

STRUTTURA E STILE NELL'OPERA DI THOMAS WOLFE

Tra i casi letterari del Novecento quello di Thomas Wolfe è senza dubbio uno dei più singolari. Non tanto singolare, tuttavia, da non consentire di dare a questo scrittore compagni di lavoro e possibili antenati. E invero egli appartiene per un verso a quel filone narrativo che s'è aperto con Proust e con Joyce e s'è per ora fermato a Faulkner; e per l'altro verso, a nostro avviso più importante, a quella tradizione di ricerca conoscitiva così esemplare della letteratura americana.¹ Ciò che già su un piano teorico caratterizza in buona parte l'opera del Wolfe non è quindi tanto il genere narrativo (un riscontro, questo, che se fatto opportunamente a suo tempo sarebbe bastato a dissolvere qualche equivoco critico) quanto il suo particolare *demone* creativo. Quel demone che ha tormentato, in *uguale* misura con quello dello stile, proprio gli scrittori americani, e i maggiori di essi, pressandoli ad essere 'inclusivi',²

1. Cfr. particolarmente, AGOSTINO LOMBARDO, *La Ricerca del Vero*, Roma, 1961, ma anche *Realismo e Simbolismo*, Roma, 1957.

2. Si veda quanto il Wolfe stesso ebbe a scrivere nel '37 al Fitzgerald: «Non dimenticate, Scott, che un grande scrittore è uno che non soltanto esclude ma anche include, e che Shakespeare e Cervantes e Dostoevski erano grandi nell'includere non meno che nell'escludere — più grandi, in effetti, per includere che per escludere e saranno ricordati per ciò che inclusero — ricordati, m'azzardo a dire, tanto a lungo quanto Monsieur Flaubert sarà ricordato per ciò che ha escluso» (Citato da FREDERICK J. HOFFMAN, *Il romanzo in America, 1900-1950*, Roma, 1953, p. 177). E si veda pure, contemporaneamente, l'attenzione dedicata a questo argomento dal Hoffman nello stesso luogo.

L'importante lettera del Wolfe al Fitzgerald è riportata per intero in FRANCIS SCOTT FITZGERALD, *The Crack-up*, edit. by EDMUND WILSON, New York, 1945, e in traduzione italiana in *id.*, *L'età del jazz e altri scritti*. Prefazione di ELÉMIRE ZOLLA, Trad. di DOMENICO TARIZZO, Milano, 1960.

e di cui restano esempi caratteristici l'opera di Melville, come quella di Whitman, come quella di Faulkner. Si tratta, insomma, di quella condizione dello scrittore americano illustrata dal Faulkner in un'intervista del 1957 presso l'Università della Virginia: « I think the writer is demon-driven... He's demon-driven, I think ».³

Ci sono dunque nell'insieme, a proposito dell'opera del Wolfe, elementi tali che permettono di considerare più che giusto che la critica americana vada appuntando lo sguardo su di essa con sempre maggiore attenzione. Non è che si abbiano a disposizione moltissimi indizi. Si tratta per la maggior parte di brevi studi analitici, tutti assai utili e interessanti per il desiderio di porre di nuovo in discussione la fatica del Wolfe; ma si ha la sensazione che essi si stiano muovendo nelle direzioni più fruttuose. E ad esempio nella direzione che porterà ad una scoperta palese, giustificata da maggiori consensi di quanto non sia avvenuto in tutti questi anni dalla tragica scomparsa dello scrittore, d'un Wolfe 'socialmente impegnato'. Il che, se non è già cosa da sottovalutare in sé, assume tanto maggiore significato e rilievo nel caso di questo scrittore, in quanto fu appunto l'accusa, da parte dei suoi primi critici, di infantilismo, autobiografismo, immaturità di coscienza morale e sociale, a determinare, assieme ad un'altra causa di cui ci occuperemo tra breve, lo spegnersi dell'interesse della critica verso la sua produzione. È vero che tardano ad apparire studi che sistemino compiutamente la sua opera, quando soprattutto si pensi che essa è ormai conclusa da più di vent'anni; ma ciò sarà dovuto al fatto che, come già prevedeva il Beach, lo sforzo di assimilazione del suo contenuto richiede necessariamente

3. *Faulkner in the University. A Classroom Conference*, Edited by FREDERICK L. GWYNN and JOSEPH L. BLOTNER, in *College English*, October 1957, p. 2.

Queste interviste sono ora raccolte nell'utilissimo volume *Faulkner in the University. Class Conferences at the University of Virginia, 1957-58*. Edit. by F. L. GWYNN and J. L. BLOTNER, Charlottesville, 1959.

tempo.⁴ Anche se, d'altro canto, va notato che, già dai primi anni del '40, Maxwell Geismar, avvertendone lo sostanza tutt'altro che immatura, da un'iniziale affermazione della consapevolezza wolfiana degli « historical and sociological patterns » del momento,⁵ giungeva alla convinta affermazione che Wolfe fosse, fra gli scrittori degli anni venti partiti col bagaglio d'un *milieu* geografico e spirituale del tutto personale, « the one who changed most sharply and surely »:

During the course of the 1930's, in fact, Wolfe took on a cultural as well as a personal perspective that was not entirely granted to some of the more typical literary figures of the 1920's... The rebellious and introverted mind becomes one of the most acute and entertaining social commentators of the decade — and a prime chronicler of the national mind in the epoch of the bust and the hangover.⁶

Sarebbe forse interessante conoscere quanto della lenta ma sicura 'riscoperta' wolfiana possa esser dovuto anche alle affermazioni con cui Faulkner dava motivo d'una sua precedente dichiarazione che a Wolfe spettasse il primo posto tra gli scrittori americani contemporanei:

I said that among his and my contemporaries, I rated Wolfe first because we all failed but Wolfe had made the best because he had tried hardest to say the most... Man has but one short life to write in, and there is so much to be said, and of course he wants to say it all before he dies. My admiration for Wolfe is that he tried his best to get it all said; he was willing to throw away stile, coherence, all the rules of preciseness, to try to put all the experience of the human heart on the head of a pin, as it were... He

4. JOSEPH WARREN BEACH, *American Fiction, 1920-1940*, New York, 1960, (I ediz. 1941), p. 215.

5. MAXWELL GEISMAR, *Writers in Crisis, The American Novel: 1925-1940*, Boston, 1952, p. 225.

6. Nella bella introduzione, lievemente riveduta rispetto a quella delle precedenti edizioni, a *The Portable Thomas Wolfe*, edit. by MAXWELL GEISMAR, New York, 1950, (I ediz. 1946), p. 5.

may have been 'the greatest American writer' if he had lived longer.⁷

(E si noti, in quanto a quest'ultima affermazione, che della stessa opinione di Faulkner era stato un critico italiano, Elio Vittorini, nell'affermare che l'opera del Wolfe rappresenta « il punto culmine cui oggi sarebbe arrivata la letteratura americana, se Faulkner e Hemingway non avessero, ognuno per il loro verso, sfondato da altre parti »).⁸

Le affermazioni di Faulkner restano in ogni caso assai significative, per quanto c'interessa al momento, in quanto esse esemplificano un atteggiamento che permane tuttora nelle riconsiderazioni critiche di Wolfe: cioè, che la sua opera va apprezzata più in termini di 'quantità' (qui leggesi 'contenuto'), che in quelli di 'qualità' ('ordine' ed 'equilibrio formale'). Furono gli stessi primi critici del Wolfe a determinare, come s'è già accennato, un'altra causa della sua impopolarità col loro *crier famine* di valori formali di fronte a quella che appariva una vulcanica, caotica, apocalittica, informe produzione. Wolfe non aveva frequentato, come la maggioranza degli scrittori suoi contemporanei, quella scuola il cui programma, sebbene di natura ribellistica, contemplava tuttavia una scrupolosa osservanza della castigatezza formale e della puntuali-

7. Cfr. RICHARD WALSER (ed.), *The Enigma of Thomas Wolfe*, Harvard Univ. Press, 1953, p. vii.

8. ELIO VITTORINI, «Breve storia della Letteratura Americana», in *Americana*, Raccolta di narratori dalle origini ai nostri giorni. A cura dello stesso. Con una introduzione di EMILIO CECCHI, Milano 1942 (I ediz. 1941), p. 748.

Il Vittorini fu, se non andiamo errati, il primo critico italiano del Wolfe. E così pure d'un altro scrittore, PIERO GADDA CONTI, fu la prima traduzione italiana, e cioè il romanzo breve *Un uomo: Bascom Hawke* («A Portrait of Bascom Hawke»), *ibid.*, pp. 906-960.

In Italia, se gli studi critici sul Wolfe sono rari — ma si vedano le presentazioni e gli studi nelle varie storie letterarie americane, da quella breve di ELIO VITTORINI (ora in *Diario in pubblico*, Milano, 1957) a quelle di SALVATORE ROSATI (Torino, 1956), CARLO IZZO (Milano, 1957), ROLANDO ANZILOTTI (Milano, 1957), LUIGI BERTI (vol. III, (Milano, 1961), ecc., — i romanzi e l'autobiografia del Wolfe son già tradotti e pubblicati presso Einaudi, Mondadori, e Il Saggiatore.

tà espressiva; e il risultato erano quei suoi 'romanzi' che evidentemente sovvertivano ogni forma, e regola, e misura, del romanzo tradizionale, quei libri che non sembravano altro che un affastellamento delle esperienze d'un egocentrico fantasioso sentimentale, un eterogeneo banco di prova d'influenze letterarie.

Certo, la mole gigantesca dell'opera non ha finora né incoraggiato né favorito alcun tentativo di esegesi strutturale; onde l'*habitus* di assumere quasi a priori un atteggiamento di renitenza a vedere in essa le qualità d'un'opera organica e unitaria. E quindi, il problema che, nella varia casistica critica dell'opera wolfiana, ancora sollecita ad un impegno d'approfondito esame è quello strutturale; accanto, naturalmente, alla necessità della definitiva riangolazione interpretativa, pur già avviata, del suo significato storico. Bisogna vedere anzitutto, cioè, se l'opera del Wolfe è veramente priva, come s'è da più parti affermato, di coerenza e unità strutturale, oppure se è possibile reperire in essa un chiaro discorso organico.

In tutta la sua vita Wolfe pubblicò: due grossi romanzi, *Look Homeward, Angel* (1929), e *Of Time and the River* (1935); un libro che raccoglie, sotto forma di racconti, parti espunte dal manoscritto originale dei suddetti romanzi, *From Death to Morning* (1935); e quell'interessante opuscolo che deve ritenersi la prima chiave per entrare nel mondo e nell'arte dello scrittore, e cioè *The Story of a Novel* (1936). Furono pubblicati postumi, da un unico manoscritto che Wolfe aveva affidato al suo agente presso la Harper (e dal quale era stato già tratto *Of Time and the River*): due romanzi ancora più grossi dei precedenti (rammentiamo che la lunghezza complessiva dei romanzi del Wolfe si aggira sulle tremila pagine), ossia *The Web and the Rock* (1939) e *You Can't Go Home Again* (1940); e un'altra raccolta di brani narrativi soppressi dal piano editoriale di questi due ultimi romanzi, e cioè *The Hills Beyond* (1941).

È sui quattro romanzi che rimane il titolo di Wolfe alla fama di scrittore, anche se soltanto verso gli ultimi anni della sua carriera egli si curò di sapere, dietro l'asprezza dei primi

commenti critici, se ciò che egli scriveva potesse definirsi un romanzo oppure qualcosa per cui non era stato ancora trovato un nome. È intanto interessante ricordare che, ad eccezione di una o due occasioni, egli non si riferì mai ai suoi scritti come a 'romanzi'; e che, perfino in un discorso tenuto presso la Purdue University (Indiana), quattro mesi prima della morte, egli confermò ciò che aveva già detto in *The Story of a Novel*, e cioè che egli non era uno scrittore 'professionista' (e si ricordi l'analoga affermazione di Faulkner), e che non sapeva come si scrivesse un romanzo o un racconto 'di successo', aggiungendo, quasi sardonicamente, che questo era un fatto sul quale i suoi critici erano ormai d'accordo. I suoi scritti li chiamò dunque, quasi sempre, « books », non « novels »; e inoltre, la definizione al plurale si riferiva alle parti già pubblicate di ciò che egli veniva scrivendo, e a cui egli si riferiva come al 'suo libro', non come a qualcosa che avrebbe dovuto essere successivamente frantumato, per esigenze editoriali, in romanzi e racconti.

Già con *Look Homeward, Angel*, Wolfe si presentava come un caso pressoché unico, o per lo meno singolare, nella letteratura americana, quanto quello di Melville e di Whitman, sia per la materia, il tono, la forma, la mole dell'opera, sia per la 'leggenda' che egli, ancor vivo, contribuì involontariamente a creare e ad alimentare attorno alla sua figura umana e letteraria, e sui cui particolari qui non mette conto di indugiare. Del resto, le dimensioni non comuni entro le quali egli si mosse, come uomo e come scrittore, sono puntualmente testimoniate dalla sua opera. E il termine 'testimonianza' ha qui un significato preciso, dal momento che al carattere singolare di tale opera contribuisce anche una materia così strettamente autobiografica da potersi ritenere (ove essa potesse, per assurdo, essere avulsa dal contesto narrativo) una cronaca diaristica.

Il dato autobiografico dell'opera del Wolfe rimane, per questo, un richiamo illuminante, quando non imprescindibile, ai fini di una più chiara comprensione della complessa tematica nella quale esso confluisce, sostanziandola. Come Faulkner ben intese, Wolfe visse come chi sa di non aver molto da

vivere, e protendendo perciò tutta la sua breve esistenza in una disperata ricerca di viva, diretta, shakespearianamente « comprehensive », esperienza della vita. I modi e i momenti di quella ricerca, il suo ritmo caotico e congesto sul piano sia interiore che pratico — caratterizzata com'essa fu da alternarsi di cupi stati d'angoscia e di esaltati momenti di fiducia, di posizioni faticosamente raggiunte e di quasi immediate ripulse, e da continui spostamenti da un luogo all'altro e da un continente all'altro — trovano fedele trascrizione nella sua opera.

Non fu, d'altro canto, una ricerca senza significato e senza risultato dal punto di vista sia morale e ideologico che artistico. Seguire nell'opera la linea parabolica dell'*iter* umano, intellettuale, e artistico, del Wolfe, equivale anche a scoprire in essa quell'ordine interno che dà ' qualità ' alla ' quantità '.

La materia delle quattro opere principali è coordinata in un disegno che difficilmente potrebbe definirsi ' intreccio ' o ' trama ' nel senso tradizionale del termine; la qual cosa non fa che rafforzare l'impressione della loro mancanza d'unità interna, sia se prese come parti a sé, sia se considerate come un tutto. Ma, pur dietro la necessaria premessa che non si tratta d'opera perfetta sul piano estetico, si vorrebbe dire anche, *tout court*, che se si nega unità all'opera wolfiana, la si dovrebbe negare, del pari, a *Moby Dick*. Poiché, mentre è evidente che essa non si conforma agli schemi narrativi classici, cioè non presenta (salvo lieve eccezione per *Look Homeward, Angel*) un tessuto strutturale in cui, collateralmente ad un *plot* centrale si sviluppa un *sub-plot* oppure un controtema con una coordinata sequenza di situazioni, scene, e incidenti che servano ad arricchire il tema centrale, creando eventualmente un'atmosfera di *suspense*, e tendendo però puntualmente, diciamo jamesianamente, ad un *climax* risolutivo; è anche fuor di dubbio che essa abbia una forma, se si è disposti ad ammettere che una opera può ricevere forma anche da un principio, un nerbo ideologico e spirituale che sostenga, controllandola e dandole direzione, la varia materia contenutistica.

Nell'opera wolfiana, il principio direttivo è dato da una situazione interiore, propria della coscienza del protagonista; una situazione che è di ricerca gnoseologica, di esigenza di autodefinizione morale e intellettuale, attraverso un processo di esperienza (e di qui di assimilazione o di rifiuto) dei vari aspetti della realtà. Il principio di ricerca non è ovunque evidente, sia perché questa non procede su un piano d'interpretazione univoco e immediato, ma su piani polisensivi, e tuttavia coesistenti in un'atmosfera di allusioni e associazioni; sia anche a causa della lunghezza delle opere — ovvero, più esattamente, a causa dell'infinito, per quanto non intricato, numero di parti, episodi, scene —, lunghezza che dipende dal modo dello scrittore d'intendere la qualità dell'esperienza soggettiva della realtà esterna. E a tale modo conviene accennare. Per Wolfe, 'conoscere' qualcosa significa esaurirne tutti i vari aspetti e le varie possibilità; conoscere, cioè, non soltanto le qualità, le proprietà assolute dell'oggetto, ma anche tutte le sue possibili relazioni con altri oggetti. È una posizione gnoseologica sui cui momenti lo stesso scrittore ci offre chiari indizi esplicativi in *The Story of a Novel*,⁹ dove afferma come, da un'iniziale ossessione di conoscenza analitica, spazio-quantitativa e spazio-temporale, di cui egli teneva appunti quotidiani in un « general heading of Amount and Number ...[and] such cryptic heading as 'Where now?' », ¹⁰ egli pervenne ad una capacità di coscienza associativa (« It was as if I had discovered a whole universe of chemical elements and had begun to see relations between some of them... »)¹¹ e, di qui, ad una capacità di visione qualitativa e sintetica, la consapevolezza d'un disegno archetipale nella realtà:

I also know now that it is a great deal more important to have known one hundred living men..., to have understood their

9. Particolarmente illuminati, a tal proposito, sono anche le lettere dello scrittore alla madre. Cfr. *Thomas Wolfe Letters to His Mother*, edit. by JOHN S. TERRY, New York, 1946 (I ed. 1943).

10. THOMAS WOLFE, *The Story of a Novel*, in *The Portable Thomas Wolfe*, ed. cit., pp. 584-85. Ci riferiremo d'ora innanzi a questo scritto con la sigla SN.

11. SN, p. 580.

lives, to have got, somehow, at the root and source from which their nature came than to have seen or passed or talked with 7,000,000 people.¹²

Tale ampio concetto dell'esperienza o si traduce, nel contesto narrativo, in un flusso d'emozioni, d'immagini, di rievocazioni, e di descrizioni, oppure dà luogo, come si diceva, ad un succedersi, apparentemente senza senso, di scene e episodi non sempre giustificati sul piano dell'economia strutturale dell'opera, ma non privi tuttavia, ed è importante averlo presente, di un loro significato funzionale, in quanto servono a puntualizzare i momenti progressivi della situazione centrale. Analizzeremo alcuni di questi episodi per mettere in luce non soltanto il loro significato rispetto all'opera singola cui appartengono, ma anche la loro coerenza con l'intero disegno strutturale dell'opera complessiva. Ma prima di passare a questo ci sembra necessario soffermarci sul contenuto narrativo delle quattro opere, e soprattutto dell'ultima, che rappresenta la chiave di valutazione e chiarificazione delle precedenti, la lettura delle quali è stata troppo spesso rivolta all'avventura psicologica e sentimentale e non anche a quella umana e morale.¹³

S'è detto che la materia delle quattro opere non presenta un 'plot' nel senso tradizionale; non è tuttavia esatto dire che essa sia priva d'una sua trama. In ogni caso, poiché la materia è di fonte essenzialmente autobiografica, preferiamo dire che essa si articola nelle forme d'una storia con tre ben definiti momenti: di rievocazione del paesaggio fisico-psicologico dell'infanzia e dell'adolescenza, e dei complessi fermenti ed esperienze della prima giovinezza; d'una più approfondita ricerca del significato di se stessi e della vita, ricerca condotta su vari piani d'esperienza; d'una raggiunta maturità e consapevolezza che permette al protagonista di dare alla sua ricerca

12. SN, pp. 586-87.

13. Ai quattro romanzi del Wolfe ci riferiremo con le seguenti sigle: LHA (*Look Homeward, Angel*, New York, 1957); TR (*Of Time and the River*, New York, 1935); WR (*The Web and the Rock*, New York, 1939); YCGH (*You Can't Go Home Again*, New York, 1940).

una visione più distaccata e oggettiva, ma non per questo meno profondamente sentita.

Look Homeward, Angel è ambientato nella cittadina di Altamont, Old Catawba (Ashville, North Carolina). La storia ha inizio nel 1884 con il matrimonio di William Oliver Gant (W. O. Wolfe) con Eliza Pentland — una coppia che si rivela ben presto male assortita: lui, scalpellino con una discreta sensibilità artistica, dominato da forti passioni e da un acuto senso di frustrazione, che gli fanno cercare sfogo mal sicuro nell'alcool, nelle donne, nelle fughe da casa, nelle sfuriate d'ira, nelle pompose declamazioni retoriche e poetiche; lei piuttosto gretta, avida di danaro, tutta presa dalle speculazioni e dalla pensione che gestisce. I figli, che sono Steve, egoista e corrotto, la timida Daisy, Helen, forte e generosa, Ben, schivo e intelligente, e l'esuberante Luke, crescono in un ambiente caotico, vittime dei frequenti cambiamenti d'unore dei genitori. A soffrire maggiormente della situazione è l'ultimo d'essi, Eugene (Thomas Wolfe), che conduce un'infanzia quanto mai solitaria, immerso nelle sue fantasticherie e nei suoi studi scolastici, trascurato dai fratelli e, in parte, dai genitori, per la sua « queer » sensibilità. Non meno solo e 'differente' Eugene si sente quando va a frequentare l'Università di Pulpit Hill (Chapel Hill), ma alla fine di questi due anni di *college* trascorsi lontano da casa, i primi successi letterari e sociali, le prime esperienze sentimentali e sessuali, le prime sincere amicizie, gli avranno rivelato un mondo ben più vasto e interessante di quello delle sue colline, un mondo verso il quale si proiettano ormai tutti i suoi desideri, e nel quale riuscirà ad evadere (nonostante i dissensi che questa prospettiva provoca in famiglia), dopo la tragica morte di Ben, ch'era stato l'unico dei fratelli a comprendere e incoraggiare la personalità di Eugene.

Of Time and the River, s'apre con la partenza di Eugene per Harvard, dove egli frequenterà i famosi corsi di composizione teatrale del prof. Hatcher (George Pierce Baker), e che vedrà esplodere tutta l'insaziabile 'fame' di esperienza e di conoscenza del protagonista (non a caso il sottotitolo del romanzo è « A Legend of Man's Hunger in His Youth ») — fa-

me di cibo e di avventure sentimentali e sessuali, ma, soprattutto, di libri, ch'egli divorava con tale furia e in tale quantità (« by the hundreds, the thousands ») da far pensare veramente al detto di Dryden a proposito di Ben Jonson (« Other men read books, but he read libraries »). Ma questa « terrific orgy » di conoscenza, com'egli stesso dice, non gli porta alcun conforto, « no peace, or wisdom of the mind and heart ». Al contrario, la sua furia e la sua disperazione « increased from what they fed upon, his hunger mounted with the food it ate ».

Al periodo di studi a Harvard segue un periodo d'insegnamento presso un *college* di New York, ma l'insoddisfazione e il bisogno di più ampie esperienze lo portano successivamente a Parigi, dove incontra Francis Starwick, che a Harvard era riuscito a conquistarsi l'ammirazione e l'amicizia di Eugene con i suoi modi raffinati, la sua cultura e la sua sensibilità artistica. Starwick è a Parigi con due amiche, e Eugene condivide le loro follie, finché non s'accorge che Starwick è un invertito. La delusione e la fine dell'amicizia, e poi un'acuta e improvvisa nostalgia dell'America, gli fanno riprendere la via del ritorno. Il piroscampo sul quale s'imbarca sarà la scena d'un preludio di amore di cui ci si lasciano appena ascoltare le prime note: « Esther was fair; she was fair; she had dove's eyes ».

The Web and the Rock avrebbe dovuto segnare, nelle intenzioni dello scrittore, dietro le sempre più pressanti accuse dei critici, un « turning away », come l'autore stesso afferma nella prefazione, dalla materia autobiografica dei primi due libri; ma in effetti esso si riallaccia a quelli. Il personaggio Thomas Wolfe-Eugene Gant diventa ora Thomas Wolfe-George Webber, alla cui oscura e malinconica infanzia in Libya Hill (già Altamont), e alle prime esperienze del mondo esterno, durante gli anni di studio al Pine Rock College (già Pulpit Hill), fino alla fuga nella 'città' (New York), dapprima, e poi in Europa, e sempre pressato da un « sense of restlessness, loneliness, and hunger », sono dedicati i primi sedici dei cinquanta capitoli del romanzo. Il diciassettesimo si riallaccia al punto

in cui *Of Time and the River* si chiudeva piuttosto brusca-
mente. Sulla nave, di ritorno in patria, George s'innamora di
Esther, un'attraente e colta donna di media età, sposata, nota
e ricercata negli ambienti dell'alta società newyorkese. La re-
lazione con Esther permette a George di impadronirsi, per
così dire, della chiave della 'città', ma essa non dura a lungo.
Per difendere la propria libertà dal sincero ma esclusivo amore
di Esther, George fugge ancora in Europa. È dapprima in In-
ghilterra, poi in Francia, infine in Germania: e una sera, a
Monaco, dopo aver bevuto « *stein after stein of the heady,
cold October beer* », si ritrova, col viso ammaccato, in una
stanza d'ospedale. Costretto all'immobilità, egli non può far
altro che conversare con se stesso, col suo grosso goffo corpo,
che contempla in uno specchio, e al quale rammenta, tra l'altro,
in una sorta di moderno *débat* tra l'Anima e il Corpo, i giorni
felici della fanciullezza: « *that was a good time then* ». « *Yes
— said Body — But — you can't go home again* ».

Questa profetica frase che chiude il romanzo, darà il *clue*
al romanzo successivo, *You Can't Go Home Again*, che s'ini-
zia col nuovo ritorno di George a New Yor.

Il personaggio è ancora autobiografico, ma la sua esplo-
razione del mondo esterno non si muove più in una direzione
d'ordine psicologico-sentimentale, ma su un piano etico-ogget-
tivo. I vari 'ritorni' che costituiscono i fili della tematica
dell'opera, sono momenti successivi di scoperta che confluiran-
no nella sintesi finale dell' 'impossibile ritorno'.

Il primo di questi momenti è il ritorno a Libya Hill, che
si rivela « *his leave-taking, his farewell* ». Troppo « *discon-
certing* » e dolorosa è infatti la scoperta di trovare il suo
« *sleepy little mountain village* » trasformato in città in pieno
'boom' economico.

The very streets that he had known so well, and had remember-
ed through the years in their familiar aspects of early-afternoon
emptiness and drowsy lethargy, were now foaming with life,

crowded with expensive traffic, filled with new faces he had never seen before.¹⁴

Volti la cui espressione aveva una sola parola per essere definita: « madness ».

They had squandered fabulous sums in meaningless streets and bridges. They had torn down ancient buildings and erected new ones large enough to take care of a city of half a million people... They had flung away the earnings of a lifetime, and mortgaged those of a generation to come. They had ruined their city, and in doing so had ruined themselves, their children, and their children's children.¹⁵

Di fronte a questa tragica realtà, diventa chiaro per George il significato della domanda fattagli in treno dal giudice Rumford Bland in tono misterioso e beffardo: « Do you think you can really go *home* again? ». Egli sa ora di non avere più 'casa' perché la città della sua infanzia ha ora l'aspetto d'un « battle-field, cratered and shell torn with savage explosions of brick, cement, and harsh new stucco », e nulla v'è, o quasi,

to remind one of the liquid leather shuffle in the quiet streets at noon when the men came home to lunch, and of laughter and low voices in the leafy rustle of the night. For this was lost!¹⁶

Non resta che l'antico « demon's whisper that spoke of flight and darkness: ' Soon! Soon! Soon! ' ».

Sono ancora la città e l'amore di Esther a richiamarlo, nonostante egli avesse a lungo creduto che questa era la sola cosa che non sarebbe più accaduta. Riprende dunque la relazione, ma solo per convincersi, dopo pochi mesi, che è definitivamente impossibile che essa continui. Una notte, dopo un fastoso *party* a casa di Esther, e una grottesca e macabra rappre-

14. YCGH, p. 109.

15. *Ibid.*, p. 142.

16. *Ibid.*

sentazione di marionette seguita da un tragico incendio, egli impara che « love is not enough ». Egli sa che rinunciando a Esther rinuncia anche al mondo cui aveva sempre desiderato appartenere:

This very world of beauty, ease, and luxury, of power, glory, and security, had seemed the ultimate end of human ambition... But tonight, in a hundred separate moments of intense reality, it had revealed to him its very core. He had seen it naked, with its guards down. He had sensed how the hollow pyramid of a false social structure had been erected and sustained upon a base of common mankind's blood and sweat and agony. So now he knew that if he was ever to succeed in writing the books he felt were in him, he must turn about and lift his face up to some nobler height.¹⁷

Dopo il 'no' al passato e all'amore, è la volta del 'no' alla gloria. Per una coincidenza che al protagonista sembra « attended by an element of fatality », la pubblicazione, tanto attesa e desiderata del suo primo romanzo, *Home to Our Mountains (Look Homeward, Angel)*, avviene agli inizi della Grande Crisi americana. Il libro viene accolto bene dalla critica, e perfino il grande Lloyd McHarg (Sinclair Lewis) ha per esso parole di lode. Per osservare più da vicino le conseguenze della depressione, George va a vivere per quattro anni a Brooklyn,

and four years in Brooklyn are a geologic age — a single stratum of grey time. They were years of poverty, of desperation, of loneliness unutterable. All about him were the poor, the outcast, the neglected and forsaken people of America, and he was one of them.¹⁸

È anche in questo momento che comincia a cadere per Wolfe il mito della « shining city ». Il suicidio d'un oscuro Mr. Green, in un capitolo eliotianamente intitolato « The Hollow

17. YCGH, pp. 320-21.

18. *Ibid.*, p. 397.

Men », è la testimonianza più nuda e amara della vita sterile, caotica, dell'assoluta negazione materiale e spirituale che essa rappresenta, e che il sacrificio d'un individuo svela in tutta la sua tragicità:

Our fellow Green... exploded to drench our common substance of viscous grey with the bright indecency of blood, to resume himself from number, to become before our eyes a Man, and to identify a single spot of all our general Nothingness with the unique passion, the awful terror, and the dignity of Death.¹⁹

Dalla solitudine e dalla pena dell'esilio volontario a Brooklyn, George decide di emergere con un viaggio in Inghilterra. Qui, attraverso Lloyd McHarg, « a living embodiment of his own dearest and most secret dream... Fame herself », si rivela chiaramente a George la solitudine, l'abbruttimento fisico e morale, la noia, che sono in agguato sulle vette più alte del successo. È la delusione « of reaching for the flower and having it fade the moment your fingers touch it ». Così, anche la gloria rappresenta per lui una vittoria pagata con la scoperta che può esser meglio rinunciare ai suoi valori.

L'ultimo tentativo di rimanere legato a qualcosa in cui aveva creduto è la Germania, il paese in cui egli si è più sentito « at home ». Ma questo ' ritorno ' porta il ciclo alla sua piena conclusione con la scoperta della « spiritual disease which was poisoning unto death a noble and a mighty people », e che poteva corrompere, come per un terribile contagio universale, anche l'America. La malattia nazista era, in Germania, ' hopeless ':

it had already gone too far to be checked now by any measures short of death, destruction, and totale ruin. But in America, it seemed to me, it was still young... still resilient, still responsive to a cure — if only — if only — men could somehow cease to be afraid of truth.²⁰

19. YCGH, p. 706.

20. *Ibid.*, p. 730.

La 'verità': già al momento della rinuncia al mondo di Esther, George s'era reso conto che « privilege and truth could not lie down together »; ora egli ne ha la certezza definitiva. È necessario rinunciare a tutto, e perfino all'amicizia, se questa è d'intralcio alla volontà di dire la verità. E Webber vi rinuncia, difatti, con una lettera d'addio a Foxhall Edwards, con la quale si chiude la storia di Eugene Gant-George Webber (la scissione con Maxwell Perkins, che fu, com'è noto, il grande amico e agente letterario del Wolfe, avvenne in effetti nel 1936).

I termini dell'angoscia e dei conflitti in cui il protagonista s'era per anni dibattuto, si stemperano ora in quelli d'un nuovo conflitto, morale e intellettuale, che porta però già maturi i segni della soluzione in una nuova direzione di vita, la quale preclude ogni 'ritorno' alle convinzioni e ideologie del passato:

You can't go home to your family, back home to your childhood, back home to romantic love, back home to a young man's dreams of glory and of fame, back home to exile, to escape to Europe and some foreign land, back home... to one's youthful idea of 'the artist' and the all-sufficiency of 'art'..., back home... to the cottage in Bermuda, away from all the strife and conflict of the world, back home to the father you have lost and have been looking for... — back home to the escapes of Time and Memory.²¹

È nel presente che si deve vivere, e vivere consapevolmente. Il mondo, l'umanità, la scena sociale, non devono essere strumenti per servire le proprie ambizioni, ma devono piuttosto essere serviti nelle loro necessità di lotta contro le radici dell' 'universale retaggio' del male. Questo definitivo, completo senso di corresponsabilità umana, sociale, e artistica, è anche la sintesi morale di *You Can't Go Home Again* e dell'opera tutta del Wolfe, una sintesi che trova espressione nel « Credo » finale, come si vedrà in seguito.

21. *Ibid.*, p. 706.

* * *

Questi cenni generali sul contenuto delle quattro opere ci danno modo di muoverci più agevolmente nella fitta rete dei motivi contenutistici, alcuni dei quali, e tra i fondamentali, si presentano in quella che è una drammatica e poetica antifona a *Look Homeward, Angel*, e, si può dire, all'opera tutta:

...a stone, a leaf, an unfound door; of a stone, a leaf, a door.
And of all the forgotten faces.

Naked and alone we came into exile. In her dark womb we did not know our mother's face; from the prison of her flesh have we come into the unspeakable prison of this earth.

Which of us has known his brother? Which of us has looked into his father's heart? Which of us has not remained forever prison-pent? Which of us is not forever a stranger and alone?

O waste of loss, in the hot mazes, lost, among bright stars on this most weary unbright cinder, lost! Remembering speechlessly we seek the great forgotten language, the lost lanc-end into heaven, a stone, a leaf, an unfound door. Where? When?

O lost, and by the wind grieved, ghost, come back again.²²

Sono qui, dunque, alcuni motivi che, innestandosi l'un con l'altro nel sottile giuoco drammatico e allusivo che quasi continuamente sottende l'atmosfera narrativa —anche quando questa è manifestamente realistica —, conducono a quello che abbiamo detto essere il principio unificatore delle quattro opere: la ricerca wolfiana della verità, ricerca condotta attraverso la propria progressiva maturità non soltanto morale e artistica, ma anche, come ci pare di poter chiaramente affermare, dissentendo da un'opinione che non manca di trovare ancora consensi, sociale.²³

22. LHA, p. 1.

23. Cfr. ad es. il pur interessante lavoro di LOUIS D. RUBIN, *Thomas Wolfe, The Weather of His Youth*, Louisiana State Univ. Press, 1955, p. 23: «It is not social, but moral and artistic maturity that George Webber actually attains by the conclusion of *You Can't Go Home Again*».

La terminologia-chiave di tali motivi della ricerca woliana è data da: « stone », « leaf », « door »; « alone », « exile », « prison »; « mother », « brother », « father »; « mazes », « lost », « forgotten language », « lane-end »; « where », « when »; « ghost », « come back ». Altri termini-simboli, quali « river », « web », « rock », « earth », ecc., si aggiungeranno via via; a ciascuno d'essi si può attribuire, a seconda della varia lettura richiesta o suggerita dal contesto in cui compaiono, un preciso significato; e tuttavia questo elude una definizione univoca e irreversibile.

Una prima prova della difficoltà di cristallizzare i termini entro l'ambito d'una formula fissa, è offerta dalla libertà con cui viene adoperato il *refrain* « a stone, a leaf, a door », il cui significato simbolico non ha ancora trovato, a quanto ci risulta, un approfondito tentativo d'analisi e d'interpretazione. Cominciamo anzitutto con l'osservare che i suoi termini non hanno ovunque un particolare significato allusivo. Lo stesso scrittore dà adito alla constatazione in *The Story of a Novel*, dove, a proposito dei suoi metodi di composizione, parla dei suoi sforzi di annotare, in una sezione del suo diario intestata « Where now? », i risultati della sua ricerca di conoscenza spazio-temporale — risultati che comprendono « not only the concrete, material record of man's ordered memory », ma anche esperienze e attimi di vita sepolti nella coscienza:

all the things he scarcely dares to think he has remembered; all the flicks and darts and haunting lights that flash across the mind of man that will return unbidden at an unexpected moment; a voice once heard; a face that vanished; the way the sunlight came and went; the rustling of a leaf upon a bough; a stone, a leaf, a door.²⁴

È tuttavia nel medesimo scritto che Wolfe accenna esplicitamente a un significato da lui attribuito all'ultimo dei termini del *refrain*, « door », che è anche il più largamente usato

24. SN, p. 586.

dei tre. Dopo aver esaminato oggettivamente il risultato dei suoi primi sforzi letterari, egli si dichiara consapevole di non essere riuscito ancora a trovare una sua espressione artistica: « that way, that language, that door », e conclude sulle difficoltà non soltanto sue personali, ma dell'artista americano in genere, di trovare tale 'porta':

The life of the artist at any epoch of man's history has not been an easy one. And here in America, it has often seemed to me, it may well be the hardest life that man has ever known... It is not merely that he must make somehow a new tradition for himself, derived from his own life and from the enormous space and energy of American life, the structure of his own design; ...it is even more than this, that the labor of a complete and whole articulation, the discovery of an entire universe and of a complete language, is the task that lies before him.

Such is the nature of the struggle to which henceforth our lives must be devoted. Out of the billion forms of America, out of a savage violence and the dense complexity of its swarming life; from the unique and single substance of this land and this life of ours, must we draw the powers and energy of our own life, the articulation of our speech, the substance of our art.²⁵

« Door » viene dunque a rappresentare chiaramente il mezzo di comunicazione artistica e spirituale attraverso un linguaggio ispirato e direttamente sostanziato dalle infinite forme e possibilità della vita e della struttura sociale dell'America. È, in Wolfe, il rinnovarsi, su toni perfino più vasti e esasperati, del sogno ambizioso del più ambizioso degli artisti americani, Walt Whitman — il sogno di giungere al possesso completo dello spirito uno e multiforme della vita americana. Con la differenza che, alla base della visione wolfiana d'una « golden » America, è una consapevolezza tragica cui Whitman, nella sua volontà di universale « reception, not preference nor denial », non si piegò. E se anche la ricerca del Wolfe è tumultuosa, frenetica, divorante come quella del Whitman, essendo entram-

25. SN, pp. 610-11

bi convinti che ogni dettaglio dell'esperienza racchiude una intensità dinamica e vitale, essa è passata attraverso quella che il Kazin chiama 'la scuola dell'agonia' — un'agonia, nel caso di Wolfe, non conaturata con un malato spirito individualistico e romantico, bensì dettata da esperienze umane e sociali (la guerra mondiale, il 'boom' economico, la depressione) che l'America del Whitman ignorava ancora.

Ma, per tornare al simbolismo del *refrain*, quanto esso sia associato al problema dell'artista di dover scoprire e esprimere il mondo americano, diviene più che altrove evidente in quella sezione del secondo libro di *Of Time and the River* che possiamo definire il 'Song of America' di Wolfe. I 'versi' introduttivi:

For America has a thousand light and weathers and we walk the streets, we walk the streets forever, we walk the streets of life alone,²⁶

sono sviluppati successivamente in quattordici lunghi paragrafi la cui costante reiterata espressione d'apertura, « It is the place of... », dà l'avvio a una poetica, rapsodica visione degli aspetti multiformi della vita americana, sino alla epiciclica conclusione:

And always America is the place of the deathless and enraptured moments, the eye that looked, the mouth that smiled and vanished, and *the word*; the stone, the leaf, *the door* we never found and never have forgotten. And these are the things that we remember of America, for we have known all her thousand lights and weathers, and we walk the streets, we walk the streets forever, we walk the streets of life alone.²⁷

Alla medesima tesi interpretativa del termine « door » (termine che qualche critico, ad esempio il Beach, associa soltanto alla ricerca del padre — « to find this door is to find

26. TR, p. 155.

27. *Ibid.*, p. 160. (Il corsivo è nostro)

one's father »),²⁸ possiamo riportare il significato simbolico di « stone ». A proposito del quale noteremo anzitutto l'allusione diretta al mestiere di scalpellino del padre, alla ' sostanza dura ' che rappresenta per lo scrittore il fallimento delle aspirazioni paterne alla creazione artistica:

He felt that he wanted, more than anything in the world, to carve delicately with a chisel. He wanted to wreak something dark and unspeakable in him into cold stone. He wanted to carve an angel's head.

...He never learned to carve an angel's head. The dove, the lamb, the smooth joined marble hands of death, the letters fair and fine — but not the angel.²⁹

La vanità della ricerca del « great forgotten language, the lost lane-end into heaven, a stone, a leaf, a door » ha svuotato di ogni fondamentale valore la vita del vecchio Gant; la sua è stata una vita « of waste and loss... alone and lost again, having found neither order nor establishment in the world ».³⁰

Il dato biografico, anche se di particolare importanza, serve tuttavia soprattutto ad illuminare la nostra interpretazione del termine « stone ». Ché, un'attenta rilettura dei brani sopra indicati, a proposito del significato di « door », induce a credere che « stone » stia a rappresentare l'oggetto totale della conoscenza individuale, cioè la realtà, che attende di trovare espressione attraverso « the word », o « the door ». È un oggetto archetipale dal punto di vista dell'essenza, come la pietra è elementale dal punto di vista della sostanza; esso è, quindi, qualitativamente (temporalmente), uno e universale, mentre quantitativamente (e spazialmente), nelle sue manifestazioni sensibili, è molteplice e infinito.

Never has the many-ness and the much-ness of things caused me such trouble as in the past six months. But never have I had

28. JOSEPH WARREN BEACH, *American Fiction, 1920-40, cit.*, p. 180.

29. *LHA*, p. 4.

30. *Ibid.*,

so firm a conviction that our lives can live upon only a few things, that we must find them, and begin to build our fences.

All creation is the building of a fence.³¹

Queste sono riflessioni dal diario parigino di Eugene. Altri pensieri, nel medesimo luogo, ci confermano d'altro canto che l'oggetto della conoscenza si volge, per Wolfe, fondamentalmente all'America. Qualsiasi esperienza d'una realtà non americana deve essere riportata a quella americana: « Deeper study always, sharper senses, profounder living... I must think. I must mix it all with myself and with America ».³² E si noti che è ancora l'America whitmaniana, primitiva e dinamica, l'America del « barbaric yawp » e della « million-footed Manhattan », quella della visione di Eugene:

It is the place... of the man-swarm passing ever in its million-footed weft,... the place of the goat-cry, the strong joy of our youth...when we knew the most fortunate life on earth would be ours, that we were twenty and could never die;³³

ed è « also the innocent place », l'America « of the child and laughter » del Twain; ma essa è, infine, un'America tragica:

It is the place of the immense and lovely earth...

It is the place that is savage and cruel... it is the wild lawless place, the vital earth that is soaked with the blood of the murdered men, with the blood of the countless murdered men, with the blood of the unavenged and unremembered men...³⁴

E', concludendo, « out of the billion forms » e « the single substance » di tale 'stone' che l'artista americano deve trarre la sostanza della sua arte, « the tongue, the language, and the

31. *TR*, p. 680.

32. *Ibid.*

33. *Ibid.*, pp. 159-160.

34. *Ibid.*, p. 159.

conscience that as men and artists we have got to have »³⁵
 — lottando, nel medesimo tempo, col drammatico fattore
 'tempo':

...These things could never be forgotten... and all of our lives
 is written in the twisting of a leaf upon a bough, a door that
 opened and a stone.³⁶

Il simbolismo del termine « leaf » è, nel Wolfe, lo stesso attribuitogli dalla tradizione classica, oltre che moderna: allude esplicitamente alla transitorietà della vita umana sottoposta alla contingenza della vita temporale. L'immagine è spesso associata a 'ottobre', il mese che segna non solo l'inizio della 'morta' stagione col suo volgere alla data di commemorazione dell'annuale morte universale, ma anche, per strana coincidenza, i più tragici o significativi eventi della vita personale dello scrittore.

Il motivo del *refrain* « a stone, a leaf, a door », una volta investito, come a noi sembra, d'un fondamentale significato di ricerca di esperienza e di conoscenza, si può assumere a fondamento dell'ampio disegno tematico dell'opera wolfiana. Nella sua tormentata consapevolezza (come meglio vedremo) del tempo e della frammentarietà dell'esperienza che è concessa all'uomo nel breve volgere della sua esistenza, il problema di Wolfe, di Eugene Gant-George Webber, è, dunque, un problema gnoseologico, e tale non soltanto sul piano artistico, bensì anche umano. Poiché, per Wolfe, possedere una conoscenza quanto più vasta e profonda dell'universo in cui si vive, e possedere i mezzi per darle espressione, equivale a superare la barriera della solitudine individuale, della incomunicabilità umana, in cui Wolfe ravvisa uno dei mali peggiori che condizionano la vita degli uomini moderni, e particolarmente americani. Un male che egli attribuisce, non tanto alle istituzioni, quanto alla « single selfishness and compulsive greed », ³⁷ come Haw-

35. SN, p. 611.

36. TR, p. 155.

37. YCGH, p. 742.

thorne, quindi, all' « unpardonable sin » della coscienza umana. Non c'è posto, nella poetica del Wolfe, per la visione di un'arte fine a se stessa; o, più precisamente, non ci sarà, una volta passato un primo, e forse utile, momento di giovanile infatuazione estetica; donde la consapevolezza di George Webber di non poter tornare:

back home to lyricism, to singing just for singing's sake, back home to aestheticism, to one's youthful idea of 'the artist' and the all sufficiency of 'art' and 'beauty' and 'love', back home to the ivory tower...³⁸

Ma che l'artista si storicizzi, che egli s'immerga nel pieno della realtà del momento storico cui appartiene, sì che il significato universale e atemporale della sua opera non resti avulso da un preciso riferimento storico, non vuol dire, per Wolfe, rendersi estranei a una realtà non contingente, la realtà metafisica dell'essere. Il *leit-motif* in questione non esaurisce infatti il suo significato nel contesto sinora delineato, ma è suscettibile di altre implicazioni.

Ispirato com'è a un verso del terzo libro del *Prelude* del Wordsworth, il motivo « a stone, a leaf, a door » si legge anche alla luce d'un certo *afflatus* mistico che percorre tutta l'opera wolfiana, venendo di tanto in tanto manifestamente in superficie, di solito in momenti di 'climax' drammatico, come nella scena della morte di Ben in *Look Homeward, Angel*, in quella della morte del padre in *Of Time and the River*, nel tragico presentimento che lo scrittore ha della sua stessa fine in *You Can't Go Home Again*, e in altri momenti, come vedremo. Quando la « lonely adventure on earth » di Ben s'è conclusa, Eugene non può credere nella dissoluzione totale, nella « nothingness of Ben »:

Like Apollo who did his penance to the high god in the sad house of King Admetus, he came, a god with broken feet, into

38. YCGH, p. 706.

the gray novel of this world, trying to recall the great forgotten language, the lost faces, the stone, the leaf, the door.³⁹

È qui evidente, non soltanto l'identificazione di Ben con l'« angelo » del vecchio Gant (e lo è ancor più nella scena della conversazione di Eugene con lo spirito di Ben), ma, soprattutto, l'allusione ad un universo perfetto (perfetta è in esso sia la conoscenza: « the lost faces, the stone »; sia la capacità d'espressione: « the great forgotten language... the door »), e necessariamente atemporale (« leaf » da considerarsi qui come nozione d'un tempo arrestatosi in eterno nell'attimo dell'innocenza) — universo da cui l'anima s'è allontanata per la sua esperienza terrena.

Di solito, sono i termini « alone », « exile », « prison », « ghost », « stranger », « phantom », e consimili, a delineare più compiutamente l'immagine metafisica della prigionia dell'anima nel tempo e della sua attesa del ritorno alla sua vera origine. Concetti e immagini d'una vita extratemporale è dato notarli spesso nell'opera wolfiana; ma, come si accennava, le scene in cui essi trovano esplicita formulazione sono quella della conversazione di Eugene con lo spirito di Ben, o quella in cui il vecchio Gant sogna, poco prima di morire, d'essere tornato nella città della sua fanciullezza in Pennsylvania, e un povero idiota del villaggio (la dantesca anima 'semplicetta', che è come dire il platonico e aristotelico nulla della *tabula rasa*?) gli viene incontro « in exuberant greeting »:

« I've been lookin' fer ye! I've been lookin' fer ye, Oll, »... and then, anxiously, pleadingly, again the same words that he spoke to every one: « Ain't ye goin' to stay? »

And Gant... shook his head, and said quietly:

« No, Willy. Not to-day. I'm meeting some one down the road ».

And Willy..., still kind and foolish, had followed on a few steps more, saying anxiously:

39. LHA, p. 465.

« Are ye comin' back, Oll? Will ye be comin' back real soon »?
 And Gant, feeling a strange and nameless sorrow, answered:
 « I don't know, Willy » — for suddenly he saw that he
 might never come this way again.

When he got to the mill, he turned left along the road, into
 the wood-path on the other side. A child was standing in the path,
 and turned and went on ahead of him...

The wood got denser, darker as he went on and coming to
 a place where the path split away into two forks, Gant stopped,
 and turning to the child said, « Which one shall I take? » And the
 child did not answer him.

But some one was there in the wood before him. He heard
 footsteps, and saw a footprint in the earth, and turning took the
 path where the footprint was...

...And suddenly he knew that he had taken the wrong path,
 that he was *lost*. And in his heart there there was an immense
 and quiet sadness, and the dark light of the enormous wood was
 all around him.⁴⁰

Ma al di sopra d'ogni suggestione platonica, è qui da notare uno spirito religioso suggerito direttamente dalla Bibbia (e sorprende che la critica recente non l'abbia ancora rilevato, fermandosi piuttosto alla nozione wolfiana « of a kind of Platonic pre-existence », ⁴¹ mentre da tempo pende sul Wolfe l'accusa di insensibilità religiosa).⁴² Ed è uno spirito che diviene ancor più manifesto nella visione di Gant pochi istanti prima della morte, in un passo che vale riportare alquanto per esteso:

And at the same moment, Gant was aware that some one had entered the house, was coming towards him through the hall, would soon be with him. Turning his head towards the door he was conscious of something approaching with the speed of light, the instancy of thought, and at the same moment he was filled with a sense of inexpressible joy, a feeling of triumph and security he

40. TR, pp. 259-61.

41. LOUIS D. RUBIN, *Thomas Wolfe, The Weather of His Youth*, cit., p. 62.

42. Cfr. DAYTON KOHLER, « Thomas Wolfe: Prodigal and Lost », in *The English Journal*, October 1939, p. 612.

had never known. Something immensely bright and beautiful was converging in a flare of light, and at that instant, the whole room blurred around him, his sight was fixed upon that focal image in the door, and suddenly the child was standing there and looking towards him...

...He heard great footsteps, soft but thunderous, imminent, yet immensely far, a voice well-known, never heard before. He called to it with faith and joy to give rescue, strength, and life, and it answered him and told him that all the error, old age, pain, and grief of life was nothing but an evil dream; that he who had been *lost* was found again, that his youth would be restored to him and that he would never die, and that he would find again the path he had not taken long ago in the darkwood.⁴³

Si noti come anche qui, oltre che nel precedente contesto, il termine « *lost* » venga associato all'idea cristiana (nonché platonica) dell'essere 'perduti' nel labirinto della vita temporale; mentre altrove esso assume un senso più esplicitamente puritano di colpa e di perdizione nel peccato (e pensiamo allo stato d'animo di Eugene dopo le prime esperienze sessuali); oppure definisce la condizione di solitudine dello spirito americano (« *we are so lost, so lonely, so forsaken in America: ...and we have no door* »),⁴⁴ o lo stato di confusione e smarrimento morale della società contemporanea (« *I believe that we are lost in America...* »);⁴⁵ oppure, infine, allude alla irrevocabilità d'un passato, che può essere il passato americano (« *the memory of lost America... all that lost magic...* »),⁴⁶ o il passato personale del protagonista. In quest'ultimo caso, il termine s'accompagna spesso all'immagine di « *brother* », il fratello Ben, il cui 'ritorno' alla vita temporale è ovunque sollecitato, nelle prime due opere, come ritorno di vita nella morte temporale, un ristabilirsi degli spezzati legami fraterni tra uomo e uomo:

And suddenly, out of this dream of time in which he lived, he would awaken, and instantly... he would remember home with

43. TR, pp. 267-68. (Il corsivo è nostro)

44. *Ibid.*, p. 281.

45. YCGH, p. 741.

46. TR, p. 898.

an intolerable sense of pain and loss, the *lost* world of his childhood...

That *lost* world would come back to him at many times. ...a voice half-heard, a word half-spoken, a leaf, a light that came and passed and came again...

And always when it came to him, ... he could hear his father's great voice sounding in the house again...

And then he would hear again the voice of his dead brother, and remember with a sense of black horror, dream-like disbelief, that Ben was dead, and yet could not believe that Ben had ever died, or that he had had a brother, *lost* a friend.⁴⁷

Più insistentemente che nei casi precedenti, tuttavia, « *lost* » trovasi associato ad un altro termine-simbolo: « *father* ». Il motivo del 'padre', della ricerca del 'padre perduto', sebbene sia, assieme a quello della ricerca di conoscenza e di espressione artistica, tra i motivi fondamentali della tematica wolfiana, è quello che più si presta ad una immediata interpretazione; anche se, trattandosi d'un simbolo, si deve necessariamente tener presente la possibilità di varie sfumature di significato.

La derivazione del tema della ricerca del padre dall'*Ulysses* di Joyce è ormai nota;⁴⁸ ma pare anche che essa non facesse che confermare un'idea di Wolfe in proposito, già precedentemente definitasi dietro casuale suggerimento del Perkins. Per quanto riguarda il significato, è lo stesso scrittore a suggerire una prima fondamentale interpretazione:

The deepest search in life, it seemed to me, the thing that in one way or another was central to all living was man's search to find a father, not merely the father of his flesh, not merely the lost father of his youth, but the image of a strength and wisdom

47. TR, p. 200 (Il corsivo è nostro).

48. L'influsso dello *Ulysses* di Joyce, ammesso dallo stesso Wolfe in più d'una occasione, è tuttavia, a parte il preciso motivo della ricerca del padre, soprattutto di tecnica narrativa, e come tale è presente particolarmente in alcune sezioni della prima opera (vedasi, per tutti, il cap. VII di LHA).

external to his need and superior to his hunger, to which the belief and power of his own life could be united.⁴⁹

L'immagine del padre simboleggia, dunque, particolarmente per Eugene Gant, tutto un passato spirituale, unica fonte di certezza nella mutevole, sconcertante realtà del presente. È un passato che Eugene sa di aver perduto per sempre con la perdita fisica del padre:

...It was October and that year... he had come home again, and yet he could not believe his father was dead, and he thought he heard his great voice ringing in the street again, and that he would see him ... lunging toward the house ... bringing to them all the deathless security of his strength and power and passion,... giving to them all again the exultant knowledge that the good days, the magic days, the golden weather of their lives would come home again...⁵⁰

La ricerca è dapprima legata al passato personale e alle esperienze psicologiche di Eugene, poi essa comincia ad ampliarsi, già alla fine di *Of Time and the River*, nella direzione delle origini e del passato di tutta l'America come l'unica realtà sicura nella disintegrazione sociale contemporanea. È la quieta e serena vita della cittadina francese di Dijon, l'improvviso « most lonely, lost and unforgettable of all sounds on earth — the solid liquid leather-shuffle of footsteps going home one way », a richiamare, proustianamente, alla memoria di Eugene:

a sudden living and intolerable memory, instant and familiar as all this life around him, of a life that he had lost, and that could never die.

It was the life of twenty years ago in the quiet, leafy streets and little towns of lost America — of an America that had been lost beneath the savage roar of its machinery, the brutal stupefaction of its days, the huge disease of its furious, ever-quickenning and incurable unrest, its flood-tide horror of gray, driven faces, stolid eyes, starved, brutal nerves, and dull, dead flesh.⁵¹

49. SN, p. 582.

50. TR, pp. 327-28.

51. *Ibid.*, p. 898.

Il ricordo porta instantaneamente con sé la consapevolezza che ritrovare « all that lost magic » del passato americano significa ritrovare la realtà spirituale del ' padre ', essere « closer to his childhood and his father's life of power and magnificence ».⁵²

I confini geografico-spirituali della ricerca del padre vengono successivamente allargati da George Webber, per il quale l'immagine del padre s'identifica con quella d'un momento storico in cui trovino unità le confusioni e contraddizioni di fatti e d'idee, di razze, di lingue, di ideologie che sconcertano la sua sensibilità morale e sociale. In *You Can't Go Home Again* egli giunge alla scoperta — « and the German adventure merely brought this process to its climax » —⁵³ che la sua ricerca del senso di sicurezza rappresentato dalla forza autocratica del padre, può essere inconsapevolmente determinata da « atavistic yearnings in himself », il che comporta quei pericoli « that lurk in those latent atavistic urges which man has inherited from his dark past », e cioè gl'impulsi d'un « primitive spirit of greed and lust and force... the true enemy of mankind ».⁵⁴

La scoperta che la ricerca del padre è legata fondamentalmente ad un istinto tribale e atavico, assieme a quella della natura del tempo, come si vedrà, diviene estremamente importante nella soluzione della tematica wolfiana. Per cui la sua parola finale negherà la possibilità d'un ' ritorno ' « to the father you have lost and have been looking for », ⁵⁵ negherà il passato, ma di esso non i valori positivi, bensì il vano rimpianto della sua realtà. È, del resto, una negazione i cui sintomi possono rintracciarsi già all'inizio della ricerca wolfiana, nel veloce barlume di consapevolezza di Eugene (al momento in cui egli vede finalmente realizzarsi il suo grande sogno di « voyage out », d'evazione dal mondo rappresentato dal padre, dalla sua famiglia, dalla sua città) che per lui non ci sarà ritorno: « We shall not

52. TR, p. 899.

53. YCGH, p. 705.

54. *Ibid.*

55. *Ibid.*, p. 706.

come again. We never shall come back again». ⁵⁶ E di qui scaturirà, per contrasto, l'ansia del 'ritorno', il cui motivo già delineato nel drammatico richiamo del titolo dell'opera, « look homeward », sarà ovunque insistito, nelle opere successive, nell'esortativo « come back », « go back », ma senza risultato positivo, come s'è detto.

Alla base della 'filosofia della vita' di George Webber verrà a essere la convinzione che la fede umana debba affisarsi non nel passato, per quanto migliore e sicuro del presente esso possa essere, ma nel futuro; e non tanto in una realtà trascendentale, quanto in una realtà storica e temporale; non nell'accettazione passiva delle forme negative della società, ma nella ribellione ad esse:

Man was born to live, to suffer, and to die, and what befalls him is a tragic lot. There is no denying this in the final end. *But we must, dear Fox, deny it all along the way.*

Mankind was fashioned for eternity, but Man-Alive was fashioned for a day. New evils will come after him, but it is with the present evils that he is now concerned. And the essence of all faith,... the essence of religion..., is that man's life can be, and will be better; that man's greatest enemies, in the forms in which they now exist — ...of fear, hatred, slavery, cruelty, poverty, and need — can be conquered and destroyed. But to conquer and destroy them will mean nothing less than the complete revision of the structure of society as we know it... ⁵⁷

La visione wolfiana d'una realtà dinamica, in divenire, non poteva mancare d'implicare anche una particolare concezione del tempo, la cui natura, inizialmente considerata come 'fissità', verrà alla fine vista, coerentemente con la somma totale delle prospettive umane e intellettuali cui Wolfe giunge, come 'flusso'. La particolare importanza del tema del tempo, nell'opera del Wolfe, richiederebbe invero tutta una trattazione a parte, il che esula al momento dai nostri fini. Accenneremo qui, tut-

56. LHA, p. 513.

57. YCGH, pp. 737-738.

tavia, che l'interesse del Wolfe per la metafisica bergsoniana e proustiana, oltre che, in genere, per le moderne teorie del tempo,⁵⁸ sarebbe potuto sfociare in un discorso più impegnativo da parte sua. Ma, nonostante il fatto che la sua opera abbia finito con l'assumere un vasto respiro spazio-temporale, una dimensione quasi cosmica, essa rimane opera più riccamente immaginativa che speculativa, nella quale il problema del rapporto uomo-tempo si svolge più sul piano psicologico e individuale che su quello filosofico. Perfino *Of Time and the River*, che rappresenta lo sforzo maggiore dello scrittore di dare una risposta alla sua consapevolezza del « tremendous problem » del tempo, da lui visto in un triplice aspetto di tempo presente (come momento della vita con un'esistenza in sé finita e una potenzialità che porta al futuro), di tempo passato (come scena infinita su cui l'uomo ha vissuto la propria vita non soltanto come esperienza d'un singolo momento, ma anche come conseguenza dell'esperienza di ciascun momento trascorso), e infine d'un altro tempo (« a kind of eternal and unchanging universe of time against which would be projected the transience of man's life, the bitter briefness of his day », e cioè il tempo della natura, « of rivers, mountains, oceans, and the earth »)⁵⁹, anche quest'affascinante opera, dunque, non fa che confermare che il senso del tempo è nel Wolfe, come nella maggior parte degli scrittori del Novecento, i cui « momenti di rivelazione » — nota lucidamente il Melchiori — « sono rivelazioni di loro stessi, del mondo dei loro sentimenti e delle loro esperienze »,⁶⁰ strettamente connesso con l'esperienza della realtà spazio-temporale; non supera, cioè, l'esperienza soggettiva (stati d'animo, emozioni, sensazioni) per giungere a considerazioni e prospettive che implicino una risposta sul significato della vita e del destino dell'uomo nel suo rapporto con una realtà trascendente.

58. Si leggano, ad es., gli appunti del diario parigino di Eugene, in TR, pp. 670-71.

59. SN, p. 589.

60. GIORGIO MELCHIORI, « L'attimo come unità di tempo nella narrativa » (1951), *I funamboli*, (traduzione de *The Tightrope Walkers*, London, 1956), Torino, 1963, p. 200.

È inoltre interessante notare come l'immagine del tempo, particolarmente in *Of Time and the River*, e in certa misura anche in *The Web and the Rock*, si accompagni sovente a quella del fiume. L'associazione si spiega con l'idea di flusso e permanenza, movimento e staticità, che il fiume suggerisce. Si veda in tal senso la conclusione, in stile retorico ma assai efficace, del cap. LVIII di *Of Time and the River*, dov'è una breve epopea del Hudson River, « the everlasting river that flowed past us in darkness to the sea », come simbolo in genere, non solo, ma anche come personificazione vivente, pulsante, sensuale, della idea del tempo:

The river is a tide of moving waters: by night it floods the pockets of the earth. By night it drinks strange time, dark time. By night the river drinks proud potent tides of strange dark time. By night the river drains the tides, proud potent tides of time's waters that, with champ and lift of teeth, with lapse and reluctance of their breath, fill with a kissing glut the pockets of the earth...

Full with the pulse of time it flows there, full with the pulse of all men living, sleeping, dying, waking, it will flow there... thick with the wastes of earth, dark with our dumpings, rich, rank, beautiful, and unending as all life, all living, as it flows by us, by us, by us, to the sea!⁶¹

Le immagini di transitorietà, con cui Wolfe esprime di solito, nelle prime opere, la sua consapevolezza del tempo, sono in funzione d'un sempre drammatico contrasto con l'idea di permanenza e immobilità per lui rappresentata dal passato. Poiché la concezione temporale di Wolfe è strettamente legata ad uno stato d'animo soggettivo, in un primo momento egli considera il presente come irreali (« this dream of time »), in quanto transeunte, e come unica condizione di realtà, di essenza temporale, il passato. Parallelamente a tale consapevolezza si delinea, per lo scrittore, il problema di dare significato al presente, riportando in vita, per mezzo della memoria, il proprio passato universo spazio-temporale, e fermandolo, per mezzo

61. TR, pp. 509-510.

dell'atto creativo, in un momento che esuli da qualsiasi limite temporale.

Era certamente un problema da richiedere uno sforzo immane, tanto da fargli temere, come più tardi affermò nel « Credo », di non poter arrivare alla fine, perché « no man that I have known was ever more deeply rooted in the seed of Time and Memory, the weather of his individual universe, than was I », e perché nulla sfuggiva alla sua indagine profonda e sensibile delle « jungle depths » del suo passato (« nothing that had ever been was lost »), ma, ritornando in flusso torrenziale e incessante, tutto era anche diventato « a million-fibered integument that bound me to the past ».⁶²

Vi sarà tuttavia, nella storia della visione temporale di Wolfe, un momento determinante, un mutamento non soltanto fondamentale in sé, ma il cui indirizzo si rivelerà coerente con quello di tutti gli altri motivi che sono alla base della sua ricerca e del principio unificatore della sua opera. Tale momento coincide con l'amore di George Webber per Esther Jack in *The Web and the Rock*. Esther Jack è uno dei pochi personaggi di Wolfe ad assumere un'importanza particolare nel processo di esperienza e maturazione di Eugene Gant-George Webber. Significativo in tal senso era stato anche il rapporto d'amicizia con Starwick, la cui cultura artistica e cosmopolita, le maniere fini ed estremamente sofisticate avevano affascinato il giovane Eugene appena evaso dal mondo provinciale, sino alla scoperta della corruzione morale che si celava dietro quell'apparenza di perfezione. Anche la relazione di George Webber con Esther Jack rispecchia un altro aspetto inconsueto delle relazioni affettive in America. George Webber accetta l'amore e la protezione d'una donna molto meno giovane di lui, e come suppletivi d'un insufficiente affetto materno. Ma, più che questo, interessa notare alla base dell'attrazione di George per Esther il calcolo inconfessato di chi sceglie le proprie relazioni in vista non tanto di qualcosa che abbia un significato nella propria vita sul piano affettivo, quanto di ciò che tali relazioni hanno da offrire alla

62. YCGH, pp. 739-40.

propria enorme fame d'esperienza, a qualcosa d'intenso ma irrimediabilmente temporaneo. Esther viene ad inserirsi nella vita di George quando questi ha perduto il fratello, il padre, l'amico Starwick, e la sua vita si muove su una dimensione spazio-temporale instabile, tagliata ormai dal passato e non ancora sicura nel presente:

He had come to the city with a shout of triumph and of victory in his blood, and the belief that he would conquer it, be taller and more mighty than its greatest towers. But now he knew a loneliness unutterable. Alone, he tried to hold all the hunger and madness of the earth within the limits of a little room, and beat his fists against the walls, only to hurl his body savagely into the streets again, those terrible streets that had neither pause nor curve, nor any door that he could enter...⁶³.

Ed è attraverso Esther, attraverso l'intensità delle sue esperienze, il calore, l'esuberanza e la completezza della sua vita, che George:

began to get a vision of the city's life that was different from the swarming horror of his own Faustine vision as anything could be. He saw that the city, whose immensity drowned him in confusion and impotence, was for her simply what rich woods and meadows might be for a country-child... It was a world of luxury, comfort, and easy money; of success, fame, and excitement; of theatres, books, artists, writers; of delicate food and wine, good restaurants, beautiful fabrics, and lovely women. It was a world of warm, generous, and urbane living; and it all seemed wonderful, happy, and inspired to him now.⁶⁴

Esther, in breve, l'aiuta ad inserirsi nella vita della città, gli insegna o lo stimola ad intessere e a dipanare « the web », il labirinto, contemporaneamente, d'una personalità femminile

63. WR, p. 275.

64. WR, pp. 380-82.

e della realtà d'una città americana, la rete dell'esperienza del presente:

Now at last he had begun to 'know' the city. For... the woman had come to represent 'the city' to him. To him she was the city he had longed to know... and now it seemed to him that he was 'in'.⁶⁵

Tale stato d'esaltazione, la scoperta che anche il presente ha una sua realtà, porta George ad un ridimensionamento della propria visione temporale, in cui il passato non è più l'unico ossessivo richiamo di realtà, anche se, di tanto in tanto, nella « new-found certainty » della sua vita, improvviso ritorna « the thought of his father, and of all the other people who had died, and there rose up in him a wordless pity, an aching loneliness, a memory of something lost and slain ».⁶⁶ Poi, impercettibilmente ma ineluttabilmente, si profila la saturazione e il rifiuto. George Webber comincia a sentirsi soffocato dall'intensità ed esclusività con cui l'amore della donna, la sua vita, il suo mondo, il mondo stesso della città, sono penetrati nella sua propria vita, e i primi sforzi di volontà di tornare a guardare alla realtà « with his proper vision » gli rivelano la superficialità e la falsità del mondo di Esther Jack:

He saw her at the center of a corrupt and infamous world, inhabited by rich, powerful, and cynical people — great, proud, and potent beak-nosed Jews, their smooth-skinned wives who made a fashion and a cult of books and plays and nigger carvings, the so-called leaders in the arts themselves, the painters, writers, poets, actors, critics, sly and crafty in their knowingness and in their hate and jealousy of each other — and in this picture of her world, the only thing, he thought, that gave joy to these dead, sterile and hateful lives... was the castration of the spirit of a living man.⁶⁷

65. *WR*, p. 390.

66. *Ibid.*, p. 456.

67. *Ibid.*, p. 539.

E, per contro, egli ha conosciuto il mondo della comune umanità, la « surly sour » espressione del volto di milioni d'esseri, un volto sul quale « there was legible a common story of mean and ungenerous living », nessun segno che indicasse « any dignity or beauty in their lives ». S'è accorto, anche, che i ' prediletti della vita ' si nutrono del sudore e della sofferenza di oscuri oppressi poveri iloti; ed egli non esita a fare la sua scelta di fronte al compromesso.

La rottura con Esther Jack non significa un rifiuto *in toto* della realtà del presente, una nuova presa di posizione contro di essa e un rifugiarsi ancora nel rimpianto del passato. George Webber è già pronto a divenire il maturo protagonista del tema del ' non-ritorno ', nell'opera successiva a *The Web and The Rock*. La sua direzione di ricerca, d'ora in avanti, non sarà più « backward », non di « escape out of a life that he had found unendurable », e cioè il presente, ma sarà « forward towards an escape into life ». ⁶⁸ L'amore, e, con esso, una conoscenza considerevolmente più profonda della vita, sceverante e sintetica, atta a far confluire il certo mondo del passato e il caos del presente « into a great lyrical harmony of life ». Con tale visione egli s'avvia ad imparare un'altra grande lezione: l'umiltà morale di chi dimentica se stesso nello sforzo di immedesimarsi nella vita sofferente dei propri simili:

Then came the cataclysm of 1929 and the terrible days that followed... Through those years I was living in the jungle depths of Brooklyn, and I saw as I had never seen before the true and terrifying visage of the disinherited of life. There came to me a vision of man's inhumanity to man, and as time went on it began to blot out the more personal and self-centered vision of the world which a young man always has. Then it was, I think, that I began to learn humility. My intense and passionate concern for the interests and designs of my own life were coming to seem petty, trifling, and unworthy, and I was coming more and more to feel an intense and passionate concern for the interests and designs of my fellow men and all humanity. ⁶⁹

68. WR, p. 541.

69. YCGH, pp. 724-25.

Così, anche nel processo di ricerca del significato del tempo, Wolfe giunge, come già nella ricerca di conoscenza e di comunicazione, ad una soluzione che implica l'unità nella molteplicità, la qualità nella quantità. Egli perviene, in altre parole, alla consapevolezza che la vita umana è governata da valori assoluti, immanenti nel passato come nel presente, nella vita individuale come in quella universale, e che essa non si muove su una dimensione temporale lineare su cui possano scindersi punti, in sé finiti e indipendenti, di passato o di presente (in *Of Time and The River*, Eugene aveva scoperto che « the mystery » del tempo non era altro che « that dimension of the world which we express in terms of before and after », in senso di « sequence » o di « arrangement »)⁷⁰ ma essa coesiste nell'inscindibile unità d'una dimensione ciclica.

La sensazione che la primavera suscita in George « of man's unity with all the elusive and passionate enigmas of life » deriva, egli sente, dal suo nuovo « sense of time ». Un senso temporale in cui:

the past became as real as the present, and he lived in the events of twenty years ago with as much intensity and as great a sense of actuality as if they had just occurred. He felt that there was no temporal past or present, no *now* more living than any reality of *then*; the fiction of temporal continuity was destroyed, and his whole life became one piece with the indestructible unity of time and destiny.⁷¹

Il simbolo della terra, col suo ciclo organico e compiuto di vita temporale, cioè a dire, naturale, in un processo immutabile e atemporale, si addice ora meglio alla nuova visione temporale del Wolfe. Esso appare già, sebbene occasionalmente, in *Look Homeward, Angel* e in *Of Time and the River*, accanto a quello, più frequente, del fiume, ed è comunque legato a immagini di « awful stillness », « moveless movement », che resteranno poi fondamentali, essendo esse intese a rendere, mediante altri at-

70. TR, pp. 670-71.

71. WR, p. 541.

tributi, quali « solemn », « ancient », « eternal », « old », « strange », « familiar », « calm », « immutable », « still », ecc., le qualità ancestrali ed eterne della sua vita.

« Some things will never change. Some things will always be the same », suggerisce a George Webber una voce che viene dal « face... of Time ». È una voce « that seemed to have the whole earth in it », una voce senza articolazione di linguaggio ma nella quale confluiscono tutte le lingue e le esperienze umane, e che dice:

Lean down your ear upon the earth, and listen.

...These things will never change.

All things belonging to the earth will never change — the leaf, the blade, the flower, ...and the dust of lovers long since buried in the earth — all things proceeding from the earth to seasons, all things that lapse and change and come again upon the earth — these things will always be the same, for they come up from the earth that never changes, they go back into the earth that lasts forever. Only the earth endures, but it endures forever.⁷²

It is Now, and for us the living, that we must speak, and speak the Truth, as much of it as we can see and know...⁷³

Con la visione d'un disegno eterno e immutabile in cui la vita universale temporale si muove in continuo divenire — onde l'affermazione « the essence of time is Flow, not Fixity », ⁷³ Wolfe sa che il « circle » della sua esplorazione nel passato e nel presente « has come full swing » (e si noti anche qui l'immagine della terra). Ora egli può veramente dire di se stesso « ...I Time's plant » — una pianta la cui sostanza egli ha dissotterrato e recuperato « stem by stem, root by root, and filament by filament, until it was complete and whole, compacted of the very earth that has produced it... ».⁷⁴

La conoscenza di sé e della realtà esterna, la « door » finalmente trovata, lo immettono nella certezza d'una verità il cui

72. YCGH, pp. 43-44.

73. *Ibid.*, p. 731.

74. *Ibid.*, p. 741.

imperativo categorico sta, anzitutto, nell'essere apertamente affermata:

It is Now, and for us the living, that we must speak, and speak the Truth, as much of it as we can see and know;⁷⁵

e il cui oggetto immediato trascende, ormai, i confini dell'interesse personale, ma riguarda, ancora, l'America:

I believe that we are lost here in America, but I believe we shall be found. And this belief, which mounts now to the catharsis of knowledge and conviction, is for me — and I think for all of us — not only our own hope, but America's everlasting, living dream. I think the life which we have fashioned in America, and which has fashioned us... was self-destructive in its nature, and must be destroyed...

I think the true discovery of America is before us. I think the true fulfillment of our spirit, of our people, of our mighty and immortal land, is yet to come. I think the true discovery of our own democracy is still before us...

I think the enemy is here before us, too. But I think we know the forms and faces of the enemy, and in the knowledge that we know him, we shall meet him, and eventually must conquer him is also our living hope... I think he stole our earth from us, destroyed our wealth, and ravaged and despoiled our land. I think he took our people and enslaved them, that he has polluted the fountains of our life, took unto himself the rarest treasures of our own possessions, took our bread and left us with a crust... He is not our friend, our son, our brother. And he is not American! For, although he has a thousand familiar and convenient faces, his own true face is old as Hell.⁷⁶

Questa non è retorica. Sono grandi sincere parole, e, ciò che non conta di meno, sono espressione d'un ordine raggiunto, con fatica e consapevolezza estrema, come somma totale dei motivi che intessono l'immensa 'tela' dell'opera wolfiana; la quale tela è anche, con simbolica polivalenza, la tela della vita e il

75. YCGH, p. 738.

76. *Ibid.*, pp. 741-43.

mistero dell'esistenza, il disegno che si cerca di capire e il disegno che si cerca di tessere. I suoi filamenti, i suoi motivi, sin qui delineati e seguiti nel ritmo delle loro comparse e del loro sviluppo, dei riecheggiamenti e delle associazioni, sono, pare superfluo ripeterlo, quelli fondamentali e strettamente connessi con la storia interna e spirituale di Eugene Gant-George Webber (e dicasi egualmente, senza deleteri sottintesi biografici, Thomas Wolfe) — una storia che costituisce al tempo stesso l'ossatura strutturale di quell'opera. Il voler fare un sia pur breve cenno dei motivi minori, e pur sempre importanti, comporterebbe un'esposizione a parte, data la mole dell'opera, il numero esorbitante dei personaggi (la maggior parte dei quali rappresenta un motivo a sé stante ma anche in relazione con gli altri), e degli episodi, i quali ultimi come già si diceva all'inizio della presente interpretazione tematica, sono tali e tanti da ingenerare l'idea di disordine costruttivo e il sospetto d'una loro illogicità o non-funzionalità nel contesto strutturale. È, pertanto, proprio su qualcuno di questi episodi che si vuole fermare brevemente l'attenzione prima di passare a trarre conclusioni sul carattere strutturalmente unitario dell'opera wolfiana.

Un caso spesso citato dai critici riguarda il cap. XXIV di *Look Homeward, Angel*, cioè l'episodio della joyciana passeggiata dell'adolescente Eugene e di un compagno di scuola attraverso la città. L'episodio sembra a prima vista superfluo, ma, come osserva, tra gli altri, il Rubin, esso rappresenta « Eugene's last look at the town through the eyes of a child »⁷⁷. In effetti, al momento dell'episodio, Eugene ha quattordici anni; subito dopo precipiteranno eventi che costituiranno per Eugene le prime esperienze della maturità (le prime « tides of blood and desolation » della guerra, le sue prime esperienze sessuali, il rivelarsi della mortale malattia di Ben, l'aggravarsi di quella del padre, la prima romantica delusione d'amore, i primi anni di *college*, la morte di Ben), che gli faranno guardare alla città della sua

77. LOUIS D. RUBIN, *Thomas Wolfe, The Weather of His Youth*, cit., p. 25.

fanciullezza con occhio mutato, reso consapevole dalle prime esperienze del male e del dolore. La passeggiata ha, quindi, lo scopo di fissare, nella memoria di Eugene, in modo quasi fotografico, l'ultima visione oggettiva della città, quella che ritornerà poi spesso nelle sue rievocazioni di adulto.

Si potrebbero citare altri consimili casi, cioè di episodi che presentano, pur sotto l'apparente insignificanza, una precisa funzione, e ad es., nello stesso *Look Homeward, Angel*, quello del cap. XIV, o quello 'del microscopico gentiluomo giapponese', e dei 'cacciatori di leoni' in *You Cant' Go Home Again*. Ma quello su cui riteniamo opportuno condurre un breve esame, essendo uno dei più condannati dalla critica, è l'episodio introduttivo di *Of Time and The River*, generalmente citato per lamentarne l'eccessiva lunghezza (ottanta pagine circa sulle novecento del romanzo), e la sua quasi gratuità tranne che come conferma, sempre a giudizio dei critici, che l'opera non ha centro, non ha forma, non ha struttura, ma soltanto una 'furia' che la pervade da cima a fondo, e l'allusione è alla sezione del II cap. del medesimo episodio, che s'apre con i retorici incalzanti interrogativi: « Who has seen fury riding in the mountain? Who has known fury riding in the storm? Who has been mad with fury in his youth, given no rest or peace or certitude by fury, driven on across the earth by fury...? ».

L'azione, se così si può chiamare, ha luogo nel treno che porta Eugene da Altamont a New York (egli è diretto a Harvard, ora che s'è finalmente realizzato il suo sogno di evadere dall'ambiente familiare e provinciale), e presenta, si può ben dire, tre fondamentali momenti distinti ma reciprocamente dipendenti.

1. — Eugene è solo nello scompartimento e riflette sulla relatività della dimensione spazio-temporale, sulla moltitudine e complessità delle immagini e dei pensieri che in un brevissimo spazio di tempo, quale quello di un viaggio, possono venire alla mente d'un uomo, sì che egli « may live a life, share instantly 10,000,000 other ones, and see pass before his eyes the infinite panorama of shifting images that make a nation's history ».⁷⁸

78. TR, p. 25.

Ma tali pensieri, accompagnati dal ritmo continuo e monotono del treno nel suo movimento fisico attraverso lo spazio danno a Eugene la sensazione di essere 'perduto nel tempo':

Already the little town from which he came in the great hills, the faces of his kinsmen and his friends, their most familiar voices, the shapes of things he knew seem far and strange as dreams, lost at the bottom of the million-visaged sea-depth of dark time...⁷⁹

È una sensazione angosciosa, come di chi si trovi improvvisamente senza un passato e sia estraneo al presente, mentre si accompagna ad essa la gioia della consapevolezza d'un futuro, rappresentato dalla « magic land of new beginnings, no return ».

2. — Per sfuggire tuttavia a tale sconcertante sensazione di « bitter sorrow, loneliness, and joy », Eugene cambia scompartimento, in cerca di compagnia. Gli capita di sedersi tra uomini d'affari del suo stesso paese, i quali, nel corso della conversazione, rievocano con simpatia la figura di Ben. Il succedersi degli interrogativi e dei commenti degli uomini (« Wasn't Ben the boy...? », « That was Ben for you », « Was that Ben? », « Old Ben was a fine boy », « ...one of the best »),⁸⁰ accompagnandosi alle immagini rievocate e al ritmo cadenzato e ossessivo del treno, creano nella mente di Eugene una catena di associazioni che lo portano inconsapevolmente al gesto casuale di tirar fuori l'orologio dalla tasca: « ...and suddenly Ben is standing before his vision, smoking, and scowls down through the window of the office at the boy »⁸¹. E' il 3 ottobre del 1912. Nel regalargli quell'orologio, in occasione del suo dodicesimo compleanno, Ben aveva chiesto a Eugene:

« Do you know what a watch is for? »

« Yes »

« What is it for? »

« To keep time with », says the boy.

79. *TR*, p. 27.

80. *Ibid.*, pp. 48-49.

81. *Ibid.*, p. 50.

Ben says nothing for a moment, but looks at him.

« Yes », he says quietly at length... « That's it. That's what it's for. To keep time with ». The weary irony in his voice has deepened to a note of passionate despair. « And I hope to God you keep it better than the rest of us! Better than Mama or the old man — better than me! God help you if you don't!... Now go home », he says quietly in a moment.⁸²

Ben rappresenta, in questo secondo momento dell'episodio, quel legame col passato che Eugene credeva di aver perduto, e tale legame diviene per alcuni istanti così vivo e reale da fargli perdere la consapevolezza del presente, il quale diviene ora « dream », esattamente come prima gli era apparso il passato (e si noti l'immagine del fiume associata al passato):

And October has come again... And we have heard the sorrowful silence of the river in October — and what is there to say? October has come again, ...and this world, this life, this time are stranger than a dream.⁸³

Ma improvvisamente il presente, attraverso le voci degli uomini, riacquista il suo punto focale, Eugene ritorna alla realtà, ed egli trascorre il resto della notte bevendo con due amici, i quali, nella euforia dell'alcool, gli riferiscono i commenti maligni e bigotti che si fanno in paese sulla partenza: « Some people down there think you have gone to hell for good... »; « Certain people of the praying sort already thought that he was lost... ». Tali commenti fanno definitivamente riacquistare a Eugene consapevolezza della propria identità nel presente. Non c'è più la penosa sensazione dell'inizio del viaggio, di non aver più un passato, ma si fa chiara la certezza di avere un passato e di non volervi più appartenere: « I am glad I'm out of that damned town ».⁸⁴

82. *TR*, pp. 51-52.

83. *Ibid.*, p. 52.

84. *Ibid.*, p. 65.

3. — Poi la baldoria dei tre amici e i fumi dell'alcool si quietano nella « dark jungle » della notte e del sonno, e l'episodio si chiude col risveglio di Eugene all'alba. Il treno è ormai lontano dal « lost and lonely South... the buried and silent South ». Le prime immagini del nuovo mondo, del « fierce, splendid North », si presentano a Eugene in associazione non più con quella del fiume, ma della terra, come infatti il simbolo della terra viene a sostituire quello del fiume nel più vasto disegno tematico e simbolico di tutta l'opera:

The air now shone gray-blue and faintly luminous with day, and the old brown earth was just beginning to emerge in that light...

...stately and solemn and lonely looking in that first light, it filled men's hearts with all its ancient wonder... Seeing it, they felt nothing but silence..., and were naked and alone and stripped down to their bare selves, as near to truth as men can ever come...

And against the borders of the East, pure, radiant, for the first time seen in the unbelievable wonder of its new discovery, bringing to all of us, as it had always done, the first light that was ever known on this earth, the golden banner of the day appeared.⁸⁵

Visto alla luce di questi tre momenti fondamentali nella coscienza del protagonista, l'episodio rivela non soltanto una sua unità interna e una giustificazione nel piano strutturale dell'opera, come prologo alla sua azione, ma un coerente rapporto, quasi 'play within the play', col disegno strutturale delle quattro opere prese insieme, coincidendo la sua azione con quella centrale nei suoi tre momenti di evasione da una realtà-passato, di esplorazione e immediato rifiuto d'una realtà-presente, di finale accettazione d'un presente intimamente connesso col futuro.

L'organizzazione unitaria delle quattro opere non riposa, come s'è accennato, sullo sviluppo d'una trama (la quale tuttavia c'è, come s'è visto, anche se essa può apparire piuttosto esigua rispetto alla mole dell'opera), non quindi su una strut-

85. TR, pp. 76-77.

tura narrativa in senso tradizionale, quanto su una impalcatura d'ordine essenzialmente psicologico e ideologico, in cui una matrice controlla, mediante un costante richiamo centripeto, e sostiene, mediante uno stretto rapporto analogico ed evocativo, il vario tessuto tematico. Poiché la vicenda è data da una evoluzione interiore, e sempre condizionata da un ritmo esterno, è nostro parere che le opere andrebbero più opportunamente riguardate come un tutto inscindibile, i cui singoli momenti, se presentano indubbiamente una loro autonomia, con un ordine interno la cui chiarezza è legata più alla logica del processo psicologico e introspettivo che non di quello razionale, d'altro canto, appunto perché 'momenti' di un più ampio ciclo, vanno considerati in un necessario rapporto di interdipendenza.

Il richiamo alla genesi d'un'opera torna sempre utile, per quanto non sia essenziale, dato che essa va giudicata in base al suo risultato e al di là di ogni programma intenzionale da parte dell'artista. Ma nel caso dell'opera wolfiana riteniamo che un tal richiamo sia particolarmente significativo. Come se non bastassero le ripetute affermazioni, in lettere varie, e particolarmente in *The Story of a Novel*, che il manoscritto gigantesco cui egli era impegnato costituiva per lui un'unica storia (che si rivelò poi spontaneamente organizzata in cicli interni in sé compiuti, il che permise la pubblicazione in volumi separati), Wolfe conferma ancora una volta l'intenzione programmatica della sua opera, allorquando descrive le intenzioni del suo personaggio, dopo che egli sembra aver finalmente trovato la « door » della creazione artistica:

Now George Webber was engulfed in a tremendous labor... he had conceived the plan for a book, in which he wanted to present the picture, not merely of his youth, but of the whole town from which he came, and all the people in it just as he had known them. And as he labored on it, the thing took life beneath his hand and grew, and already he could dimly see the substance of a dozen other books to carry on the thread, moving out, as he had moved, from that small town into the greater world beyond, until in the end, as the strands increased, extended, wove, and

crossed, they would take on the denseness and complexity of the whole web of life and of America.⁸⁶

Queste affermazioni si leggono ad introduzione della V parte di *The Web and the Rock*, che s'apre con un capitolo significativamente intitolato « The Ring and the Book ». È evidente, in esse, non un confuso stato programmatico da cui, come i critici hanno detto, si sarebbe più o meno casualmente sviluppata l'opera wolfiana, ma una lucida organizzazione che, se pur lontana dalla lezione che da Poe passa, anche attraverso la mediazione teatrale, a James, d'un piano puntualmente pre-stabilito nei minimi particolari, ha d'altro canto tutte le caratteristiche interne dell'ampio e organico respiro melvilliano.

Piuttosto sarebbe da vedere (ora che s'è cercato di dimostrare che una struttura, sia come intenzione da parte dell'autore, sia come risultato oggettivo della sua opera, c'è, e c'è contro la generica affermazione che essa non vi sia affatto), se quest'opera è valida così come essa rimane. Ma prima si vogliono fare delle considerazioni d'ordine stilistico, dopo la necessaria premessa che l'argomento è troppo vasto per poter essere esaurito in questa sede e che esso resta fertile terreno di studio per la ricca materia ancora quasi del tutto inesplorata.

* * *

Che Wolfe fosse scrittore geniale fu riconosciuto perfino dai suoi critici più severi. Fu la questione tecnica, il modo con cui egli espresse il suo genio, ad attirargli, assieme alle prime accuse di immaturità di coscienza sociale, severe disapprovazioni. Ma nonostante che l'anatema di Bernard De Voto, « we could do with a lot less genius, if we got a little more artist », ⁸⁷ continuasse a risuonare per un pezzo (invero, l'opera del Wolfe dovette apparire sin dagli inizi non meno esuberante

86. WR, p. 454.

87. BERNARD DE VOTO, « Genius is not Enough », in *Saturday Review of Literature*, April 1936; ora in *The Enigma of Thomas Wolfe*, cit., p. 147.

e disarmante agli occhi dei critici americani del Novecento di quanto non lo erano apparse nel secolo precedente (*Moby Dick* e *Leaves of Grass*), restava il fatto fondamentale, e cioè che Thomas Wolfe aveva molto da dire (e anzi sarebbe stato, come Faulkner affermò, lo scrittore che, fra quelli della sua generazione, avrebbe detto « the most »), e continuava perciò a scrivere, sulla base della sua propria capacità di forma e di stile, riuscendo ad essere seguito dal pubblico.

Intanto va subito notato, a proposito dello stile, che non si trattò d'una questione da Wolfe trascurata, o disdegnata, o ignorata, ma anzi egli ne fece un motivo centrale della sua poetica, in uno sforzo di adattare non la sua complessa materia all'arte, ma, viceversa, l'arte a quella materia, così come avevano fatto Melville e Whitman e James, come stavano facendo i suoi contemporanei Hemingway e Faulkner, e come dovrebbe fare ogni scrittore maturo.⁸⁸ Se, dunque, la complessità del vasto affresco costringeva Wolfe a ricorrere alla libertà espressiva, ciò non limitava in lui la consapevolezza dell'espressione, ma anzi la dilatava e l'approfondiva. Vogliamo insomma dire che, appunto nell'atto di trascurare le regole narrative tradizionali, Wolfe creava le regole che potessero rappresentare la sua propria visione della realtà e lo strumento per penetrare in essa:

I want to know life and understand it and interpret it without fear or favour... I will know this country when I am through as I know the palm of my hand, I will put it on paper, and make it true and true and beautiful.⁸⁹

Così egli aveva scritto alla madre all'età di 22 anni, prima di por mano ad uno qualunque dei suoi romanzi. È un'aspira-

88. E si notino alcune affermazioni di Wolfe nella citata lettera a Fitzgerald: « Voglio essere un artista più maturo: voglio usare il talento che ho... Ma come Flaubert io non sono nessun Flaubert, come Bovary nessun Bovary; come Zola nessuno Zola... » (FRANCIS SCOTT FITZGERALD, *L'età del jazz*, cit., p. 314 testo originale dell'ultima frase: « But Flaubert me no Flauberts, Bovary me no Bovarys, Zola me no Zolas »).

89. *Thomas Wolfe's Letters to His Mother*, ediz. cit., p. 49.

zione alla *verità*, da parte dell'artista americano, che s'era rivelata sin dai tempi di Melville, e al cui proposito non sapremmo indicare studio più costruttivo di quello del Lombardo, il quale osserva giustamente, tra l'altro, che nella stretta unità del momento artistico e di quello conoscitivo, dove l'arte diviene « strumento di ricerca, strumento di conoscenza... è la qualità americana di Melville (e anche la qualità melvilliana della letteratura americana) ». ⁹⁰

Come Wolfe stesso affermò in *The Story of a Novel*, il problema che più urgeva, via via che la sua « hunger » di conoscenza allargava i confini della materia che doveva confluire nella sua opera, era un problema d'espressione. E dare espressione ad una materia multiforme in un linguaggio monodico era impossibile. Era quindi inevitabile che la soluzione venisse da lui cercata (e indubbiamente deve essergli stato modello in ciò proprio Melville, uno tra i suoi autori preferiti) in una struttura stilistica d'ordine e tono composito, che gli desse libertà di ricorrere a vari stili ed espedienti espressivi da poter sovrapporre tra loro, a seconda delle alterne esigenze emotive o di pensiero, che di volta in volta richiedessero d'esser trascritte in una prosa lirica, simbolica, meditativa, evocativa, o in una prosa realistica, narrativa, dialogica, descrittiva, con sparse interpolazioni drammatiche, diaristiche, e giornalistiche. E questa ci sembra non soltanto l'attenuante da invocare a proposito dello stile wolfiano, ma la sua stessa giustificazione e necessità artistica. Poiché tanto è lucida la consapevolezza dello stile, in Wolfe, da indurlo a perseguire l'ideale d'un artista che deve non soltanto creare una nuova tradizione per se stesso, ma che deve anche assumersi, come s'è detto altrove, « the labor of a complete and whole articulation, the discovery of an entire universe and of a complete language ». ⁹¹

C'è da osservare, d'altro canto, che la frequenza delle variazioni di scrittura diminuisce sensibilmente dalle prime due opere alle due successive, e questo sarà dovuto a motivi d'or-

90. AGOSTINO LOMBARDO, « La ricerca di Melville », *La Ricerca del Vero*, cit., p. 186.

91. SN, p. 611.

dine interno (materia trattata e diversa visione della realtà da parte dello scrittore), e esterno (per la sollecitazione dei critici a uno stile più uniformemente realistico), non per mutata opinione su quello che gli si era configurato come l'unico metodo di scrittura possibile per il suo inclusivo, unico 'libro'.

Ciò che caratterizza le prime opere del ciclo wolfiano è un contrappunto tra prosa realistica e prosa meditativa, evocativa, e poetica. E la ragione di tale contrappunto va ricercata nella preoccupazione dello scrittore anzitutto per una conoscenza e rappresentazione le più vaste possibili della realtà esterna, e, in secondo luogo, per la notazione diretta d'uno stato d'animo assai complesso, ancora troppo impegnato nello sforzo di risolvere personali problemi spirituali. È la prosa con cui Wolfe registra ricordi, rievocazioni, interrogativi, ansie, accettazioni, dinieghi, che informano la prima fase della ricerca del protagonista — ricerca, come s'è detto, che è l'asse intorno a cui ruota tutta la materia rappresentata.

La nota più marcata di tale scrittura è il tono retorico e oratorio che essa assume, particolarmente in *Look Homeward, Angel*. La coincidenza di tale stile con quest'opera non è casuale, ove si tenga presente che questa è appunto la prima prova letteraria del Wolfe, nella quale egli travasa la forma d'espressione letteraria che era già a sua disposizione, e cioè quella fornita, a lui come già a Poe e assai più a Faulkner, dalla tradizione retorica del Sud. Ma non sono tuttavia da sottovalutare, soprattutto nel caso di Wolfe e di Faulkner, due fonti che son valse a rafforzare una naturale tendenza al linguaggio eloquente: la Bibbia e Shakespeare.⁹² Richiami biblici e shakespeariani figurano infatti, in modo particolare, nell'eloquio di quel personaggio wolfiano nel quale lo stile reto-

92. È cosa nota che i due testi furono per Wolfe un fedelissimo *vademecum*. E per quanto riguarda Faulkner, quello della Bibbia e di Shakespeare fu uno dei pochissimi influssi, se non l'unico ad essere ammesso con una certa serietà: « I'm quite sure I've stolen from ... Shakespeare, the Old Testament... » (Da un appunto preso da chi scrive durante una conferenza tenuta dallo scrittore presso l'Università della Virginia il 26 maggio 1961. Ma cfr. anche *Faulkner in the University, cit.*).

rico trova la sua più felice espressione: il vecchio Oliver Gant. Non v'è invettiva o omelia o semplice sfogo — ed essi sono frequenti — in cui il vecchio non ricorra ad un linguaggio magniloquente, e sempre con la compiaciuta consapevolezza di chi sa di suscitare ammirazione e consenso (« Dat man sho' can tawk! », commentano le donne negre che hanno assistito ad una delle sue sfuriate).

I precetti retorici cui il Wolfe ricorre per sottolineare la gonfiatura tragicomica del linguaggio di Gant vanno dalle inversioni verbali, reiterazioni imperative, e toni esclamatori, come nel caso seguente:

« Little did I reckon », he began... half furiously, half comically, « little did I reckon the day I first saw her eighteen bitter years ago, when she came wriggling around the corner at me like a snake on her belly — little did I reckon that — that — that it would come to this », he finished lamely...

« Ah me! Ah me »! he sighed with strong self-pity... « Merciful God »! he wept, « it's fearful, it's awful, it's croo-el »...

« Cynthia! I Cynthia! Look down upon me in my hour of need! Give me succour! Give me aid! Protect me against this fiend out of Hell »!... « Come down and save me, I beg of you, I entreat you, I implore you, or I perish »⁹³;

ad una serie di enfatici interrogativi introdotti da un vocativo:

« Woman, would you have a roof to shelter you to-day if it hadn't been for me? Could you have depended on your worthless old father, Tom Pentland, to give you one? Would Brother Will, or Brother Jim give you one? Did you ever hear of them giving any one anything? Did you ever hear of them caring for anything but their own miserable hides? *Did* you? Would any of them give a starving beggar a crust of bread? By God, no! ».⁹⁴

Oppure, tali espedienti retorici si manifestano in ripetizioni verbali asseverative il cui tono in continuo crescendo

93. *LHA*, pp. 22-23.

94. *Ibid.*, p. 39.

sottolinea un significato sempre più ampio, marcato al tempo stesso dalla ripetizione aggettivale intesa sia a qualificare che ad allargare il senso e l'immagine:

« Fiend out of Hell! » he roared. « You have impoverished me, you have ruined me, you have cursed my declining years, and now you will crush me to death, fearful, awful, and unnatural monster that you are ».⁹⁵

Tale linguaggio immaginifico viene reso ancor più magniloquente e fin tragico (anche se a volte grottesco, ma sempre funzionale nella sua totalità espressiva), quando gli artifici retorici s'arricchiscono di richiami letterari, in cui alla scelta dei riferimenti, felicemente aderenti alla situazione del momento, s'accompagna una veloce capacità di trasposizione, come nel caso in cui Gant, da un appello all'immagine preferita di Lear e un ricalco degli accenti del vecchio re infuriato, passa all'austera calma della biblica sentenza monitoria, per adottare infine l'intenzione calcolata e incalzante di Antonio nel momento in cui mostra alla plebe il corpo pugnalato di Cesare — e il tutto, da parte di Gant, col fine di suscitare pietà e simpatia verso se stesso nel *suo* modesto pubblico (ma per lui proprio altrettanto importante quanto una platea, o una folla di popolo, o il vastissimo pubblico della Bibbia), e cioè nei vicini di casa che l'ascoltano:

« Ingratitude, more fierce than brutish beasts,... you will be punished, as sure as there's a just God in heaven. You will all be punished, as sure as there's a just God in heaven. You will all be punished. Kick the old man, strike him, throw him out on the street: he's no good any more. He's no longer able to provide for the family — send him over the hill to the poorhouse. That's where he belongs. Rattle his bones over the stones. Honor thy father that thy days may be long. Ah, Lord!

95. LHA, p. 221.

« ' Look, in this place ran Cassius ' dagger through;
 See what a rent the envious Casca made;
 Through this the well-beloved Brutus stabbed;
 And, as he plucked his cursèd steel away,
 Mark how the blood of Caesar followed it — ' ».⁹⁶

Wolfe non poteva ricorrere ad uno stile più discriminato (ma si dovrebbe piuttosto dire più efficace!) per quanto riguarda il personaggio del vecchio Gant, nella cui superba personalità sono sapientemente fusi, in riuscitissimo contrappunto, l'espressione comica e la consapevolezza tragica, la nobiltà e generosità d'animo e la grossolanità e volgarità di modi e d'accenti, una quasi infinita energia fisica e un incolmabile vuoto interiore, un'insaziabile sensualità e una fine sensibilità; un'istintiva capacità, infine, ad una sintetica visione poetica, realistica e astratta a un tempo (il vecchio rifiuta qualsiasi proprietà, ad esempio, dicendo: « It's a curse and care, and the tax-collector gets all you have in the end »).⁹⁷ Sono tutte caratteristiche fisiche, morali, e spirituali, che esplodono nella furia degli atti pratici della vita del vecchio, come nella magniloquenza e nella grave tragicomicità del suo eloquio.

Lo stile eloquente di Wolfe riesce spesso ad assumere un tono di distaccata obiettività come nelle lunghe riflessioni psicologico-analitiche di Esther Jack, modulate su varie sfumature drammatiche, ironiche, comiche, realistiche, retoriche, e il cui susseguirsi va meglio osservato nell'intero contesto (e si veda, ad es., la sezione di *The Web and the Rock* intitolata « The Weaver at Work Again »). Si deve anche dire, tuttavia, che, al di fuori della caratterizzazione del personaggio di Oliver Gant e di altri momenti, la tendenza di Wolfe al discorso retorico non dà sempre unità di tono (anche se dà spesso risultati artisticamente positivi); e ciò si verifica particolarmente laddove esso s'insinua (spesso in forma di meditazione, ma con spostamento di persona, e quindi di punto

96. *LHA*, p. 23.

97. *Ibid.*, p. 106.

di vista, dalla terza alla prima, da quello del protagonista, cioè, a quella del narratore) nel pieno contesto d'una parte descrittiva, o narrativa, o, talvolta, dialogica. E così, ad esempio, nel cap. LVIII di *Of Time and the River*, da una lunga, rapsodica, fantasmagorica descrizione dei toni, delle sfumature, dei richiami e delle associazioni, dei significati delle luci della città riflesse nel fiume, si passa al seguente brano meditativo, in persona diretta, rotto a sua volta da un brusco trapasso dal tono meditativo e disteso del primo periodo a quello d'un'intensità parossistica del secondo:

Proud, cruel, everchanging and effemeral city, to whom we came when our heart were high, our blood passionate and hot, our brain a particle of fire: infinite and mutable city, mercurial city, strange citadel of million-visaged time — oh! endless river and eternal rock, in which the forms of life came, as every youth has come, with such enormous madness, and with so mad a hope — for what?

To eat you, branch and root and tree; to devour you, golden fruit of power and love and happiness; to consume you to your sources, river and spire and rock, down to your iron roots; to entomb within our flesh forever the huge substance of your billion-footed pavements, the intolerable web and memory of dark million-visaged time.⁹⁸

Quanto Wolfe divenisse consapevole dei pericoli insiti nella sua inclinazione alla prosa retorica è dato di vedere in quel brevissimo ma efficace tratto di satira su se stesso (e non soltanto su se stesso) nella scena in cui Lloyd McHarg (che sappiamo già essere Sinclair Lewis), « striking a pompous oratorical attitude », presenta George Webber ai suoi amici londinesi:

Ladies and gentlemen, it is my peculiar privilege, and I may even say my distinguished honor, to present to the members of

98. TR, p. 508.

the Hog Head Hollow Ladies Leeterary, Arteestic, and Mutual Culshural Society our esteemed guest of honor — a man who writes books that are so God-damned long that few people can even pick 'em up. A man whose leeterary style is distinguished by such a command of beautiful English as she is wrote that he has rarely been known to use less than twenty-one adjectives where four would do.⁹⁹

In verità, non è soltanto l'uso di 'ventuno aggettivi' dove quattro basterebbero a fornire i connotati dello stile eloquente di Wolfe. Tra i molti espedienti, v'è anzitutto la scelta, oltre che il numero, di particolari aggettivi appartenenti ad una poetica epica e romantica (e romantico è Wolfe, così come si può dire di Melville di Faulkner): « phantasmal », « terrific », « unutterable », « spacious », « furious », « uncontrollable », « indescribable », « fabulous », « incredible », ecc. V'è poi l'uso larghissimo di sostantivi astratti: « wildness », « fathomless », « changefulness », « perceptiveness », « naturalness », « aimlessness », (e qui l'elenco non finirebbe); degli aggettivi participiali in *-ed*: « maddened », « famished », « seamed », « unassuaged », « embrowned », ecc.; di sonori latinismi: « plangent », « clamor », « jubilant », « iridescent »; di composti, attentamente scelti, o conciati, col fine di rendere o una qualità spazio-temporale: « waking-sleepfulness », « oncoming », « all-engulfing », « even-pounding » (detto del silenzio); o, molto più spesso, una qualità superlativa: « billion-footed », « stony-hearted » (detto dei marciapiedi), « iron-breasted » (della città), « million-visaged » (del tempo), « man-swarm ». In quest'ultimo caso l'effetto è non di rado rafforzato, quasi ai limiti dell'espressione, da allitterazione iniziale e interna: « blazing bill-beplastered silence », « million-noted ululation of the night », « fire-full chimney throat roars up a-tremble », « the shack-walls of the jungle-sleeping blacks », ecc.

La ricerca fonica e allitterativa è del resto insistente nel ritmo poetico di certe pagine meditative. Bastino pochi esem-

99. YCGH, p. 547.

pi: « the maples turn a blazing bitter red and other leaves turn yellow like a living light »; « the bee bores to the belly of the yellowed grape »; « oak leaves, big and brown, are debbed deep in yard and gutter »; « the frosty scurf on pumpkins ... hanging against the steeple's slope ». Ma si osservino i toni sinfonici che il Wolfe sa raggiungere con gli espedienti dell'allitterazione e dell'assonanza quando vi si aggiunge l'onomatopeia e un veloce ritmo giambico, oltre che l'oculata organizzazione del momento verbale e di quello sostantivale e aggettivale, come nel brano seguente, in cui la dimensione tempo-spaziale associata al movimento del treno è resa, nel primo periodo, dai suddetti espedienti fonici, da paratassi, e da una preponderanza di articolazioni verbali monosillabiche di modo non finito, che valgono a rendere la qualità dinamica e temporale; e, nel secondo periodo, da un iniziale susseguirsi di sostantivi che rendono sempre più ampia la qualità spaziale della visione, attraverso il loro arricchirsi d'aggettivi e di forme verbali di modo finito:

Trains cross the continent in a swirl of dust and thunder, the leaves fly down the tracks behind them: the great trains cleave through gulch and gully, they rumble with spoken thunder on the bridges over the powerful brown wash of mighty rivers, they toil through hills, they skirt the rough brown stubble of shorn fields, they whip past empty stations in the little towns and their great stride pounds its even pulse across America. Field and hill and lift and gulch and hollow, mountain and plain and river, a wilderness with fallen tree across it, a thicket of bedded brown and twisted undergrowth, a plain, a desert, and a plantation, a mighty landscape with no fenced niceness, an immensity of fold and convolution that can never be remembered, that can never be forgotten, that has never been described — weary with harvest, potent with every fruit and ore, the immensurable richness embrowned with autumn, rank, crude, unharnessed, careless of scars or beauty, everlasting and magnificent, a cry, a space, an ecstasy! — American earth in old October.¹⁰⁰

100. TR, p. 331.

Si può dire, di fronte a pagine simili, che anche in Wolfe, come in Whitman, la scrittura è, per usare una penetrante definizione del Cambon, « tutta una parola in divenire », in cui il flusso espressivo si distende « orizzontalmente, per via di aggiunte, ripetizioni e controbilanciamenti », ¹⁰¹ ma non restando allo stato di incompiutezza, bensì giungendo ad una definita immagine conclusiva, come piuttosto avviene in Melville.

Un altro aspetto di particolare rilievo dello stile retorico di Wolfe, è la prosa poetica — e tale non soltanto per una sostanza ovunque veramente poetica, bensì anche per una tendenza alla organizzazione del periodo in unità le quali, sia per ritmo interno fortemente cadenzato, sia per il tono (generalmente ascendente), si scindono naturalmente in versi liberi. Non di rado in tali pagine di prosa poetica s'insinua un accento di sentimentalismo romantico che le abbassa di tono rispetto alle altre:

Storm shook the house at night — the old house, his mother's house — where he had seen his brother die. The old door swung and creaked in darkness, darkness pressed against the house, the darkness filled them, filled the house at night ... moving about him as he lay below his brother's room, while storm shook the house in late October, and something creaked and rattled in the wind's strong blast.¹⁰²

Ma d'altro canto restano assai numerose le pagine riuscite e singolarmente belle, molte delle quali si possono apprezzare nella sensibile e intelligente scelta condotta dal Wheelock.¹⁰³ Mentre forse non riescono felici quei tentativi di disposizione in versi dei brani poetici,¹⁰⁴ in quanto l'effetto che ne deriva, d'una retorica non funzionale ma artificiosa e pesante, e d'un

101. GLAUCO CAMBON, « La parola come emanazione », in *Studi Americani*, n. 5, p. 144.

102. *TR*, p. 328.

103. JOHN HALL WHEELOCK (ed.), *The Face of a Nation*, New York, 1939.

104. *A Stone, a Leaf, a Door, Poems by Thomas Wolfe*, Selected and Arranged by JOHN S. BARNES, New York, 1946.

certo disordine strutturale, non fa certo giustizia a Wolfe. Si veda, ad esempio, come l'andamento ritmico e incalzante d'un lungo brano del cap. XXX di *The Web and the Rock* si presterebbe ad una naturale organizzazione in versi liberi (e talora esattamente in 'blank verse'), ma riteniamo che una disposizione tipografica diversa da quella originale verrebbe a nuocere all'unità d'effetto di tutto il lungo brano, che è impossibile riportare qui per intero:

Smoke-blue by morning in the chasmed slant, on, quickening the tempo of the rapid steps, up to the pinnacles of noon; by day, and ceaseless, the furious traffics of the thronging streets; forever now, forevermore, upbuilding through the mounting flood crest of these days, sky-hung against the crystal of the frail blue weather...

And the rustle of young leaves across America, and, « Say it »! fierce, young, and low — and fierce and panting, « Oh, I won't »! — insistent, fierce, — « You will! Now say it! Say it »! — and the leaves softly, 'say it, say it' — and half-yielding, desperate, fierce, « Then... if you promise »; — the leaves, then, sighing, 'promise, promise' — quickly, fiercely, « Yes, I promise'!... « Oh darling, but you promised! » — 'promised promised promised promised', say the leaves across America.

And everywhere, through the immortal dark, something moving in the night, and something stirring in the heart of men, and something crying in their wild, unuttered blood, the wild, unuttered tongues of its huge prophesies — so soon the morning, soon the morning: O America.¹⁰⁵

S'è già accennato al deciso mutamento di stile che s'avverte, rispetto alle prime due opere, in *The Web and the Rock*, e che diviene palese nell'opera successiva. E cioè ad uno stile predominantemente retorico, magniloquente e poetico, si sostituisce ora uno stile narrativo più diretto, veloce ed essenziale, più attento alla notazione realistica; in breve, la parola strettamente funzionale sostituisce quel dettato composito di

105. WR, pp. 474-75.

termini pregnanti e indefiniti, corposi e astratti, così caratteristico del primo Wolfe, e che noi non ci sentiamo tuttavia di rigettare data la sua frequente efficacia. Si tratta, ora, d'uno stile che sebbene si preannunzi vagamente nei primi capitoli di *The Web and the Rock* (e particolarmente nel secondo capitolo, che è uno dei più belli, e la cui prosa è prevalentemente quella dell'evocazione anche nelle parti dialogiche, e della narrazione su un piano di 'stream of consciousness'), si manifesta poi sempre più decisamente, non mancando d'insinuarsi perfino in certe sottili dissezioni psicologiche con cui vengono descritti i rapporti con Esther Jack.

Questo nuovo indirizzo dell'arte wolfiana coincide con l'approfondirsi della visione umana e sociale dello scrittore. Via via che il significato oggettivo della realtà offre una risposta ai suoi problemi personali, Wolfe tende a storicizzarsi, e quindi a obiettivarsi anche come artista. I modi salienti con cui egli manifesta la sua approfondita consapevolezza vanno dalla sapida notazione umoristica su se stesso e sull'ambiente che lo circonda, alla icastica riflessione ironica, alla satira talora violenta e pesante. Egli stesso, anzi, avverte il lettore di *The Web and the Rock* che il motivo conduttore dell'opera è:

a strong element of satiric exaggeration not only because it belongs to the nature of the story — 'the innocent man' discovering life — but because a satiric exaggeration also belongs to the nature of life, and particularly American life.¹⁰⁶

La sempre più evidente obiettività tematica e stilistica, cui Wolfe conforma ora la sua narrazione, non è tuttavia quella tipica dello scrittore realista o naturalista, né, a nostro avviso, lo sarebbe mai stata. La capacità wolfiana di captazione della realtà è molto più fine e intima che non quella del realista di scuola o del naturalista, molto più attenta alle intermediazioni segrete che a quelle appariscenti. Vero è, sì, che del realista egli ha una sorta di atteggiamento sprezzante per i

106. WR, p. v.

« more 'Flauberty' than Flaubert », per coloro di cui, come scrive in *The Story of a Novel*, gli stessi europei si chiedono con meraviglia: « Oh, God, where did these people, these aesthetic Americans, ever come from? ». È pure vero che con lo scrittore realista Wolfe condivide l'acuto interesse per le forme di vita comune e per la gente comune, e si veda quella storia della vita umana simboleggiata esclusivamente nella storia della vita dell'uomo comune (in quel capitolo di *You Can't Go Home* significativamente intitolato « The Locusts Have No King »), oppure, fra i tanti altri, l'episodio dei Lampley, o del negro Dick Prosser, o dell'oscuro Mr. C. Green. Vero è, anche, che è di Wolfe, così come del realista, la ricettività veloce e sicura delle qualità e delle caratteristiche di tutto ciò che può cadere sotto gli occhi, colpire l'udito, toccare i sensi. Com'è pure dell'arte realistica la sua tendenza a caricare talvolta la narrazione di particolari esteriori eccessivi, e a modulare il linguaggio tra l'espressione colta e la rapida inflessione dialettale, popolarasca, o esotica. Tutto ciò è ben vero, ed è assai importante tenerlo presente quando si parla d'un Wolfe disattento alla realtà del mondo esterno; ma va del pari aggiunto che nella sua visione della realtà, Wolfe raramente scinde il dato manifesto da quello elusivo e simbolico. Parallelamente al senso concreto della forma, del colore, del suono, degli aspetti della vita, e del linguaggio della realtà quotidiana, v'è in Wolfe una sottile capacità d'appercezione non soltanto delle più varie e riposte sfumature dell'animo umano, ma dei significati più oscuri delle cose e delle sensazioni sia prese a sè sia nelle loro relazioni con le altre.

In perfetta consonanza, quindi, con la sua sensibilità umana e artistica e i suoi sempre più ampi interessi immediati, la sua opera si volge verso il nuovo indirizzo d'una narrativa condotta sul piano realistico e obiettivo, in cui oggetti, situazioni, personaggi, hanno una loro evidenza reale e definita, ma con una si può dire costante implicazione del contrappunto allusivo o meditativo o simbolico, o della rappresentazione emblematica. Ciò può vedersi da una pagina come la seguente:

In the backyard of the old brick house... there was, out of the old and worn earth, a patch of tender grass, and a single tree was growing there. That April, day by day, he watched the swift coming of that tree into its glory of young leaf again. And then one day he looked into its heart of sudden and magical green and saw the trembling lights that came and went into it, the hues that deepened, shifted, changed before one's eye to every subtle change of light... and it was so real, so vivid, so dream of time and of man's life upon the earth, and instantly, it seemed to Monk, the tree became coherent with his destiny, and his life was one with all its brevity from birth to death...¹⁰⁷

in cui narrazione realistica e allusione simbolica si fondono nella sottile armonica unità d'un linguaggio che vuol essere del « realismo assoluto », com'è stato felicemente definito.¹⁰⁸ Quel linguaggio, cioè, che è alla base dell'opera di Hawthorne, come di quella di Melville, o di Whitman, o di Hemingway, o di Faulkner, e con cui si tenta « di far della parola poetica lo strumento di una rappresentazione totale che, della realtà, sappia cogliere sia la forma esteriore sia l'interiore verità », un linguaggio, insomma, che mira « all'universale attraverso un'adesione completa al particolare ».¹⁰⁹

Intenso e immaginifico, seppure anche generalmente scarso nelle due ultime opere, resta sempre in ogni caso il linguaggio wolfiano. Se non anche profetico, e non sul piano dello stile soltanto, ma su quello dello stile e del contenuto:

Something has spoken to me in the night, burning the tapers of the waning year; something has spoken in the night, and told me I shall die, I know not where. Saying:

« To lose the earth you know, for greater knowing; to lose the life you have, for greater life; to leave the friends you loved, for greater loving; to find a land more kind than home, more large than earth.

107. WR, p. 540.

108. AGOSTINO LOMBARDO, « Rinascimento Americano », *Realismo e Simbolismo*, cit., p. 41.

109. *Ibid.*

« — Whereon the pillars of this earth are founded, toward which the conscience of the world is tending — a wind is rising, and the rivers flow ». ¹¹⁰

È soprattutto in queste ultime pagine che la molteplice ricerca del Wolfe si risolve in una ricerca di fede, fede ormai raggiunta in un migliore destino dell'America e dell'uomo e dell'anima umana, in un « credo » totale.

* * *

Venendo ora ad una considerazione complessiva dell'opera wolfiana, va subito detto che, anche a volerla considerare fuori degli schemi 'classici' di forma e di stile richiesti dal romanzo tradizionale, essa non rimane esente da difetti. I quali sono da vedersi anzitutto nella libera osservanza del punto di vista narrativo. Il narratore delle vicende materiali e spirituali del personaggio, si sostituisce non di rado al protagonista, e ciò si verifica soprattutto nelle prime due opere, in certi trapassi talora bruschi (come s'è già visto a suo luogo) dalla narrazione di genere descrittivo, dialogico, e, più spesso, meditativo, in terza persona, ad un'espressione diretta di riflessioni o esclamazioni, in prima persona, anche se al plurale, che suonano di diretta intrusione del narratore. Inoltre, vengono riferite azioni cui il protagonista non è presente, come ad esempio la lunga scena della morte del vecchio Gant, la quale rompe il filo della narrazione oggettiva, basata sulla coscienza onnipresente del protagonista. Anche se poi l'inosservanza d'un elemento di tecnica narrativa che s'è rivelato così fruttuoso nella letteratura americana da Poe a James alla Wharton a Faulkner, è compensata dalla grande bellezza dell'episodio.

Un altro punto di non sempre felice riuscita è dato dalla caratterizzazione dei personaggi, i quali riescono talora opachi (quando non si avverta in essi perfino una nota di artificiosità), salvo quelli principali della prima opera (Eliza, Helen, Ben, e,

¹¹⁰. YCGH, p. 743.

sopra tutti, il vecchio Gant, che è, tra le creazioni migliori di Wolfe, quella in cui egli ha saputo realizzare con arte finissima le sue capacità simboliche e realistiche) ed altri che rimangono vivi e rappresentativi come certi personaggi dickensiani o balzachiani (e, ad es., il fanatico zio Bascom Pentland, Abe Jones, Hugh McGuire, i Pierce, i Coulson, Nebraska Cranc, i Lampley, Will Harris, Esther Jack — nella caratterizzazione della quale pure confluiscono, come s'è visto, elementi realistici e simbolici —, Randy Shepperton, il giudice Bland, Lloyd McHarg).

Ma dal momento che il numero complessivo dei personaggi è pressoché infinito (e permette perciò naturalmente le flessioni di caratterizzazione), e dal momento, anche, che lo stile segue fedelmente l'alternarsi dei piani della narrazione (dalla descrizione realistica di fatti esterni e situazioni interiori, all'evocazione, aperta o ravvicinata, d'un'ampia multiforme realtà spazio-temporale, alle digressioni di pensiero), non si hanno nella presentazione totale dei personaggi e nella narrazione fratture più notevoli di quelle che si hanno in altre opere, in cui il numero esorbitante di tipi e figure e l'alternarsi dei piani di rappresentazione e di narrazione, conferiscono ricchezza di motivi se non puntuale perfezione di caratterizzazione, e unità lineare di discorso.

Si potrebbe osservare che un risultato più apprezzabile Wolfe avrebbe potuto raggiungerlo mediante una maggiore economia di contenuto e quindi minori variazioni stilistiche. Ma questo sarebbe voler privare l'artista dell'esigenza di abbracciare la vita umana nei suoi aspetti complessi e multiformi, o privarlo d'un'esperienza impegnata e totale della realtà — una realtà, nel caso di Wolfe, che già si prefigurava complessa in quella specie di abbozzo teorico della sua poetica della ricerca, quale è il seguente:

Life is not made of sugary, sticky, sickening Edgard A. Guest sentimentality, it is not made up of dishonest optimism, God is *not* always in his Heaven, all is *not* always right with the world. It is not all bad, but it is not all good, it is not all ugly, but it

is not all beautiful, it is life, life, life — the only thing that matters. It is savage, cruel, kind, noble, passionate, selfish, generous, stupid, ugly, beautiful, painful, joyous, — it is all these, and more, and it's all these I want to know and, by God, I shall, though they crucify me for it. I go to the ends of the earth to earth it, to understand it...¹¹

In effetti, Wolfe finì col conoscere gran parte della vita che un uomo può conoscere, ché l'esperienza confluita nel suo 'libro' va dall'osservazione della vita dell'oscuro individuo della strada a quella del mondo del borghese venuto su dal 'boom' economico; da quello dell'intellettuale e dell'artista *à la page* a quello del magnate dell'industria; da quello della goffa prostituta provinciale a quello della sofisticata prostituta cittadina; da quello falso e moralmente corrotto di certo ambiente accademico a quello magico e favoloso quanto quello del 'diamante' fitzgeraldiano della 'high society' americana; dalla violenta rivolta dell'espatriato all'appassionata scoperta della propria terra; dal mondo piccolo-borghese all'enorme scena di vita americana ricreata attraverso una vicenda interiore di ricerca umana, morale, sociale, e artistica. Una ricerca che induce, ad un'attenta lettura, a non consentire con quei critici che hanno mosso al Wolfe l'accusa di estremo soggettivismo. Vi sarebbe stato motivo di rimproverarlo, ad esempio, di assenza di coscienza sociale ove egli si fosse dimostrato incapace d'una prospettiva storica e sociale, in breve, d'un giudizio sulle antinomie morali della turbata situazione storico-sociale contemporanea. Al contrario, Wolfe non solo rifiutò tenacemente le 'torri d'avorio' (e si noti che dipende proprio da ciò la sua ansia d'inclusività), ma ad una posizione impegnata egli pervenne senza tergiversazioni, e non soltanto in quella che è, al riguardo, la maggiore rivelazione, cioè *You Can't Go Home Again*, ma già attraverso le multiformi e abbastanza sintomatiche esperienze delle opere precedenti, particolarmente *Of Time and the River* e *The Web and the Rock*. Né intendiamo con ciò sottovalutare le notazio-

111. *Thomas Wolfe's Letters to His Mother*, cit., pp. 49-50.

ni e riflessioni e digressioni sociali o ambientali del suo primo libro, ch  a guardarlo con occhio distaccato e senza prevenzioni *Look Homeward, Angel* svela apertamente un interesse morale, non solo, ma fin moralistico. Gi  nelle prime opere, infatti, si pu  notare che non v'  dissociazione tra nota personale e condizione esterna e oggettiva, e cio  la nota personale non si limita alla mera documentazione e all'atteggiamento diaristico o di confessione, ma si dirama e si risolve nella nota critica, che spesso denuncia, e sin troppo aspramente, la scena sociale contemporanea.

E ci pare quindi, in conclusione, che Wolfe resti lo scrittore supremamente dotato d'individualit  e di mezzi espressivi (e si veda anche la ricchezza del suo lessico), i cui eguali, nelle lettere americane, possono trovarsi, su questi due piani, soltanto in Melville e in Whitman. L'insieme delle sue opere pu  effettivamente apparire diseguale, ma la somma delle loro qualit  rende possibile un giusto compromesso, un'importante attenuazione del giudizio negativo, poich  i loro difetti non alterano la verit , e cio  che Wolfe ha aggiunto, tramite la sua ricerca, un'altra valida esperienza alla letteratura americana;¹¹² valida su un piano strettamente stilistico, per quel fecondo connubio di possibilit  di linguaggio tra prosa e poesia, in parte dovuta proprio a spregiudicatezza formale; e sul piano artistico e umano, per l'intensit  e la vastit  della ricerca che   alla base della sua vocazione di scrittore. Grande opera d'arte nel senso tradizionale non  , puntualmente, quella di Wolfe, data la sua mole e il breve arco di tempo in cui fu scritta. Ma d'altro canto sembra quasi, dinanzi a certe obiezioni, di dover inventare una nuova formula critica per mostrare la bellezza complessiva di quest'opera che pu  apparire ingenua e si scopre invece consapevole e drammatica, e fin tragica; che pu  sembrare scritta in una dimenticanza totale di regole e che invece crea essa stessa le regole adatte ad essa sola; che sembra disprezzare il

112. Non   senza significato il fatto che Wolfe abbia influenzato alcuni scrittori delle generazioni successive. Segnaliamo in modo particolare Saul Bellow, ma si veda, per l'avvio ad uno studio del genere, MARISA BULGHERONI, *Il nuovo romanzo americano, 1945-1959*, Milano, 1960.

pubblico dei lettori e invece si sforza di fornire ai lettori non un surrogato della realtà e della verità, ma la realtà, la verità stessa della vita. Pure, una volta insoddisfatti delle formule critiche adottate nei riguardi di quest'opera, non è poi strettamente necessario inventarne di nuove; si può ricorrere a formule già note, che come si sono rivelate fruttuose in circostanze consimili, così possono aiutarci a rendere giustizia a Wolfe. E allora ciò che si può e si deve dire non solo del mondo ma anche dell'arte di Wolfe, è che bisogna accettarli nella loro *totalità* espressiva, quale frutto anzitutto d'una ansiosa ricerca della realtà individuale nell'enorme realtà americana del presente e del passato, e per converso d'una vasta ricerca della realtà americana in tutte le forme d'espressione d'ogni sua categoria ambientale e sociale, d'ogni suo clima psicologico, d'ogni sua possibile latitudine spirituale; e contemporaneamente come frutto d'una ricerca di stile che fosse adeguata alla ricchezza e completezza della materia trattata, che sapesse, attraverso l'elaborazione di un « complete language », penetrarla e conoscerla.

È proprio l'enorme interesse per il problema della conoscenza, interesse che si spera sia sufficientemente testimoniato in questo scritto, a costituire il vero filo conduttore di questo 'libro' inclusivo, sì, ma proprio per questo ricco e unico.

ADA GIACCARI