

IL LINGUAGGIO NARRATIVO DI SHERWOOD ANDERSON *

Non tutta la prosa di Sherwood Anderson può vantare la limpidezza dei brevi periodi, con cui comincia il primo, idealmente se non cronologicamente, dei suoi racconti: « Hands » (in *Winesburg, Ohio*, del 1919):

Upon the half-decayed veranda of a small frame house that stood near the edge of a ravine near the town of Winesburg, Ohio, a fat little old man walked nervously up and down. Across a long field that had been seeded for clover but had produced only a dense crop of yellow mustard weeds, he could see the public highway along which went a wagon filled with berry pickers returning from the fields. The berry pickers, youths and maidens, laughed and shouted boisterously. A boy clad in a blue shirt leaped from the wagon and attempted to drag after him one of the maidens who screamed and protested shrilly. The feet of the boy in the road kicked up a cloud of dust that floated across the face of the departing sun. Over the long field came a thin girlish voice. « Oh, you Wing Biddlebaum, comb your hair, it's falling into your eyes » commanded the voice to the man, who was bald and whose nervous little hands fiddled about the bare white forehead as though arranging a mass of tangled locks.

La dolcezza di accordo musicale percepibile nella parole dell'esordio (« Upon the half-decayed veranda »), le nitide immagini che sembrano invitare alla contemplazione e all'ascolto, la semplicità di mezzi con cui sono raggiunti certi effetti — per esempio il senso del silenzio e del vuoto che circondano il pro-

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

tagonista è evocato con pienezza acustica e visiva dai due aggettivi nella frase « Over the *long* field came a *thin* girlish voice » — tutto ciò conferisce a queste poche righe il fascino di un frammento lirico, un sapore suggestivo che, anche isolate dal resto del racconto, esse non perderebbero.

Non si può dire che tutte le pagine dello Anderson siano altrettanto riuscite. Tuttavia questa mi sembra particolarmente adatta per una breve analisi di quello che è, nella sua linea essenziale, il procedimento seguito da Anderson nel raccontare le storie dei suoi personaggi. L'eccellenza del brano riportato è infatti dovuta non a una tecnica diversa da quella abitualmente usata dallo scrittore, bensì dalla singolare misura con cui egli applicò in questo caso la tecnica divenutagli poi usuale, misura sgorgata di vena in questo primo racconto, se davvero esso fu, come egli narra in una lettera, scritto di getto e mai ritoccato, e dall'immediatezza con cui una visione meditata e maturata lentamente nell'intimo poté dischiudersi all'espressione come forma pura ed essenziale. La scena descritta nel breve giro di queste righe si articola in vari momenti. C'è il piccolo uomo grasso che cammina su e giù nella veranda della sua casetta fuori mano, c'è il passaggio del carro sulla strada maestra, visto, forse, attraverso i suoi occhi; poi il ragazzo e la ragazza che scherzano insieme e per un istante fanno quadro a sé, come isolati dalla nube di polvere; poi viene il richiamo della fanciulla — non è detto se sia o no la stessa che un momento prima sgridava il giovane — a ricollegare la scena della strada con l'ometto lontano; infine l'attenzione torna a concentrarsi unicamente su di lui.

Un'analisi più minuta di questi periodi rivela l'accurata disposizione di aggettivi e d'immagini che sottolineano il valore di ciascun momento e la sua relazione col contesto. Per esempio, la prima descrizione del protagonista — « Upon the *half-decayed* veranda... a *fat, little, old* man walked *nervously*... » — immediatamente suggerisce un'idea di desolazione e squallore che viene come prolungata e accentuata dall'accento al campo, piantato a trifoglio, ma che ha prodotto

solo « a dense crop of yellow mustard weed ». Di contro a quest'accento, nella medesima frase, « the *public high-way...* a wagon *filled* with berry pickers »: aggettivi che richiamano immagini opposte a quella della solitaria casetta di legno. Altre parole nel periodo seguente — *maidens, clad*, voci poco usate nella prosa; « a *blue shirt* », una nota di colore dolce e nitido contro il denso giallo delle erbacce — mescolano alla gaiezza chiassosa della scena una grazia idillica che la rende più lontana e irreal; questa impressione si accentua poi con l'immagine, veramente notevole, della nuvola di polvere sollevata dai piedi del giovane, fluttuante contro il sole che tramonta: una mistura di prosaico e di lirico — *kicked, floated* — che produce indubbiamente un effetto poetico. Il grido della fanciulla lontana corrisponde in certo modo al campo pieno di erbe gialle, cioè ricongiunge e quasi avvicina le persone sulla strada all'uomo sulla veranda, ma per un attimo appena; il momento dopo Wing Biddlebaum, ora conosciuto per nome dal lettore, è di nuovo al centro della narrazione, solo, descritto e definito da attributi — « *bald ... nervous little hands ... bare white forehead* » — che creano intorno a lui un'atmosfera squallida e desolata.

È dunque visibile, in questo campione di narrativa, un andamento circolare: punto di partenza e punto di arrivo non solo riguardano la stessa persona — in ciò non vi sarebbe nulla di speciale — ma la riguardano nello stesso atteggiamento. Nulla sta a indicare che Wing Biddlebaum abbia smesso di camminare su e giù durante il passaggio del carro, né che si sia effettivamente voltato a guardare l'allegra compagnia che passava — « he could see » dice soltanto il libro — né che, prima del beffardo richiamo, le sue mani fossero immote e non già fluttuanti intorno alla fronte. Al contrario si ha l'impressione che il suo fittizio movimento continui uguale, senza alcuna relazione con il reale movimento del carro e dei contadini. I due piani restano separati idealmente, come lo sono materialmente dalla lontananza evocata per mezzo degli aggettivi *long* e *thin*.

Ebbene, l'andamento circolare e contemporaneamente statico rilevato in questo primo capoverso di « Hands », trova un parallelo nell'intero racconto. La singolarità di Wing Biddlebaum, cioè le sue mani continuamente annaspanti e spaventate, viene presentata all'inizio attraverso la scena commentata or ora, poi la narrazione si sposta ad accogliere altre voci: lo scherno e il compatimento che la comunità di Winesburg riserva a quella strana figura, la perplessità di George Willard, il giovane che è il solo amico di Wing, e infine gli echi feroci del paese in cui l'ometto era stato anni avanti maestro di scuola, prima che la sua tenerezza per i fanciulli fosse scambiata dalla malvagità grossolana dei paesani per una passione contro natura espressa in carezze equivoche e morbose. Da allora il protagonista, scampato a stento al linciaggio, e sconvolto dall'accusa per lui incomprensibile e dalla brutalità subita, vede nelle proprie mani, un tempo irradianti amorosa vitalità creativa, un « tabù », un oggetto di scandalo che lo ossessiona e lo rinchiude nella sua solitudine.

Alla fine del racconto ritorna in primo piano l'immagine di Wing, che rientra dalla veranda nella casa, e torna il moto delle sue mani, reso da un'immagine esemplare, nella sua vividezza, di ciò che Anderson sapeva ottenere accostando il materiale insolito a quello più trito, il sublime al misero, entro un'aura crepuscolare; in altre parole, un perfetto esempio di « grottesco »:

A few stray white bread crumbs lay on the cleanly washed floor by the table; putting the lamp upon a low stool he began to pick up the crumbs carrying them to his mouth with unbelievable rapidity. In the dense blotch of light beneath the table the kneeling figure looked like a priest engaged in some service of his church. The nervous expressive fingers, flashing in and out of the light, might well have been mistaken for the fingers of a devotee going swiftly through decade after decade of his rosary.

Il motivo centrale del racconto — la solitudine invincibile di un essere in mezzo ai suoi simili — presentato nel giro

della narrazione attraverso le « voci » estranee, non progredisce, e ancor meno si risolve, in alcun modo; esso viene soltanto portato a un acme di significato, la tensione usata ad esprimere il quale, in quest'ultimo brano, per lo sforzo di uscire dall'oscurità persistente, si traduce in immagine simbolica, cristallizzando l'emozione contenuta in un arabesco emblematico. E lo stesso si può dire a proposito di tutti i racconti di *Winesburg, Ohio*, di *The Triumph of the Egg* (del 1921) e così via. Dovunque, l'esordio illumina parzialmente la figura del protagonista, adombrandone il lato singolare, poi la narrazione sviluppa elementi laterali, infine torna a focalizzarsi nell'aspetto unico, anomalo, della sua personalità, chiudendone la carica emotiva nella immobilità, o nel gesto fissato in una ripetizione che lo perpetua nel ricordo e lo presenta, più che all'intendimento, alla contemplazione del lettore, come simbolo. Così il racconto « Paper pills » si chiude sull'immagine del Dottor Reefy che si caccia in tasca i pezzi di carta dove sono scritti i suoi pensieri; « The Philosopher » sulla frase del Dottor Parcival: « Everyone in the world is Christ and they are all crucified »; « Loneliness » sull'eco della voce lamentosa di Robinson: « I'm all alone ».

Quanto alle figure minori, alle « voci » che si esprimono nella parte centrale del racconto, esse illuminano il significato della figura più importante, preparandone l'accentuazione finale, ma non lo interpretano in sé, non agiscono insomma come il « punto di vista circoscritto » introdotto nella tecnica narrativa da Henry James. Esse connettono il protagonista a un « background », e contemporaneamente lo isolano da esso, al modo che una circonferenza è nello stesso tempo pertinente e lontana dal suo centro. Solo il narratore contempla dall'alto l'intero cerchio della situazione. La diversità delle tecniche rispettivamente seguite da James e da Anderson si spiega col fatto che all'uno interessava essenzialmente il problema della comunicabilità, all'altro quello della comunicazione. Il primo intendeva scavare all'estremo nelle parole la capacità di comunicare al lettore l'essenza di sentimenti e

rapporti sociali elaboratissimi; il secondo mirò soprattutto a scoprire se in fondo a tali rapporti e sentimenti esistesse davvero un incontro tra personalità diverse. L'opera di Anderson, dal *Windy McPherson's Son*, il suo primo romanzo pubblicato nel '16, fino alle *Memoirs*, che videro la luce dopo la sua morte, è tutta imperniata sulla ricerca di un terreno in cui possa avvenire, con l'effettiva comunicazione di pensieri e di affetti tra gli esseri umani, la comprensione della vita nel suo picno valore: le parole, il pensiero costruttivo che si traduce nella moderna industrializzazione, il rapporto sessuale contemplato alla luce delle teorie psicoanalitiche, l'impegno sociale improntato a un radicalismo di sinistra, sono presi volta a volta ad argomento dei suoi romanzi come sfondo e presupposto di questo tentativo di intesa fra persone diverse.

Le caratteristiche più appariscenti dello stile andersoniano — un'estrema lentezza nella narrazione, la quasi completa assenza di dialoghi e di una progressione drammatica — discendono immediatamente dalla sua tenace attenzione a questo problema centrale. Tali caratteristiche risaltano soprattutto nelle opere di maggior mole, ove diviene più arduo evitare che, nel profilarsi su larga scala, investendo fatti più numerosi e stati d'animo più complessi, l'interrogativo fondamentale si stemperi e si inaridisca perdendo il suo vero mordente. Lo sforzo conseguente alle cresciute difficoltà si manifesta in una distorsione innaturale del procedimento narrativo di cui s'è detto. Ne sono esempi imponenti l'episodio del matrimonio di Hugh McVey e di Clara in *Poor White* (1920) e la lunghissima scena notturna in *Many Marriages* (1923) — brani che non possono essere qui riprodotti per un'analisi minuta, ma di cui è necessario accennare almeno i caratteri più notevoli.

Nel capitolo XIV di *Poor White* viene descritto un incontro casuale dei due protagonisti, Hugh e Clara, ciascuno dei quali nutre il segreto desiderio di avvicinare l'altro, e si tormenta di vergogna credendolo superiore e irraggiungi-

bile: è un incontro imbarazzante e infruttuoso, sul quale la chiusa del capitolo sembra calare come un sipario definitivo. Il capitolo seguente comincia con queste parole:

Hugh and Clara were married in less than a week after their first walk together. A chain of circumstances touching their lives hurled them into marriage and the opportunity for the intimacy with a woman for which Hugh so longed came to him with a swiftness that made him fairly dizzy.

Con palese disprezzo per le regole del racconto a intreccio, che vogliono un lento progresso verso un *climax* e la creazione di una *suspense* intorno allo scioglimento del nodo, qui una soluzione imprevedibile è data prima che si determini qualsiasi senso di attesa. Se l'interesse del lettore era rivolto all'intreccio, dopo un breve guizzo per la subitaneità dell'evento, eccolo già esaurito: circostanze e conseguenze del medesimo appariranno indifferenti. Ma dopo aver così decisamente scoraggiato il lettore « che vuol sapere come va a finire », Anderson ripiglia a una a una le fasi attraverso cui si è verificato il fatto, per ricostruire il valore che quel fatto può assumere nella vita dell'uomo e della donna, anzi di tutte le persone a loro in qualche modo connesse.

Nel capitolo XV egli narra l'indignazione di Hugh per le calunnie che sente bisbigliare su Clara, il subito impulso a offrirle il proprio appoggio, la proposta di matrimonio accettata, l'immediata partenza dei due per sposarsi. All'inizio del sedicesimo, Jim, il vecchio contadino della fattoria di Tom Butterworth, padre di Clara, si dispone ad avvertirlo di ciò che sta per accadere:

As he stood alone in the barnyard, excited at the thought of the adventure on which Clara and Hugh had set out, Jim Priest remembered Tom Butterworth. For more than thirty years Jim had worked for Tom and they had a strong impulse that bound them together — the common passion of fine horses.

Quella che ora si apre e continua per due buone pagine sembra lì per lì una digressione sulla passione di Jim per i cavalli, sui fantini e sugli stalloni più famosi e sui generali Grant e Lee, digressione del tutto irrilevante rispetto al tema appena iniziato; solo alla fine di queste due pagine, una frase riporta l'attenzione al momento attuale:

He thought of Tom Butterworth who, he told himself, had fussed with Clara just as Bud Doble had often fussed with a horse in a race. He had himself been like Pop Geers.

Doble e Geers sono i fantini favoriti rispettivamente di Tom e Jim; il primo di essi era solito, nelle gare, preoccuparsi dell'effetto prodotto sul pubblico e incitare il suo cavallo rumorosamente, mentre il secondo badava solo ad aiutare nella corsa l'animale, che dal proprio istinto era guidato alla vittoria. Jim sente di aver agito come quest'ultimo: « ... he had known and understood the mare colt, Clara ».

L'intensità di questo pensiero nella mente di Jim è preparata e condizionata dall'intensità con cui un istante prima egli ha sentito, rivivendo fatti della sua giovinezza, il gusto ironico e glorioso della vita.

Il racconto prosegue con l'annuncio della novità a Tom, e con i preparativi per una festa improvvisata. Ma nell'eccitazione che pervade quella sera una parte di Bidwell (le vecchie conoscenze di Tom e le nuove, che hanno approfittato come lui del potenziamento industriale della cittadina), lo scrittore trova modo di aprire una parentesi sull'altra parte, anch'essa un prodotto dei tempi mutati, ma totalmente estranea all'avvenimento: cioè gli stranieri venuti a lavorare nelle fabbriche, che abitano gruppi di casupole costruite in fretta, dove poco prima sorgevano gli alberi. Per un istante la visione di carpentieri, affaccendati a tagliare tronchi e inchiodare assi per costruire brutte casette tutte uguali, si sovrappone a quella dei preparativi della festa per gli sposi.

Di nuovo l'azione si sposta su questi, che tornano dalla loro spedizione, muti e più che mai lontani l'uno dall'altra. Li

attende una casa apparentemente addormentata, in realtà piena di ospiti pronti a balzar su per fare ai due una sorpresa. Per un momento la situazione si presenta critica, ed è logico che si crei nel lettore una certa ansia per i suoi sviluppi. Anderson corre ai ripari chiudendo il capitolo, e, saltando il momento dell'arrivo, comincia il seguente con la rievocazione dei sogni che la protagonista faceva da bimbetta, seduta nella grande cucina, inseguendo intorno, con gli occhi della mente, le figurine di sorelle e fratelli che non aveva mai avuto. Quando la « dissolvenza » finisce, Clara è seduta nella stessa cucina, in fondo a una tavola piena di ospiti vocianti: ma la solitudine è ancora più intensa di quella che aveva provato bambina.

Solo momentaneamente l'attenzione dello scrittore torna su Jim Priest e sugli uomini. Le memorie di Clara continuano a infiltrarsi nell'esperienza di quel momento; sua madre morta giovane, Kate Chancellor, l'amica che non amava gli uomini, il ricordo di un falò visto sotto un cielo stellato:

« How many fleeting dreams and half visions of beauty I have had! » — she thought. Everything in her life that she had thought might in some way lead to beauty now seemed to Clara to lead to ugliness.

Queste parole segnano la profonda alienazione che separa i due sposi e preparano l'improvviso scatto di lei e la fuga di Hugh dalla camera nuziale. Il capitolo XVIII termina sulla sconsolata certezza dell'uomo di aver mancato il suo appuntamento con la vita, perdendo quell'« occasione d'intimità con una donna », nella quale, come diceva l'esordio del XV, è stato lanciato con una rapidità che lo rende smarrito.

Le quattro righe di quell'esordio si sono dunque articolate nei quattro capitoli seguenti solo per presentare un evento, a prima vista risolutivo, come uno degli innumerevoli sforzi verso l'azione, conclusi da un fallimento, e aperti a un recupero che neppure esso è mai definitivo; come non offrirà una definitiva risoluzione ai problemi dei protagonisti il loro matri-

monio, divenuto effettivo in capo a una settimana, e ad altri due capitoli.

Non sempre il disprezzo per l'intreccio si manifesta attraverso l'espedito, qui rilevato, di enunciare un fatto a cui non sono state poste premesse gradualità: spesso il fatto viene introdotto nella serie di riflessioni che descrivono uno stato d'animo, senza il minimo stacco esteriore, o ancora viene sommariamente preannunciato da una frase come « something happened to him; a thing happened ». In tutti i casi, l'interesse esteriore viene intenzionalmente sminuito da un'esposizione sciatta, molto « matter of fact », appunto, e la resa del suo significato resta affidata alle digressioni a spirale di cui si è detto altrove, alla suggestione di certe immagini, di certi motivi conduttori: il motivo del gigante, per esempio, che in *Poor White* simboleggia la straordinaria grandezza e potenza delle macchine, mentre in *Many Marriages* le parole *house, flesh, body* ritmano la narrazione da cima a fondo.

Nella scena notturna, che occupa tanta parte di quest'ultimo romanzo, durante la quale il protagonista arringa la moglie e la figlia sulla legittimità della propria fuga con l'amante, nell'inquadratura del fatto attuale emergono continuamente gli altri fatti lontani, non allineati in successione di tempo, ma afferrati qua e là dal ricordo, come lembi galleggianti su una corrente. L'attenzione si sposta senza posa dal presente al passato, senza stabilire una prospettiva netta tra i due piani. I singoli episodi vengono raramente narrati direttamente dal protagonista, quasi sempre sono esposti in terza persona, ripresi attraverso la coscienza di lui: ne deriva un senso d'irrealtà all'azione presente, non meno che a quella emersa dal ricordo, e l'impressione che, invece di assistere a una scena cui partecipano più individui, si stia ascoltando un lunghissimo monologo.

Con *Dark Laughter* (1925) i termini concreti, sensibili, del fatto, si dissolvono completamente. La situazione psicologica che sta al di sotto dell'azione viene portata a maturazione con un progresso impercettibile, senza quasi riflettersi in

atti che la puntualizzano esternamente. L'episodio — rievocato dal protagonista, Bruce — della sua rottura con la moglie Bernice, è completamente interiorizzato. La stesura tranquilla dei periodi che ne descrivono le fasi — ciascuno seguito da una digressione che svolge pensieri non solo contemporanei ma precedenti e seguenti al momento descritto — sembra delineare una situazione del tutto normale, senza particolare rilievo: non una parola, non un gesto, men che usuali. Ma non è la mancanza di parole a rendere bizzarra questa « scena » coniugale, sì la mancanza di qualsiasi sviluppo psicologico e di acme drammatico. L'unico particolare « matter of fact » che venga a ritmare il flusso di pensieri, sta nella menzione delle costolette messe a cuocere e poi rimaste intatte, il cui untume casualmente riporta Bruce dalla fantasticheria alla realtà di una decisione (cfr. il cap. V): corollario pratico e ironico, non senza un'ombra di simbolo, perché quella sera Bruce pianta in asso, insieme con le costolette fredde nel piatto, una vita altrettanto fredda e priva di attrattive. L'intensità di significato espressa da questo particolare, in apparenza trito, vale, si direbbe, tutti i lunghi andirivieni nella prosa delle pagine precedenti; se non che proprio a questo lento seguito di cenni e digressioni si deve l'effetto realizzato dal tocco finale.

Il procedimento usato in *Winesburg, Ohio*, che sembra inteso a cogliere in trasparenza, con un'abbastanza elementare connessione di linee, il fulcro della questione, s'era complicato e qua e là appesantito, nei due romanzi successivi, mentre aveva assunto la sua forma migliore nei racconti di media lunghezza, specie quelli narrati in prima persona, ai quali digressioni e iati, profilandosi con maggior naturalezza sulla prospettiva di fondo, conferivano una indubbia vivacità; ma il sistema delle digressioni che ho definito « a spirale », guidate in modo sensibilmente progressivo verso il centro simbolico, rimaneva il medesimo in tutti questi generi d'esperienza formale. Ora, invece, col romanzo del '25, il dissolversi dei termini esterni del fatto reca con sé un'evidente evoluzione

dello stile. La spirale prosastica non viene più condotta metodicamente dalla circonferenza al centro del racconto, ma si frammenta in una serie di minori divagazioni, di sprazzi momentanei:

As Bruce walked beside Sponge Martin and passed a woman sitting in an automobile and something — a flashing kind of thing passed between them — what did it signify?

On the boat, that day on the river, Bruce's mother had turned her face toward the young man, even as the boy watched the faces. It was as so she had suddenly consented to something — a kiss, perhaps. No one had known but the boy and perhaps — as a wild fanciful motion — the crazy man sitting on the river levee and staring at the boat — his thick lips hanging open. « He is three quarters white and one quart nigger, and he's been crazy for ten years », the voice of the captain explained to the schoolteacher on the deck above (cap. XI).

Quanto pertinace è il filo dei pensieri che si svolgono nella mente di John Webster, in *Many Marriages*, altrettanto discontinuo è l'insieme delle idee che pullulano una dietro l'altra nella coscienza di Bruce Dudey, di Aline, di Fred. Anche qui, come in *Many Marriages*, il dialogo è praticamente assente: ma l'effetto di lungo monologo si muta in quello di una sinfonia di suoni irregolari, qua rauchi, là melodiosi, altrove striduli, dove comunque è impossibile stabilire chi diriga l'orchestra.

Le parole messe in forma di discorso diretto non equivalgono quasi mai a vero dialogo: dal lungo racconto di Rose Frank sino alla più breve frase posta tra virgolette — eccettuate due o tre battute di Sponge e di Fred — esse si limitano a riprodurre, più nel senso che nella forma, le parole di qualche altra persona, apparentemente udite ripetere più e più volte, oppure corrispondono alle idee, non articolate, del soggetto, o, cosa ancora più notevole, indicano la coscienza che quest'ultimo ha dei pensieri, i sentimenti, le intenzioni di un altro. Tutto ciò che in via ordinaria si comunica da un

individuo a un altro con parole, gesti ed espressioni, viene semplicemente trasferito nella sua consapevolezza senza alcun cenno a normali mezzi di comunicazione.

Questa specie di lettura del pensiero si verifica tra i personaggi in varie parti del libro: anzitutto nella muta scena coniugale, dove la chiara visione reciproca dei loro pensieri sostituisce, per Bruce e Bernice, le offese e gli insulti consueti in casi del genere; poi qualcosa di simile accade tra Bruce e Aline, quando egli lavora nel giardino agli ordini di lei, e tra Bruce e Fred, entrambi resi improvvisamente consci della paura e del trionfo che il rivale cova nell'animo.

L'aspetto stilistico di questo romanzo, così lontano da quello dei precedenti, in sé egualmente poveri di dialogo, riflette una visione altrettanto mutata. Mentre l'assoluta prevalenza della parola pensata su quella parlata esprimeva, in *Poor White*, la sfiducia di trovare in quest'ultima lo strumento della comunicazione, e in *Many Marriages* la velleità di conquistarla assimilando senza alcuna mediazione dialettica il piano della conoscenza a quello della sensazione, *Dark Laughter*, apparentemente in linea con quest'indirizzo, contempla invece la comunicazione in atto, ottenuta non con le parole, né con la pura attività dei sensi, ma nel campo sottile delle percezioni e della fantasia. Ciascuno dei personaggi, si direbbe, ha imparato a vivere, nella fantasia, a contatto con gli altri: un'esperienza tormentosa per Fred e Bernice, spogliati della loro falsa superiorità, trionfante per Sponge Martin, gioconda per i Negri dall'ironico riso, liberatrice per i due amanti.

Questa visione è lo sviluppo naturale di quella espressa in *A Story Teller's Story* (1923). Pure, esistono tra le due opere differenze di stile percepibili anche da un accostamento compiuto a caso, e che l'essere scritta l'una in prima e l'altra in terza persona non basta a spiegare.

In entrambi i brani che seguono è descritta un'esperienza di penetrazione fantastica nella vita altrui, rivissuta

nel ricordo. Il primo è tolto dalla *Story*, il secondo appartiene a *Dark Laughter*:

Interest, indeed! Now I lay in the grass trembling with fear. In fancy I had become the lover of the younger of the three women sitting on the steps of the house and my sweetheart's brothers with open knives in their hands were pursuing me in a dark street. I felt the knives slashing my body and knew that what I felt the three women also felt. Every few minutes the younger of the three cried out. It was though a knife had gone through her body. All four of us trembled with fear.

How ragged and dirty were the clothes of the crazy man! A kiss had passed between the young woman on deck and the slender young man. The crazy man shouted something. « Keep afloat! Keep afloat! » he cried, and all the niggers down below on the lower deck were silent. The body of the young man with the mustache quivered. A woman's body quivered. A boy's body quivered.

Il taglio delle frasi, come si vede, è sensibilmente diverso. Il ritmo segnato dalla punteggiatura è netto, ma scorrevole, nel primo brano; spezzato e ineguale nel secondo. In quello, dopo un rapido ingresso nella situazione — « Now I lay in the grass trembling with fear » — cinque periodi si succedono, tutti privi di virgole come a ripetere la reale velocità dell'avvenimento; ma il primo è lunghissimo, gli altri via via più brevi, così da formare una cadenza che segue il passaggio dall'enunciato più importante ai particolari, e termina, con l'ultima frase, in una specie di clausola. L'effetto è quello di una situazione delineata accuratamente e con naturalezza.

Nel secondo brano, l'accento al muto incontro che il bimbo sente svolgersi tra sua madre e il giovane — argomento principale di questa pagina — è preceduto e seguito da cenni evocanti sensazioni visive, auditive, tattili. La prima frase, che ha una leggera enfasi musicale, la seconda, che suona invece netta e staccata, il grido due volte ripetuto, l'assonanza dei gruppi vocale-semivocale *down below lower*,

e del verbo *quivered* nelle ultime frasi, non disegnano, ma colorano, scena e situazione, lasciandole afferrare al lettore. Là insomma una prosa analitica e descrittiva, qui una prosa impressionistica.

Non v'è dubbio che su tale svolta formale influì la conoscenza che Anderson ebbe degli esperimenti di stile compiuti dalla Stein e da Joyce. La tecnica della Stein, tendente a esaurire le possibilità della parola singola allo stesso modo che i pittori cubisti andavano scoprendo la dinamica potenziale nascosta nella singola struttura geometrica, aveva interessato Anderson sin da quando, nel 1915, era uscito il volume *Tender Buttons*, nel quale detta tecnica veniva elaborata fino in fondo. La « danza di parole » con cui l'autore di *Dark Laughter* volle rendere il moto dei corpi negri nel ballo, il canto uscente dalle gole rosse e il suono della loro risata, ebbe certo un modello nella lezione della Stein, così il discontinuo fluire dei pensieri nella mente dei personaggi ritrova un modello nella tecnica dello *stream of consciousness*, di cui è tutta un'applicazione l'*Ulysses* di Joyce, opera che Anderson conobbe e apprezzò durante il suo viaggio in Europa nel '21.

A questo proposito è interessante notare come *Ulysses* potrebbe rappresentare la realizzazione di un'idea accarezzata dallo scrittore americano ancora prima che egli conoscesse l'Irlandese e la sua opera. Egli scriveva infatti in una lettera del '19, parlando di un romanzo che aveva in progetto: « It is to be the autobiography of a man's secondary self, of the queer, unnamed fancies that float through his brain, the things that appear to have no connexions with actualities ».

Questo libro — doveva intitolarsi *Industrial Vistas* — non venne mai alla luce. O forse le sue intenzioni confluirono, con risultati assai dubbi, in *Many Marriages* e in *A Story Teller's Story*? Non è impossibile. Sebbene intuisse quale nuova via per l'arte poteva celarsi nella trascrizione degli stati d'animo più vaghi e complessi, Anderson

era tuttora troppo ancorato alla sua problematica, e a un certo concetto di personalità, per dissolvere totalmente i problemi in fatti, e i personaggi in fluire di percezioni e sensazioni, come faceva Joyce, il quale, proprio dall'estremo frantumarsi dell'io, sapeva ricreare persone ed ambienti: Stephen, Molly, Bloom, Dublino. Anderson tendeva bensì a cogliere un'atmosfera, a ritrarre un ambiente senza arbitrari schematismi, ma dall'esistenza del problema — amore e sesso, Europa e America, bianchi e negri e così via — non riusciva mai a distogliere completamente lo sguardo. Ora, la tecnica impressionistica può illuminare i caratteri fondamentali di una problematica sotto forma di atmosfera d'ambiente, e può d'altra parte creare, sbalzandone i tratti essenziali, un personaggio rappresentativo e vivo; ma difficilmente potrà combinare un risultato con l'altro, dando lo stesso rilievo, nel rappresentare una stessa individualità, agli aspetti della problematica e a quelli della persona.

Di qui l'inconsistenza, fra i personaggi di *Dark Laughter*, di quelli, chiamati a esprimere un dato atteggiamento, più ampiamente tradotti in *stream of consciousness*, cioè Bruce e Aline, e la maggiore autonomia di Sponge Martin, e forse anche di Esther, visti più unitariamente attraverso il pensiero dei primi; di qui la validità di pagine, come la rapsodia sul fiume e su Mark Twain, le reminiscenze di New Orleans, il racconto di Rose Frank, che intenzionalmente non fanno capo ad alcun centro pensante e riflettono sensazioni e impressioni sospese.

... on account of *Ulysses*... I think, as a matter of prose experiment, you will sense what Mr Joyce was driving at when you read *Dark Laughter*. As I think I told you when you were there I very frankly took his experiment as a starting place for the prose rhythm of the book.

Col che non è ben chiaro se egli volesse indicare nel suo libro un altro esperimento in linea con quello di Joyce, o

un'effettiva realizzazione di ciò cui l'altro scrittore tendeva. In ogni caso, la prosa di *Dark Laughter* risulta appunto un tentativo, solo in parte riuscito, — un'altra fase più vistosamente delineata per via di analogie facilmente rintracciabili — nella evoluzione formale che accompagna l'evoluzione della problematica riscontrabile via via in tutta l'opera di Anderson.

C'era stato il nitido simbolismo di *Winesburg, Ohio*; poi lo sforzo di concentrarlo in esperienza lirica, riflettuto, più ancora che nei versi pubblicati in *The Triumph of the Egg* o in *A New Testament*, dalla levità di certe frasi e immagini — « They were going down into the hall of the hidden voices » — in « Out of Nowhere into Nothing ». Poi c'era stato un graduale aprirsi del simbolo per cogliere il reale nei suoi aspetti più vivi, ed erano venute le storie degli adolescenti e dei cavalli, il linguaggio, diretto e insieme allusivo, dei racconti in prima persona, immagini meno sintetiche, non già tese a chiudersi in disegno bidimensionale, ma piuttosto ad acquistare rilievo e prospettiva in sé. Un esempio è la scena dell'osteria in « The Man who became Woman », quando lo strano gigante atterra l'uomo che lo beffava; l'intensità nasce, più che dalle parole con cui è descritto il gesto, dalla mancanza del minimo cenno sui compagni del malcapitato, fino a un momento prima presenti nel racconto. Questa omissione sembra farli sparire dallo sfondo, mettendo in risalto la figura del bruto, e di fronte a lui quella del protagonista-narratore, appiattita dallo spavento.

Ma già fin d'allora, in « I'm A Fool » appariva una sintassi nervosa, fitta di modi « colloquiali » e animata dal rapido trascorrere da un'osservazione all'altra: un quadro ricco ormai più di colore che di linee; e anche in « A Meeting South » l'atmosfera è costruita con pennellate larghe ma staccate da frequenti pause, che paiono sempre lasciare qualcosa di indefinito e sottinteso, non un'idea, ma il profumo, il sapore della realtà.

VALENTINA POGGI