di natura critica avanzate su questa o quell'opera, ma piuttosto a quei

² Così, p. es.: M. CUNLIFFE, *The Literature of the United States* (Penguin Books, 1955, p. 340); R. B. WEST JR, *Il racconto in America: 1900-1950* (Ediz. di Storia e Letteratura, Roma, 1955, p. 125); L. A. FIEDLER, *An End to Innocence* (The Beacon Press, Boston, 1955, p. 206).

³ L. A. FIEDLER, *op. cit.*, p. 204.

⁴ *Ibidem*, pp. 206-207.

⁵ S. SPENDER, « The situation of the American Writer », in *Horizon*, marzo 1949 (p. 163).

casi in cui, pagato il debito tributo all'evidente « cleverness » e « wit » dell'autrice, il commento scivola nella polemica, si fa criticamente impertinente, si direbbe addirittura animoso ed improntato al risentimento personale o, quanto meno, di « clan ». La questione è che gli strali satirici della scrittrice — come si è osservato poc'anzi — si appuntano di sovente proprio contro quegli ambienti intellettuali di cui essa fa ed ha fatto parte, anziché indulgere, magari, ad ennesimi « indictments » degli innumerevoli ed ineffabili malanni della « civiltà di « massa » o, *tout court*, del « materialismo » americano, nei termini consacrati da una tradizione satirica ormai a buon mercato e da una non meno diffusa quanto semplicistica ed insopportabile critica pseudosociologica — che sono poi i termini di una mezza verità, degenerata nel luogo comune e nell'archetipo. Vi è così la tendenza ad interpretare certi lavori della scrittrice come pure e semplici caricature di persone ed istituzioni ben note⁶ (almeno a coloro che con dette persone ed istituzioni si trovano in dimestichezza) ed a trascurare di chiedersi se quei lavori conservino una loro validità ed un loro significato, anche a prescindere dalla identificabilità dei personaggi e degli ambienti — in breve, se ci si trovi realmente di fronte alla satira od al mero *lampoon*, o a cosa altro.

Più in generale, poi, è possibile cogliere anche nei commenti più obiettivi ed equanimi sull'opera della scrittrice una più o meno latente riserva di merito motivata dal carattere satirico in sé e per sé. Alla satira si obietta di nascere e motivarsi da uno spirito di ostilità, dimenticando che quella ostilità è diretta « ...against some defection of man from his inhumanity », che la satira « does man the honor of holding him capable of self-scrutiny », che infine: « Satire, like tragedy, is a way of taking seriously man's condition »⁷.

⁶ Si vedano, p. es., le recensioni a due romanzi dell'autrice — *Oasis* e *The Groves of Academe* — pubblicate rispettivamente, nella *Nation* del 17 Settembre 1949 e nella *New Republic* del 31 marzo 1952; cfr. anche J. W. ALDRIDGE, *In Search of Heresy*, New York, McGraw, 1956, p. 21.

⁷ E. D. LEBURN, *Satiric Allegory: Mirror of Man*, Yale University Press, New Haven 1956 (pp. 135 e sgg.).

Ora, i motivi satirici della McCarthy, ancorché radicati in una esperienza prettamente personale, inquadrata in particolari tempi ed ambienti della società americana, investono certamente problemi e questioni della condizione umana che si estendono oltre i limiti di quell'esperienza e di quegli ambienti specifici. Non solo appare quindi assolutamente ingiustificato relegare semplicisticamente la McCarthy in una pretesa « catty school of writing »⁸: ma anche se è indubbio che non sempre e non tutti i suoi lavori possono andare esenti dall'imputazione di « ...a slight aridity, an excess of explanation and introspection » di cui dice il Cunliffe, sussistono però elementi atti ad escludere che la sua narrativa possa *tout court* catalogarsi tra quelle opere che, sempre secondo il Cunliffe, « ...can be roughly called works in which the intellectuals speak to one another »⁹.

Quali siano gli elementi ed i motivi suddetti è quanto ci si propone appunto di esaminare, attraverso una rassegna illustrativa delle opere della scrittrice.

La narrativa della McCarthy consiste in poco più di una ventina di racconti e in tre romanzi.

Quasi tutti i racconti, certo i più significativi, pubblicati originariamente su diversi periodici — come la *Southern Review*, la *Partisan*, il *New Yorker* ed *Harper's Bazaar* — tra il 1939 ed il 1957, sono stati successivamente raccolti dalla scrittrice medesima in tre volumi: *The Company She Keeps* (Simon and Schuster, New York, 1942), *Cast a Cold Eye* (Harcourt, Brace & Co., New York, 1950) e *Memories of a Catholic Girlhood* (stesso editore, 1957). Ad eccezione di *Cast a Cold Eye*, la pubblicazione di queste raccolte è presa a pretesto dall'autrice per compiere qualcosa di più che una semplice riedizione, per conferire un significato nuovo e più am-

⁸ E. EARNEST, « The Catty School of Writing » in *The Saturday Review* del 29 giugno 1957.

⁹ M. CUNLIFFE, *loc. cit.*

pio all'insieme dei racconti raccolti. Questo proposito, certamente riuscito con *Memories*, non sembra però coronato da successo in *The Company She Keeps*.

I sei racconti che compaiono in quest'ultimo sono collegati formalmente dalla figura di Margaret Sargent, con la quale in effetti si identifica l'autrice stessa. Il legame più sostanziale vorrebbe essere costituito dal problema che travaglia Margaret Sargent — quello della ricerca e definizione del proprio io, della propria personalità, cui ella tenta vanamente di offrire, o surrogare, una soluzione attraverso le relazioni di diversa natura intrecciate con i personaggi che si succedono nei diversi racconti; cioè attraverso, appunto, « the company she keeps ». Nella prefazione al volume la McCarthy richiama esplicitamente l'attenzione sul tema centrale che accomunerebbe i singoli racconti od « episodi », come li chiama. « It is a case of lost identity », scrive, aggiungendo poco dopo:

If the reader is moved to ask: « Can all this be the same person? » why, this is the question that both the heroine and the author are up against. For the search is not conclusive: there is no deciding which of these personalities is the « real » one; the home address of the self, like that of the soul, is not to to be found in the book¹⁰.

Ma in realtà questa rappresentazione, che dovrebbe essere ulteriormente rafforzata dall'ultimo racconto della raccolta — *Ghostly Father, I Confess* — cui è un po' affidato il ruolo del cemento-tutto della situazione, appare assai artificiosa e tutt'altro che convincente. Se tre dei racconti, come si dirà fra breve, si incentrano sul tema additato dalla scrittrice, né esso né la figura di Margaret Sargent hanno più che un ruolo marginale, quando pure lo abbiano, nelle altre storie: sicché la domanda dell'autrice — « Can all this be the same person? » — non si pone affatto al lettore. Aderire al punto di vista proposto a posteriori dalla McCarthy — o spingersi addirittura più innanzi, come han fatto taluni critici, considerando questa raccolta alla stregua di un romanzo¹¹ — condurrebbe neces-

¹⁰ *The Company, cit.*, p. X.

¹¹ Così, per es., M. COWLEY sulla *New Republic* del 25 giugno 1942.

sariamente a sottovalutare i racconti singolarmente presi, alcuni dei quali sono tra i migliori della scrittrice e, comunque, a considerazione critiche non pertinenti e fundamentalmente errate.

I tre racconti che, come si diceva, possono considerarsi impernati sul tema additato dalla McCarthy, sono *Cruel and Barbarous Treatment*, *The Man in the Brooks Brothers Shirt* e *Ghostly Father, I Confess*. Il primo è senz'altro uno dei migliori e più rappresentativi della McCarthy¹², almeno dal punto di vista della tecnica narrativa. Il « fatto » cruciale della narrazione — che si ambienta in un qualche sofisticato settore del bel mondo newyorkese — è rappresentato dal divorzio della protagonista, motivato da un episodio di infedeltà coniugale della medesima (onde la manifesta ironia del titolo). Il succedersi delle situazioni « caratteristiche » che, come in un rituale sociale, preludono al divorzio — e cioè, essenzialmente, la tresca extra-coniugale, la confessione al marito, i rapporti, per così dire, di inter-regno che con mondana urbanità si instaurano per un breve periodo tra marito, moglie ed amante, infine la partenza della protagonista alla volta di Reno — viene presentato e filtrato attraverso la annotazione implacabilmente fedele, quasi clinicamente analitica, delle sensazioni, degli stati d'animo, delle riflessioni della protagonista stessa. Lo svolgimento degli eventi, quindi, è realmente il pretesto per una progressiva caratterizzazione della figura del personaggio principale, che costituisce l'effettivo centro focale del racconto. La figura che ci viene così presentata con crudo realismo è quella di una donna in cui l'atrofizzazione della sensibilità genera un egocentrismo parossistico ed un illimitato compiacimento, i quali si nutrono dei sentimenti altrui non meno che della sua inclinazione al sentimentalismo, ma soprattutto si nutrono della coscienza che essa ha del proprio

¹² Pubblicato nel 1939 sulla *Southern Review*, esso è stato di recente incluso anche nell'antologia di racconti edita a cura di ROBERT PENN WARREN ed ALBERT ESKIN (*Short Story Masterpieces* — Dell Books, New York, 1958), che comprende, tra gli altri, lavori di Conrad, Faulkner, Hemingway, James, Joyce, Lawrence, nonché della McCullers, della Porter, della Welty e molti altri ancora.

ruolo di prima donna e insieme regista di questa pantomima sociale:

Actually, she doubted whether she could ever have been an actress, acknowledging that she found it more amusing and more gratifying to play herself than to interpret any character conceived by a dramatist. In these private theatricals it was her own many-faceted nature that she put on exhibit, and the audience... could applaud both her skill of projection and her intrinsic variety¹³.

Attraverso l'accorgimento tecnico di svolgere il racconto adottando non soltanto la terza persona, bensì anche il « punto di vista » della protagonista, l'autrice contribuisce ad esacerbare l'ironia, a trasformarla in una satira tanto rigorosamente distaccata quanto feroce che si allarga ad investire, al di là delle ipocrisie impersonificate dal personaggio principale, le istituzioni e i costumi di una società.

Se però è vero che sino alla fine troviamo la protagonista intenta a sostenere la sua « parte » — il racconto si chiude mentre ella, in treno alla volta di Reno ed in previsione delle immancabili domande dei compagni di viaggio, si prepara a recitare, in un ennesimo *show*, le battute più adeguate per affettare un'impeccabile, elegante riservatezza senza però sacrificare l'apparenza di donna misteriosa ed interessante — è anche vero che poco prima della conclusione affiorano gli elementi di una crisi significativa. Non si tratta soltanto di una crisi di fatto — l'infatuazione per l'amante che si rivela effimera preannunciandosi, quindi, priva d'un seguito — ma piuttosto d'una crisi latente nella protagonista che per qualche attimo si trova smarrita di fronte alla probabile prospettiva d'un ritorno alla situazione di sconsolata solitudine già affrontata prima del matrimonio. Si tratta, beninteso, di crisi appena accennata, in cui ancora l'inclinazione della protagonista alla *self-pity* è oggetto di ironia. Tuttavia qui l'ironia si tinge di amarezza, affacciando l'ombra di un dubbio: il dubbio che in realtà non sia lei, la protagonista, a dominare si-

¹³ *The Company*, p. 6.

tuazioni, stati d'animo e « pubblico », ma al contrario siano questi a dominare lei; e che in effetti i suoi compiacimenti, la sua ostentata sicurezza di sé costituiscano soltanto una sovrastruttura; che con la sua inveterata vocazione alla commedia ella miri a gettare fumo, prima che negli occhi altrui, nei propri, per nascondersi un vuoto interiore. Sotto il melodramma è adombrata la tragedia ed è in questi termini che, in questo primo racconto, la questione delle identità perduta viene sommessamente proposta.

Il problema in parola emerge in termini assai più espliciti nel secondo racconto — che ha per oggetto l'avventura della protagonista, Margaret Sargent, con « The Man in the Brooks Brothers Shirt » dal quale la storia prende il titolo — come dimostrano, ad esempio, le seguenti riflessioni dell'eroina:

Perhaps at last she found him, the one she kept looking for, the one who could tell her what she was really like. For this she had gone to palmists and graphologists, hoping... for some quick blaze of gypsy insight that would show her her own lineaments¹⁴.

Tuttavia il problema non è ancora, come accadrà nell'ultimo racconto di questo « gruppo », il tema principale della narrazione, che invece si incentra essenzialmente sul confronto tra i due personaggi. Da una parte è Margaret Sargent che, pur nella sua individualità inconfondibile, rappresenta un po' il tipo della giovane bohémienne, intellettuale di sinistra, votata all'anticonformismo — quell'anticonformismo lievemente dottrinario e di maniera proprio del tipo. Dall'altra, abbiamo il *businessman* nella sua incarnazione più caratteristica dell'uomo che si è fatto da sé, l'uomo salito dal nulla, animato dal senso di sicurezza e dalla fattiva energia derivantigli dalla posizione sociale raggiunta e che, in particolare, ostenta con sussiego una pretesa larghezza di vedute, ma la cui reale natura si svela ben presto alla prova dei fatti, scoprendo quella volgarità e quel conformismo che, così come la camicia su mi-

¹⁴ *The Company*, p. 101.

sura di Brooks Brothers, costituiscono un'inconfondibile caratteristica della classe cui egli appartiene.

Tuttavia il confronto tra questi due caratteri non è soltanto, né principalmente, occasione d'una satira brillante e scanzonata dei conformismi dissimulati e degli anticonformismi di maniera. Parallelamente, ma in maggiore profondità, nell'intelaiatura di detto confronto si svolge la storia individuale della protagonista, che è la storia dei suoi impulsi e dei suoi moventi, per metà genuini e per metà artificiosi; la storia di questa avventura in treno dapprima temuta, poi assecondata e giustificata un po' tra i fumi dell'alcool, un po' tra quelli di ipocrite clucubrazioni mentali, infine vissuta in tutta la sua cruda meschinità; la storia dell'istintiva riluttanza di Margaret Sargent ad affrontare senza reticenze e distorsioni di comodo la realtà dei fatti ed infine del superamento di questa riluttanza, con tutto il senso di disillusione e di amareggiato disgusto che ne consegue nei confronti di sé stessa prima e più ancora che verso l'uomo cui si è concessa.

E' in *Ghostly Father, I Confess* che, come si è più volte accennato, il problema dell'identità di Margaret Sargent è al centro dell'attenzione. L'eroina, oramai libera dai problemi dell'indigenza come da quelli della solitudine, nuovamente sposata e reinserita in società è pur tuttavia più che mai instabile, insicura, sregolata: non solo ha piena coscienza del proprio problema, ma tenta di tutto per affrontarlo di petto, per trovarvi una soluzione, per riacquistare una calma ed una serenità smarrita con il suo stesso io non sa quando, come, dove. Il racconto ci presenta quindi Margaret Sargent che, pur scettica in partenza, si è ridotta alla *couche* del Dr. James — uno psicanalista mediocre e convenzionale, di cui la protagonista anticipa ogni mossa ed interpretazione — e ripercorre i ricordi della propria vita, dalla fanciullezza ai giorni attuali, nella tenue speranza di trovarvi il bandolo della matassa. La cronaca di questa seduta psicanalitica è la storia del cozzo di due mentalità, anzi, di due sistemi di principî opposti. Da una parte è Margaret Sargent — e l'autrice — con

la sua intransigente e tormentata coscienza, che teme e desidera ad un tempo la « prova » reale :

That was what she feared and desired, the real test, the ordeal, the burning tenement house with the baby asleep on the fifth floor (would you rush in and save it if there were absolutely no one looking, no God in heaven to welcome your charred but purified spirit, no newspaper account the next day,... if there were nothing in the world but you and the baby and the fire...?)¹⁵.

Certo, è ben vero, come contrappone il Dr. James, che « life is not like that », che nella vita « there is always the mitigating circumstance », ma questo non significa nulla. Il problema è che :

...the details, the conventional factors, the conflicting accounts of witnesses serve merely to obscure the fact that the question has been put, but worded so ambiguously, tucked into such an innocent context, that the subject cannot learn whether or not he has taken the test, let alone what his mark is¹⁶.

Dall'altra parte c'è il Dr. James, questo simbolo del compromesso e della mediocrità, con le sue interpretazioni ed i suoi suggerimenti accomodanti intesi a dar requie alla coscienza mettendola a dormire, il portavoce di una filosofia comune il cui imperativo è: « Learn to measure your capacities, never undertake more than you can do, then no one will know that you are a failure, you will not even know it yourself »¹⁷.

Le « spiegazioni » e, quindi, i suggerimenti del Dr. James sono estremamente allettanti, nella loro implicita promessa di tranquillità e serenità per uno spirito travagliato sino al parossismo — e tanto più in quanto egli impersona la parte più accomodante, indulgente e tentatrice della natura umana. Ed il merito maggiore della storia — in sé e per sé non tra le migliori della McCarthy — sta proprio nella sottile efficacia con cui è rappresentato il progressivo, quasi inconscio cedimento della protagonista alla « logica » del Dr. James. Un ce-

¹⁵ *The Company*, p. 273.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 273-274.

¹⁷ *Ibid.*, p. 282.

dimento da cui tuttavia Margaret Sargent si salva in tempo, rifiutando di guardare pietisticamente all'infelicità della propria fanciullezza come alla fonte di motivazione e legittimazione del proprio comportamento. In questo la soccorre la sua unica virtù e cioè il fatto che, nonostante tutto, « she could still detect her own frauds »¹⁸. Ed è perciò che conclude con l'invocazione: « Oh my God,... do not let them take this away for me. If the flesh must be blind, let the spirit see. Preserve me in disunity »¹⁹.

Questo gruppo di racconti si conclude così in termini assolutamente negativi, con la più totale disillusione della protagonista nei riguardi di se stessa — una disillusione tanto più amara ed esacerbata in quanto l'autrice si affretta a precisare, a postilla della invocazione poc'anzi citata, che in effetti Margaret Sargent non crede in Dio e quindi la sua « preghiera » è essenzialmente retorica. Quest'amarezza di accenti e di implicazioni, pur essendo caratteristica diffusa nella narrativa della McCarthy, raggiunge i livelli e la pervasità propri dei racconti or ora esaminati soltanto in *The Weeds*, una delle storie raccolte in *Cast a Cold Eye*, dove la narrazione è incentrata sulle velleità di una donna estremamente sensitiva ed infelice a fuggire da un matrimonio ridotto a semplice *routine*, in cui invano il marito vorrebbe ancora ravvisare, con ostinata, caparbia volontà, i segni di un amore ormai spento. Il racconto si conclude con la sconfitta di questa donna — la vittoria delle erbacce, *the weeds*, sul giardino che ella si era sforzata di salvare. Affranta ed irrimediabilmente delusa dal senso di noia e di futilità che in concreto scaturiscono dalla sua temporanea fuga, di cui ella viceversa si era anticipata un'immagine romantica di riconquistata, trionfante indipendenza, la protagonista si rassegna a tornare a casa ed a condividere col marito la menzogna del loro matrimonio.

Il racconto se pure raggiunge momenti di notevole efficacia e se, come ha osservato un critico, riporta vagamente alla

¹⁸ *Ibid.*, p. 303.

¹⁹ *Ibidem.*, p. 304.

narrativa della Mansfield²⁰, pecca però di manierismo — basti guardare al simbolo delle *weeds*, che neppure nella mani della McCarthy è del tutto esente dal sentimentalismo²¹ — quel tanto che è sufficiente a limitarne la forza di suggestione emotiva dimostrata con i tre racconti dianzi esaminati.

Su questi racconti ci si è particolarmente soffermati non solo perchè essi sono caratteristici della ispirazione più amara ma anche più significativa della McCarthy — quella che attinge e si riferisce più immediatamente all'esperienza interiore dell'autrice stessa; ma anche perchè essi racchiudono temi e motivi che saranno più complessamente ripresi e sviluppati in *A Charmed Life*, il miglior romanzo della scrittrice. La varietà tematica e stilistica della sua narrativa, è in ogni modo chiaramente attestata dagli altri suoi racconti.

In *Portrait of the Intellectual as a Yale Man*, ad esempio, abbiamo la satira di Jim Barnett, un ricco, giovane prodotto della filosofia pragmatista di Yale — che, come tutti i bravi giovani di Yale, « ...feared systems as his great-grandfather had feared the devil, the saloon, and the pope »²² — temporaneamente travolto ed assorbito dal movimento degli intellettuali comunisti imperante nella New York degli anni trenta, ma che alla fine ripiegherà sulle sue origini borghesi, rintanandosi nella confortevole realtà di un matrimonio convenzionale e di un ben remunerato giornalismo conformista. La storia di Jim Barnett è la storia del problema che tutti i radicali provenienti da famiglie borghesi e, soprattutto, cospicuamente dotate di mezzi si trovano a dover affrontare:

You could stop being a radical, or you could give your money away. Or you could give a little of it away and say, «I'm not a saint, and besides I have something more important than money to contribute». ... Jim Barnett tried all these formulas on his conscience, but stretch them as he

²⁰ Così G. MILES, nel recensire *Cast a Cold Eye*, sulla *Commonweal* del 6 ottobre 1950.

²¹ L'imputazione di manierismo è ancora più legittima nei confronti di *The Old Men*, anch'esso in *Cast a Cold Eye*, che sembra voler essere troppo scopertamente un racconto ad effetto.

²² *The Company*, p. 172.

would, he could not make them cover the abyss between the theory and the practice. He decided, at last, to let the abyss yawn, and in the course of time he fell into it²³.

Così, con le parole dell'autrice, è possibile sintetizzare la questione centrale del racconto. Ed è facile accorgersi come la satira del progressivo incarognimento di Jim Barnett — che si ridurrà ad indulgere a luoghi comuni del tipo « ... he would like to pick up the whole radical movement by the scruff of its neck and rub its nose hard into the good American dirt »²⁴ — vada ben oltre il caso particolare. Né, d'altra parte, la satira dell'autrice si concentra tutta sull'individuo, ma si allarga nel momento in cui viene ricreata, in pochi tratti, l'atmosfera di un periodo. Un periodo in cui, da una parte è l'America borghese e conformista — « ...it is not the poet but the silver-tongued lawyer who is our real national bard »²⁵ — e, dall'altra, l'America idealista ed illusa dei radicali, che nella conversione di Jim Barnett ai loro ideali non vedono, come effettivamente è, un semplice portato delle circostanze, un accidente: « ...in 1932 everyone on the left was convinced that this "accident" was really a miracle, a sign of heaven on history that the millennium was at hand »²⁶.

Se ancora questo racconto non è privo di pathos — anche per via della presenza del personaggio di Margaret Sargent, che qui assume il ruolo della cattiva coscienza di Jim Barnett, contrapponendo all'opportunismo di quest'ultimo la propria ostinata integrità di trozkysta — con *The Genial Host* ed il suo gemello *The Friend of the Family* (quest'ultimo pubblicato in *Cast a Cold Eye*) siamo introdotti all'espressione più distaccata ed intellettualmente raffinata della narrativa della McCarthy. Si tratta di due ritratti condotti con l'ironia più pungente, aliena da ogni suggestione emotiva, quasi un freddo divertimento intellettuale, sostenuto da una tecnica sottile, mi-

²³ *Ibid.*, pp. 175-176.

²⁴ *Ibid.*, p. 241.

²⁵ *Ibid.*, p. 217.

²⁶ *Ibid.*, p. 170.

nuziosa, che fornisce la misura del perfezionismo della scrittrice, e dà l'impressione di trovarsi dinanzi a due « saggi » di sapore quasi settecentesco. Entrambi i personaggi sono dipinti tratto a tratto come figure tipiche della vita di società la cui caratteristica principale è l'intrusiva, irrefrenabile invadenza. Deliberata quella di Pflaumen, il *Genial Host*, questo mellifuo anfitrione sempre « ...deferential, ingratiating, concerned for your pleasure, like a waiter with a tray of French pastry in his hand »²⁷. Pflaumen ci viene cioè presentato come una sorta di moderno Trimalcione, eternamente intento a circondarsi di intellettuali e a cattivarsene l'amiciizia — o, più precisamente, ad indebitarli materialmente con tavole imbandite e *parties* e, all'occasione, favori personali:

Pflaumen rarely gave you a chance to repay his benevolence, so that generally you were uncomfortable with him, dangerously over-stored, explosive, a living battery of undischarged obligations²⁸.

Ed è di questi obblighi che Pflaumen si fa forte — specie verso chi per povertà, codardia o solitudine si adatta a subirne la compagnia pur di « rimanere nel giro » — esigendo, al momento opportuno, confidenza ed intimità:

...he did not demand any of the trifles that serve as a coin in the ordinary give-and-take of social intercourse; he wanted something bigger, he wanted part of your life²⁹.

L'invadenza dell'amico di famiglia è invece studiata e caratterizzata da un diverso punto di vista — quello delle convenzioni e delle ipocrisie sociali da cui l'intrusività di questo personaggio è lautamente alimentata se non, addirittura, determinata. La sua è una personalità estremamente duttile, e quindi egli è chiamato a coprire i ruoli più diversi: è la persona che « nobody liked... enough to make a point of him »³⁰, il simbolo della pretesa tolleranza di un marito o di una mo-

²⁷ *Ibid.*, p. 137.

²⁸ *Ibid.*, p. 143.

²⁹ *Ibid.*, p. 161.

³⁰ *Cast Cold Eye*, p. 43.

glie verso gli amici del coniuge, il « master of the second-hand anecdote »³¹. Così ambiguo che persino il suo nome, Francis, potrebbe essere maschile o femminile e in effetti « he might be a bachelor or a spinster; quite often he was a couple, but a couple which functioned as an integer »³².

Proprio in virtù di questa sua ambiguità, del suo compiacente ma anche, assai spesso, inconsapevole prestarsi a tutti i ruoli e tutti i favori, Francis viene a beneficiare quasi inavvertitamente di una sempre più ampia confidenza concessagli con noncuranza dalla famiglia: è giocoforza che, ad un certo punto, egli cominci a far valere i diritti acquisiti. E ora la famiglia, costernata, s'accorge come d'un tratto del vincolo instauratosi con questo Francis sempre sottovalutato, sempre usato come strumento di comodo e diventato invece persona di casa. La situazione si deteriora rapidamente, diviene insopportabile eppure va sopportata — chi si risolve a « liquidare » Francis mette in moto nelle amicizie comuni, senza avvedersene, una serie di commenti, insinuazioni, pettegolezzi che culminano nell'isolamento della famiglia « ingrata ».

Di questa inesauribile capacità di caratterizzazione dei propri personaggi — che procede da una iniziale *capsule characterization* ad una via via più complessa e dettagliata definizione della fisionomia dei tipi prescelti, specie attraverso l'analisi del loro ruolo in seno alla società, anch'essa in tal modo soggetta ai caustici umori dell'autrice³³ — la McCarthy si avvale, con intonazione e finalità del tutto diverse, in *Rogue's Gallery*. Il personaggio principale, Mr. Sheer, dedito al commercio di anticaglie di dubbio valore, ci è presentato con scanzonata sincera affezione. La storia delle disavventure di questo uomo eccentrico, privo di cultura ma genuinamente anticonformista, pieno di debiti e cambiali, e pur sorretto da un'im-

³¹ *Ibid.*, p. 83.

³² *Ibid.*, p. 51. Cfr. quanto la scrittrice dice di Pflaumen: « There was something androgynous about Pflaumen, something not pansy, but psychically hermaphroditic... » (*The Company*, p. 149).

³³ Molto vicino ai due precedenti è anche *The Cicerone* (in *Cast a Cold-Eye*), ove però la figura centrale si definisce in rapporto ad un milieu più particolare.

maginazione esuberante, da un irriverente senso dell'umorismo, da una vigorosa volontà di salire, sia pure a suo modo, i gradini della scala sociale, è ricca di inflessioni gaie e divertite, paradossali, commiste talvolta, specie nella conclusione, ad un senso di sottile, ironica melanconia. Mr. Sheer rivela una spontaneità quasi infantile nell'orgoglio per le « sue » anticaglie (di cui in realtà non è proprietario) accatastate nella galleria, nella sua irriducibile ed indiscriminata ammirazione per qualsiasi « pezzo », sia di valore o cianfrusaglia, nella innocente quanto incongrua passione ch'egli proclama d'aver creditato sin dalla fanciullezza per cani e cultura :

There was a rich man back in San Francisco whose dogs he had valeted and whose lawns he had watered; now and then he had been allowed to look at this man's fine library, which contained, he declared with reminiscent awe, « all those wonderful works on Shakespeare and vice versa »³⁴.

Dopo gli insuccessi del commercio in proprio che, tra varie disavventure, lo conducono in prigione, Mr. Sheer si instrada finalmente sulla via del successo, alle dipendenze d'un vero antiquario che si avvale della sua abilità, « because in his way he had been a pioneer, selling bric-a-brac to rich dog and horse people who, under ordinary circumstances, could never have been induced to set foot in a dealer's gallery »³⁵. Il segreto di questa abilità sta nel fatto che egli dà ai clienti la sicurezza di non poter essere imbrogliati, suscitando in essi l'impressione che « ...he is too ill-informed, too naive, in fact too much like ourselves »³⁶. Ma è proprio quando Mr. Sheer, divenuto socio dell'antiquario, soddisfa l'ambizione di poter finalmente entrare in casa dei ricchi per la porta principale, che sopravviene un senso di delusione. La sensazione esaltante di essere « a genuine trespasser » è ormai morta ed invano Mr. Sheer si sforza di rianimarla ripetendo le stranezze di

³⁴ *The Company*, p. 33.

³⁵ *Ibid.*, p. 71.

³⁶ *Ibid.*, *loc. cit.*

un tempo, recandosi alla sua nuova galleria d'antiquario nelle ore più impensate della notte: adesso, contrariamente a quanto accadeva una volta, né poliziotti né vigili notturni lo fermano sospettosi, anzi, gli tributano il saluto dovuto ad una persona rispettabile. Il senso di gioviale, briccona soddisfazione che gli deriverebbe dal considerare la propria vita ed il proprio successo un'impostura, gli è ormai negato, e si affaccia una melanconica considerazione: « He had not, as he first thought, outwitted anybody, but he had somehow, imperceptibly, been outwitted himself »³⁷. Ed ecco, nelle parole dell'autrice, la sintesi della sua storia paradossale:

This Mr. Sheer who had once hunted danger, joyously down a hundred strange byways, was now walking glumly down a welltrodden road into the jaws of a respectable ruin³⁸.

In questo racconto troviamo quindi ancora uno dei temi favoriti della McCarthy — il senso della disillusione, del contrasto tra la realtà immaginata, ambita, e la realtà quale invece si presenta una volta raggiunta. Il manifestarsi di questa disillusione, tuttavia, non è accompagnato da impulsi di esacerbato disgusto o ribellione, ma da un atteggiamento, se non meno scettico, tuttavia più maturo, si direbbe quasi più rilassato. In altri termini si ha qui un'anticipazione di quei caratteri di maggior calore e comprensione umana che, pur sempre consapevolmente controllati ed alieni da ogni forma di sentimentalismo, arricchiscono ed ammorbidiscono ad un tempo la vena ironica od anche satirica della scrittrice in *Memories of a Catholic Girlhood*. Ne scaturisce un approccio non soltanto nuovo rispetto alla narrativa breve della McCarthy, ma senza dubbio quasi totalmente assente anche nei suoi romanzi, come si osserverà più oltre.

Gli otto scritti raccolti in *Memories*, originariamente apparsi quasi tutti sul *New Yorker* tra il 1948 ed il 1957, sono preceduti da una lunga introduzione della scrittrice e si al-

³⁷ *Ibid.*, p. 76.

³⁸ *Loc. cit.*

ternano a scritti esplicativi da lei redatti in occasione della pubblicazione della raccolta. La McCarthy tiene a sottolineare che si tratta di « memorie » e non di « storie » intese come invenzioni; gli scritti esplicativi stanno lì appunto a fornire ulteriori informazioni integrative di un disegno biografico altrimenti frammentario e, inoltre, a discernere accuratamente, quasi puntigliosamente, quello che v'è di immaginario e romanzato nei singoli episodi da ciò che invece fu la realtà dei fatti. Tuttavia non sembra affatto scorretto considerare quest'opera nell'ambito della narrativa della McCarthy: non solo perché, come si è detto, molte delle singole storie hanno una loro validità individuale — poco importa che siano « fedeli » ai fatti o meno, quando posseggono, come in effetti possiedono, le qualità formali, strutturali e creative proprie della *short story*. Ma di più, le note redatte appositamente per la raccolta, pur nella loro forma volutamente discorsiva, quasi fossero state scritte « di getto », riflettono chiaramente l'istinto e la vocazione narrativa della scrittrice, e finiscono per conferire un tono ed una forma unitaria al volume. Questa unitarietà del volume si sostanzia essenzialmente nel gioco delle interrelazioni tra i diversi punti di vista da cui fatti ed eventi possono esser guardati ed interpretati — in particolare, ad esempio, il punto di vista candido ed innocente del bambino per il quale ogni realtà è puramente e semplicemente « accettata » come l'unica « normale » e, invero, possibile, da una parte; e, dall'altra, il punto di vista dell'adulto che ricontempla e reinterpreta con occhio critico la stessa realtà. Ne consegue che il mondo ricco d'ambienti e personaggi estremamente vari e disparati di queste *Memories* — la cupa e rattristante atmosfera di Minneapolis, con i suoi ricordi che avrebbero un che di dickensiano, se non fosse per la consueta naturalezza ed assenza di suggestioni sentimentali con cui essi vengono accostati dalla McCarthy; i provinciali ma aristocratici ambienti di Seattle e della scuola del Sacro Cuore; la noia desolata di un villaggio sperduto nel Montana — è come pervaso d'una sottile sensazione di mistero, di magia, che affa-

scina il lettore e lo fa immediatamente partecipe dell'attenta ricerca esplorativa della scrittrice.

Tra gli aspetti più interessanti delle *Memories*, naturalmente, è la questione dei rapporti dell'autrice con il cattolicesimo ereditato dalla famiglia paterna e dal quale, ancora ragazza, si distaccherà definitivamente. Una funzione positiva della religione cattolica, per la McCarthy, fu quella di soddisfare il suo imperioso amore per la bellezza e, parallelamente, di introdurla a forme di moralità particolarmente congeniali. Rimasti orfani in tenera età, la McCarthy ed i fratelli furono affidati alle cure della famiglia paterna e questo è il periodo più *gloomy* della infanzia della scrittrice, che ricorda:

The people I was forced to live with in Minneapolis had a positive gift for turning everything sour and ugly. Even our flowers were hideous; we had golden glow and sickly nasturtiums on the yard³⁹.

L'unica consolazione era fornita appunto dalle funzioni religiose:

Our ugly church and parochial school provided me with my only aesthetic outlet, in the words of the Mass and the litanies and the old Latin hymns, in the Easter lilies around the altar, rosaries, ornamental prayer books, votive lamps...⁴⁰.

E più tardi, accanto al certo più consistente *aesthetic outlet* fornitole dalla Scuola del Sacro Cuore in Seattle, con le sue monache colte e moderniste, la McCarthy apprende dal cattolicesimo anche un senso di moralità dignitosa, disinteressata, disgiunta dai principî dell'utilitarismo:

The final usefulness of my Catholic training was to teach me, together with much that proved to be practical, a conception of something prior to and beyond utility... What I liked in the Church, and what I recall with gratitude, was the sense of mystery and wonder... — all this ritual, seeming slightly strange and having no purpose... beyond commemoration of a Person Who died a long time ago. In these exalted moments of altruism the soul was with reverence⁴¹.

³⁹ *Memories*, pp. 16-17.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 18.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 26-27 (passim).

Ma, naturalmente, nella McCarthy è rimasto impresso anche l'altro aspetto del cattolicesimo: quello delle piccole ipocrisie, delle indulgenze — « the notion that you could say five Hail Marys and knock off a year in Purgatory »⁴² —, delle confessioni ispirate alla morbosità, delle formulette di contrizione dell'ultimo minuto⁴³, il cattolicesimo borioso, assolutista, intollerante ed iracondo, impersonificato dalla nonna paterna:

An aggressive churchgoer, she was quite without Christian feeling;... Her piety was an act of war against the Protestant ascendancy. The religious magazines on her table furnished her not with food for meditation but with fresh pretexts for anger... The teachings of the Church did not interest her, except as they were a rebuke to others;... The extermination of Protestantism, rather than spiritual perfection, was the boon she prayed for⁴⁴.

Un tema sul quale l'autrice torna diverse volte nel volume, e che è interessante ricordare sia perchè su di esso si innesta la linea di sviluppo, in senso narrativo, delle *Memories*, sia perchè chiarisce la radice di una questione largamente ricorrente nella narrativa della McCarthy, è quello del passaggio dall'adolescenza all'età adulta riguardato dal punto di vista dell'adattamento alle « esigenze » del viver sociale e dei conseguenti compromessi di coscienza.

Un accenno in tal senso si può trovare, così, in *C'est le Premier Pas Qui Coûte*. In questo episodio — che, per inciso, offre un brillante quanto acuto rendiconto della crisi religiosa della McCarthy, originata quasi per accidente, per ischerzo, e poi approfondita e risoltasi nell'effettivo abbandono della fede — l'autrice, pur di accontentare le suore della scuola, decide di fingere d'aver riacquisito d'improvviso la fede⁴⁵. In *The Figures in the Clock* la situazione è anche più complicata. Basti riferire, qui, che la McCarthy si trova ad essere

⁴² *Ibid.*, p. 26.

⁴³ Cfr., in particolare, *The Blackguard* ed il successivo commento (pp. 87-101).

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 33-34.

⁴⁵ Cfr. specialmente pp. 120-123.

implicitamente invitata a mentire, per sminuire d'importanza un suo fallo che, se confessato apertamente, costringerebbe la direttrice, suo estremo malgrado, ad escluderla dalla cerimonia del conferimento dei Diplomi. Ed ecco com'è accolta la sua « spiegazione » :

The principal sighed, accepting this farfetched explanation.

In a moment, I was on the lap and we were crying, chiefly from relief but partly, or so I sensed, in farewell to my childhood; I suddenly felt old and tired, like the principal herself ⁴⁶.

Considerato sotto un diverso angolo visuale, si presenta il problema in *Yellowstone Park*, che può annoverarsi tra i migliori racconti della scrittrice. Qui si narra di una vacanza « clandestina » trascorsa dalla McCarthy con due compagne di scuola nel Montana, a Medicine Springs:

...a small, flat, yellowish town set in the middle of nowhere. There was one wide dusty main street with a drug store and a paintless hotel;... Behind the hotel there were the « springs »...; they consisted of a dirty, sulphurous, cement swimming pool with one half-dead tree leaning over it. The heat was awful, and the only shadow apparent was provided by telephone poles ⁴⁷.

In questo orribile posto, ospite d'una famiglia dove regna un'atmosfera di totale disorientamento, di sonnolenta indifferenza, la McCarthy ha le sue « avventure » che la introducono alla « vita »: i primi contatti con il *whisky* — un prodotto locale poche gocce del quale bastano a bucare le calze —, una melanconica festa da ballo conclusa in una sbornia colossale, l'improvviso risveglio accanto ad un uomo, il conseguente terrore per l'« accaduto » che, viceversa, si svela non essere accaduto affatto, ed insomma un susseguirsi di fittizie eccitazioni che sfociano nel nulla. Ed è con questo senso di successive disillusioni che l'adolescente comprende, pur tuttavia, d'essere cresciuta. Ma è specialmente durante il ritorno verso casa che questa sensazione si fa più acuta e sgradevole, allor-

⁴⁶ *Ibid.*, p. 162.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 176.

quando, in treno, la ragazza è dibattuta tra il desiderio di godersi la gaia compagnia di due giovani coppie e, d'altra parte, il timore di deludere un affabile, paterno e preoccupato controllore che la scongiura, lei così giovane ed innocente e « per bene », di non frequentare le due coppie che gli risultano « illegittime »:

I felt caught in a dilemma that was new to me then but which since has become horribly familiar: the trap of adult life, in which you held, wriggling, powerless to act because you can see both sides. On that occasion, as generally in the future, I compromised⁴⁸.

Ma del resto, sia pure trasportato su di un piano più decisamente etico, questo è lo stesso problema cui accenna l'autrice nell'introduzione al volume, riallacciandosi al ricordo del sorso d'acqua distrattamente bevuto la mattina della sua prima comunione, cui ella non ebbe tuttavia la forza, come avrebbe dovuto, di rinunciare:

Every subsequent moral crisis of my life... has had precisely the pattern of this struggle over the first Communion; I have battled, usually without avail, against a temptation to do something which only I knew was bad, being swept on by a need to preserve outward appearances and to live up to other people's expectations of me⁴⁹.

Ed è di questo stesso genere, aggiunge l'autrice, il problema che si trova a dover affrontare l'eroina di uno dei suoi romanzi.

La McCarthy si accosta per la prima volta al romanzo con *Oasis* (Random House, New York, 1949), che vinse il premio *Horizon* per il miglior romanzo breve dell'anno. In effetti, la stessa autrice non si proponeva di scrivere un romanzo nel senso rigoroso della parola. Secondo quanto riferisce Cyril Connolly nell'introdurre *Oasis* sul numero di *Horizon* del febbraio '40, dove il lavoro fu originariamente pubblicato,

⁴⁸ *Ibid.*, p. 189.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 20-21.

la scrittrice intendeva il proprio lavoro semplicemente come « ... a landscape with figures, the figures being treated realistically, ... and the landscape being, on the one hand an idyllic Nature and, on the other, a strange political climate of the real which they fantastically inhabit ». La descrizione sembra pertinente: mancano, essenzialmente, del romanzo, una dinamica interiore — che è qui invece sostituita da un succedersi di accidenti e situazioni tutte esteriori — ed una approfondita caratterizzazione dei personaggi, la cui rappresentazione fornisce piuttosto degli *specimens* del « political climate » che non degli individui, nonostante l'indubbio realismo con cui ne sono colti il comportamento e gli atteggiamenti in circostanze specifiche.

La storia è quella del miserevole fallimento di un'ipotetica comunità di Utopisti, che decidono di stabilirsi su una collina del New England, costituendo una colonia vagamente dedita a preservare i principî libertari dall'immaginario pericolo di una terza guerra mondiale e dalle forze della reazione anti-intellettuale. Senonché, sin dall'inizio, manca l'essenziale unità tra i membri della colonia, divisi in due opposte per quanto « coesistenti » fazioni: da una parte sono i Realisti, imbevuti delle dottrine del socialismo scientifico e del determinismo storico per cui, paradossalmente, danno per scontato in partenza il fallimento dell'impresa, sotto la spinta delle forze irreversibili della Storia; dall'altra sono i Puristi, animati da bucolici ideali di fratellanza umana, di ritorno ad una civiltà non meccanizzata, e candidamente fiduciosi nella espansione e nel trionfo finale del movimento. La comunità viene afflitta da una serie di incidenti assolutamente risibili e di poco conto, connessi all'ammissione di un « uomo qualunque » nel proprio seno, che tuttavia sono sufficienti a scuoterne le già instabili fondamenta. L'unico, grande progetto « concreto » che le menti della comunità riescono a concepire — e cioè un'evacuazione in massa dall'Europa di tutti gli abitanti restii a farsi sommergere dalla dittatura totalitaria, ed il loro trasferimento in U.S.A. a cura e spese del governo federale, sempre

nel nobile intento di evitare un conflitto mondiale — si arresta immediatamente di fronte alle difficoltà pratiche della stampa di un *pamphlet* illustrativo. Il colpo di grazia è infine indirettamente vibrato da una famiglia di contadini introdotti nei prati legalmente appartenenti alla colonia a cogliervi delle fragole. Le sconcertate, inconsulte e contrastanti reazioni dei diversi membri della comunità di fronte alla violazione di un diritto di proprietà che, secondo i « sacri principî », non dovrebbe essere riconosciuto né ammesso — ma senza esigere il rispetto del quale, d'altra parte, la comunità non può reggersi — sanciscono il clima di irrimediabile disfatta con cui la narrazione si conclude.

Se ad una seconda riflessione l'amarezza intrinseca dell'opera non può non avvertirsi — ed essa appare certamente adombrata nei pensieri finali di uno dei personaggi⁵⁰ — l'intonazione immediatamente prevalente, tuttavia, è francamente esilarante.

La partenza dei membri della comunità per la collina, ad esempio, è comicamente trionfale, una « ... cavalcade of cars, well stocked with whisky, cans and contraceptives... »⁵¹. E tutte queste automobili trovano facile giustificazione nelle dottrinarie fantasie di questi Utopisti perchè:

...they looked upon the family car as Lenin in 1917 looked upon the sealed car offered by the German State to reach the insurrectionary Petersburg — a vehicle to the future appropriated from the past, the negation of a negation⁵².

In quanto agli oggetti di cui le macchine traboccano, sono facili anch'essi a giustificarsi, perchè:

...it was a by-law of this unique Utopia that every member be allowed to bring whatever was necessary to his happiness: he defined himself freely by his choice and could not allege social conformity as an excuse for his personal passions. And out of those loaded automobiles began to

⁵⁰ cf. *The Oasis*, p. 179.

⁵¹ *Ibid.*, p. 30.

⁵² *Ibid.*, p. 32.

come a variety of definitions of happiness: happiness as ornament, happiness as utility, happiness as oblivion, happiness as squalor, happiness in a small suitcase, happiness in giving (Joe Lockman's Cadillac carried presents for every family), in a French casserole or a sterilizer, a kiddie-coop or a gold evening dress...⁵³

A parte questi ammennicoli, tuttavia, la comunità può portarsi ben poco nella colonia ed è costretta a privarsi di tanti *comforts* cittadini, la cui mancanza è però fonte di orgoglioso compiacimento:

To many of the members the discovery that they could do without their comforts came as a delightful surprise, as though the material objects which had been subtracted by their bodies were added, by way of compensation, to their moral girth⁵⁴.

Lungo tutta la narrazione la scrittrice è implacabile nel mettere a nudo e vivisezionare le ambiguità di questi sedicenti rivoluzionari radicali — « ... the compromises they had made in adjusting themselves to the 'realities' of capitalism appeared to them sometimes in the light of a supreme sacrifice... »⁵⁵ —, nel mostrarne l'attaccamento bigotto ed ortodosso ai testi dell'eterodossia, il senso di presuntuosa sicurezza intellettuale, fondato « ... on the fixed belief in the potency of history to settle questions of value »⁵⁶, la facile inclinazione ai luoghi comuni — per cui in questa anticonformista comunità si attribuisce l'etichetta di « religiosa » a qualsiasi manifestazione di idealismo con la stessa disinvolta facilità con cui, nel mondo conformista, si tacciano di « comunismo » gli argomenti in favore dell'uguaglianza delle razze⁵⁷. Ed infine, in questa incessante denuncia dell'effettivo conformismo dei dogmatici membri di questa colonia progressista, la McCarthy giunge a presentarcene i membri nell'atto in cui si compiacciono della

⁵³ *Ibid.*, *loc. cit.*

⁵⁴ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 170.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 116.

pubblicità loro accordata, come a personaggi folcloristici, dal mondo « di fuori » :

A photographer came from *Life*, and, smiling into the camera, even the doubters experienced that sense of naive verification that the inexperienced traveler feels when he buys a picture postcard of his hotel and inscribes an x by his room⁵⁸.

Se in *Oasis*, dunque, riaffiorano e si espandono alcuni dei temi già toccati nel *Portrait of the Intellectual*, l'intonazione è assai più prossima a quella riscontrata nel *Genial Host* e nel *Friend of the Family* — quantunque qui il « ritratto » interessi un « ambiente », piuttosto che uno o più individui. Si tratta, è chiaro, d'una parodia senza requie delle correnti intellettuali di sinistra, colte nelle loro costanti beghe interiori, nel loro dogmatico e dottrinario attaccamento all'ideologia, nella loro incapacità congenita ad affrontare i problemi del reale. Una parodia, deve aggiungersi, che pur traendo ispirazione dalla particolare realtà d'un certo periodo — gli anni trenta — non soltanto conserva ancora la propria attualità ma, foss'anche inconsapevolmente, giunge a scalfire realtà non ignote di qua dell'Atlantico.

Ciò che rende particolarmente accettabile questa parodia — e le conferisce, in ultima analisi, quel sapore amaro-gnolo cui s'accennava — deve ricercarsi non solo nell'abile ironia con cui la scrittrice volge ogni frase ed ogni episodio al fine parodistico, ma anche nel punto di vista da lei assunto, che non corrisponde di certo a quello del mondo conformista ed anti-intellettuale. Nemmeno si può dire, tuttavia, che si tratti d'una posizione chiaramente e seriamente impegnata: è piuttosto una posizione astratta di intelligenza — non a caso il Connolly fa riferimento a Congreve — cui l'indignazione è estranea e, con essa, la forza. E' perciò che in *Oasis*, oltre a mancare il romanzo, difetta la satira nel senso più proprio del termine.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 111-112.

A questo rilievo non potrà neppure sottrarsi, nel complesso, *The Groves of Academe* (Harcourt, Brace and Co., New York, 1950), dove peraltro la McCarthy adotta decisamente le forme e la struttura del romanzo.

Questa volta la storia si ambienta a Jocelyn — un immaginario « college » progressista della Pennsylvania — e si impernia sulla figura di Henry Mulcahy. Mulcahy, un professore di letteratura inglese di mezz'età, è attivamente impegnato nel tentar di render definitivo l'incarico temporaneamente conferitogli con magnanima liberalità dal Preside della Facoltà, in considerazione del suo passato vagamente radicale che — a sentire Mulcahy medesimo — egli avrebbe causato difficoltà nel reperimento di un posto. All'inizio del romanzo la scadenza dell'incarico è imminente. Mulcahy ordisce alacramente il suo piano, la cui principale trovata sta nell'esagerare il proprio passato politico, fino a « lasciarsi scappare » di fronte ai professori suoi colleghi, allo scopo di commuoverne gli spiriti ed i sentimenti liberali, d'aver appartenuto al Partito Comunista — ciò che è pura invenzione. La trovata attecchisce, specialmente su Domna — il personaggio « di spalla » del romanzo, una giovane, onesta, intelligente ma anche ingenua insegnante. La maggior parte dei professori rimane turbata all'idea che Mulcahy, una volta licenziato da Jocelyn, non sia più in grado di esercitare l'insegnamento per via del proprio passato comunista: dopo varie controversie, una delegazione capeggiata da Domna ottiene che il Preside — cui peraltro non vengono chiariti i motivi della petizione — rinnovi il contratto a Mulcahy. Da quel momento Mulcahy, oramai sicuro di sé, spadroneggia nel « college » senza riguardo alcuno né per le idee né per le persone dei professori che l'hanno aiutato — meno che mai per Domna, che egli non esita a mettere bruscamente di fronte alla realtà delle proprie menzogne. Mulcahy, tuttavia, è vittima di un incerto del mestiere: durante una riunione di poeti, ch'egli stesso s'è preso cura di organizzare, viene calorosamente salutato da un poeta notoriamente comunista proprio di fronte al Preside del

« college ». Questi ne rimane scosso e turbato: non è l'idea in sé della possibile appartenenza di Mulcahy al Partito Comunista a preoccuparlo, quanto l'idea che egli abbia giurato il falso, al momento di assumere l'incarico a Jocelyn, negando la propria affiliazione al Partito. Perciò il Preside convoca il poeta ad un colloquio segreto e ne viene immediatamente rassicurato. Non ha però il tempo di tirare il fiato: Mulcahy, informato dallo stesso poeta dell'accaduto, si precipita nell'ufficio del Preside minacciando di divulgare ai quattro venti questo « infame » episodio di spionaggio e di distruggere, quindi, la sua fama di Preside liberale; in breve, gli fa capire d'averlo alla propria mercé. Ed il romanzo si conclude, paradossalmente, con le dimissioni del Preside, il quale, in un estremo e patetico atto di liberale nobiltà, si propone di risparmiare a Jocelyn un Preside esposto al continuo ricatto da parte di Mulcahy.

Il tema paradossale dello sfruttamento dell'atmosfera del maccarthismo e della buona fede dei liberali non è però predominante come questo necessariamente succinto sommario della trama darebbe a vedere. Al centro dell'ironia dell'autrice stanno, essenzialmente, la figura egocentrica e megalomane di Mulcahy, da un canto e, dall'altro, un mondo accademico semi-disfatto: è nella rappresentazione dell'« incontro » tra questi due opposti poli che emerge più chiaramente l'intenzione satirica della McCarthy.

Il mondo di Jocelyn è quello di un *college* liberale fondato sul finire degli anni trenta, a carattere sperimentale, dove gli studenti « were simply to be free, spontaneous and coeducational »⁵⁹. In realtà l'idea di realizzare una educazione scientifica, nonostante il ricorso ai *tests* attitudinali, ai questionari psicologici o persino agli esami del sangue ed alla misurazione del cranio, non ha avuto molto successo: « at whatever time of the way, the Jocelyn students were always sleepy, yawning and rather gummy-eyed »⁶⁰. In quanto al

⁵⁹ *The Groves of Academe*, p. 61.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 64.

corpo insegnanti, da una parte vi sono i *beachcombers*, venuti a Jocelyn essenzialmente per riposare, e, dall'altra, *missionaries* infarciti di dottrine progressiste e sempre intenti a discutere per amore della discussione: naturalmente, la «unresolved quarrel between the sciences and the humanities was at the bottom of every controversy, each claiming against the other the truer progressive orthodoxy»⁶¹. Insomma, quella di Jocelyn è una dolce vita, a mala pena scossa dagli scandalucci — «a pregnant girl,... the usual plagiarism case,... charges of alcoholism or homosexuality»⁶² — e più che altro teatro di polemiche, pettegolezzi e maldicenze.

In quanto ad Henry Mulcahy, il suo ruolo è quello del perfetto *villain* e fin dall'inizio egli ci viene presentato dalla McCarthy nelle sue comiche, repulsive sembianze:

A tall, soft-bellied, lispng man with a tense, mushroom white face, rimless bifocals, and grayng thin red hair, he was intermittently aware of a quality of personal unattractiveness that emanated from him like a miasma; this made him self-pitying, uxorious, and addicted to self-love, for he associated it with his destiny as a portent of some personal epiphany...⁶³.

E' dunque nella propria stessa ripugnanza esteriore che Mulcahy si compiace di ravvisare un «manifesto of ethical difference» e che si radica la sua smisurata presunzione, il suo atteggiamento di individuo superiore, infine la sua totale assenza di scrupoli nell'azione. Riflettendo sulle proprie insidiose macchinazioni per guadagnarssi la simpatia e l'aiuto di Domna, Mulcahy non può trattenere un moto d'orgoglio:

Contemplating what he had done he felt a justified workman's pride... he was the first, so far as she knew, in all history to expose the existence of a frame-up framing himself first⁶⁴.

Tutto egli sente come ovviamente dovuto alla sua persona e si sente slealmente tradito quando gli altri non conformino esattamente il proprio comportamento alle sue pre-

⁶¹ *Ibid.*, p. 69.

⁶² *Ibid.*, p. 66.

⁶³ *Ibid.*, p. 6.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 98.

visioni ed ai suoi piani. Prima di tutto egli è «... loyal to himself, objectively, as if he were another person, with that feeling of sacrifice and blind obedience that we give to a leader or a cause »⁶⁵.

La sua perenne *self-absorption* si manifesta nel campo letterario e professionale in termini che rasentano la paranoia. Sostanzialmente egli si considera l'unico, esclusivo cultore e profeta del Verbo di Joyce:

He speaks of Joyce's life as a Ministry. He speaks of the Book, the Revelation, the Passion... He believes that he is subject to persecution for propagating the Word... He is hated, he says, by Joyce's enemies, who comprise the whole academic world, with the exception of rival Joyce experts who hate him also, since they are really Joyce's enemies in disguise...⁶⁶.

Ed è perciò che lo si vede aggirarsi per il *campus* di Jocelyn con un « ash-plan stick in imitation of Joyce's Stephen Dedalus »⁶⁷ e che quando la sua posizione al *college* si fa insicura, lo mette da parte « for the duration of this emergency in token of symbolic burial »⁶⁸.

Se, fino a questo momento, si è insistito sulla disposizione più apertamente ilare e parodistica della McCarthy, è però vero che la storia si svolge verso un momento climatico dove l'ironia si fa più acerba ed impegnata. Questo momento di « crisi » si ha quando Domna scopre le menzogne e le doppiezze di Mulcahy e, delusa ed amareggiata, ha un lungo colloquio con un altro professore.

Le falsità di Mulcahy vengono qui più approfonditamente rilevate nelle loro implicazioni morali. Per lui non esistono i criteri normali della verità e della menzogna:

He doesn't examine his statements from the point of view of the speaker but from the point of view of the listener. He listens to himself as you or I might listen to him and asks himself « Is it credible? ». Even in private soliloquy, credibility is the standard he applies; that is he looks

⁶⁵ *Ibid.*, p. 205.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 210.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 6.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 211.

at truth with the eyes of a literary critic and measures a statement by his persuasiveness... his inner life is a busy rehearsal and testing for activity on the larger stage of tomorrow...⁶⁹.

Dal canto loro, le più sostanziali deficienze di Jocelyn sono ravvisate nel fatto che lì come in tutti i *colleges* similari, si producono « classes of sophisticated literary hollow men, without general ideas, without the philosophy or theology that's formed in adolescence, without the habit or the discipline of systematic thought »⁷⁰. Ed in particolare, nelle facoltà umanistiche, si è « ... concerned with formal questions exclusively... but it isn't what the students read for. A student reads an author for his ideas, for his personal metaphysics, what he calls, till you people teach him not to say it, his 'philosophy of life' »⁷¹. Ciò di cui vi sarebbe bisogno, viceversa, sono menti « concerned with universals and first principles »⁷². Ora — ed è qui che il rapporto tra Mulcahy e Jocelyn è esplicitamente presentato nella sua luce più vera, che è una luce paradossale e satirica — Mulcahy possiede, nonostante tutto, alcune delle qualità essenziali a controbilanciare le distorsioni aberranti di Jocelyn:

I think it valuable for the Literature department to have a theist teach in it. Hen [ry Mulcahy]'s brand of theism and mine differ; in his personal life he may belong to the devil's party but the devil is a theist too⁷³.

I due estremi, quantunque in posizioni di partenza antitetiche — da una parte l'uomo che ha sostituito ad ogni principio etico i « valori » della persuasività letteraria; dall'altra il *college* pervaso d'uno spirito individualista e progressista ridottosi all'anarchia didattica e alla lassitudine intellettuale — finiscono dunque per essersi reciprocamente necessari. Mulcahy, che ha bisogno di Jocelyn per esercitarvi la pro-

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 205-206.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 110.

⁷¹ *Ibid.*, p. 209.

⁷² *Ibid.*, *loc. cit.*

⁷³ *Ibid.*, p. 209.

pria prepotente volontà di affermazione, è poi la nemesis delle degenerazioni di Jocelyn.

Questa sottile, anticonvenzionale concezione delle relazioni tra il personaggio principale e l'ambiente, qui esplicitamente rimarcata dall'autrice per bocca dei due interlocutori, è la maggiore risorsa del romanzo. Al quale ultimo non mancano certo i difetti, nonostante la vivacità della McCarthy: c'è, per esempio, una certa deficienza di compenetrazione tra i personaggi di secondo piano e lo sfondo umano di Jocelyn come descritto nei passi sopra ricordati; c'è un certo allentamento di tensione, nella seconda parte del libro, dopo il dialogo or ora riferito — la rappresentazione di Mulcahy accenna a ripetersi troppo; c'è anche qualche eccessiva indulgenza all'istrionico, al grottesco; e tutte queste manchevolezze messe insieme finiscono, da ultimo, per offuscare il carattere satirico del lavoro. Ma se invece si guarda all'ambiguità delle relazioni di cui si diceva, a come essa — prima ancora del riconoscimento esplicito — venga larvamente ma insistente-mente rappresentata attraverso l'intreccio e lo stesso comportamento dei diversi personaggi; a come il lettore sia portato a « vedere » situazioni e persone da punti di vista contrastanti; allora certamente si coglie l'espressione più viva, originale e provocante dell'ingegno della McCarthy.

Ma è nel suo terzo e, fino ad ora, ultimo romanzo, *A Charmed Life* (Harcourt, Brace and Co., New York, 1955)⁷⁴, che Mary McCarthy raggiunge la sua forma più alta, pari a quella dei suoi migliori racconti — salvo che, naturalmente, essa è qui alle prese con una forma narrativa di ben maggiore impegno.

Questo romanzo, in cui l'autrice integra e sviluppa alcuni dei temi più significativi accennati o trattati nelle altre sue opere, ci riporta in certo qual modo, per ciò che ne concerne il tema centrale, al primo gruppo di racconti con cui si è aperta questa rassegna. Questa volta, però, il problema

⁷⁴ Il romanzo è stato tradotto in Italia col titolo *Una vita stregata*, Milano, 1958.

dell'identità viene affrontato nelle sue implicazioni più ampie, che sono implicazioni morali e che non si circoscrivono unicamente alla sfera dell'individuo.

Anche nell'intonazione e nella struttura del romanzo *l'achievement* della scrittrice è notevolmente più completo e, in particolare, dà luogo ad un più stringato equilibrio in confronto ai romanzi o ad alcuni dei racconti precedenti. L'unità del tono satirico non viene qui offuscata, né rotta — semmai, anzi, corroborata — dalle variazioni d'espressione della vena ironica, che si fa ora più cruda ed esacerbata, ora quasi mite, ora decisamente ilare, poiché dette variazioni sono più attentamente misurate ed armonizzate e, comunque, l'ironia sottende sempre almeno una punta d'amarrezza. Un altro pregio notevole sta nella riuscita articolazione dei diversi personaggi, della funzione intermediaria tra la protagonista e l'ambiente, o tra quella ed i suoi problemi, che è loro assegnata. Ancora da notare, infine, sempre nei confronti della tecnica narrativa, l'attenzione dedicata a certi particolari od eventi apparentemente secondari ma in definitiva essenziali al realismo della rappresentazione.

La storia si apre con il ritorno di Martha, l'eroina, con il suo attuale marito, John, a New Leeds, una comunità di bohemiens e sedicenti intellettuali da lei abbandonata sette anni prima, quando era fuggita dal primo marito, Miles, per sposare John. I motivi di questo ritorno non sono chiari, dapprincipio, nemmeno alla stessa Martha, che si sforza di ravvisarli nella volontà di portare a termine una commedia o, ancora più vagamente, nel desiderio di avere un figlio e metter su famiglia, lontano dalla vita febbrile e tumultuosa della metropoli. Ben presto, però, Martha scopre i motivi più veri e riposti che l'hanno ricondotta a New Leeds e che si riassumono nel suo non sentirsi ancora pienamente affrancata dall'attrazione della prepotente, dominatrice personalità di Miles: la fuga di sette anni prima ha eluso, non risolto, il problema di far chiaro nei propri ambigui e contrastanti sentimenti per il primo marito. Si apre così la fase del con-

fronto tra Martha e Miles che, attraverso incertezze e mezze misure, culmina infine in un confronto immediato e diretto tanto sul piano elevato dei rapporti intellettuali quanto su quello decisamente prosaico di un occasionale rapporto sessuale: ed è specialmente quest'ultimo che fa chiara a Martha la sua ormai totale, disaffezionata indipendenza da Miles. In una terza fase della storia troviamo da prima Martha esultante al pensiero dell'incipiente gravidanza, accolta quasi come il simbolo dell'inizio di una nuova vita, d'un taglio deciso con il passato. Ma è un'esultanza di breve durata: Martha è assalita dal dubbio che il figlio possa essere di Miles, anziché di John. E' allora la lotta tra la sua coscienza, da una parte, e, dall'altra, in ressa, le molteplici voci della ragione — che le mostra quanto infime siano le possibilità che il bambino sia di Miles, anziché di John —, il suo stesso desiderio di divenire madre, il comune buon senso e la morale convenzionale. Ma la coscienza non si acquista e Martha rifiuta il compromesso, decidendo di abortire prima ancora di rivelare tutto a John. Entrata in possesso, dopo diverse traversie, della somma necessaria per l'operazione, Martha è in macchina, alla volta del medico, mentre assapora la gioia della decisione presa, che l'ha liberata definitivamente, ella pensa, dalla paura e dall'incertezza di sé: anche quest'ultima volta per poco però, ché un assurdo incidente di macchina — tipico dell'assurda New Leeds — stronca la vita di Martha e la sua nuova speranza nel futuro.

Attorno a Martha, come si è accennato, si muove ed agisce una serie di personaggi che variamente contribuiscono alla costruzione del romanzo ed alla definizione dei suoi temi. Alcuni di tali personaggi, come principalmente John e Miles, sono di natura statica, non manifestano alcuna forma di sviluppo, ed hanno piuttosto una funzione simbolica in relazione ai problemi di Martha. Da una parte è John, una figura alquanto vaga ed evanescente, così come il futuro verso il quale Martha cerca di proiettarsi; dall'altra Miles, con le sue qualità ben definite — un intellettualismo saldo ma anche

troppo sicuro di sé, un dispotismo autoritario, una sensualità irruente e quasi volgare, una assoluta mancanza di sensibilità — al quale Martha si sforza di sottrarsi, come al peso del proprio passato.

Ma vi sono anche caratteri dotati di personalità più complesse ed articolate, che nel corso della storia subiscono anch'essi una trasformazione. Uno di questi è Warren Coe, una patetica figura di pittore astratto senza successo e senza temperamento, dominato ad un tempo dai principî convenzionali e da una pseudo-filosofia relativistica, così com'è dominato, nascondendoselo sotto il velo di un sentimentale romanticismo, dalla moglie, Jane, una donna d'un egoismo senza limiti e senza scrupoli. Eppure questa innocente, sciocca vittima di qualsivoglia teoria gli venga proposta sarà capace di un « beau geste » alla fine della storia. Egli è l'unico a ricevere le confidenze di Martha, ad afferrarne, seppure non a comprenderne, il dilemma angoscioso e quindi ad adoprarsi attivamente per prestarle il proprio aiuto passando sopra ai propri pregiudizi, alle proprie teorie, e, soprattutto, al proprio orgoglio ed elevandosi perciò, quantunque temporaneamente, al di sopra di se stesso. Anche Dolly Lamb è una figura che l'ironia della scrittrice dipinge non senza un'ombra di pietà e di simpatia. Ella è, in un certo senso, l'« alternativa » di Martha: come quest'ultima, Dolly è alla ricerca di un significato da dare alla propria vita, ma « ... she was gentler and more reserved than Martha: she was ironic where Martha was satiric and modest where Martha was vain »⁷⁵. Si potrebbe dire che Dolly è ad uno stadio anteriore, rispetto a quello in cui si trova Martha, nei confronti della vita. Nella sua ricerca di « esperienza » v'è qualcosa di innocente, così come nelle illusioni da adolescente che in lei sopravvivono, sia pure in forma talvolta ridicola. Di fronte a New Leeds, alla apparente « charmed life » che vi si conduce, ella è ancora aperta e ben disposta ed è attraverso di lei che di New Leeds

⁷⁵ *A Charmed Life*, p. 110.

ci viene data un'impressione antitetica a quella che è l'attuale visione di Martha. Arriva però il momento in cui effettivamente Dolly deve affrontare l'esperienza: ed è allora il momento della delusione cocente, dell'insorgere dei dubbi e degli smarrimenti di fronte alle ambiguità del reale — della propria, interiore realtà non meno che della realtà « al di fuori ». Ed è allora che vediamo Dolly, suo malgrado, pervenire alle soglie della maturità. Ed invano ella cerca di sottrarvisi, attraverso un'ultima, forzata replica dei suoi atteggiamenti e sentimenti di pietà: ad essi manca, ormai, la giustificazione dell'originaria innocenza e, viceversa, sono corrotti da un velo di ipocrisia di cui Dolly stessa non sembra essere del tutto ignara.

C'è infine la categoria dei personaggi che rappresentano le diverse espressioni del materiale umano di New Leeds: Sandy Gray, la fonte dell'« esperienza » di Dolly, che di New Leeds impersona l'assoluta mancanza d'ogni senso di responsabilità unita ad un'illusoria quanto fragile sicurezza di sé; Jane Coe, la moglie di Warren, che di New Leeds ha la peculiare inclinazione al sofisma, mediante la quale dà ad ogni problema, importante o futile che sia, la soluzione più consona ai propri egoistici interessi, ammantandola d'una pretesa veste altruistica; ed il visconte francese, imperturbabile nella logica con cui concilia la sua attività di venditore di liquori e di membro d'una società contro l'alcoolismo, oppure la sua « intransigente » fede di cattolico con la sua larghezza di vedute per ciò che concerne le avventure extraconiugali; ed infine la poetessa Eleanor Considine, una donna di mezza età con un'interminabile storia di amori, dei cui particolari è sempre prodiga al primo venuto ed è, per questa sua « franchezza », universalmente scusata e stimata.

Sulle caratteristiche di New Leeds la satira della scrittrice si appunta senza quartiere, denunciando il decadentismo che vi si nasconde sotto le parvenze d'una vita incantata. In realtà, come arriva ad affermare Martha, questa cittadina, e specie il suo settore *bohemian*, per la vita che vi si conduce, è per-

sino « ... worse than suburbia, where there is a frank competition with your neighbors to have the newest car or bake the best cakes... But here nobody competes, unless there's a secret contest as to who can have the most squalid house and give the worst parties »⁷⁶. Ed il decadentismo di questa vita trova il corrispondente nel generale disordinato abbandono del posto:

Everything was running down, warping, buckling, mildewing. The clock on the mantelpiece had stopped, and there was nobody to fix it. The man who sharpened lawn-mowers had died and there was nobody to replace him. The garage man's only accomplishment was the ability to scratch his head⁷⁷.

Una cittadina, insomma, ai confini dell'assurdo e che vanta primati da cronaca nera, come afferma l'autrice in una comica descrizione delle sue esagerazioni:

In wife-beating, child neglect, divorce, automobile accidents, falls, suicide, the town was on a sort of statistical rampage, like the highways on a holiday weekend⁷⁸.

La satira diviene più pungente quando degli abitanti di New Leeds intende colpire la totale mancanza d'ogni senso di responsabilità e l'indifferenza morale — quando, ad esempio, ce ne è descritta la pretesa ad un tono di rispettabilità convenzionale cui si accoppia un sostanziale disinteresse per le questioni di fondo nel corso di un processo tenuto nella cittadina⁷⁹. L'atmosfera di New Leeds è tale, insomma, che — come commenta Warren Coe — « Hitler himself could come here and set up as a house painter and nobody would mind »⁸⁰.

Ciò conduce direttamente alla considerazione dei motivi e dei temi di cui si sostanzia la narrazione e che conferiscono a questo romanzo la sua decisa impostazione satirica.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 119.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁷⁹ *Ibid.*, cfr. Cap. X.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 86.

La questione di partenza sta nella imprevedibilità ed ambiguità del comportamento dell'individuo di fronte al non meno ambiguo ed imprevedibile gioco della vita. Buona parte della storia della protagonista — ma non di quella soltanto — è diretta a mettere in rilievo questa condizione. Ma è Martha stessa, del resto, ad esprimere apertamente questa conclusione tratta dall'esperienza: «... the more one knew, the less one could predict; it seemed that in human life, as in palmistry, no sign had a fixed meaning »⁸¹. L'individuo si trova beffardamente intrappolato e disorientato dalle circostanze, che regolarmente tornano a condizionarlo, come in un perpetuo circolo vizioso. E la natura umana è tale che l'individuo è indotto ad agire in maniera ch'egli avrebbe ritenuto impensabile o senz'altro moralmente riprovevole.

Ne scaturisce, inevitabilmente, un senso di incertezza, di costante precarietà, di smarrimento, nella stessa sfera morale, poiché, come afferma Martha:

Nobody can stay in the right — I mean in real life — that's the terrible thing... If you think you're in the right for more than a few seconds, you'll find that you are in the wrong. Nobody can have a permanent claim on being the injured party; it seems horribly unfair, but there it is. As soon as you feel injured and begin to cry for justice, you discover that your position has gotten undermined; the ground has shifted beneath you, in a slow sort of landslide, and you feel cut off⁸².

Ma se questa è l'essenza della condizione umana, essa tuttavia non giustifica — ed è qui la questione cruciale affrontata dal romanzo — né l'elusione del problema, né il rassegnato abbandono d'ogni impegno etico, né l'accomodantismo della morale convenzionale. In altri termini, l'inevitabilità di certi eventi e certe situazioni e la conseguente precarietà della verità, al livello conoscitivo, non legittima l'accettazione del relativismo sul piano etico. Ed invece, il comportamento individuale e sociale dimostra che la giustificata

⁸¹ *Ibid.*, p. 262.

⁸² *Ibid.*, p. 194.

sfiducia dei sensi e degli impulsi umani di fronte ad una realtà sempre ambigua scivola e degenera in una ingiustificata sordità alle « moral perceptions » dell'individuo medesimo⁸³. Ed è proprio questa rinuncia ad ogni impegno morale che porta persone come Warren Coe ad accettare per buona qualsiasi teoria anche come regola di comportamento — « I've learned to accept a lot of things since I took up science and philosophy »⁸⁴; o che induce il dottore, cui Martha si rivolge per esporgli il proprio problema, a farsi servo obbediente della moralità convenzionale:

« Your case isn't as unusual as you seem to think. It happens to lots of women, respectable women, too. A few drinks, husband's away... you know. They go ahead and have the baby and everybody's happy... You think too much; that's the trouble with you »⁸⁵.

O che, infine, spinge comunità come New Leeds a condurre un'apparente « charmed life », disinteressata ed indifferente a tutto, tranne che a vane discussioni pseudo-intellettuali.

Ed è questa indifferenza che attira la satira della scrittrice e che più direttamente, ad un certo momento, viene denunciata attraverso l'invettiva di Martha:

That's what's wrong with you, Warren. That's what's wrong with this horrible place. Nobody will admit to knowing anything, until it's been proved... You act as if the human race had learned nothing, as if everything were possible, as if we could all start on a new phase every day... You take up a doubting posture. But you don't really doubt. You just ask questions, like a machine... And the whole world is getting like you, like New Leeds. Every body has to be shown... But nobody is really curious because nobody cares what the truth is. As soon as we think something, it occurs to us that the opposite or the contrary might just as well be true. And no one cares⁸⁶.

⁸³ *Ibid.*, p. 190.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 36.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 266-267.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 262.

La risoluzione finale di Martha — di quella stessa Martha che non meno degli altri è soggetta ad errare dalle proprie debolezze e dai propri impulsi — va appunto intesa come un'affermazione di principio, posta nei termini in cui è posta proprio in antitesi a qualsiasi forma di morale convenzionale. Lungi dall'indulgere ad una rassegnazione apatica, il problema è di accettare la vita così com'è ma con « a kind of defiance »: l'affermazione del proprio io va perseguita nonostante tutto — nonostante l'immane certezza di trovarsi ancora a sbagliare, nonostante i dettami di una morale ipocrita e convenzionale, nonostante la propria stessa inclinazione al pietismo ed all'accomodamento:

Yet the moral part of Martha knew that she would have an abortion because all her inclinations were the other way. The hardest course was the right one; ... if her nature shrank from the task, if it hid and cried piteously for mercy, that was a sign that she was in the presence of the ethical⁸⁷.

Ed è ben vero che, alla fine, con l'incidente che conclude la narrazione, la vita avrà ragione di Martha. Di più, sembra legittimo assumere per scontato che, fosse Martha sopravvissuta, quel compiaciuto « stato di grazia » cui ella si sente di pervenire in virtù della propria decisione⁸⁸, si sarebbe rivelato illusorio e di breve durata — la condizione umana non può sovvertirsi. Rimane tuttavia il fatto che qui lo sviluppo dell'eroina, in una con le implicazioni di tale sviluppo, è condotto più oltre dello stadio raggiunto in *Ghostly Father, I Confess* da Margaret Sargent, dove a salvarsi era unicamente la capacità di discernimento morale dell'eroina nei confronti del proprio passato. In *A Charmed Life*, invece, viene affermato anche il dovere dell'individuo a perseguire un imperativo etico, ad impegnare la sua capacità di discernimento in un atto di sfida alla condizione umana, pur nell'assoluta incer-

⁸⁷ *Ibid.*, p. 262.

⁸⁸ *Ibid.*, cfr. p. 311.

tezza e fragilità di tale condizione. Ed è proprio questa enfasi sul problema etico che dà maggior vigore e maggior consistenza alla ispirazione satirica della scrittrice in quest'ultimo romanzo.

Dalla considerazione dei temi di *A Charmed Life* è agevole passare a considerazioni generali sulla narrativa della McCarthy. Ed in primo luogo può mettersi in rilievo che, quale si sia l'identificabilità di ambienti, personaggi od eventi, l'ironia della McCarthy è ben spesso incline alla satira: non mai, invece, alla pura e semplice « comedy ». Per dirla con le parole di John Sutherland, autore di un acuto saggio sulla satira:

The writer of comedy accepts the natural and acquired folly and extravagance and impudence which a bountiful world provides for his enjoyment: he is a sort of human bird-watcher, detached and attentive, but no more troubled by moral issues than the ordinary bird-watcher is when the starlings swoop down on his bird-table and drive away the tits and the nut-hatch⁸⁹.

Ora, non sembra che tanto possa dirsi della McCarthy: ed anche quando il problema morale in senso proprio non è tra i motivi della sua narrazione, non può dirsi tuttavia che l'atteggiamento della scrittrice verso il materiale umano oscilli prevalentemente « ...from an amused tolerance to a cheerful or even delighted acceptance »⁹⁰.

Il fatto è che alla fonte dell'ispirazione narrativa della McCarthy si trova sempre una spiccata sensibilità al ruolo del caso e del prosaico nella vita, da cui scaturisce quella concezione della realtà umana cui si è riferiti, in particolare, a proposito di *A Charmed Life*.

L'accidente e l'impulso prosaico, intesi come elementi con-

⁸⁹ J. SUTHERLAND, *English Satire*, Cambridge University Press — 1958 (p. 3).

⁹⁰ *Ibid.*, *loc. cit.*

dizionanti dell'azione e delle aspirazioni umane, costituiscono un motivo ricorrente nei lavori della McCarthy — talvolta quasi un'ossessione. Basti pensare al ruolo che eventi o reazioni inattesi eppure assolutamente banali, giocano nell'intreccio di molti racconti della scrittrice così come in certi episodi dei suoi romanzi. Basti ricordare quante volte i più terrestri « fatti della vita » facciano sommaria e beffarda giustizia delle aspirazioni intellettuali, genuine o meno, di tanti personaggi. Sono proprio questi elementi della rappresentazione narrativa della McCarthy che le conferiscono quel realismo così sconcertante, talvolta « shocking », eppure così « vero », cioè così abile nel riprodurre l'irrazionale « logica della vita ».

C'è insomma, in questa scrittrice, ciò che il Trilling rilevava a proposito del Tolstoj di Anna Karenina: una costante « ...awareness that the spirit of man is always at the mercy of the actual and the trivial »⁹¹. Ora, è proprio quando questa coscienza della condizione umana — dell'ambiguità inerente al reale e all'individuo, dell'inevitabile, perenne frattura tra reale ed ideale, tra l'essere ed il voler essere dell'io — si fa essa medesima, più o meno esplicitamente, oggetto della narrazione, è proprio allora che l'ironia della McCarthy diviene più acerba e severa.

L'autrice, l'abbiamo visto, è ancora disposta ad assumere toni indulgenti verso quei personaggi che da tale consapevolezza sono lontani genuinamente, per immaturità ed effettiva innocenza. Ma essa è spietata nell'espone alla gogna quei personaggi che la respingono illudendosi di potervi sostituire dottrine e miti di qualsiasi forma e colore, e più ancora verso i personaggi o gli ambienti che in virtù di essa si sentono legittimati alla *deception*, propria ed altrui, al pietismo, al melodramma. L'implicazione dell'autrice è, quindi, che la realtà della vita va accettata per quella che è, senza illusioni e senza drammatizzare — con quella stessa *matter-of-factness*, si po-

⁹¹ L. TRILLING, *The Opposing Self*, The Viking Press, New York, 1955 (p. 75).

trebbe aggiungere, con cui essa esamina ed espone alla satira la propria stessa persona. Ed un ulteriore, più esplicito asserto, come si è visto nel romanzo poc'anzi esaminato, è che anzi l'impegno nella ricerca e nell'affermazione etica dell'io non deve venir meno, per certo che ne sia il fallimento finale.

La tensione che, pur scevra d'ogni colorazione drammatica, si riscontra nella narrativa della McCarthy, deriva proprio dalla contrapposizione tra questa visione pessimistica ed amara della realtà e un'incessante aspirazione all'indipendenza e alla dignità morale che è tuttavia sconfitta in partenza, conseguentemente a quella stessa visione.

Si può osservare, a questo proposito, che quella aspirazione sta alla base del rigoroso, impietoso distacco con cui l'autrice trasfonde la propria esperienza personale nelle sue opere. Ora, se ciò conferisce un particolare vigore rappresentativo a gran parte della sua narrativa, sembra però doversi anche assumere in misura non indifferente la responsabilità delle sue limitazioni. In particolare nel caso di *A Charmed Life*, ad esempio, la figura di Martha risulta, in ultima analisi, incompleta: e proprio a questa sua incompletezza sembra doversi attribuire il senso di indifferenza, se non addirittura di fastidio, che la sua morte produce sul lettore. Il fatto è che in Martha in particolare si avverte la deficienza di una dimensione che non è quella intellettuale: una dimensione emotiva, pertinente al campo dei sentimenti, che non è necessariamente sentimentalismo — e che ad ogni modo, esiste. Si direbbe quasi che l'autrice non abbia osato di accostare la mano a questa melodrammaticità che essa detesta sopra ogni altra cosa — ciò che implicherebbe, tuttavia, un limite nelle sue capacità di oggettivizzazione.

Vi sarebbe però anche da chiedersi se questi non siano limiti necessariamente indotti dal genere satirico, avventurandosi così su una questione tuttora aperta⁹² e non pertinente in questa sede. Ciò che qui interessava era di illustrare come la

⁹² Cfr. J. SUTHERLAND, *op. cit.*

narrativa della McCarthy, sorretta da una forte « personalità letteraria » e da capacità stilistiche non comuni, sia impegnata su problemi fondamentali dell'esistenza, che hanno carattere di universalità: sia una narrativa, quindi, cui spetta un ruolo di primo piano nell'ambito di quel movimento verso una letteratura « matura » di cui diceva il Fiedler.

SARA POLI