

CHARLES BROCKDEN BROWN TRA IL ROMANZO E LA STORIA

Charles Brockden Brown non è soltanto il primo romanziere in cui l'America si riconosca: la prima definizione di *romance*, la più antica teoria della narrativa formulata da uno scrittore americano, porta il segno del suo talento inquieto. Se pure non giunse mai a elaborare compiutamente una poetica che desse una pulsazione regolare alla sua disordinata e geniale attività creativa, Brown trasformò, prima di Cooper e di Hawthorne, il concetto europeo di *romance*, dilatandolo a contenere le realtà dell'uomo contemporaneo e della storia senza tuttavia spegnerne le fiamme fantastiche.

La sua opera di saggista, quale è emersa lentamente dalle difficoltà e dalle incertezze dell'attribuzione, costituisce una testimonianza viva, impreveduta e singolare del precoce interesse americano per le teorie del romanzo.¹ Brown inseguì, di prova in prova, il miraggio di una forma narrativa che esprimesse la verità non misurabile delle passioni, delle ossessioni e delle idee, senza alterare la logica verificabile dei fatti e dei fenomeni, che fosse, a un tempo, scandaglio nell'ignoto e indagine del conosciuto. Le contraddizioni e l'originalità del romanzo americano si possono già decifrare nel suo ardito, benché non sempre felice, compromesso tra realtà e fantasia.

1. DAVID LEE CLARK dà un discreto rilievo a Brown critico letterario e analizza lungamente l'opera di Brown storico in *Charles Brockden Brown Pioneer Voice of America* (Duke University Press, Durham, North Carolina, 1952); ma il primo a richiamare l'attenzione sulla teoria del romanzo in Brown è WARNER BERTHOFF nella sua tesi «The Literary Career of Charles Brockden Brown» (Ph. D. Diss. Harvard University, 1954). Seguendo l'indicazione di Berthoff, ALFRED WEBER segnala l'importanza dell'estetica di Brown presentando una raccolta di saggi e recensioni a lui attribuiti in *Jahrbuch für Amerikastudien* (Heidelberg, 1961). E Berthoff stesso riprende

Questo allucinato romanziere « gotico » è, a differenza dei suoi modelli europei, realista nelle intenzioni. Anche l'orrore per lui si articola nella natura o nella storia, e, pur alludendo al trascendente, rimane un prodotto del « singolare » o del « prodigioso ». Se poi la vita gli sfugge di mano, se impallidisce tra le mufte retoriche del suo linguaggio, non è per una romantica volontà d'evasione, ma per la povertà dei suoi mezzi espressivi o per un aulico rispetto delle convenzioni del tempo. Hawthorne, consapevole erede di queste difficoltà, paragona i propri racconti a « fiori sbocciati in troppo ombrosi recessi », mentre i romanzi di Trollope gli appaiono « reali come una grande zolla di terra scavata da qualche gigante ». Meno fine di Hawthorne, più assillato dalle amarezze della battaglia letteraria e distratto dagli entusiasmi, Brown non si sofferma a meditare sui propri limiti, né possiede sempre gli strumenti critici che gli permettano di valutare i risultati raggiunti; ma impegna e dissipa le sue energie nello sforzo di dissodare il terreno della narrativa, ancora, alla fine del Settecento, aspro e incolto in un paese ostile al libero esercizio della fantasia.

In Europa le prime teorie del romanzo sorgono da una preoccupazione pratica, tecnica, più che moralistica: il fine edificante, o l'intento di divertire, valgono ugualmente a giustificare l'esistenza della nuova narrativa agli occhi del pubblico. E, al di là dell'utile o del dilettevole, dell'ipocrisia o dell'illusione, è l'interesse personale dei singoli autori per il loro mezzo espressivo ad alimentare la speculazione estetica vera e propria. In America la nascita del romanzo si accompagna a una vaga esigenza speculativa per un impulso tanto più profondo e oscuro quanto più insofferente di evasioni è la società puritana. I leggeri travestimenti moralistici del romanzo sentimentale non soddisfano neppure gli scrittori, come dimostrano le obiezioni di Brown a *Clarissa*.²

l'argomento nell'introduzione a *Arthur Mervyn* (Holt, Rinehart and Winston, New York, 1962).

2. Il saggio dal titolo « Objections to Richardson's *Clarissa* » apparve nel *Monthly Magazine* III. (5 novembre 1800). Da esso sono tratte le citazioni discusse più avanti in questo articolo.

L'eresia del didattico, di cui Poe analizza gli influssi negativi sulla poesia, determina, con più ambigue conseguenze, anche il destino del romanzo. Ne ritarda il sorgere, fa di una vocazione una scelta rischiosa; e insieme, vietandogli di eludere il problema del fine — che dev'essere il perseguimento del vero — gli impone una più tormentosa ricerca di profondità.

La carriera di Brown illustra, nella sua apparente incoerenza, l'inquietudine personale di uno scrittore quanto le aspirazioni di una cultura e i conflitti di una società dibattuta tra rigidi ideali morali e dure necessità pratiche. Dopo i confusi esperimenti poetici e saggistici della prima giovinezza, Brown nasce alla letteratura come romanziere e soltanto la morte precoce gli impedisce di affermarsi durevolmente come storico. Nella Filadelfia vivacemente politica dell'inizio del secolo, l'interesse per i grandi avvenimenti nazionali spegne lentamente in lui la passione letteraria; e, come dal giovanile radicalismo muove verso posizioni conservatrici, così la sua fiducia nel valore definitivo dell'invenzione romanzesca vien meno di fronte all'aspra verità dei fatti. Gli insuccessi personali e le esperienze pubbliche congiurano a logorare l'ingenuo illuminismo dei suoi esordi. Negli ultimi anni Brown diventa un osservatore amaro e pacato delle vicende politiche, il primo passo verso l'obiettività dello storico. Ha iniziato la carriera giornalistica dirigendo l'eclettico *Monthly Magazine*, tra il 1799 e il 1800; nel 1803, nella scia dell'intensa attività narrativa svolta in quegli stessi anni, ha fondato il letterario *Literary Magazine*; dal 1806 al 1810, l'anno della morte, si dedica quasi esclusivamente allo storico e politico *American Register*.

La parabola degli interessi di Brown si svolge dunque, quasi simbolicamente, tra i due estremi del romanzo e della storia, le passioni minori e le molte curiosità esaurendosi nell'esercizio tenace del giornalismo, in cui crede come Poe. Ed è quasi simbolico che questo romanziere destinato a rinnegare la funzione stessa della fantasia abbia scelto di definire il *romance* non nel confronto con altre forme di narrativa — come farà William Gilmore Simms nella prefazione a *The Yemassee*

(1835)³ — ma alla luce delle qualità che lo differenziano dalla storia. Il breve saggio dal titolo « The Distinction Between History and Romance » apparso sul *Monthly Magazine* nell'aprile del 1800, rappresenta il punto focale delle sparse meditazioni estetiche di Brown. Simms, riecheggiando le definizioni europee, assegna al *romance* il dominio del possibile, non del « conosciuto » né del « probabile »: erede dell'epica e del dramma, di origini più nobili del *novel*, il *romance* gli si rivela essenzialmente come una forma d'arte, affine alla poesia più che alla prosa. Per Brown esso è invece essenzialmente un modo del conoscere: il suo territorio si stende entro i confini del « probabile », ossia di quella stessa realtà che è materia della storia e della scienza. La differenza tra storico e romanziere è di metodo, più che di oggetto. Lo storico descrive, il romanziere interpreta, penetrando, al di là delle apparenze e dei fenomeni, nelle strutture stesse della realtà:

The observer or experimentalist...who carefully watches and faithfully enumerates the appearances which occur, may claim the appellation of historian. He who adorns these appearances with cause and effect and traces resemblances between the past, distant, and future, with the present, performs a different part. He is a dealer not in certainties, but in probabilities, and is therefore a romancer. An historian will relate the noises, the sights and the smells that attend an eruption of Vesuvius. A romancer will describe, in the first place, the *contemporary* ebullitions and inflations, the combustion and decomposition that take place in the bowels of earth. Next he will go to the origin of things and describe the central, primary and secondary orbs composing the universe as masses thrown out of an immense volcano called chaos. Thirdly he will paint the universal dissolution is here-after to be produced by the influence of volcanic or internal fire. An historian will form catalogues of stars... A romancer will arrange them in *clusters* and dispose them in *strata*...

3. RICHARD CHASE inizia con l'analisi della teoria di Simms il suo scorcio storico sull'idea di *romance* in *The American Novel and Its Tradition* (Doubleday Anchor Books, New York, 1957), mentre di Brown analizza soltanto i romanzi.

Il romanziere tende, dunque, a evadere dalle costrizioni del tempo e dalla puntualità dei fenomeni per stabilire tra essi relazioni originali. Allo stesso modo, nell'indagine dell'umano, non le azioni lo interessano, che, pur compiute da individui diversi, « possono essere simili », ma i moventi, la cui variabilità è infinita; non la verifica delle testimonianze, ma la « congettura », lo studio di quella materia, relativa, misteriosa, irriducibile ai puri legami di causa e effetto, che è l'interiorità, il mondo del pensiero, delle passioni, delle decisioni:

Two contemporary and (so to speak) adjacent actions may both be faithfully described, because both may be witnessed; but the connection between them, that quality which constitutes one the effect of the other, is mere matter of conjecture, and comes within the province not of *history*, but *romance*...

E. M. Forster, affrontando in *Aspects of the Novel* l'eterno problema della differenza tra storia e romanzo definisce questa materia « vita nascosta », che è funzione del romanziere « rivelare alle scaturigini ». Alain, nel *Système des Beaux Arts*, che Forster stesso cita come lettura preziosa, osserva che « la parte storica d'un carattere è quella per cui esso cade sotto il giudizio della storia: sono pensieri e ragioni ricavate dalla testimonianza e alla testimonianza destinate. Ma la parte romanzesca o romantica d'un carattere comprende le passioni veraci... le fantasticherie, le gioie, le tristezze, i dialoghi con se stessi di cui cortesia e pudore distolgono dal parlare ». E James aveva definito il romanzesco come la categoria delle « cose che non possiamo mai conoscere direttamente ».

Benché segua soltanto una traccia, una pista apparentemente destinata a insabbiarsi, Brown inizia dunque il suo viaggio in una direzione nuova. Alla fine del Settecento il romanzo è ancora un territorio in parte inesplorato, un'isola dai contorni imprecisi, soggetta a erosioni e a sconvolgimenti. La difficoltà di essere romanziere in America, di partecipare da protagonista alla vita della narrativa, è chiara a lui come lo sarà a Cooper, a

Hawthorne, a James. Il « pittoresco » della nuova terra non è della civiltà, ma della natura soltanto. Brown lo segnala per primo:

That part of the picturesque which arises from the elaborate arrangements of art and especially from the architectural monuments of ancient times, it is true, we do not possess. No crumbling walls are scattered over our vallies; no ivy clad tower reposes on the brow of our hills. How much the imagination is inspired by these memorials of former generations, with what solemn and ennobling elevation they fill the mind, are easily conceived, and these adjuncts are certainly wanting to the scenes of our country. Those who are accustomed to see nature constantly accompanied by ancient turrets or modern obelisks, by palaces and spires, by artificial lakes and waterfall, grow fastidious. The face of uncultivated nature, which contains no vestige of other times, nothing to hint of battles, sieges or murder, is to them dreary, blank and insipid. Of those scenes, however, which are composed of the rude members of nature, of valley, precipice, and stream, it cannot be conceived that America is more destitute than other countries...⁴

Si direbbe che la povertà di fondali e di spettacoli, l'assenza di una ricchezza esteriore, induca il primo romanziere americano a tradire le apparenze per le cause. Il pittoresco della natura non modificata dall'uomo, in cui Emerson leggerà la storia stessa, non solo ispira una forma più libera di *romance*, ma sembra rimandare all'esplorazione di un'equivalente zona selvaggia nell'anima dell'uomo. La *wilderness* presiede alla nascita della narrativa americana.

All'inizio della sua carriera di scrittore — in uno dei saggi pubblicati con lo pseudonimo di « Rhapsodist »⁵ — Brown aveva romanticamente identificato la vita ideale col sogno, rapito dalla malia della natura:

4. La citazione è tratta da « American Prospects », breve saggio pubblicato nel *Literary Magazine*, III, 17 (febbraio 1800).

5. I saggi così firmati sono stati raccolti da HARRY R. WARFEL in *The Rhapsodist and Other Uncollected Writings* (New York, 1943).

The life of the rhapsodist is literally a dream. Love and friendship and all the social passions are excluded from his bosom. Nature is the mistress of his affections, in the contemplation of whose charms he is never worried. He pours forth the effusions of a sprightly fancy and describes the devious wanderings of a quick, but thoughtful mind but he is equally remote from the giddy raptures of enthusiasm and the sober didactic strain of dull philosophy.

Il clima di trasognata solitudine a cui aspira l'ingenuo rapsodo ci riporta per sottili associazioni a quegli incanti notturni, a quel distacco dalla realtà quotidiana che a Hawthorne sembra l'atmosfera più creativa per lo scrittore di *romance*. E la tentazione al sogno, all'isolamento, facile a trasformarsi in una docilità all'incubo, sarà uno dei temi di Brown romanziere, come, dopo di lui, di Poe e di Hawthorne stesso. Clara Wieland è immersa in una dolce aria d'idillio quando, nel padiglione estivo sul fiume, la sorprendono l'incubo premonitore e la voce di Carwin. Il solitario viaggiatore di « The Fall of the House of Usher », giunto in vista della grigia dimora, descrive la desolazione che lo assale all'improvviso come « The afterdream of the reveller upon opium... the bitter lapse in everyday life... » quasi che soltanto nel sogno, o nella sospensione della realtà, la felicità fosse possibile. E « Wakefield » è la storia del fallimento di un uomo che tenta artificialmente di recidersi dal tessuto degli affetti umani.

Ma il momento puramente romantico di Brown fu di breve durata. Già nei saggi firmati « The Speculatist » e pubblicati nel 1800,⁶ affrontava indirettamente il rapporto tra verità e fantasia:

If I mean to confine myself to observing men and manners, and simply relate the facts I witness, I might call myself an observer. But as I shall go further and attempt to decorate the pictures of fancy with truth resembling hues... I am content to usher them to the world as mere speculations.

6. « The Speculatist », No I, II, III in *Montbly Magazine* II. 4 (aprile 1800).

E in un altro saggio della stessa serie ricercava l'origine di ogni falsificazione nella natura stessa dell'uomo:

No man is willing to acknowledge, even to himself, the sinister views which sometimes prompt him to action... Hence it is that life appears like one great masquerade.

Brown aveva già incontrato a questo punto la resistenza della realtà: il giovanile idillio nella natura si poneva in violento contrasto con le sinistre visioni della mente. Su questo contrasto sono giocati gli effetti più arditi di *Wieland*, nella prefazione al quale l'autore si definisce, con una consapevolezza profonda della sua materia, « moral painter ».

Individuate le possibilità di un nuovo genere di « pittoresco », Brown sente tuttavia l'esigenza di ancorarlo vigorosamente al reale. Per questo il saggio citato, « The Distinction Between History and Romance », rimane un punto di riferimento centrale per un'analisi unitaria del pensiero di Brown: perché, nel confronto con la storia egli può giungere a identificare il *romance* con un superiore metodo d'indagine e, liberandolo dagli eccessi dell'improbabile, attribuirgli la forza del vero. Può, come esempio estremo, fare il nome di Newton, « colui che, tra i *romancers*, si è spinto più vicino alla verità », e contrapporgli quello di Haller « storico della natura ».

Il nuovo « pittoresco » dev'essere, dunque, verace, appartenga alla geografia o alle passioni. L'orrore deve nascere da occasioni probabili — la pazzia, il delitto, la pestilenza, l'apparizione degli indiani in un paesaggio di pietra — e solo partendo da esse il romanziere dovrà risalire ai motivi interiori e alle cause remote che predispongono l'uomo a un'affinità profonda con gli orrori dell'universo. La fantasia dovrà esercitarsi sui dati sensibili, non inventarli o manipolarli a proprio piacimento; dovrà illuminare i significati segreti della realtà, non catturarne i riflessi.

Quest'aspirazione alla veridicità, più profonda e più esigente in Brown che nei romanziere inglesi dai quali la eredita,

si afferma con insistenza quasi tematica — come dimostrano i termini qui indicati in corsivo — in tutte le prefazioni ai romanzi e nelle lettere. Nel 1796, prima della grande attività creativa, Brown osserva che « every man's transactions are of moment in his own eyes; they are valuable as portions of the *history* of human nature ». Nella premessa a *Skywalk* — il primo romanzo, mai pubblicato, per la morte dello stampatore, come riferisce il Dunlap nella sua biografia — il romanziere è definito « he who paints not from books, but from *nature* ». Nella prefazione a *Wieland* Brown afferma con una sfumatura di presunzione illuministica di mirare « at the *illustration* of some important branches of the moral constitution of man ». In *Ormond* la narratrice, rivolgendosi all'amico che le ha chiesto di narrarle la vicenda ne sottolinea il desiderio di verità:

You are desirous of hearing an *authentic* and not a fictitious tale. It will therefore be my duty to *relate events* in no artificial or elaborate manner... Constantia like all the beings known to us not by fancy, but *experience*, has numerous defects... Ormond ...he is not a creature of fancy...

Nella prefazione a *Edgar Huntly* opera la sostituzione del vero al falso pittoresco come mezzo per suscitare le passioni del lettore:

Puerile superstitions and exploded manners, Gothic castles and chimeras, are the material usually employed for this end. The incidents of Indian hostility and the perils of the western wilderness are far more suitable; and for a native of America to overlook these would admit of no apology. These, therefore, are, in part, the ingredients of this tale, and these he has been ambitious of depicting in vivid and *faithful* colors.

Nella prefazione a *Arthur Mervyn* sottolinea le suggestioni di un orrore reale come quello della pestilenza e il carattere inevitabilmente sociale di un romanzo che si proponga di rappresentarlo:

The evils of pestilence by which this city has lately been afflicted will probably form an area in its history. The schemes of reformation and improvement to which they will give birth... will be in the highest degree memorable. They have already supplied new and copious materials for reflection to the physician and the political economist. They have not been less fertile of instruction to the moral observer... Amidst the medical and political discussions which are now afloat in the community relative to this topic, the author of these *remarks* has ventured to *methodize* his own reflections, and to weave into an humble narrative such incidents as appeared to him most instructive and remarkable among those which came within the sphere of his own *observation*.

L'esigenza della veridicità si fonde qui con la scoperta ambiziosa di un approfondimento del reale che superi i limiti della letteratura, per servire alla scienza stessa dell'uomo. La predilezione di Brown per il *romance* si fonda paradossalmente su questa pretesa razionalistica.

Brown avvertiva nel *novel*, assai più del *romance* affine alla storia, il pericolo di una certa superficialità: il veridico si identificava per lui non col verosimile, ma col vero e non corrispondeva a un'attenzione per lo spettacolo della vita quanto a una faustiana, tormentosa curiosità per i fondamenti del reale — quella curiosità che i suoi personaggi, da Carwin a Edgar Huntly a Arthur Mervyn, ereditano dal Caleb Williams di Godwin, e che diventa in loro una passione, e un « movente », fondamentale. Per questo la tanto verosimile figura di Clarissa poteva sembrargli ambigua e rimproverava a Richardson di far scaturire gli « effetti » non dal carattere « intellettuale e morale » dei personaggi, ma da elementi esterni e accidentali: una ribellione alla macchinosità della trama in un romanziere che dalla trama sarà sempre sconfitto. Il mito di Clarissa lo seduce — Clara Wieland ne è una prova — e tuttavia ripugna al suo rigore morale e alla profonda libertà interiore della sua educazione quacchera. La « pietà filiale », virtù di una società ancora gerarchica, perde il suo significato assoluto se la si giudichi se-

condo l'etica democratica (« ... When parents are vicious and absurd our duty lies in rejecting their commands ... »).

E il personaggio di Clarissa s'impoverisce quando lo si valuti secondo il criterio della superiorità del *romance* sulla storia. La sua virtù è soltanto il travestimento di emozioni più profonde che il romanziere lascia volontariamente nell'ombra.

Le obiezioni a Richardson si chiariscono nell'elogio al *Robinson Crusoe*⁷ in cui Brown afferma di non veder più, come nella prima lettura infantile, « the petty adventures of a shipwrecked man », ma « the workings of a mind, left to absolute and unaccustomed solitude... and a picture of the events... by which desert regions are colonized... ». A Defoe egli riconosce « the power which supplies the place of experience », altrove⁸ definito come il potere « to people any part of the universe with new forms, to call up spectres from the deep... ». Due definizioni che contrastano con le aspirazioni realistiche di Brown, benché approfondiscano l'ideale ritratto del *romancer*, grande poeta e grande filosofo a un tempo.

La contraddizione mina, d'altra parte, anche la narrativa di Brown. Nell'aprile del 1800, in una lettera al fratello James, egli annuncia la sua intenzione di « dropping the doleful tones and assuming a cheerful one, or, at least, substituting moral causes and daily incidents in place of the prodigious or the singular ». *Clara Howard* e *Jane Talbot*, l'ultimo tentativo di colmare la frattura tra la sua idea di romanzo e il suo temperamento, sono opere prive di vita, spente prima di essersi illuminate, perché gli « incidenti quotidiani » — la parte di realtà visibile offerta all'osservazione — sono poveri e scialbi: l'eruzione del Vesuvio, per usare l'immagine di Brown, si riduce a un mite fuoco acceso nel caminetto di casa. Abbandonato il pittoresco americano con le sue allusioni a un orrore metafisico — quel pittoresco che sarà diversamente interpretato da Cooper, da Poe e da Hawthorne, e che riscopriremo nell'oceano di Melville — la fantasia di Brown si dissecca nel passaggio dal

7. *Literary Magazine* I. [5] (febbraio 1804).

8. *Literary Magazine* II. 14 (novembre 1804).

romance a un esperimento di *novel* più morale che sentimentale o psicologico.

Il « prodigioso » e il « singolare » gli sono apparsi retrospettivamente, dopo lo scarso successo di pubblico delle opere « gotiche », tradimenti della realtà. Il fallimento dei suoi due ultimi romanzi, nei quali per una breve stagione ha visto un varco aperto verso lo sfuggente miraggio della verità, lo converte definitivamente alla storia. Nel saggio « On the Cause of the Popularity of Novels », apparso sul *Literary Magazine* nel giugno 1807, condanna il romanzo gotico, definendolo ironicamente « a bold and successful attempt to enliven [these] narratives by a certain proportion of murders, ghosts, clanking chains, dead bodies, skeletons, old castles and damp dungeons » e osservando con asprezza: « murder is a very fruitful topic ». Nella conclusione giunge a sconfessare ogni forma di narrativa. L'elogio del quotidiano — l'ultima categoria in cui la realtà gli si è rivelata — diventa elogio della storia:

... Still I must revert to my thought, that a mistaken notion of the dullness and sameness of common life so often sends us for relief to the regions of fiction... The days of youth are certainly days of curiosity, and if that is directed to proper objects around us, we shall not find that real life is so devoid of variety as we imagined, or that there is any absolute necessity for relieving our mind by fabulous narratives. The page of history, to him whose mind has not been weakened by a course of superficial reading, will contain more variety and entertainment than the utmost stretch of fiction could have produced, and we shall have the superior satisfaction in reflecting... that the events which surprise us are always true...

Quanta parte in questo rifiuto del romanzo abbia l'amarrezza di non esser stato capito dal pubblico americano, di esser stato confuso con gli sfruttatori dei meccanismi « gotici » e quanta la consapevolezza delle proprie contraddizioni e dei propri errori o la curiosità per nuove forme d'espressione, è difficile stabilire. E' certo che negli ultimi anni la vita gli sembra

più saporita, più intensa e soprattutto più verace della letteratura, e che la pressione degli avvenimenti « esterni » — la questione della Louisiana, l'ambasciata di Monroe a Parigi, l'*embargo* proposto da Jefferson e approvato dal Congresso nel 1807 — fuga definitivamente gli « spettri del profondo ». Nei *pamphlets* pubblicati tra il 1803 e il 1809, come negli articoli dell'*American Register*, non vi è traccia della possente fantasia che illumina le pagine di *Wieland* o di *Edgar Huntly*, se non forse in qualche eccesso di rigore logico che sconfinava nell'astratto o nel visionario. Brown si è finalmente acquietato nell'illusione di aver individuato il cuore della realtà e di poterla determinare. Lontana sembra ormai la letteratura, creatrice d'inganni.

La passione per la verità ci appare, alla luce dei saggi, come l'unica costante della tormentata vicenda di Brown, come la suprema giustificazione di una ricerca oscillante tra due metodi estremi — il fantastico e il logico, il romantico e il classico — che per lui rimangono astratti, mentre saranno drammaticamente precisi nella coscienza di Poe. Benché della verità non dia che fervide e generiche definizioni, Brown sembra identificarla ora con una verità delle passioni, della struttura morale, che prelude alla « verità del cuore » di Hawthorne, ora con la realtà storica, che più o meno travisata, sarà materia prima del romanzo americano — dell'epica della baleneria in Melville, dell'epica del fiume in Twain, del dramma della civiltà industriale in Dreiser. Brown saggista complica la figura di Brown romanziere, liberandolo dall'etichetta di « gotico », e, nelle sue contraddizioni e idiosincrasie, ci illumina sul futuro sviluppo della narrativa americana. Nella sua duplicità si può già cogliere la dinamica alternativa fra il romanzo metafora del destino e il romanzo ritratto di una civiltà, fra l'aggressione e il rifiuto della realtà, che si ripropone a ogni svolta della letteratura americana. Il suo movimento dal *romance* alla storia anticipa le più sottili esitazioni tra *romance* e *novel*, tra fantasia e realtà, di Hawthorne e di Melville, di Twain e di James, di Crane e di Fitzgerald.

MARISA BULGHERONI