

DREISER OLTRE IL NATURALISMO

La critica, a proposito di Dreiser, ha parlato volentieri di una continua presenza dell'autore, ha lodato il senso storico, lo scrittore senza sorprese perché dotato di un pensiero in cui, coerentemente alle premesse del naturalismo americano, l'ambizione estetica filosofica e metodologica si riduce di spessore rispetto a quella prevalente del « documentare » e di conclusioni che appaiono derivate, come quelle degli scienziati, da una onesta osservazione della materia.¹

Ma, saggiando alcune affermazioni dell'autore, si è anche potuto parlare di una ideologia diffidente e scettica, la quale scompare e si trasforma nell'affermazione artistica solo dove alcune condizioni permettono all'autore di impegnare vastamente e concretamente la forza di una personalità robusta e tuttavia, al fondo, impaziente di ripiegamenti. Romanzi come *Jennie Gerhardt* o *The Financier*, pur con l'agio di un commento personale che si sdipana e sapientemente si intreccia nella trama, provano quanto l'ispirazione di Dreiser abbia bisogno di un limite di oggettività, che può essere costituito, nella forma più propizia, dalla storia e dal conflitto sociale: il romanziere mostra infatti di muoversi meglio tra forme solide e oggettive, talvolta oltre la stessa esigenza naturalistica, che tra pure analisi psicologiche e indagini soggettive, incerte e quasi imbarazzate quando son presenti.

In Dreiser, infatti, i vinti e gli ambienti dei vinti, insomma quelle forme umane *unsolid* care invece a certe zone del naturalismo europeo, trovano sì vastità di trattazione ma non di trattazione analitica; per lui, la metafora essenziale della società sembra essere l'energia creatrice, rappresentata — nei suoi ro-

1. E. B. BURGUM, *The Novel and the World's Dilemma*, Oxford University Press, New York 1947, p. 150.

manzi centrali — nel genio economico del finanziere Cowperwood. La prima idcologia di Dreiser si spiega, del resto, con i principi del determinismo evoluzionistico, e, soprattutto nelle prime opere, l'autore rivela che, per meglio sviluppare il suo stile, ha bisogno di pensare e definire in forma oggettiva e solida — fattuale — il suo argomento, secondo il concreto sostegno di un'ampia costruzione. E poiché l'immagine conclusiva di tale costruzione è spesso quella di una narrazione esclusivamente devota ai fatti di una America ormai lontana dalla sua immagine puramente idillica e fantastica (apparentemente lontano l'autore dall'elaborare verso un'immagine nuova gli elementi ancora vaghi e imprecisi esistenti nei 'fatti' di quel *fin de siècle*) si è spesso ritratta, di Dreiser, una figura eminentemente naturalistica, di narratore 'scientifico' e del 'fatto'.

Si rileva tuttavia sempre meno giusto costringere Dreiser entro le fisse regole del naturalismo: vi è in lui una diffusa sfiducia negli stessi concetti che ispirano e muovono il primo naturalismo americano, talché si è detto che la morale scettica, che si era in qualche modo redenta nel corso della sua opera, riappare invece nei suoi ultimi romanzi (e specialmente in *The Bulwark*) sotto forma di evasione e stanchezza.² Mentre si è anche visto che il suo stesso pensiero 'scientifico' è invece inscientifico e incompleto malgrado le radici in Spencer e nelle implicazioni teoretiche di un materialismo meccanicistico³ — e, in effetti, certo argomentare in tal senso non è svolto, forse volutamente, dall'autore fino ai limiti di una netta visione antisopranaturalistica.

In *The Bulwark* (concepito nel 1915 ma pubblicato, postumo, solo nel 1946) Dreiser rivela fundamentalmente una ribellione antimoderna che certo doveva fermentare nel suo cuore fin dall'inizio della sua attività di scrittore naturalista, in quegli

2. M. GEISMAR, *Rebels and Ancestors*, London 1953, vol. I, capitolo V.

3. CHARLES C. WALCUTT, «The Three Stages of Theodore Dreiser's Naturalism», PMLA, LV, 266-289 (Marzo 1940). Il saggio è stato ristampato con qualche revisione in *American Literary Naturalism, A Divided Stream* a cura dello stesso Walcutt (Minneapolis 1956), pp. 180-227.

anni in cui si era fatta parimenti luce all'autore l'esigenza di una rottura decisa con la 'maniera' della « genteel tradition »: le cinque versioni dell'opera, tenute inedite fino alla morte di Dreiser, sono la più evidente testimonianza di una lunga incertezza dell'autore, e di un suo timore di tradire forse se stesso e la propria ormai decisa e affermata immagine pubblica di 'curatore' del nuovo « fatto » americano e di glorificatore della solida ascesa del « self-made man ». *The Bulwark* segna perciò l'inizio e la conclusione, dal suo concepimento nella prima maturità dell'autore alla sua resa pubblica dopo la di lui morte, di una ricerca di identità che non può essere ignorata, se si voglia comprendere l'essenza dell'arte dreiseriana, e che doveva nascere nella nostalgia e nel ripiegamento su di un'epoca e un'esperienza abbandonate, e su di un aperto conflitto tra esse ed una nuova realtà.

Troppo Dreiser stesso dovè sentirsi scrittore del conflitto sociale per non dover poi tentare di sciogliere lo stesso suo conflitto di scrittore (tra il tributo al 'fact' e la naturale spinta alla 'imagination') in un più interno problema, e riconoscerne la ragione in un'ansia profonda che, addietro alla scettica visione cristallizzata in blocchi contrapposti, aveva frainteso, proprio nel tributo pagato ad una più contingente divisione, l'ordine cui tendeva.

Certo, la vicenda di narratore di Dreiser inizia proprio al punto in cui egli ha coscienza di un conflitto esterno e segue una 'tendenza' nel tentativo di spiegarlo: quando cioè, nello apprendistato di Pittsburg, riconosce che, di fronte alla nuova brutale realtà industriale, una vera letteratura nazionale non poteva più a lungo posare sulla « purely imaginative American tradition » rurale e agricola, degenerata nelle stereotipe rappresentazioni della 'genteel school' ma doveva invece rivelare le forze reali determinanti il comportamento della nazione.⁴ Qui, Dreiser non faceva che porre la sua stessa situazione di scrittore 'in

4. T. DREISER, *A Book about Myself* (London 1929), pp. 1, 69-70, 376-377, 457-458, 490-491; e vedi anche *Letters* edita da R. H. ELIAS (3 voll., Philadelphia 1959) pp. 211-212 (vol. I).

difficoltà' nel passaggio tra due visioni del compito del nuovo scrittore naturalista americano quali possono vedersi assommate chiaramente nel comportamento di un 'prototipo' naturalista, il poeta Presley di *The Octopus*, in cui Norris raffigura i due modi di essere della letteratura americana *fin de siècle* nei riguardi della propria nazionalità: continentale e verista.⁵ Presley pensa dapprima che la conquista del West debba essere la doverosa epica da cantarsi ed aspira infatti a scrivere il canto « diapason » di un « entire people », di una « new race [...] — hardy, brave, and passionate »; ma poi, toccato dalle sofferenze dei *ranchers* privati delle terre, e convinto che le forze economiche fossero molto più reali dei sogni dei pionieri, rinuncia alla tradizione poetica e scrive di getto un « comment on the social fabric »: ⁶ quindi, la volontà di comprendere e descrivere il prodotto particolare delle condizioni sociali in un determinato luogo, e di celebrare insieme il grande connettivo interno della intera nazione, il « temperamento » americano. La visione di Norris, in quella che egli stesso chiamò la « big epic trilogy » sul grano, è, in tal senso, comprensiva perché chicagiana e, al tempo stesso, tipicamente Americana.

Analogamente, il giovane Dreiser, sebbene non aspirasse come Norris a scrivere una « epica americana », fu però concorde con Presley nel considerare Chicago come una città da « romance » e l'America come un'idillica terra promessa. Ma, in quegli stessi anni, la lettura di Spencer e Balzac diversificherà il cammino dreiseriano: le forze darwiniane risultano le più efficaci, premendo — in particolare — su alcuni centri della America; e tuttavia, contro questo 'fatto' particolare l'autore concepisce una struttura epica e totalizzante — la carriera del 'financier', l'uomo di domani che riassume le vecchie forze in un nuovo contesto. Questa creazione dreiseriana, tesa a sempre più generalizzare l'intera nazione a discapito dei parziali fenomeni, segna in effetti tutto il processo — da alienazione a rein-

5. B. T. SPENCER, « Nationality During the Interregnum », *American Literature*, vol. 32/4, 1961, pp. 434-45.

6. F. NORRIS, *The Octopus*, (New York 1901), pp. 9-10, 307, 371, 394-395.

tegrazione — in quella concezione della « American Mind », nella sua integrità d'incontro con una Natura indomata e maestra, ordine e riflesso corale del 'genio americano', in cui Solon Barnes — protagonista di *The Bulwark* — e, con lui, lo stesso Dreiser (che ne era stato alienato dall'adesione ad una visione decisamente naturalistica) si reintegrano in accordo con la primigenia visione 'americana' di Emerson e Thoreau. È significativo che un siffatto 'ritorno' dell'autore si attui anche nei confronti del dogma che egli aveva dimesso nei primi anni creativi: allora, l'alienazione dall'ordine si manifestava come coscienza della scomparsa dei valori e della fede nell'uomo.⁷ Il romanziere sente spezzato, in quella nuova fase della democrazia americana, il legame che unisce una generazione all'altra: ogni confidenza nell'uomo è venuta meno, e lo stesso autore si chiude in se stesso e giudica la realtà secondo un metro rigorosamente oggettivo:

For myself, I accept now no creeds. I do not know what truth is, what beauty is, what love is, what hope is. I do not believe any one absolutely and I do not doubt any one absolutely. I think people are both evil and well-intentioned.⁸

Ecco perché il narrare solido e oggettivo, di cui abbiamo parlato, è assunto da Dreiser come l'unico mezzo dell'uomo e del romanziere di stringere una sia pur apparente realtà, di attingere ad una fiducia che è fiducia non più nell'uomo ma nella potenza che ne determina concretamente gli atti; così come, nel-

7. Nel secondo volume delle sue memorie, *Newspaper Days*, Dreiser osserva: « Hitherto, until I had read Huxley, I had some lingering filaments of Catholicism trailing about me, faith in the existence of Christ, the soundness of his moral and sociologic deductions, the brotherhood of man. But on reading ... *First Principles* and discovering all I deemed substantial — man's place in nature, his importance in the universe, this too, too solid earth, man's very identity save as an infinitesimal speck of energy or a « suspended equation » drawn or blown here and there by larger forces in which he moved quite unconsciously as an atom — all questioned and dissolved into other and less understandable things, I was completely thrown down in my conception or non-conceptions of life ».

8. T. DREISER, *A Traveler at Forty*, (New York 1913), p. 4.

l'ansia e nella instabilità, il romanziere aspira ad un temperamento nazionale americano (di cui già Mark Twain aveva decretato la mancanza) e ad una condizione di armonia ed ordine nostalgicamente invidiata nel passato e in altre nazioni, come di fronte ad un quieto suburbio inglese e alla sua aristocratica e semplice architettura:

[...] it was an expression of the English temperament. Mind you, I love what these things stand for. I love the simpleness of soul which somehow is conveyed by Burns and Wordsworth and Hardy, and I would have none of change if life could be ordered so sweetly — if it really could stay. Alas, I know it can not.⁹

E un equivalente dell'ordine Dreiser lo trova anche nella tradizione della propria origine nord-europea: l'arte olandese gli fornisce appunto l'immagine di una armonia e di un accordo generale tra arte e temperamento nazionale, di una quiete diversa dal moderno 'caos' americano:

So easily life runs off into the mystical, the metaphysical, the immoral, the emotional, the passionate, and the suggestive, that for those delicate flaws of perfection in which life is revealed static, quiescent, undisturbed, innocently gay, naively beautiful, how can we be grateful enough!

Ed esamina, infatti, con affettuosa enfasi, il sereno scioglimento dei conflitti rappresentato nella tipica dimensione del disteso realismo dei maestri olandesi:

For those idyllic minds that were content to paint the receipt of a letter, an evening school, dancing peasants, a gust of wind, skaters, wild ducks, milk-time, a market, playing at draughts, the fruiterer, a woman darning stockings, a woman scouring, the drunken roysterers, a cow stall, cat and kittens, the grocer's shop, the chemist's shop, the blacksmith's shop, feeding-time, and the like, my heart has only reverence. And it is not [...] this choice of subject alone, nor the favorable atmosphere [...] in which these were found, so much as it is that delicate refinement of soul, of

9. *Ibid.*, p. 140.

perception, of feeling — the miracle of temperament — through which these things were seen. *Life seen through a temperament! that is the miracle of art.*

Yet the worst illusion that can be entertained concerning art is that it is apt to appear at any time in any country, through a given personality or a group of individuals without any deep relation to much deeper mystical and metaphysical things [...] art in the truest sense is the substance of an age, the significance of a country — a nationality. [...] I do not know how to suggest the poetry, the realism, the mood, the artistic craftsmanship that go with these things. They suggest a time, a country, an age, a mood, which is at once a philosophy, a system, a spirit of life. What more can art be? What more can it suggest?¹⁰

E si veda come questa armonia composta nel passato non possa che suggerire a Dreiser l'incerto destino della razza umana, spente le condizioni di quella armonia:

Religion offers no consolation to me. Psychic research and metaphysics, however meditated upon, are in vain. There is in my judgment no death; the universe is composed of life; but, nevertheless, I cannot see any continuous life for any individual.¹¹

A questo punto, si inserisce la meditazione dreiseriana sulle difficoltà di un accordo tra individuo e insieme sociale, difficoltà che sono la esatta proiezione di quelle già dette tra 'fact' e 'imagination'.

II

Più di un critico recente¹² ha insistito sui due 'sogni' dell'anima americana (lo « ensemble » e la « individuality ») che sono in netta contraddizione: da Dreiser (e, prima ancora, da Whitman) a Bellow, un tema comune della 'mente' americana è stato il problema di conciliare la libertà individuale con un modo di vita sociale e comunitario cui l'individuo possa obbe-

10. *Ibid.*, p. 488.

11. *Ibid.*, p. 448.

12. T. TANNER, « Saul Bellow or the Flight from Monologue », *Encounter*, vol. XXIV (1965), n. 2, pp. 58-70.

dire senza pericolo di compromettere la propria integrità morale, spirituale o psicologica. Come, insomma, l'uomo possa *sottomettersi* alla realtà (come realtà di una società) e, d'altra parte, possa *trascendere* se stesso necessariamente modificato dalle condizioni di quella soggezione.

Prima che il mito del risveglio dal 'sonno dogmatico' di una totale alienazione finisse, nello Herzog di Bellow, in un visionario monologare, già nell'opera di Dreiser sono tutte le linee di quella lunga ricerca di identità — da parte di autore e personaggio: sebbene la grande discrepanza esistente tra le esigenze della 'imagination' e il 'fact' predestini al fallimento ogni tentativo di tradurre in azione aspirazioni metafisiche o anche convinzioni di uguaglianza sociale, vi si tenta, tuttavia, di assurgere dal fisico al metafisico.¹³ Dreiser stesso è premuto dalla realtà e dal fatto fino all'obbedienza e ne è infine « distratto » dalla sua intima creatività, poiché la società, esclusivamente devota al fatto, tiene in sospetto ogni aperto tentativo di 'imagination' e impone al narratore 'the demons of first-hand knowledge, documentation and naturalistic accuracy'.¹⁴

13. Cfr. ROBERT H. ELIAS, *Theodore Dreiser: Apostle of Nature* (New York 1946), p. 280. Si veda anche come questa persistente difficoltà dreiseriana tra 'fact' e 'imagination' fosse seguita e interpretata da uno scrittore assai vicino a Dreiser per origini culturali, Sherwood Anderson. Cfr. *Letters of Sherwood Anderson* (Boston 1953) a cura di HOWARD MUMFORD JONES, pp. 339 e 344. Nella prima lettera a Dreiser (22 Dicembre 1935) Anderson scrive: « ... I think that the real war coming is not first of all between Communism and capitalism, but between this obsession with fact and the other conception of in some way recreating the pathway between men. It is hard to say what I mean without using the word 'spiritual', a word so damnably corrupted that it is no use at all no more ... I presume you must be trying to get at and perhaps formulate some kind of definite thinking for all of us... »; e nella seconda (12 Gennaio 1936): « For I do think that the work of men like you and me sometimes, when we are on our real jobs, you in so many respects — Jennie, Sister Carrie, the boy in the *Tragedy* — I mean, when we are simply telling, as we should really be trying to tell, the simple story of lives, we are doing our best service ... This goddam science and mechanical development you talk of doesn't help all this while the other part of your work, the telling of the story, always does... ».

14. S. BELLOW, « Distractions of a Fiction Writer », *New World Writing*, n. 12, 1957, pp. 229-243, cfr. 234.

Saul Bellow (il cui legame con Dreiser è profondo e significativo) riconosce nella estrema ricettività cui la società costringe, nei riguardi suoi e dei proprii fenomeni, il romanziere che in essa voglia spiegare la vita dell'individuo, la causa finale e pregiudicante delle « distrazioni » cui quello necessariamente soggiace: « Many events fall upon us, assail us with claims on our time and our judgment, waves of disintegrative details wash over him [*il romanziere*] and threaten to wear away all sense of order and proportion ».¹⁵ In Dreiser, il segno di una fantasia costretta è infatti dato dal procedimento stesso del romanziere: egli ammassa, troppo sollecitato, e non semplifica o riduce al fine di riconquistare ordine e unità fuori dalla confusione, né riesce a realizzare le sue vere esigenze, ad esse continuamente sottratto. Ma, anche nella fase più strettamente naturalistica, il romanziere, nel mentre stabilisce un contatto diretto con la realtà ordinaria, non ne è tuttavia soddisfatto (neppure stilisticamente: si vedano i frequenti 'ornati' nelle descrizioni) e cerca un ordine delle idee e del pensiero nello straordinario: la finale saggezza orientale in *The Stoic*, il trascendentalismo di Thorau e le regole del quacchero Woolman in *The Bulwark*.¹⁶

Così, i personaggi dreiseriani, pur in ambiente realistico, non sono dispiegati in reciproci rapporti di società, ma tendono invece ad essere passivi e immobili, congelati in un romanzo statico e sensazionale che, secondo il Lukàcs della *Teoria del Romanzo*, sarebbe il segno di una graduale « resa alla soggettività » nella narrativa moderna, un ritrarsi dal fatto e dall'attuale per una celebrazione dell'individualità: « They all tell the same story. The dread is great, the soul is small; man might be godlike but he is wretched; the heart should be open but it is sealed by fear ».¹⁷

Dreiser crea insomma individui e personaggi che egli vuole emblematici di una società, ma non crea rapporti tra di essi;

15. *Ibid.*, 232.

16. VAN WYCK BROOKS, *The Confident Years* (New York 1955), pp. 182-193, cfr. 188.

17. S. BELLOW, *saggio citato*, p. 240.

la stessa nozione che, come autore, egli ha della loro realizzazione sociale è spesso teoretica e ideale, poiché è disincantato politicamente e tende ad un qualcosa oltre la società in cui vive: la stessa democrazia gli sembra impotente ad alterare le differenze e i diversi piani sociali: « It simply permits the several planes to rise higher together ».¹⁸

L'atto stesso di auto-glorificazione e di definitiva affermazione di individualità che, per Dreiser, può essere rappresentato dalla narrazione autobiografica (si pensi soprattutto a *Traveler at Forty*), e, per Cowperwood, dalla carriera di finanziere, è tentativo di trascendere le pressioni negative del vivere in comune, e, oltre la propria conservazione, di affermare altro al di fuori della costringente vita sociale. Il « sacred affirmative » è visto non in una prospettiva umana, ma in un ordine che quella superi: fallito un vivo rapporto con la società contemporanea, autore e protagonisti si sentono di fatto in armonia con una umanità che non è i singoli individui che compongono la società ma l'essenza quasi concettuale di 'umanità' (si pensi alle ultime parole di Etta Barnes, che sono anche le parole conclusive di *The Bulwark*: « I am not crying for myself, or for father — I am crying for life ») e rispondono non ad un attuale contatto tra individui ma ad un più mistico senso di appartenenza ad un più vasto organismo universale che li trascende e li collega alle intime correnti dell'Essere.

III

Fra l'inizio e la fine della decade 1920, Dreiser rivelò chiaramente le linee di questa ricerca 'metafisica' e oltre-naturalistica, di consonanza con l'universo e con un organismo più lato che quello sociale: nelle poche opere narrative che produsse in quegli anni, se si eccettui *An American Tragedy* che ne fu l'evento centrale e culminante nel 1925, l'autore offre parecchi indizi che l'intelaiatura teoretica chiamata a reggere

18. T. DREISER, *A Traveler at Forty*, p. 178.

anche la struttura di *An American Tragedy* è, in effetti, sempre più incrinata da alcuni credi fondamentali che erano restati vivi in Dreiser nonostante la lunga e spesso esclusiva consuetudine con la teoria naturalistica.

Già nell'interessante raccolta *Twelve Men*, del 1919, Dreiser descrive, nel breve prologo al racconto « Peter », le condizioni che conducono ad un tale nuovo accordo e su cui tale accordo posa — l'individuo, cioè, nella sua inconfondibile individualità e spiritualità, in diretto contatto con la Natura:

As one drags through this inexplicable existence one realises how such qualities stand out; not the pseudo freedom of strong men, financially or physically, but the real, internal, spiritual freedom, when the mind, as it were, stands up and looks at itself, faces Nature unafraid, is aware of its own weaknesses, its strengths; examines its own and the creative impulses of the universe and of men with a kindly and non-dogmatic eye (...).¹⁹

E, nella prefazione a « Giff », un 'ritratto' della serie *A Gallery of Women*, che doveva essere anche la sua ultima raccolta di racconti, nel 1929, supera decisamente la teoria naturalistica mettendo in dubbio l'intera concezione — di un universo fortuito — che aveva animato *An American Tragedy*:

In the face of all inductive science and the strange and yet narrows walls of all naturalistic philosophies (...). I hold that behind the seemingly foolish predictions which « came true » moves something which is (...) solidly real (...) an all pervasive intention or plan.²⁰

Naturalmente, è inevitabile che Dreiser attui questo allargamento e approfondimento della propria concezione della realtà proprio dall'interno della disposizione gnoseologica fino ad allora più frequentata, cioè dei principi che gli erano derivati dall'adesione al naturalismo;²¹ ma è anche vero che, attraverso que-

19. T. DREISER, *Twelve Men*, (New York, 1919), p. 5.

20. T. DREISER, *A Gallery of Women*, (New York, 1929), p. 103.

21. T. DREISER, vedi nota 8, e il particolare interesse da Dreiser nutrito per le dottrine materialistiche apprese da Jacques Loeb, biologo

gli stessi principi che gli erano stati utili per una descrizione ed una analisi totalmente meccanicistiche del mondo fisico, Dreiser non doveva giungere alla spiegazione finale che cercava; e tanto più ne risentiva un'insufficienza. Così come, pur portato dagli stessi principi a quasi ripudiare ogni individualità e libertà umane (la cui autonomia era stata messa in dubbio anche dallo studio dreiseriano della nuova psicologia freudiana), fu tuttavia deciso nell'opporsi ad ogni negativismo e degradazione dell'individualità. E questo, non perché egli non riconosca le molte pressioni negative che affliggono e necessariamente limitano l'individuo, ma perché, quanto più afferma che l'uomo è soggetto a forze meccaniche, tanto più riafferma il potere della creazione più alta di cui egli è parte e rappresentante.

In « *The Myth of Individuality* », del 1934, Dreiser osserva: « (...) man is not really and truly living and thinking, but, on the contrary, is being lived and thought by that which has produced him. Apart from it (...) he has no existence ».²² Se questa tesi contribuiva ad accentuare, e, in ogni modo, a confermare quello scetticismo di cui già abbiamo detto, rivelava d'altra parte, con evidenza, il misticismo che era stato sempre aspetto essenziale della personalità dreiseriana: infatti, è evidente come anche questa teoria di una pressoché inconsistente individualità fosse, per l'autore, fenomeno di quell'ordinamento o « *plan* » di cui egli aveva scritto nella prefazione a « *Giff* ». Era, insomma, la volontà, da parte dell'autore, di credere in un universo ordinato secondo uno schema logico e ideale, e di celebrarlo: visione empirica e idealistica interagiscono in Dreiser come già nei Puritani del New England, per i quali (si pensi a Cotton Mather) il meccanismo 'celeste' ha in sé un essenziale contenuto spirituale. Ed era forse, in Dreiser, la speranza di evocare e quasi attrarre, attraverso la visione e l'idea di una regolarità soprannaturale, un ordine nella stessa

all'Università di Chicago, il quale aveva perfezionato la teoria del determinismo chimico e aveva consigliato lo stesso Dreiser nella caratterizzazione del personaggio di Cowperwood.

22. T. DREISER, « *The Myth of Individuality* », *American Mercury*, XXXI, 341 (maggio 1934).

attualità della vita contemporanea, una coesione spirituale, « something which will awaken thought and awe and perhaps reverence in man in regard to the universe as a whole ».²³ Per formulare questo nuovo atteggiamento verso la vita, Dreiser iniziò, negli anni di mezzo della decade 1930, a raccogliere materiale e note per un volume filosofico, mai portato a termine, che egli intendeva intitolare « The Formulae Called Life »:²⁴ in esso egli avrebbe voluto chiarire il suo duplice porsi di fronte alla realtà della scienza, la quale era sì la causa del 'fatto' che egli voleva trascendere ma anche apportatrice ed anzi speso sinonima di quell'ordine da lui idealizzato e proiettato sulla matrice della vita umana. Sfortunatamente, la maggior parte del materiale raccolto da Dreiser per « The Formulae Called Life » non porta data; tuttavia, si può arguire che nelle note e nei saggi che lo compongono siano rifluiti frammenti di saggi già apparsi in precedenti raccolte, come l'interessante volume intitolato *Hey Rub-a-Dub-Dub*, pubblicato nel 1920, due anni prima di *A Book of Myself*.

Ma è anche certo che ciascuna affermazione passata è ora assunta da Dreiser in altra luce, e per essere posta, direi, in un contesto teoretico non diverso ma più vastamente elaborato e completato nel suo arco di sviluppo. E, infatti, il piano di « The Formulae Called Life » contemplava, nel suo disegno iniziale, una prima parte in cui si sarebbero riassunti i postulati della struttura puramente meccanicistica della vita, e una seconda in cui Dreiser avrebbe invece affermato la sua fede in una forza meno meccanicistica e più umana — in particolare, una forza estetica, « an artistic form-designing force in nature or the Universe... » che l'autore riconosce nei fenomeni della natura e da cui è confermato nella sua visione idealistica: « (...) Awe I have. And, at long last, profound reverence for so amazing and esthetic and wondrous process ».²⁵ Ma la per-

23. R. H. ELIAS, *op. cit.*, p. 284.

24. I manoscritti sono conservati come 'fondo' dreiseriano presso la biblioteca della Pennsylvania University.

25. R. H. ELIAS, *op. cit.*, p. 285.

sonalità essenzialmente narrativa di Dreiser esigeva certo una risoluzione diversa da quella pur suggestiva ma frammentaria di « *The Formulac Called Life* »: è forse questa la ragione dell'abbandono del volume filosofico e dell'improvvisa decisione, invece, di pubblicare finalmente l'opera — tanto controversa, e per tanti anni, nell'intimo di Dreiser — *The Bulwark*, la cui stesura finale fu portata a termine da Dreiser tra i primi mesi del 1944 e la sua morte, avvenuta nel 1945.

IV

In *The Bulwark*, il dettaglio (sintomo del 'fatto' incalzante e della precipua tecnica del romanziere) si diluisce quasi fino alla scomparsa, dando luogo ad una struttura pacata e dialogica: il naturalismo dreiseriano, che di dettagli concentrati e quasi 'precipitati' l'uno sull'altro era fatto e rafforzato, è, qui, decisamente svuotato. In effetti, gli umili particolari, che nei romanzi centrali servivano ad evocare d'un tratto conflitti e divisioni sociali, sembrano qui ripudiati in un nuovo stile e in una concezione nuova del romanzo che illustrano il passaggio e la distinzione tra naturalismo e misticismo.

Per il naturalista (nella cui visione il mondo esterno non è che un'estensione della propria personalità), il legame tra fonti di ispirazione e l'ambiente esterno e i suoi fenomeni si pone necessario e inevitabile; per il mistico, invece, la materia non esiste se non relata al disegno che la fa esistere — per questo, la visione dei fenomeni materiali ha sempre un secondo piano che di quelli contempla la controparte spirituale. Ed il romanzo vuole essere perciò letto secondo il suo preciso tono simbolico e non come un *pamphlet* naturalista di argomento religioso.²⁶

Più indietro, abbiamo parlato di un 'ritorno' di Dreiser — in questa ultima fase soprattutto — alla pura e solida tradizione americana ottocentesca: ebbene, lo stesso scenario di

26. F. O. MATTHIESSEN, *Theodore Dreiser* (New York, 1951), p. 243.

The Bulwark segue questo movimento, giacché, in esso, la maggior parte dell'azione si svolge nell'entroterra rurale di Filadelfia, nella casa di campagna di Solon Barnes. Ed è significativo che le poche scene urbane, che hanno luogo a Filadelfia o a New York, abbiano perso ogni impressionistica connotazione di forza sociale che la tradizione dreiseriana aveva, per tanti anni, abituato a leggere in quelle ambientazioni. Insomma, in *The Bulwark* la natura è divenuta un'estensione del misticismo dell'autore, nella stessa misura in cui la città e i fenomeni urbani erano stati il drammatico corollario del suo naturalismo.

Ma il tema sociale non è assente in questo ultimo romanzo, ed anzi è una delle forze che permettono di collegare l'identità di questa pur nuova soluzione dreiseriana alla lunga e tenace tematica, che abbiamo introdotto, e che è svolta dall'autore sul conflitto tra individuo e insieme sociale: Solon Barnes e la sua incapacità di capire o assecondare il mutamento e il flusso sociale sono il centro vitale del romanzo e ripropongono uno dei soggetti favoriti di Dreiser, cioè il tentativo dell'individuo di preservare la propria identità in un mondo che cambia. Ed anzi, qui il tema è intensificato proprio perché l'autore vuole dare una nuova dimensione allo stesso individuo e condurlo alla coscienza di un ordine oltre quello sociale, della cui oppressione Solon Barnes è ormai ben consapevole.

È stato detto che, in Solon Barnes, Dreiser tentò di spiegare, finanche di celebrare, quel senso religioso della vita che, in gioventù, aveva così duramente e facilmente rifiutato nel padre:²⁷ ma di questa 'conversione' l'autore ci dà, appunto nel personaggio di Solon, gli antefatti e il conflitto, e, in fondo, la non facile risoluzione spirituale. Il senso religioso di Solon, figlio di Quaccheri ortodossi, è continuamente premuto, nel corso della di lui vita, dalla realtà sociale ed adeguato ad essa a discapito della originaria purezza naturale, mentre il conflitto fondamentale del personaggio e la spinta centrale della parabola simbolica che è la sua intera vicenda consistono nel con-

27. M. COWLEY, *The Literary Situation* (New York, 1947), p. 70.

fronto — psicologico ma anche intensamente storico²⁸ — tra innocenza e corruzione, fede e compromesso, tradizione e cambiamento.

Per questo, le tensioni nel personaggio di Solon sono anche un chiaro sintomo della ambivalenza politica e spirituale dello stesso Dreiser, riscontrata anche dai suoi più recenti biografi: Solon non vede, infatti, una separazione tra il successo di difensore della propria fede, di predicatore quacchero, e quello di direttore della Traders and Builders Bank di Filadelfia, e addirittura pensa che quest'ultimo gli sia concesso per il primo — il successo economico e mondano come compenso e corrispettivo di una educazione alla fede e all'ordine oltremondano che essa presuppone. E si veda come la deviazione, nella realtà degli affari, dall'ordine della fede sia l'elemento che infine provoca le dimissioni di Solon dalla sua alta carica amministrativa (e quindi dal successo nella realtà) e lo ricollega, ripudiato ogni compromesso commerciale, alla Natura ed alle pure origini del 'sogno americano'.

E si dovrà osservare come, in questa disposizione morale antimoderna che accomuna il personaggio all'autore, rientri anche un altro elemento vitale del romanzo, e cioè la dolorosa incapacità di Solon a comprendere i propri figli Etta e Stewart: quest'ultimo, in particolare, rappresenta, nella vita di Solon, l'irruzione del 'fatto' immediato che egli vuole trascendere. Infatti, Stewart Barnes, ansioso di una realizzazione nella realtà immediata, spreca l'esistenza nel vizio, e, da ciò perduto, si uccide.

La morte di Stewart è l'elemento decisivo che converte Solon ad una nuova dimensione della vita ma anche ad un ri-

28. Cfr. F. B. TOLLES, *Quakers and Atlantic Culture* (New York, 1960): nella sezione sui Quaccheri e la politica, il Torres analizza acutamente, nel concreto contesto storico, il dilemma che ha sempre confrontato i 'Friends' allorché tentino di risolvere il conflitto tra la assoluta adesione al principio, che comporta una rinuncia all'attiva partecipazione alla politica, e, d'altra parte, l'ugualmente imperativo impegno per una riforma sociale economica e politica, che alla politica richiede naturalmente una diretta partecipazione.

torno alla natura insito nella originaria religione del padre: pur straziato dal dolore, egli rifiuta il nichilismo; si ritira nella sua casa di campagna, già esempio tipico e fiorente di una società agraria che non è più, e vi trova una ricostruzione morale, una pacata memoria della realtà.

Con un tono sospeso quasi fino al lirico, Dreiser comunica il risveglio di Solon ai semplici oggetti che lo circondano, il suo grato stupore alla vista della ricca pienezza naturale, il suo mistico risolvere ogni conflitto passato nel crescere di una attenzione sensitiva a esigenze intime da cui la pressante realtà del 'fatto' lo aveva a lungo distolto. E la natura, che, con il suo scenario di innumeri conflitti, aveva spesso offerto a Dreiser la migliore illustrazione della teoria naturalista della realtà, è qui invece vista misticamente: « (...) Solon turned in a kind of religious awe and wonder. Surely must be a Creative Divinity, and so a purpose, behind all this variety and beauty and tragedy (...) ». Questa visione pietistica può certo apparire nuova in Dreiser, ma se si pensa al lungo interesse dell'autore per l'opera di Thoreau, molto di essa si potrà giustificare con alcuni dei principi basilici della teoria trascendentale.

Nella lunga introduzione premessa all'edizione dei *Living Thoughts of Thoreau*, da lui curata nel 1939, Dreiser volle illustrare l'affinità esistente tra il proprio pensiero e quello di Thoreau:²⁹ e, certo, se, almeno a prima vista, è difficile pensare una stretta comunanza tra due scrittori americani così rappresentativi, è vero però che essi avevano un interesse comune per le forme della vita ai suoi vari livelli, per i mutevoli aspetti e fenomeni della Natura, e per le stesse finalità biologiche di essa; e, d'altronde, non vi è certo molta differenza tra la *Superanima* di Thoreau e la *Forza Cosmica* cui pensa Dreiser. In Thoreau Dreiser apprezzava soprattutto la fede in un « meccanismo » della natura, ma, nello stesso tempo, il rifiuto ad avere la vita spiegata attraverso i suoi apparenti processi. Perché Dreiser, come Thoreau, aveva sì trovato nella scienza il

29. T. DREISER, *The Living Thoughts of Thoreau* (New York, 1939).

mezzo per sistemare alcune particolari visioni della realtà, ma era d'altra parte consapevole della incapacità della scienza a fornire un'« ultima » spiegazione:

Nowadays the scientists insist that philosophical generalizations must be founded on scientific results. All talk of any supreme regulating and hence, legal or directing force or spirit is *out* (...). Hence the unconscious confession of scientific defeat (...). For all its knowledge of *how*, science cannot say *why*.³⁰

Ma la parte più notevole e rivelatrice del saggio dreiseriano su Thoreau è forse quella in cui l'autore afferma la sua fede in un ordine universale, tale da non essere incrinata o messa in dubbio dai fenomeni particolari della pur cruda realtà quotidiana:

At no points is Thoreau willing to imply, let alone admit the absence, even for any fraction of time, of a universal and apparently beneficent control, which, however dark and savage its results or expressions seem to us (...) is none-the-less, in some larger and realer sense, the substance of something that in its infinite breadth and allness and duration is good — and more, artistically beautiful and satisfying, and so, well intended for all.³¹

Qui è, in certo modo, chiaro il passaggio, avvenuto nel pensiero dell'autore, tra la brutale realtà che accoglie Frank Cowperwood e vittimizza Solon Barnes, appunto perché si tratta di una versione artificiale e resa innaturale dall'uomo, e la finale visione mistica in cui Solon Barnes comprende ogni sorta di conflitto in quella intatta e originaria armonia delle cose: ed è vero di Dreiser ciò che egli dice di Thoreau, e cioè che egli « did not consider man as a social organism or part of one, He was a universal organism ».³² Altrove, nello stesso saggio, Dreiser richiama l'attenzione sulle comunanze di pensiero tra Thoreau e John Woolman, uno dei principali esponenti del pensiero quacchero nel Settecento (vedine il *Journal* da Dreiser

30. *Ibid.*, p. 3.

31. *Ibid.*, p. 16.

32. *Ibid.*, p. 24.

spesso citato); di essi Dreiser vede una fondamentale affinità di credi, riassunti in due principi: « (1) that solitary contemplation of nature brought about a harmony with spiritual forces which created the world, and (2) that what is right is so by reverence to intuition ». ³³ Principi che sono illustrati nello sviluppo stesso del personaggio di Solon e dello stesso Dreiser, che, anche secondo il suo biografo e aneddografo Elias, amava sperimentare nella natura una superiore armonia di cose e animali in nome di una comune appartenenza allo stesso ordine universale, e ne ritraeva una mistica idealizzazione.

Infine, è proprio questa fede in un dogma che tenda ad ottenere e preservare equilibrio ed uguaglianza — in accordo con una comune luce universale — nella realtà degli uomini, a riaffermare ancora una volta la passione dell'apostolo sociale, ma, nello stesso tempo, a respingere, nel suo deciso appello metafisico, ogni netta adesione a parte politica: lo stesso contatto diretto, possibile per ognuno, con la sorgente universale della verità stabilisce automaticamente, per Dreiser, una religione che rifiuta ogni imposizione di nome o parte.

Nell'opera di Dreiser, *The Bulwark*, pur imponendo il paradosso di un romanzo curiosamente distaccato dalla linea preminente dell'autore e quasi 'arretrato' rispetto alla tecnica letteraria che lo stesso Dreiser così vigorosamente aveva contribuito a creare, è insomma la prova che il vero romanziere si evolve per un profondo e spesso oscuro processo creativo, ed attinge un ordine finale che non è lo stesso ordine che le idee o le ideologie hanno.

FRANCESCO BINNI

33. *Ibid.*, p. 8.