

INTRODUZIONE A EDWARD DAHLBERG

Nel 1930, Dahlberg delineava in *Bottom Dogs*¹ un'esperienza americana, nella tradizione del vagabondaggio (*bumming*²) attraverso gli Stati Uniti, che nel 1955 Kerouac avrebbe proposto con passione nuova. Nel capitolo di apertura di *On the Road*, Kerouac celebra un'insolita vitalità, dopo la morte del sentimento:

I first met Dean not long after my wife and I split up. I had just gotten over a serious illness that I won't bother to talk about, except that it had something to do with the miserable weary split-up and my feeling that everything was dead. With the coming of Dean Moriarty began the part of my life you would call my life on the road.

Il movimento dei personaggi di Kerouac non è una condanna³: « It was Kerouac's insistence that actually they were on a quest, and that the specific object of their quest was spiritual ».⁴ La narrazione ha un ritmo di danza, segnato da un pistone metallico, ma a modo suo festoso e ordinato.

In Dahlberg, l'irrequietezza dei personaggi nasce da un dolore ottuso e inconsapevole, da volontà malate. Del mondo dell'americano di strada, *Punderdog*, Dahlberg conosce solo la

1. Il romanzo fu portato a termine in Europa (Bruxelles) nel 1928. Sir Herbert Read, nell'introduzione a *Sing, O Barren*, di Dahlberg (London, 1947, p. IV) stabilisce un paragone tra *Bottom Dogs* e l'opera che rese famoso Céline (si tratta probabilmente di *Voyage au bout de la nuit*).

2. Si veda il capitolo di *An End to Innocence*, scritto da Leslie Fiedler, intitolato « The Bum as American Culture Hero ». In *Bottom Dogs* (p. 186) « He had made up his mind he was to bum his way out to the coast »; (p. 193) « bum around the country »; e altrove.

3. È semmai una sorta di dovere: « Where we going, man? », « I don't know but we gotta go ».

4. *The Beats*, edit. by SEYMOUR KRIM, 1960, p. 15.

apparenza misera, la desolazione, la mancanza di fermo proposito, il vagabondare senza scopo:

When he got to L.A. and had managed to slip ahead of others in the waiting list by rooming with Franklyn, he took up vegetarianism; but as he found that was becoming so common, since there were already four or five such cafeterias in L.A. he went in for a raw food diet. He supported his theory both economically and religiously, as he maintained it was the only way to get along in a capitalistic society.⁵

Più avanti un personaggio altrettanto oscuro, di nome Pett, « believed in the call of the open road, a philosophy of life he had gotten from an automobile ad, which the Cusack advertising company had put along the highway... ».⁶

Quando Lorry comincia il suo pellegrinaggio attraverso gli Stati, la prima guerra mondiale è già finita e si annuncia un pericoloso rallentamento nella produzione:

The war was over; and he heard there was a great letting down in production in all the big industries. That affected the small man, too.⁷

Qualcuno, tra questi *piccoli uomini*, avvertiva una crisi spirituale che minava il paese:

... [he] told Scotty he ought not to throw nuts around that way, as he couldn't spare them. That was right in the good old days, when men where up to the mark.

« The country has deteriorated since those days », broke in David.

« No doubt about it », went on Walsh, « the strong pioneer days are over. We are a decaying race », concluded Walsh, « now all we need is a literature ».⁸

Il romanzo nasce da un'esperienza opaca e mortificante. Nell'introduzione che scrisse a *Bottom Dogs* per l'edizione del

5. *Bottom Dogs*, San Francisco 1961, p. 236.

6. *Ibid.*, p. 240.

7. *Ibid.*, p. 184.

8. *Ibid.*, pp. 243-44.

1930, D. H. Lawrence notò che quel modo di vivere portava all'annullamento della coscienza, ad una condizione non umana; il disgusto per i propri simili e per se stessi sembrava essere l'unico motivo di sopravvivenza:

And in this process of recoil and revulsion, the effective consciousness withers with amazing rapidity. Nothing I have ever heard has astonished me more than the « Orphanage » chapters of this book. There I realized with amazement how rapidly the human psyche can strip itself of its awareness and its emotional contacts and reduce itself to a condition of simple gross persistence. It is not animality, far from it. These boys are much less than animals. They are cold wills functioning with a minimum of consciousness... they persist by reaction because they feel the repulsiveness of each other, even of themselves.⁹

Il romanzo non piace al lettore. Suscita lo stato di confusione e infelicità di cui è saturo: manca ogni affetto tra i personaggi e il mondo, ogni entusiasmo, o consolazione. Se guardiamo ad altri scrittori del periodo ed alle loro testimonianze, quella di Hart Crane, ad esempio, notiamo che lo stesso squallore poteva produrre un impeto contrario, romantico e mistico (in Crane si esaurirà con il suicidio) che riscatta il lavoro del poeta dalla condanna che pesa sulla società in cui egli vive.

In *Bottom Dogs*, la vita del protagonista Lorry è all'inizio regolata dalla madre, una povera parrucchiera per uomo, in balia di uomini miserabili:

His mother sent him to a Catholic parochial school where he had to pay for his instructions; she wanted him to learn German and wanted him off the streets as much as possible. Lorry was unhappy there for the sisters who rustled through the halls were aloof and distant and the boys were bullies and belonged to gangs. And when he was called on to recite he was in such a daze, that

9. *Ibid.*, p. XIV. John Gross, nella recensione di *Because I was Flesh* (*The Observer Weekend Review*, May 16, 1965) contraddice in parte la tesi di D. H. Lawrence su *Bottom Dogs* affermando che « the book was remarkable for a wan poetry and a chaste almost tender manner which lifted it well above the usual level of smudge urban naturalism ».

he could never get anything out of his mouth; so that he passed for a stupid fellow.¹⁰

Il personaggio della madre che nel nuovo romanzo autobiografico *Because I was Flesh* (1959) si trasfigurerà nell'immagine di Maddalena, la pubblica peccatrice che non fu respinta da Cristo, e di Hagar, che da Abramo generò Ismaele, è qui una immagine stereotipa, appiattita nello squallido fluire degli avvenimenti.¹¹

Years ago she had left her husband, a fur operator in Brooklyn, who put his nose in his plate when he ate and never said boo, and ran off with a barber from whom she had learned her present trade. He had a wife and three children somewhere.¹²

Un aspetto dell'esperienza malsana che Dahlberg ci descrive in *Bottom Dogs*, è la vita erotica intuita sempre come qualcosa di osceno, al di là di una cortina:

In the evenings she was usually alone; Lorry was in the streets or hanging around a corner drugstore, while the girls, who roomed with her were either out or locked in their rooms with their steadies.¹³

Verso la fine, quando il romanzo diventerà ancora più amaro, e Lorry sarà già adulto, v'è un capitolo intitolato ironicamente « Solomon's Dance Palace » dove viene descritta una festa nuziale al ritmo di fox-trot:

At the tables were sitting couples who had come earlier and hadn't yet warmed up for the dance. Some of them were drinking punch and touching knees to get the feel of bodies with jerky, syncopated, crazy-brained motion in them.

Then to put the legshakers in a sentimental mood, Mr. Solo-

10. *Ibid.*, p. 5.

11. Flémire Zolla, che ha per primo presentato Edward Dahlberg in Italia, scriveva sulla mitizzazione della figura della madre in *Because I was Flesh*: « Ciò che è stato vivo e trema ancora nel ricordo, viene sacrificato affinché risorga ciò che il tempo ha convertito in statua, o in puro nome augusto e favoloso ». (*Corriere della Sera*, 14 dic. 1964).

12. *Bottom Dogs*, p. 18.

13. *Ibid.*, p. 20.

mon whispered to the leader to play a score from the light opera « Madame Sherry ». Colored lights were focussed on the dancers, softening the running rouge in the younger janes' lips and giving a vaudeville luster to their tuxedoed partners.¹⁴

I gesti sono privi di spontaneità; queste figure sembrano più automi che esseri umani. Per dar risalto alla trivialità della scena lo scrittore usa il gergo *janes e legsbakers*, al posto di *girls and dancers*. Nell'introduzione che Dahlberg scriverà al romanzo nel 1961, egli criticherà *Bottom Dogs* e soprattutto l'uso del vernacolo americano che vi fece, per meglio riprodurre la realtà contemporanea.¹⁵ Riconobbe che la smania di novità era stata una delle spinte principali:

What is abominable is the cult of ugliness and the nonsensical credo about being up to date and brand new. Why write savage, loveless books with the vulgar obscenities of a street arab... I once wrote to Sherwood Anderson and told him that Winesburg Ohio was right and that *Bottom Dogs* was wrong because his was warm and human and mine was written in a rough bleak idiom.¹⁶

Ma volle anche giustificarsi dicendo che il libro era stato scritto per denunciare una società e non per coprirne con ipocrisia *its filth and cruelty*.

14. *Ibid.*, pp. 259, 265.

15. Non esamineremo qui *Because I was Flesh*, il cui confronto con *Bottom Dogs* potrebbe aiutarci ad illustrare il significato di questo mutamento di direzione; a nostro avviso altre opere si prestano meglio a mostrare il valore della produzione successiva dello scrittore. Ma la lettura di *Because I was Flesh* è importante per chi voglia avere un contatto più intimo con la personalità di Dahlberg, nei primi trent'anni della sua vita (v'è solo qualche accenno ad avvenimenti posteriori).

Dahlberg nacque nel Charity Hospital di Boston nel 1901, figlio illegittimo di Lizzie Dahlberg. Tra i suoi antenati si contano un ugual numero di ebrei e di cattolici. Da bambino visse con la madre in varie città degli Stati Uniti. Studiò in un orfanotrofio di Cleveland; quando ne uscì vagabondò per l'America passando da un lavoro all'altro. Si diplomò alla Columbia University e insegnò a New York per qualche anno in una scuola secondaria. Da allora fece lunghe permanenze in Europa. Abitava fino a poco tempo fa nell'isola di Maiorca.

16. Cfr. introduzione scritta da Dahlberg all'edizione di *Bottom Dogs* del 1961.

I brani che stiamo per citare, tratti da una recente lettera di Dahlberg a chi scrive,¹⁷ ci sembrano significativi, non solo ai fini di seguire più da vicino le vicende politiche e intellettuali dello scrittore, ma anche di quanti come lui, in un momento critico della storia degli Stati Uniti, abbracciarono con convinzione un credo rivoluzionario.¹⁸ (In qualche punto non possiamo non notare un tono quasi apologetico). L'ultima parte della lettera, in modo particolare, ci sembra fornisca una delle più chiare spiegazioni che Dahlberg abbia dato, del suo attuale atteggiamento verso la vita politica del paese e della sua nuova posizione nei riguardi della creazione artistica:

Bottom Dogs, as many suppose, was not grounded upon any political doctrine. I commenced it in Montecarlo in an atelier outside Paris, and concluded it in Brussels. The book was hailed by the marxists as a proletarian novel. However the sequel to it, *From Flushing to Calvary*, was written under the influence of leftist creeds...

I have been apolitical for many years, finding I could not be concerned with form, the ultimate passion of a poet, and any kind of creed. When I see a human being suffer I am sorrowful too, but though I detest tyranny and fascism in any guise, a political novel cannot long endure. But let it be quite clear I abhor a monied society also, but since I live, for the most part, rather than by inclination, as a recluse, there are many injustices that I know exist, but am unable to cure.

I feel that the idiom at the time of Dante or much later when Swift lived was far purer; so many words derived from work that was savory and not mechanized and brutal as a great deal of labor is today. And for this reason, too, I have felt that an American jargon could never be the same or even kindred to a Dantesque Italian. My devotion to the great sages of letters increased immensely, and I was ashamed of my earlier work, and believed that the dark, slippery feelings of the soul could not be handled in a vulgar prose. Let a humble person, and I have come from the

17. Da Santa Barbara, California, 7 luglio 1965.

18. Cfr. DANIEL AARON, *Writers on the Left, Episodes in American Literary Communism*, New York 1962.

most impoverished classes in America, be an artisan with a copy of Petrarch, Catullus or Virgil in his hand, and I shall defend his cause zealously. But just a dreary dinner pail socialism is not for me.

* * *

Dopo un silenzio durato molti anni (interrotto per la prima volta dalla pubblicazione di *Sing, O Barren*) questa è la nuova prosa del Dahlberg di *The Flea of Sodom* (1950). È una prosa ardente racchiusa nei ritmi dei poeti ebraici; come Sherwood Anderson, Dahlberg usò la Bibbia per non diventare 'insanely American'. Il tono è alto, ispirato, sorretto da un continuo fervore. Il vago senso di pena, come prodotto da una ferita patita nell'infanzia, che la prosa di *Bottom Dogs* esprimeva, è diventato un dolore pieno di consapevolezza, da timido e incoerente si è fatto turgido e virulento, ha permeato di sé la coscienza, facendosi strumento di coesione interiore.

The Flea of Sodom non è un romanzo. Contiene solo una trentina di pagine, dove compaiono dei personaggi, per quanto schematici. Qui il tono è allegorico. L'altra parte del lavoro (Parte II) si articola più in forma di saggio. Il brano che segue è tratto dalla Parte I.

Walking in the evening air I mused, 'All is basely mingled, the people, the goods and the genders, for the tender vine of remembrance is broken. Where is the street for the baker and the shops of spices? Who weighs the egg and the sweet cakes, and what idol stands guard over the flesh in the table? ». And I said, « O defiled flock, take a harp and chant to the ancient relics lest understanding perish ». Then I labored for the miracle of seeing and knowing, and thought I heard murmuring Euphrates, and perceived the first born leaves of Eden, whose savour of apple, elm and hazel-nut garnished the lips of Jehovah. But it was nothing and my spirit was a mute tomb. Inside the Sixth Avenue cafeteria were Andromache, Thais, Golem, Bedlam, Proletcult¹⁹ sitting at a

19. DANIEL AARON, *op. cit.*, menziona un libro intitolato appunto *Proletcult*, New York 1921. A. p. 94 leggiamo: « Proletcult (1921) the

table with the tittering art-hags of Tartarus and Pilate Agenda. Going away I turned back, hungering as Lot's wife did for the lascivious hearths of Sodom. Would I take Cain's guilt, Ham's shame, and Rahab's vileness to warm myself in the sheepfold of adhesive mediocrity. Perhaps I would go to Los Angeles which is the orchard of Gomorrah, and not the fig of Isdrael. I knew I had slain my blood, for Abel was crying out of my veins. What should I do? « Sit », whispered my heart entreating, « Will ye go away? » to which my soul and flesh replied, « Lord to whom shall we go? ».²⁰

Tutto ha perduto il suo posto e la mescolanza è babele. Anche la consolazione del ricordo finisce, quando colui che si appella alla memoria diviene consapevole che lo spirito è inaridito. È come se una febbre avesse mutato la fresca linfa vitale « into burning draught and pain ».²¹ L'artista imita il movimento della moglie di Lot che si guarda indietro prima della fuga, divenendo complice del peccato che i concittadini hanno commesso, per brama di quel che si lascia alle spalle.²²

Il paragrafo è permeato dallo spirito del Genesi (11-8, 9), dall'inizio, in « All is basely mingled », dove la meditazione (*musings*) si apre in lamento sulla rovina:

So the Lord scattered them abroad from thence upon the face of all earth; and they left off to build the city.

first extensive discussion of this portmanteau word meaning « proletarian culture ». The authors defined it « as fighting culture ... based upon the conception of the class struggle ... its fundamental aim in the prerivoluntary phase, is to render the workers class-conscious, and thus to give them both the knowledge and the fighting impetus which will enable them to achieve their historic mission ». Dahlberg fa diventare Proletcult un nome proprio di persona con evidenti satirici.

20. *The Flea of Sodom*, pp. 56-57 (New York, 1950).

21. A. R. GORDON, *The Poets of the Old Testament*, London, 1912, p. 168.

22. Si vedano le parole di Sant'Agostino nelle *Confessioni*: « Legato alla carne malata, trascinavo la mia catena provandone una dolcezza pestilenziale, timoroso di vedermene sciogliere ». *I Mistici*, a cura di E. ZOLLA, Milano 1963, p. 299.

Therefore is the name called Babel, because the Lord did there confound the language of all the earth; and from thence did the Lord scatter them upon the face of all earth.²³

Dahlberg si serve del linguaggio biblico e muove il periodo su quelle cadenze perché il suo spirito si riscatti ed acquisti il potere della visione. Non per nulla si riferisce al Genesi che è il libro degli inizi, non solo del cielo e della terra, ma delle istituzioni e dei rapporti umani. In *Because I was Flesh* Dahlberg che è ebreo dirà: *What I heard was the hymn of lineage: Ham begat Cush and Terah bore Abraham*²⁴ ... Il passato gli offre possibilità di sintesi e prospettiva, e consacra la sua esistenza.

Per intendere il significato della parola *remembrance*, la cui ripetizione è frequente nella prosa di Dahlberg, dobbiamo rifarci al libro della sofferenza di Giobbe (17-18) e alla maledizione: « His roots shall be dried up beneath, and above shall his branch be cut off ». E si confronti questo con la sicurezza del Salmo (112-6), a cui lo scrittore anela: « Surely he shall not be moved forever: the righteous shall be in everlasting remembrance ».

La « Sixth Avenue Cafeteria », dove si consumano le ore di Andromache, Thais, Golem Proletcult, agli antipodi delle strade e dei luoghi sacri del Genesi, fa da anti-climax all'esaltazione delle parole che precedono e seguono (nella prima e nella seconda metà del paragrafo). La realtà che l'artista vive non si allontana mai completamente dalla scena, e il *bathos* è ad ogni passo in agguato, nell'anima. I personaggi di *The Flea of Sodom* hanno quei nomi, che servono ad un'amplificazione storica del tipo e ad insinuare il ridicolo sulla loro personalità. Le « tittering art-hags of Tartarus » sono per Dahlberg quelle donne malefiche e frigide che discutono i problemi intellettuali

23. Sembra che Dahlberg abbia voluto attingere la sua forza dall'intensa concentrazione del monoteismo ebraico, pur mettendo da parte l'idea di Dio. Cfr. ad esempio, il volume di DANIE LATTES, *L'idea di Israele* (Apologia dell'Ebraismo), Roma 1957.

24. *Because I was Flesh*, p. 216.

di moda. Nel *tittering* è espressa una eccitazione epidermica, simile al *giggling*, ma più marcatamente di natura sessuale.²⁵

Una narrazione quale quella di *Bottom Dogs*, non si prestava all'uso della simbologia che ritroviamo nelle opere successive dello scrittore. L'uso del simbolo segna, accanto alla memoria dei testi antichi, in particolare della Bibbia, l'allontanamento dalla realtà nella sua piatta crudezza, che Dahlberg intendeva invece riprodurre fedelmente nel primo romanzo; serve a depurare l'esperienza dalle sue scorie e ad avvicinarci ad un nucleo interiore che l'artista aveva tenuto nascosto.

Nel passo che immediatamente precede quello già citato da *The Flea of Sodom*,²⁶ l'acqua è il simbolo ricorrente:

Pilate appeared with a basin and a kettle of water. He kissed Bedlam on the cheek and asked each person to take off his shoes and socks. Thersites Golem screamed hurrying out, « I wash my hands of Pilate », passing me as he went down the stairs. Andromache roughly pulled at Thais who was rolling down her stockings. She pushed Colette through the door, stopping to let a purple mastiff make abominable water on the wall. Pinching her arm Andromache gave her a look of Gomorrah. The others came out sucking portuguese olives and eating camambert cheese. Pilate sobbed and Bedlam clung to him, repeating charitable words until he had plucked off all the buttons of his coat. After that he piously tiptoed towards the door. When all had left Pilate I thought, « Can the eyes drop water, while the bowels remain a sherd ».²⁷

Il brano non è di facile interpretazione, diviso com'è in rappresentazioni separate e fuse allo stesso tempo: una farsesca ripetizione dei gesti dell'ultima cena, che è quasi un giuoco erotico, l'apparizione delle donne impegnate in azioni qualunque, gli « altri » che vanno e vengono mangiucchiando.

25. Cfr. *Because I was Flesh* (p. 55): « the tittering of the girls as Harry Cohen stood on the first step showing the tooth that represented his animal strength ».

26. Cfr. nota 20.

27. *The Flea of Sodom*, pp. 55-56.

V'è l'alternanza dell'acqua con una materia dura e compatta, come in Eliot²⁸ (*rock*, di « if there were water and no rock »; « stony rubbish »; « Oed und leer das Meer »): *basin* e *kettle* all'inizio del paragrafo, *wall* quando appare il mastino color di porpora, *sherd* alla fine del paragrafo. La nozione dell'acqua è ambivalente come in tutta l'opera dello scrittore. All'inizio del brano quando Pilate vuol lavare i piedi ai presenti è elemento purificatore anche se la purificazione è inattuabile, tra tanta lascivia e desolazione. È elemento purificatore nelle lacrime liberatrici che pure non possono uscire. Ma la *abominable water* del mastino color di porpora è emblema di frigidità, perché l'escremento è sempre infecondo.

Il cane, amico dell'uomo e sua controfigura, è l'attore orribile. Più avanti in *The Flea of Sodom* v'è una roccia dello stesso colore del mastino: « I saw a tiger feeding at a scarlet rock ».²⁹ Dobbiamo interpretare il significato di quella gamma di colori sulla traccia di Isaia, « Though your sins be red like crimson ».

La parola *bowels*, che compare nello stesso passo (le viscere rimangono di cocchio, così gli occhi non possono piangere) invece di essere usata nel senso evangelico di compassione,³⁰ indica come nel Vecchio Testamento il luogo del corpo dove si genera la risposta dell'uomo a Dio e alla vita: « where is thy zeal and thy strength, the sounding of thy bowels and of thy mercies toward me? ».³¹

Gli uomini e le donne che Dahlberg delinea fugacemente in *The Flea of Sodom* sono un gruppo di intellettuali di New York, nei loro lascivi e malsani raduni. Il periodo storico è quello della depressione economica succeduta alla crisi del '29. Non ci preme seguire da vicino le vicende di questi personaggi fittizi; colui che qui parla in prima persona in loro compagnia non riconosce se stesso e si sente smarrito. Ognuno sembra tra-

28. V'è un'eco eliottiana in « The others came out sucking portuguese olives and eating camambert cheese » e nell'interrogazione finale.

29. *The Flea of Sodom*, p. 122.

30. *Giovanni*, 1-3; 17b.

31. *Isaia*, 63-15.

sformato in una specie di spettro che si agita, discute ed agisce, come se avesse scoperto insieme una nuova libertà e una nuova dannazione. Una proliferazione senza fine di idee e di programmi ha dissipato ogni schiettezza e genuinità: « Politics took the place of privy. Golem was avoiding my Golgotha crust because he despised personal problems when Spain was racked by Franco ».³² Lo scrittore si sente estraneo a quell'affannosa ricerca di soluzioni politiche, sterile per se stessa, che il momento storico sembra imporre.³³ Non ci sono verità astratte, egli scriveva in *Sing, O Barren*,³⁴ « no Mass-Man, no proletariat—there is only Man ». E chiamando « Pulse » il respiro vitale della vera vita lo immaginava come Cristo sacrificato su una croce di travi. Più avanti scriveva: « doctrine is the enemy of vision and the denial of the past ».³⁵

In *The Flea of Sodom* troviamo un pezzo raro nella prosa di Dahlberg dov'egli si mostra amoroso e ironico verso se stesso:

Going to bed sick I wrote twenty five post-cards, asking each person not to give my address to anybody, but no one appeared.³⁶

Anche la solitudine che lo scrittore si prospetta, dopo che disgusto e dolore l'hanno alienato da quel mondo, è difficile perché una tendenza naturale lo porta a ricercare un amico nel luogo da cui tenta di fuggire.

La viva bellezza di quelle pagine nasce dalla mescolanza del mito ebraico e del calvario personale. Dahlberg si rappresenta, si è visto, simile alla moglie di Lot, che non sa obbedire con tutto il cuore al comando di Dio di lasciare la città del vizio contro natura, come Cam e Rahab, l'uno peccaminoso testimone della nudità paterna, l'altro incurante dell'ordine di-

32. *The Flea of Sodom*, p. 33.

33. *Letters of Hart Crane 1916-1932*, a cura di BROM WEBER, p. 366: « ...when they all get it decided, capitalism or communism, then I'll probably be able to resume a few intensities ».

34. *Op. cit.* p. IX.

35. *Ibid.*, p. 23.

36. *The Flea of Sodom*, p. 35.

vino di assorbire le acque. La parola *pederastia* sembra possa riassumere la corruzione dell'intelletto e del cuore, la scomparsa di una virtù plastica e feconda dell'anima.

Dahlberg addita due cause dell'avvento della nuova Babele: da una parte, l'eccessiva fiducia nella ragione (Seconda Parte di *The Flea of Sodom*, *The Rational Tree*), nell'intelletto umano come incapace di creare leggi da sostituire a quelle che prima erano attinte dal divino; d'altra parte l'incapacità dell'uomo moderno di condurre quella vita sana e fruttuosa che poggia sempre su solide istituzioni sociali.

Alla ragione, Dahlberg contrappone la leggenda che rende l'uomo buono, mentre la prima, se non trae nutrimento dalla sapienza antica l'inganna e lo distrugge:

Reason that does not suckle on proverbs and racial images, which are the wine in the blood, bears the grapes of Sodom.³⁷

La ragione reca tedio all'uomo occidentale, la conoscenza del tempo, la pederastia intesa come l'inaridirsi delle sorgenti vitali, che danno al sesso potenza generatrice:

Though Beliar's intelligence is great, he has the rational faculty of Sodom.³⁸

Western thought is the metaphysics of tedium and Orcum.³⁹

In *The Sorrows of Priapus*, una tra le più recenti opere di Dahlberg, la mente sensibilissima dello scrittore raggiungerà il culmine dello sdegno, pur celato da un maggior equilibrio espressivo, ed un più libero impeto poetico.

Nella prima parte del libro il fermento creativo sembra nascere, non come in *The Flea of Sodom* dal disgusto per l'uomo moderno che si risolve nella contrapposizione tra ragione e leggenda, quanto da un'attenzione nuova nell'autore alla specie umana nella sua storia. Come prima Dahlberg usava il paragone tra la vita nelle civiltà passate e quella d'oggi, così in

37. *Ibid.*, p. 86.

38. *Ibid.*, p. 102.

39. *Ibid.*, p. 94.

The Sorrows of Priapus la sua immaginazione più libera dal peso del presente, si slancia in una riscoperta delle origini del cosmo e della specie per acquistare una nuova dimensione morale.

A demolire la superbia dell'uomo le prime pagine presentano gli animali più saggi perché il confronto giovi a noi come ai primi uomini che li tenevano ad esempio:

Most people are fugitive but very few are ashamed; the elephant prefers to copulate near an obscure river bank, and the camel retires to the desert to rut.⁴⁰

In *The Sorrows of Priapus* il dolore è per l'uomo in quanto tale:

Nature advises a frog far better than man; a noddle endeavours to employ faculties he does not possess, and the eunuch burns for Jezebel.⁴¹

Come Swift a Brobdingnag, Dahlberg tratta dell'uomo visto dal di fuori, da una sorta di essere sapiente, con lo stesso senso di repulsione:

The ears are worse than the navel because they cannot be hid... the foot is far less wise and good than the hands or ears, and the toes are not so savoury in aspect as the horse's hoof. Often human arms are no better than the feet and fins of the cephalopod...⁴²

Gli uomini non hanno le abitudini stabili degli animali e mostrano una capacità di adattamento che, come la loro lussuria, li sospinge dovunque. Gli animali mostrano predilezione per un luogo:

The pelican quits the river Strymon to incubate near the Ister; wild geese prefer icy Greenland.⁴³
... the grasshopper is said to sit upon the olive and reeds when it

40. *The Sorrows of Priapus*, New York 1957, p. 12.

41. *Ibid.*, p. 20.

42. *Ibid.*, p. 23.

43. *Ibid.*, p. 34.

casts its skin, but man now stays in one place only long enough to void or feed.⁴⁴

Gli animali sono colti nel momento dell'amore quando la forza del loro istinto è univoca e il loro gesto più proprio; quando procreano e l'uomo per Dahlberg non è più capace di generare. Priapo, alla cui protezione gli antichi si affidavano, era simbolo della forza generativa degli uomini e degli animali, della fertilità della natura.

Per gli esempi lo scrittore si servì, come dichiara nella Author's Note, che si legge all'inizio di *The Sorrows of Priapus*, della zoologia di Aristotele; forse ha usato quella parte in traduzione inglese intitolata *Generation of Animals*.⁴⁵ Lo deve aver colpito nel volume quel miscuglio, nuovo per un contemporaneo, di osservazioni scientifiche e illazioni, più affascinante forse di un moderno trattato di zoologia.⁴⁶

Così scrive Dahlberg:

Even the bull, just after he has been castrated, mounts the heifer once more showing that habit masters nature for at least one copulation.⁴⁷

In Aristotele:

A bull immediately after castration has been known to mount a cow and effect impregnation, because the passages had not yet been drawn up.⁴⁸

Da Aristotele Dahlberg può aver derivato una delle caratteristiche più salienti del libro, quel porre l'uomo e l'animale su

44. *Ibid.*, p. 13.

45. Harvard University Press, Boston 1953.

46. Si veda un passo come quello che segue (p. 491): « Sleep however cannot possibly pertain to plants, because there is no sleep from which there is not an awaking and there is no awaking from the condition in plants which is analogous to sleep »; oppure nella stessa pagina: « infants do not laugh while they are awake, but both laugh and weep while they are asleep. ».

47. *The Sorrows of Priapus*, p. 6.

48. *Generation of Animals*, p. 21.

uno stesso piano di osservazione.⁴⁹ « All the vivipara have their testes in front »⁵⁰ scrive Aristotele, e Dahlberg, facendo propria questa osservazione scrive che qualsiasi cosa l'uomo si veda innanzi ne rimane irretito. Perché Dahlberg guarda la natura con l'intento del moralista, come l'autore di *The Book of Beasts* che dice dei cocodrilli:

Crocodiles lie by night in the water, by day on land, because hypocrites, however luxuriously they live by night, delight to be said to live holily and justly by day.⁵¹

Queste citazioni valgono anche a mettere in evidenza quale peso lo scrittore dia alla vita sessuale. Le conseguenze che egli trae dalle letture copiose dei testi antichi sono sempre cariche di quell'ossessione.

Dopo aver demolito la pretesa superiorità della specie eletta, Dahlberg si muove alla ricerca di un'età mitica, per disegnare una figura d'uomo, mescolata al vento e all'acqua. Arriva così, andando a ritroso al mondo dell'acqua primordiale, da cui tutte le speci viventi uscirono:

The first mortals were content in swamp and reed. The herbs of the marsh and dog's tooth grass were bread. Sidon and Murex and Arabic alabaster were unknown. The seasons were no more than a matter of winds. Men were plants and the cowries of the shore, and woman a potherb, her legs and hair were rain. River rushes, fennel stalk, the dusk were the odors of apple and desire.

Salt pools were the eyes and head of man, his vertebrae were a tidal seam; the marshes dreamed, the dunes thought; Ocean, swamp and sands were in his mind and visage; he had no wish to grasp them because he had no feet or hands, the malign tutors of greed and strife. The small stones slept near him as lambs. Sea and

49. Cfr. *Ibid.*, p. 23: « Some of them bring forth their young alive not externally only but also within themselves, as for instance, human beings, horses, dogs and all haired animals... ».

50. *Ibid.*, p. 23.

51. *The Book of Beasts*, (Twelfth Century Latin Bestiary), in *The Origin and Growth of Biology* (ed. by ARTHUR ROOK, Edinburgh, 1944, p. 64).

quagmire, kelp and cockle were mother and father, and Abel who is feeling.⁵²

Si osservi l'uso che lo scrittore fa del passato remoto: nel primo paragrafo *were* compare sette volte, nel secondo due; *was* una volta, ed è sempre vagheggiando il passato: « The first mortals were content... ».

Quando ciò che lo scrittore osserva appartiene al presente, esso è *malign* come i piedi e le mani dell'uomo.

Il verbo *essere* è al presente solo nell'ultima frase, « Abel who is feeling », ma dal contesto appare come se solo la nozione sia rimasta di ciò che è *feeling* e non l'attualità. E Caino (tradimento e inganno) di cui Dahlberg sottintende la presenza nel momento attuale.

Con lo stesso rimpianto Ovidio rappresentava l'età dell'oro nelle *Metamorfosi* (e riteniamo utile citare anche qui in inglese):

In the beginning was the Golden Age, when men of their own accord, without threat of punishment, without laws, maintained good faith and did what was right... and men were content with foods that grew without cultivation... Treachery and trickery took their place, deceit and violence and criminal greed.⁵³

Ma nel passo di Dahlberg v'è anche un concetto di vita fisica talmente semplificato che quel che rimane dell'uomo che noi conosciamo è nulla. Chi legge ricorderà la palude, la canna, la pioggia: il volto dell'uomo non è riconoscibile e sembra essere quello dell'acqua, che non ha forma. La parola *Ocean* compare con la lettera maiuscola: è Padre Oceano (« Some say that all Gods and living creatures originated in the stream of Oceanus »).⁵⁴

L'odio del presente spinge lo scrittore a cancellare il volto dell'uomo, a confonderlo con le cose che sapevano compiere bene gli atti che gli sono più propri, « the marshes dreamed, the dunes thought ».

52. *The Sorrows of Priapus*, p. 50.

53. *The Metamorphoses of Ovid*, Edinburgh, 1955, pp. 33, 34, 35.

54. ROBERT GRAVES, *The Greek Myths*, London 1960, p. 30.

Nella Author's Note, posta all'inizio di *The Sorrows of Priapus*, di cui abbiamo già fatto menzione, Dahlberg scriveva:

This is a fable and not natural history. The polestar of the writer is a legendary book, using geography, the beasts in the earth and in the sea, and voyages as a source of maxims, mirth and an American myth... This is a book for brave readers and poets.

Chi legge *The Sorrows of Priapus* sente forse per la prima volta di fronte ad un'opera di Dahlberg quella che fu definita *a sudden growth*,⁵⁵ un'elevazione quasi religiosa che qualche lettura comunica. La passione che anima l'autore ha raggiunto maturità e intensificandosi ha conquistato equilibrio. Altrove l'opera dello scrittore sembra spesso il frutto di una sorta di autoeccitazione, di un desiderio provocato di vincere uno stato psicologico con radici profonde di accidia, di malinconia, di paura. Qui è avvenuto un superamento e l'opera vale molto, soprattutto per l'unità armoniosa che raggiunge da una molteplicità di elementi.

La costruzione di un mito americano a cui lo scrittore si riferisce nella sua Author's Note segue la linea di una riscoperta poetica del continente, già segnata forse per la prima volta da Williams in *In the American Grain* e poi, sulla sua scia da Marianne Moore in *Virginia Britannia*,⁵⁶ da Hart Crane in *The Bridge*, e da altri meno felicemente.

Per Williams la riscoperta del continente e il tenersi legati al tema americano significava anche dichiarare la propria ostilità ai temi di Eliot e, pur ribelli, mantenersi sulla via che Emerson aveva indicato. Non perché il tema americano fosse valido di per sé, quasi un puntiglio patriottico, quanto perché contro quello che fu considerato un tradimento da parte di Eliot (per la sua *accademicità*,⁵⁷ ad esempio) quel tema appar-

55. ERZA POUND, citato da MARIANNE MOORE in *Predilections*, New York, 1955, p. 75: « that sense of sudden growth we experience in the presence of the greatest works of art ».

56. *Collected Poems*, New York, 1961, p. 108.

57. Cfr. WILLIAM CARLOS WILLIAMS, *Autobiography*, New York, 1948.

ve più fertile e ricco di sorgenti inesplorate, più consono alla ricerca di radici culturali proprie che il poeta americano stava compiendo.⁵⁸

Dopo ventisette anni dalla pubblicazione di *In the American Grain*, Dahlberg intraprende nella seconda parte di *The Sorrows of Priapus*, dedicata appunto a Williams,⁵⁹ la propria costruzione del mito:

All men hunger for Alpha. Ptolemy titled terra incognita, Albion, which he imagined existed far beyond the western ocean. On his apocryphal map this was First Land, the immaculate continent more suitable as the white stole of God than as cartography. The first shall be the last and the last shall be the first, is geological scripture. The extinct, coastal bevalves which form the wet desolate cliffs of Tierra del Fuogo, or the straits of Magellan, more akin to void than to Eden, belong to what is first. In the beginning there was No-Thing before which the angels fled.

Europeans came to America for a new energy; Hercules had set up the pillars as a barrier to the geographers and the soul. The Atlantic was the Sea of darkness, and he who went to these watery plains had as his pilot Charon.⁶⁰

Dahlberg è ancora qui nell'umore che con linguaggio più sintetico e con verso fortemente scandito Saba delinè nell'Ulisse:

Oggi il mio regno
è quella terra di nessuno

L'attrazione per il nulla e per il *nessuno*, per l'oceano e una terra incontaminata che potrebbe essere la bianca stola di Dio, nasce dal sentimento di un figlio bastardo che si chiede da chi fu la propria madre resa feconda:⁶¹ nella domanda il con-

58. HART CRANE (*Letters, cit.*, p. 127) scrive nel 1923: «after the complete renunciation symbolized in *The Waste Land*, and though less, in *Ulysses*, we have sensed some new vitality».

59. Nel *Paterson* (N.Y., 1963, p.40) di William Carlos Williams è riportata una lettera firmata E.D., che ci sembra chiaramente attribuibile a Dahlberg.

60. *The Sorrows of Priaps*, pp. 59-66.

61. Cfr. *Because I was Flesh*, p. 164, «Who was my father was my

chetto di nulla e quello di nascita appaiono insieme: Dahlberg vi depone l'ansia della propria esistenza e la sua capacità di stupore e di terrore.

Dopo *The Atlantic was the Sea of darkness*, il passo è chiaramente di ispirazione melvilliana. Charles Olson⁶² in compagnia del quale Dahlberg dichiara di aver sofferto e discusso l'opera di Melville scrisse un libro intitolato *Call me Ishmael*, dedicandone un capitolo a Dahlberg.⁶³ Lo scrittore sembra qui voler rispondere al problema che Ishmael si pone nel primo capitolo di *Moby Dick* del perché tutti gli uomini si volgono verso l'acqua. *All men hunger for Alpha*, egli dice. *In the seas all philosophies are writ*. Ishmael aveva concluso: « Yes, as everyone knows, meditation and water are wedded forever ».

Nella parte di *The Sorrows of Priapus* intitolata *The Myth Gatherers*, quella che stiamo ora trattando, ci si accorge di come la vocazione swiftiana non sia stata in Dahlberg di lunga durata. Nella immacolata terra americana germogliarono gli aztechi sensuali come fiori:

The Aztechs were as sensual as flowers; each of the eighteen months of the Mexican Zodiac was a sign for maize, squash, sun and gore.⁶⁴

Il capitolo ottavo di questa seconda parte si apre con l'elenco di tutte le tribù che popolarono la Nuova Spagna. L'accurata trascrizione dei loro nomi ricorda Whitman che amorosamente trascrive il nome dei luoghi del continente, che gli indiani hanno

continual lithurgy ... In an old midrash it is told that birds are fashioned out of marshy ground saturated by water».

62. Charles Olson, riconosciuto come caposcuola della poesia americana del secondo dopoguerra, è anche autore di un manifesto poetico, *Projective Poetry*. Ha insegnato a Black Mountain College.

63. Nella lettera a chi scrive (del 7 luglio 1965), già citata, Dahlberg, rinnega Olson e così si esprime nei suoi riguardi: « Charles Olson was a young protegee of mine, and I guided him long before he had published anything. One could say that *Call me Ishmael* was a progeny of *Can These Bones Live*. However I have not seen him in years, and our lives and interests are totally dissimilar ».

64. *The Sorrows of Priapus*, p. 74.

battezzato. Ma Dahlberg, come Williams, non si limita ad una esplorazione geografica del continente: entrambi sanno che l'uomo americano, più di ogni altro, tende ad obliare il suo passato. Williams aveva scritto in *In The American Grain*:

No, we are not Indians, but men of their world — the blood means nothing; the spirit, the ghost of the land moves in the blood... these are the inhabitants of our souls, our murdered souls...⁶⁵

In questa parte del libro Dahlberg scrive una nuova genealogia dei patriarchi e dei popoli, la storia della terra americana dagli inizi, con i primi animali e uomini che vi abitarono e gli dei che li proteggevano:

Work, penance and festival were mingled — when there was draught, the priests of the Thalocs⁶⁶ fasted, abstained from women and offered copal to the gods so that the rains would come. During the rain festival, which took place in the sixteenth month, they made images of their mountains.⁶⁷

Ogni azione dell'uomo veniva compiuta al momento opportuno; la siccità richiedeva un digiuno da parte dei sacerdoti. Per la dea del sale gli aztechi cantavano e danzavano per dieci giorni:

The people came from the marshes wearing wormwood flowers in their hair, and they sang and danced ten days for salt.⁶⁸

Manco Capac, il primo uomo degli Inca regolò dall'inizio la vita della comunità:

He established houses for virgins who baked bread and wove the robes of the Sun; but no vestal or woman was permitted to enter the temple of the Sun.⁶⁹

65. *In The American Grain*, New York, 1925, p. 39.

66. ROBERT GRAVES, *Hebrew Myths*, London, 1964, pp. 80-81; «A paradise whose secrets have lately been revealed ... the God Thaloc, who corresponds closely with the Greek Dionysus».

67. *The Sorrows of Priapus*, p. 79.

68. *Ibid.*

69. *Ibid.*, p. 86.

Dahlberg ricorda la delimitazione del ruolo dei sessi che si aveva nelle civiltà antiche. La tessitura e la cottura del pane erano arti femminili, idealmente contrapposte alle abitudini promiscue ed alle elucubrazioni intellettuali delle *tittering art-bags* di *The Flea of Sodom*.

Ma la critica alla società moderna non è in fondo di prima importanza. Quello che conta è la possibilità di nominare le cose della natura e gli eventi, ricreare il mito perduto e dimenticato con la scomparsa delle civiltà primitive.

I fiumi son soltanto acque nomadi finché non diventano miti:

The Mississippi is the parent of canes that fringe the banks; the walnut, the mulberry, the maple and oak are homage to the river. This spirit waters the earth for thousands of leagues of man, and the Indians called this God Mechasipi.⁷⁰

Sallustio aveva scritto nel suo *perì Theón kai Kósmon*:

There is this first benefit from myths, that we have to search and do not have our minds idle.⁷¹

* * *

Dahlberg, critico di letteratura, è iconoclasta:

We cannot perceive what we canonize. The citizen secures himself against genius by ikon-worship... the divine trouble makers are metamorphosed into porcine stone-embroidery.⁷²

La furia distruttiva è presente anche laddove lo scrittore ha amato profondamente l'autore che sta trattando, quando la influenza di lui su se medesimo è stata più forte. È il caso di Melville che è stato oggetto di due separate trattazioni, in *Sing, O Barren* e nell'ultimo volume che Dahlberg ha pubblicato, intitolato *Alms for Oblivion*.

70. *Ibid.*, p. III.

71. Tradotto in inglese da GILBERT MURRAY, in appendice a *Five Stages of Greek Religion* (Doubleday, New York).

72. *Sing, O Barren*, p. 6.

Lo stile è per Dahlberg il primo segno della validità di uno scrittore, ma Dahlberg è un moralista prima ancora che un critico di letteratura. Una vita personale giusta, sostenuta da un armonico tessuto sociale, genera una letteratura forte che consolida l'intelletto e lo spirito. Un ideale letterario è dunque la Bibbia, dove non vi sono pagine che sconvolgano l'animo e lo corrompano, parole che emanino concupiscenza.⁷³ « C'è di cui la nostra età manca soprattutto », Dahlberg scrive nella prima lettera su Joyce, della corrispondenza con Sir Herbert Read,⁷⁴ « sono buon senso e salute. Non possono esservi parole ben raggruppate senza vigore. 'Giuro sulla mia virilità', testimonia François Villon ».

Quel che a Dahlberg preme come critico è di stabilire un costante rapporto di interdipendenza tra valori estetici e valori morali e di mostrare che laddove l'espressione artistica è manchevole, e quella di Melville lo sarebbe, la magagna è da ricercarsi nella personalità dello scrittore. Nel brano che segue, Dahlberg contrappone la personalità di Melville a quella di uno scrittore della Restaurazione,⁷⁵ che non distorce il rapporto sessuale con le paurose introversioni di un puritano:

None can misdoubt Melville's misogyny. The hatred of women is the pederastic nausea that comes from the mention of the womb.

Instead of those spermal ablutions for the pathic, in which Melville said the male should wash his heart⁷⁶ give me the Restoration wit of: « Two years' marriage have debauched my five

73. « Neither the Hebrew poets nor Homer paint venery or Bethsheba or Helen. The Gomorrah fable, the lust of Lot's daughters, or the rape of Dinah do not kindle concupiscence. The folly of the Sodemites at Lot's door is no more than several formal lines ». (*The Flea of Sodom*, p. 81).

74. Raccolta nel volume *Truth is more sacred*, London, 1961.

75. Nell'introduzione a *Bottom Dogs*, ed. 1960, Dahlberg scrive: « wit can be ribald though as well-lettered as Congreve or Wicherley's plays ».

76. H. MELVILLE, *Moby Dick* (Cambridge, 1956), p. 322: « in that inexpressible sperm, I washed my hands and my heart of it;... while bathing in that bath, I felt divinely free from all ill-will, or petulance, or malice, of any sort whatsoever ».

senses. Everything I see, everything I hear, everything I smell and everything I taste, methinks has wife in it ».⁷⁷

La sofferenza di Melville è per Dahlberg *picturesque*, piuttosto che *active*. Per questo la sua immaginazione trovò conforto nell'acqua che in *Moby Dick* è babele e confusione:

Water is Babel and confusion in Moby Dick.⁷⁸

.

Teophrastus was of the mind that moisture in people was the cause of their stupidity.⁷⁹

.

According to an Egyptian ideograph, water signifies deprivation; the Chinese regarded it as a negative element and Virgil thought it a deceitful one.⁸⁰

The human race perished in the great inundation, according to Talmudic Cabalists, because of the intellectual and sexual perversions of mankind.⁸¹

In *The Flea of Sodom*, Dahlberg tracciava una topografia dell'anima, che riproduciamo per approfondire il significato di questa simbologia dell'acqua. Qui è il limbo della coscienza, la morte in vita:⁸²

The soul is a circle half of which is water; in this portion are the emotions and the waters of Styx which when moving yield up intimations of death and which when not abated by the understanding that is in the dry part of the soul destroys the will. In the dry regions there is a growing vine which is the faculty of learning...

77. *Alms for Oblivion*, Minneapolis, 1964, p. 106.

78. *Ibid.*, p. 95.

79. *Ibid.*

80. *Ibid.*

81. *Ibid.*

82. Nella poesia di Emily Dickinson [LXXXVIII] 1425, terra ed acqua presenti nell'anima, assumono valori opposti a quelli conferiti loro da Dahlberg: « The Inundation of Spring / enlarges every soul— / It sweeps the tenement away / but leaves the Water whole— // In which the soul estranged— / seeks faintly for its shore / But acclimated — pines no more / for that Peninsula — // » D'Annunzio, nell'*Alcione* (Ditirambo II) vede con

In un altro passo di *The Flea of Sodom*, citato nelle pagine precedenti, Dahlberg aveva usato la frase *vine of remembrance*. *Vine of learning* ha un significato analogo, poiché quello che si apprende ha per lo scrittore le sue radici in quanto di buono è stato già sperimentato dall'umanità. Un'analisi dell'opera di Dahlberg deve essere basata proprio su questo studio dei motivi ricorrenti, che ci danno oltretutto una prova della sua sincerità.

Quel che egli scrive su Melville è in effetti un atto di accusa verso se stesso, se qui la questione fosse di colpevolezza. Lo scrittore rivela, ad esempio, una conoscenza dell'acqua e delle sue *intimations of death* pari a quella di Melville. La sua opera indica una via di fuga dalla sensibilità Melvilliana, ma l'Anti-Melville beve alle stesse sorgenti. Questi scritti di Dahlberg, più che saggi letterari veri e propri sono *predilections*.⁸³ La prosa è talmente carica della sensibilità del suo autore, che anche dove la critica sembra distruttiva e ispirata da odio, chi legge sa che nasce da un'affinità profonda, da un desiderio di maturazione che possa avvenire, odiando l'oggetto del proprio amore:

Herman Melville has committed sodomy, as it is meant in the Old Testament; in his mind he had connection with a beast of the deep.⁸⁴

gioia il dissolversi di materia dura, che egli chiama « ossea compagine », di fronte al dilagare delle acque. Anche qui l'elemento acqua dell'anima ha valore positivo: « L'anima si fa pelago / nel rimembrare, s'inazzurra e estua, / e le foci vi sboccano / dei mille fiumi che mi confluirono / sul capo: nel rigurgito immenso nuovamente par dissolversi / quest'ossea compagine ».

83. Dahlberg verrebbe forse considerato da W. Empson un *appreciative critic* (Cfr. *Seven Types of Ambiguity*, London, 1961, p. 249). È un tipo di critica che si accosta all'opera d'arte, come l'artista all'oggetto della sua ispirazione, è critica dal di dentro, meno soddisfacente per certi aspetti di quella analitica, per la fusione quasi totale che si compie tra il critico e l'opera che egli esamina; ma d'altro canto è ricca del fervore di una scoperta personale, e non pecca per eccesso di scomposizioni esplicative, perché segue da vicino il periodare sintetico dell'autore a cui s'accosta. Nel caso di Dahlberg questa considerazione potrebbe essere spinta più oltre. Dahlberg non fa critica letteraria restringendo l'analisi ad un altro libro o ad un periodo della storia letteraria e si serve di piccole parti delle opere considerate. Si potrebbe addirittura dire che è critica letteraria solo perché dalla letteratura egli trae esempi.

84. *Alms of Oblivion*, p. 110.

Un'altra voce appassionata, quella di Charles Olson, si esprimeva in modo simile nei riguardi di Melville:

The character of Vine in *Clarel* is a denominator. He has 'no trace of passion's soil', is shy and languid, has resisted some 'demon' of desire in his 'Adam's secret frame' and shows disuse of voice. Ahab's Pacific has shrunk to Sodom lake.

The men are also physically flawed, and in mean ways, as if it were Melville's personal revenge on flesh...⁸⁵

Olson aveva anche mostrato come il viaggio di Melville a Gerusalemme avesse destato nello scrittore emozioni e sentimenti nuovi, da lui prima accanitamente repressi:

In spite of his writing he had become wedded to a white guilt — the pressures had originated from his environment America and tightened inwards.⁸⁶

Sull'ignoranza del personaggio femminile da parte di Melville, Olson aveva detto:

There is not only an absence of palpable woman in his works, there is rarely a sense of what accompanies her, clothes, charm, pleasure.⁸⁷

Anche se nella stessa direzione, quanto più distaccate e, diciamo pure, *scholarly*, sono le osservazioni di Fiedler in *An End to Innocence*:

One waits... for the American writer who can render as successfully as, say, any second rank French novelist of the nineteenth century the complexities and ambiguities of sexual passion.⁸⁸

There is a vacuum at the heart of American fiction that James' nervous indirection, Melville's underground homosexuality, and Faulkner's comic antifeminism cannot fill.⁸⁹

85. *Call me Ishmael*, New York, 1947, p. 104.

86. *Ibid.*, p. 92.

87. *Ibid.*, p. 94.

88. Boston, 1952, p. 207.

89. *Ibid.*, p. 299.

Lo studio che Dahlberg fa di Melville e Thoreau, i suoi scrittori prediletti dell' '800 americano è volto dunque, soprattutto, a comprendere la personalità degli autori, e l'opera come specchio di quelle personalità. Ciò che Dahlberg condanna sono le *idiosincrasie* anti-vitalistiche dei maggiori protagonisti delle lettere americane. Per spiegare meglio il proprio vangelo, cita Emily Dickinson, quando ella afferma che essere umani è più che essere divini, perché quando Cristo era divino non fu contento, finché non divenne umano.

Da Thoreau di *Civil Disobedience*, riportava con affetto e in perfetta corrispondenza di idee:

How does it become a man to behave toward this American government today? I answer that it cannot without disgust be associated with it.⁹⁰

Ispirandosi alle meditazioni dello scrittore di Concord, scriveva nello stesso volume una pagina violenta colma d'orrore per la guerra da poco finita:

We have drifted far, far from the simple logic of humanity « thou shalt not kill ». We believe we are wiser, we are only craftier. We know how to meet our enemy on his own terms: tank for tank, bomb for bomb. That is all. Thoreau with his face toward the East wrote: « The Brahamans never proposed to assault evil, but patiently to starve it out.⁹¹

Ma questa identificazione spirituale con Thoreau,⁹² la cui personalità sembra, a volte, quasi agli antipodi con quella intemperante di Dahlberg, non vieta a questo di accorgersi e di sentire

90. *Sing, O Barren*, p. 6.

91. *Ibid.*, p. 14; « the essay *On the Duty of Civil Disobedience* has remained one of the classic justifications of passive and principled resistance to authority » (Cfr. G. Wooncock, *Anarchism*, Edinburg, 1963).

92. *In Sing, O Barren*, Dahlberg definisce *Walden* (p. 6) « the secular Bible of our ethics. What it hints of—how to resist evil, society, patriotism, poverty, war—we dare no more neglect. How to resist? Therein lie all the morals and all the terror of the world ». L'atteggiamento di Dahlberg verso lo stato e la politica è quello di un anarchico: « State emblems are the indices of silence, for STATES have no memories » (*Sing, O Barren*, p. 29).

come tragico un limite morale di Thoreau, contro cui si scaglia con tutta la propria irruenza:

We must curse Heavens for Thoreau's limits; for they were beyond correction—he could write: « there is no remedy for love but more love », without being able to love anyone.⁹³

E più avanti scriverà:

Our poets, communal sooth sayers, abjured the very speech, hunger, blood, without which ideals and absolutes cannot be imagined. These star-garbed spectres, who craved to plant an Elysium in the meadowy surf of the Northern lights were much less wise in love, conversation, habit, art, than Goethe who said, « we ought to be and remain obscure to ourselves ».⁹⁴

Il 'peccato' di Thoreau e Melville è per Dahlberg quello di essersi volontariamente allontanati dal consorzio umano e di aver fatto un credo del vantaggio spirituale di quella separazione. Ma non è Dahlberg dalla loro parte, più che incline a correggere la *adhesive mediocrity* dell'uomo comune? Noi pensiamo che nell'intimo egli sia come Bulkington di *Moby Dick* a cui *The land seemed scorching his feet*⁹⁵ e come Thoreau, quando afferma che:

The virtues of a superior man are like the wind;
the virtues of a common man are like the grass;
the grass when the wind passes over it, bends.⁹⁶

Ma ciò non significa, noi crediamo, accusare Dahlberg di auto-inganno, anche se lo scrittore sembra accorgersi con animo dolente di certe contraddizioni insite nella sua opera. Agli scrittori americani egli si è avvicinato per comprendere se stesso, e non stupisce che molti aspetti della loro personalità lo abbiano scosso, per essersi riconosciuto troppo simile a loro.

93. *Ibid.*, p. 8.

94. *Ibid.*, p. 73.

94. *Moby Dick*, *cit.*, p. 98.

96. *Walden*, New York, 1957, p. 144.

Dahlberg è lungi dal fornirci un manuale ordinato di prescrizioni etiche; anzi molte volte riusciamo solo faticosamente a far combaciare i modelli. Ma nella molteplicità a volte sconcertante delle sue versioni, l'ideale che Dahlberg propone rimane fundamentalmente lo stesso per tutta la sua opera: la speculazione metafisica e la spinta verso la conoscenza debbono sempre accompagnarsi ad un rapporto concreto con la realtà umana. Melville, rinnegando la carne, nella sua lotta contro un peccato bianco, si era allontanato in una specie di *imitatio Dei*, dall'esempio di Cristo che volle con un corpo umano e mescolandosi agli uomini partecipare alla vita miserevole delle creature della terra. La *chivalry* con cui Don Chisciotte guarda tutte le cose del mondo, anche le più spregevoli, con lo spirito di chi vuol vederle differenti da quello che sono, è temperata da Sancho che riconosce la forma delle cose, ma che segue ugualmente il cavaliere. Egli mostra come il suo spirito possa cogliere, ad un tempo, la spietatezza della realtà e la lusinga dell'ideale:

Don Quixote resolves to see whatever is common, rank, rude, a barber's basin, an Austrian wench, an inn— with chivalry—. « Born to live dying » the knight is saved from absolute Platonism and Christian asceticism by his squire Sancho Panza. Sancho accepts his master's tragedy, the enchantment and the madness; he grieves that inns and poor johns, whores, sheep, are not castles, trout, ladies, armies; Sancho will look with enough optical valour to swear that they are and must be, if the Agony is to be borne, but he will not deny their necessary and natural forms.⁹⁷

He espouses the dreams, the inventions, the phantasmal Dulcinea, though he knows they do not exist, because the brain, the spirit cannot abide without them.⁹⁸

Queste intuizioni del personaggio di Sancho sono esposte in un'opera come *Sing, O Barren*, in cui Dahlberg studia con appassionato accoramento quello che egli ritiene l'errore fa-

97. *Sing, O Barren*, p. 83.

98. *Ibid.*, p. 90.

tale dello scrittore americano, la sua incapacità a venire a patti con la realtà umana e a ritenersi parte di essa. Il mare di Melville e la solitudine di Thoreau ne sono la conseguenza, anche se il primo si illuse forse di ricreare a bordo di una baleniera il contatto che ci deve essere tra uomo e uomo e Thoreau di essere in fondo soltanto un buon *New England Farmer*. È per il dispiacere di questo pericoloso distacco che Dahlberg esclama:

verily how more easily does enchantment come to the grass enamoured Bones, than to the stubborn all-denying Head.

Prendendo Sancho ad esempio Dahlberg rifiuta l'ideale romantico⁹⁹ Ishmael-Don Quixote, e mira alla restaurazione di un ideale umano più vicino a quello dell'antica civiltà classica. Potremmo meglio precisare i termini di questa contrapposizione con una citazione da *The Enchafed Flood* di Auden, dove proprio la figura Don Quixote-Ishmael, è confrontata a quella dell'eroe della civiltà classica:

The hero is the one who conquers and rules others, or who teaches others. If he suffers a tragic fall, it is a social fall.

But our dream Ishmael-Don Quixote is quite alone. He is plainly not a conqueror. He is related to knowledge, i.e., he is the sole guardian of the imagination and the reason...¹⁰⁰

Soprattutto nell'interpretazione dell'opera di Melville, Dahlberg sembra aver risentito l'influenza del libro di O. Spengler *Der Untergang des Abendlandes*. Di un personaggio di *Bottom Dogs* Dahlberg dice, in un passo citato nelle prime pagine di questo studio, che non aveva alcun interesse per *Spen-*

99. Cfr. A. LOMBARDO, « Introduzione a Melville », *Studi Americani*, n. 3, Roma, 1957: « l'uomo nella condizione di crisi spirituale succeduta al crollo delle fedi e insieme l'uomo cui il romanticismo ha dato una fede fin troppo eccessiva nella sua possibilità ».

100. Per un esame della controparte stilistica di questa socialità propria del mondo classico, cfr. ROLAND BARTHES, *Il grado zero della scrittura*, Milano, 1960: « Il linguaggio classico si riduce ogni volta ad una continuità persuasiva, postula il dialogo, istituisce un universo dove gli uomini non sono soli, dove le parole non hanno mai il peso terribile delle cose dove l'espressione è sempre l'incontro con altri ».

gler's *chaw*, ma è sufficientemente chiaro come in quel libro il motivo dominante sia « the spiritual exhaustion of the age »¹⁰¹ che Spengler aveva sentito come parte del destino tragico della civiltà occidentale.

Il termine più preciso di confronto risiede forse nella ben nota analisi dell'anima faustiana che Spengler fece nella sua opera. Così egli diceva dopo aver trattato dell'anima apollinea nelle civiltà classiche:

In opposition to it we have the Faustian soul, whose prime symbol is pure and limitless space.¹⁰²

We have taken limitless space as the prime symbol of the North and body as that of the classical.¹⁰³

Spengler aveva scritto che in Cervantes, Shakespeare, Goethe, *il tragico è individuale, la vita si sviluppa da dentro verso fuori, dinamica*. Nel mondo visto con occhi faustiani ogni cosa è movimento, *la vita significa lotta, superamento, vittoria*. E in questa tensione la vita perdeva la sua potenza generatrice per sempre e costruire si sostituiva a generare:

Unfruitfulness— understanding the word in all its direct seriousness— marks the brain man of the megalopolis, as the

101. ERICH HELLER, *The Disinherited Mind*, Edinburgh, 1961, p. 159; per l'influenza dell'opera di Spengler tra gli scrittori del suo tempo cfr. J. B. PRIESTLEY, *Literature and Western Man* (Londra, 1960, p. 310): « Not only was Spengler's pessimism infectious but he left behind him, like poison in the flour-bin, an uneasy feeling that the whole civilization of the West was more than merely insecure, that perhaps it had had already, from behind a veil a final judgement, a sentence of death ... This mood helped to shape and colour the thirties ». In *The Books in my Life*, Henry Miller, il cui temperamento è per certi versi affine a quello di Dahlberg, parla delle annotazioni da lui prese molti anni prima dall'opera di Spengler e di come quella prosa suoni tuttora al suo orecchio come musica (London, 1961, p. 27). Per le reazioni che il libro di Spengler suscitò tra gli artisti americani si veda anche H. CRANE (*Letters, cit.*, p. 260) « ... for the last two months I have been confronted with a ghostliness that is new »; (p. 285) « I've sent the paper on to Tate (una recensione del libro di Spengler scritta da Waldo Frank) who was somewhat bowled over by Spengler—as wasn't I? ».

102. OSWALD SPENGLER, *The Decline of the West*, London, 1959, p. 103.

103. *Ibid.*, p. 109.

sign of fulfilled destiny, and it is one of the most impressive facts of historical symbolism that the change manifests itself not only in the extinction of great art, of great courtesy, of great formal thought, of great style in all things, but also quite 'carnally' in the childlessness and 'race suicide' of the civilized and ruthless strata.¹⁰⁴

Dahlberg nota in Melville e in altri scrittori americani, appartenenti cioè alla tradizione che più gli sta a cuore, la realizzazione estrema di un processo di decadenza che colpisce la società europea e americana, vede l'impulso che porta lo scrittore americano alla separazione dal mondo, come punto culminante di una crisi più vasta, contro cui egli cerca di lottare additando ora nella passività orientale dei cultori di Brama, ora nella statica solidità della cultura precolombiana, e con lo esempio di Sancho una via di salvezza:

Melville's tempests, upboiling seas, leviathans, have the speech, wrath, blood, measure of a faustian universe. Hamlet, Macbeth, Prospero, Myshkin, are rapturous idiots, dying out of the dimensional world... the spatial appetites of man are limitless: man's brain are the globes upon which the terrains and melancholy meads of brit cast their evening shadows...¹⁰⁵

Spengler aveva scritto che la caratteristica atmosfera dell'anima faustiana era l'oscurità che si esprime nelle nostre pitture ad olio dove tutti i colori sono *penetrated through and through with subdued darkness*.¹⁰⁶ Lo spazio illimitato era per Spengler il simbolo primario della civiltà occidentale: *Infinite space is the ideal that the western soul has always striven to find*.¹⁰⁷

104. *Ibid.*, p. 359.

105. *Sing. O Barren*, pp. 60-1.

106. *The Decline of the West*, p. 325; per un'analisi del faustismo nella letteratura americana, cfr. *Love and Death in the American Novel* (di LESLIE FIEDLER, Cleveland e New York, 1960) soprattutto il capitolo intitolato: «The Power of Blackness, Faustian Man and the Cult of Violence» (pp. 415-418).

107. *The Decline of the West*, p. 175.

In un passo che abbiamo citato sopra, Dahlberg scrisse che il dolore di Melville era *pittresco*, piuttosto che *attivo*. Pensiamo di poter spiegare ora meglio il significato di questa contrapposizione, vedendola in Splengler tra *Act* e *Portrait*:

Act and portrait have never hitherto been felt as constituting an opposition and consequently the full significance of their appearances in art-history has never been fully appreciated. And yet it is in the conflict of these two form-ideals that the contrast of two worlds is first manifested in full. There [Apollinean], on one hand an existence is made to show itself in the composition of the exterior structure; here [faustian] on the other hand, the human interior of a church speaks to us through its façade or face.¹⁰⁸

* * *

Questo studio dell'opera di Dahlberg ha cercato di analizzare i diversi metodi di redenzione che Dahlberg ha proposto a se stesso.

Nel confronto tra *Bottom Dogs* e *Because I was Flesh* e nel passaggio da *Bottom Dogs* a *The Flea of Sodom*, si è visto come una rigenerazione fosse resa possibile attraverso l'immersione nel linguaggio sacro dei profeti¹⁰⁹ e con l'uso dell'allegoria e del simbolo.

In *The Sorrows of Priapus*, Dahlberg ha intuito la giovinezza del mito e il suo potere liberatore. Ha cominciato a scrivere con malumore swiftiano e si è andato via via sciogliendo dalla preoccupazione ossessiva per le miserie umane, portando testimonianza delle età d'oro dell'umanità, che danno, a chi ne penetra il significato, luce di conoscenza. Per redimersi ha cresciuto in sé l'impulso verso la scoperta delle origini, proprio dello scienziato. Le menti più indagatrici, egli scrive in questa

108. *Ibid.*, p. 262.

109. Più di una volta, si è visto, Dahlberg ricorda nella sua opera, con profonda simpatia, il potere benefico che le letture bibliche ebbero ai fini della maturazione dello stile di Anderson. Così ne scrisse I. HOWE in *Sherwood Anderson*, (Toronto, 1951, p. 96): « Anderson has recalled that during the years immediately preceding *Winesburg* he would often take with him on advertising trips pages from Gideon Bibles which he read over and over again ».

opera, cercano sempre di conoscere come gli uomini erano all'inizio. Hanno lo stesso sentimento di elevazione che provò Alessandro, quando vide i coccodrilli nel fiume Idaspe ed immaginò di aver scoperto la sorgente del Nilo.

Nella critica, con un attacco violento alla personalità dell'artista, Dahlberg si è cimentato in un nuovo tentativo di rendizione, proponendo implicitamente un Anti-Melville. Ha fatto ciò attraverso un'analisi delle *immagini di morte* nell'opera dello scrittore e le ha poste in relazione con una malattia dell'anima. La pederastia (di Melville) è anche qui da intendersi, come si è accennato nell'analisi di *The Flea of Sodom*, più che in senso proprio, come deviazione da una linea di equilibrio delle varie potenzialità umane. La *forma* proposta è di volta in volta la sana reticenza verso se stessi suggerita da Goethe, magari l'allegria *debauche* della Restaurazione, o l'incapacità di Sancho di negare la realtà.

Si è detto che per Dahlberg lo stile è il primo segno della validità di uno scrittore, ma finora non lo si è visto intento ad una critica della resa stilistica. *Truth is more Sacred*, dove Dahlberg, in forma di corrispondenza epistolare con Sir Herbert Read, espone il proprio pensiero sui contemporanei, è più ricco di un simile tipo di analisi; la causa di ciò è forse un malcelato antagonismo che lo porterebbe ad una critica più incisiva e puntuale, oppure la presenza di un interlocutore quale il Read, che lo costringe ad una precisione maggiore di quella che gli sarebbe spontanea.

La critica dello *stile* di Melville era certo meno circostanziata. Dahlberg si limitava a dire che *Moby Dick* era *shabbily written* e che qualche brano si salvava in tutta la lunghezza dell'opera. C'erano poche « canorous lines », come queste:

I leave a white and turbid wake; pale water, paler cheeks
wherever I sail. The envious billows sidelong swell to whelm
my track; let them; but first I pass — yonder by the ever-brim-
ming goblet's rim, the warm waters blush like wine — the gold
brow plumbs the blue.¹¹⁰

110. *Alms for Oblivion*, p. 104.

Ma la condanna dello stile dello scrittore si teneva su linee ed affermazioni più generali:

Style is another name for perception and wisdom. Melville's sentences... are always to the windward so that the reader is worn out by the heavy, ululating blasts of his undulating blank verse.¹¹¹

Un brano delle lettere di Dahlberg (contenute in *Truth is more Sacred*) indica il motivo della lode di quel passo. La critica di Dahlberg è più aderente al testo di quanto non lo sia stata finora:

What affection for the English of Chaucer, Skelton and Milton is there in an author whose sole adjectival refrain is 'dark', 'white', 'bright', 'quick', 'repulsive', 'repellent', 'germinating', 'pulsing'.¹¹²

Nel passo esemplare citato da *Moby Dick*, c'era una frequente, ma più calcolata aggettivazione: *white, turbid, pale, paler, envious, ever-brimming, warm, gold, blue*, sostenuta da una molteplicità di verbi: *leave, sail, swell, let, pass, blush, plumbs*. Il periodare era compatto, ben strutturato, attivo.

In *Poets of the Old Testament*, A. R. Gordon analizza una delle principali caratteristiche della poesia ebraica in un brano che, se da una parte contribuisce a spiegare il valore che Dahlberg attribuisce al passo di Melville, ci aiuta anche a capire dove miri quest'etica dello stile:

The verb is the predominant element in the sentence. And though the shades of time distinction are blurred, the realness of the language in intensive forms shows the precise complexion of the act, in a clear strong light. Hebrew possesses likewise a wealth of synonyms, especially in description of the common scenes of life, and in the region of feeling... In Hebrew all things appear in action...¹¹³

Se assumiamo lo stile della poesia ebraica che il Gordon vuol definire, come quello proposto da Dahlberg, non riesce

111. *Ibid.*, p. 101.

112. *Truth is more Sacred*, p. 85.

113. *The Poets of the Old Testament*, London, 1912, p. 4.

difficile avvicinare l'antipatia che lo scrittore ha per gli aggettivi 'insignificanti' usati da D. H. Lawrence, a quella per il lassismo del verbo nell'opera di James Joyce:

Every line of Joyce suffers from asthmatic shortness of breath and blank senility. As debilitated as a Lilliput, he could not lift a preposition or adverb and set it down where it belongs, and he was often too tired to wait for the verb.¹¹⁴

Ecco alcuni esempi ricavati dall'*Ulysses*:

« Mulch of dung. Best thing to clean ladies' kid gloves »
 « A tiny coffin flashed by. In a hurry to bury. A morning coach ».¹¹⁵

In cinque proposizioni c'è un solo verbo di modo finito. Wyndham Lewis ha definito l'*Ulysses* una massiccia natura morta e Dahlberg gli grida contro che è un gigantesco vaso di escrementi, senza la risata di Rabelais, Spesso lo scrittore non si preoccupa di essere ingiusto; cita queste frasi, egli afferma, perché non vuole allontanarsi da un libro più vuoto ed affamato di quanto non fosse prima.

Per capire meglio Dahlberg, è forse utile richiamarsi ancora a Charles Olson, questa volta al suo manifesto poetico (*Projective Poetry*) dove dice:

And I think that it can be boiled down to one statement (first pounded into my head by Edward Dahlberg): *One perception must immediately and directly lead to a further perception... keep moving, keep in, speed, the nerves, their speed, the perceptions, theirs, the acts...*¹¹⁶

La critica che Dahlberg fa dell'opera di T. S. Eliot si articola intorno al raffronto tra la poesia e le sue fonti: la tesi è che quando Eliot segue da vicino il modello, il suo

114. *Truth is more Sacred*, p. 37.

115. *Ibid.*, p. 35.

116. Un opuscolo, probabilmente stampato in un piccolo numero di esemplari, conservato nella Poetry Room di Harvard; una posizione analoga si trova in una frase di Dahlberg in *Alms for Oblivion*, a proposito di

verso è sostenuto e purificato, poi cade nella banalità e diventa volgare. Eliot ha voluto celare con prestiti frequenti, spesso passati sotto silenzio, una fondamentale debolezza di ispirazione. L'accusa può sembrare differente, ma è in fondo simile a quella che egli muove a Joyce e a Lawrence: è un'accusa di velleitarismo.

Dopo aver riscritto l'inno alla primavera di Chaucer, nei primi quattro versi della *Terra Desolata*, Eliot continua:

we stopped in the colonnade
And went on in the sunlight, into the Hofgarten
And drank coffee, and talked for an hour.

Dahlberg non sente neanche il bisogno di fornire spiegazioni. Per lui il *bathos* in Eliot è una costante psicologica:

In the *Waste Land* Eliot takes this majestic, dolorous reflection from the *Inferno*

And behind it came so long a train of people

That I should never have believed death had undone so many

Eliot's line goes

A crowd flowed over London Bridge, so many

I had not thought death had undone so many.¹¹⁷

Un cattivo stile è segno di lassismo morale,¹¹⁸ di senilità dello spirito, di 'melanconia':

The Egyptians spoke of their healing libraries: words are the closest symbols there are to the scaled spirit. Good words cure our days, but evil ones make us hoary and decrepit. Whoever harms his own language is born of stocks and stones.¹¹⁹

Waldo Frank: « and had he not used an adjective for a verb, which makes for a feminine sentence. There ought to be a strong man in a sentence, to make it active rather than passive ».

117. *Trust is more Sacred*, p. 95.

118. W. H. AUDEN scrive in *The Dyer's Hand* (London, 1962, p. 11): « There is one evil that concerns literature which should never be passed over in silence but be continually and publicly attacked, and that is corruption of the language, for writers cannot invent their own language and are dependent on the language they inherit so that, if it be corrupt, they must be corrupted ».

119. *Trust is more Sacred*, p. 176.

Nel criticare, Dahlberg manca spesso di misura, ma è utile guardare più da vicino in ogni caso e non idoleggiare senza motivo. Robert Burton, il ricordo del quale è vivo in queste pagine, scriveva in *The Anatomy of Melancholy* di certi uomini illustri: « they are taken for men of excellent worth, wisdom, learning, demigods... but these men cause harsh confusion often ».¹²⁰ Può la prosa del nostro scrittore presentarsi a modello? In *The Sorrows of Priapus* ha saputo aggiungere al vigore che le è proprio una leggerezza e ariosità nuove, quasi insospettate. In un'opera come questa dove l'acqua torna a significare fertilità, Padre Oceano, dopo esser stata riconosciuta in Melville portatrice di morte, Dahlberg usa un linguaggio vibrante, senza peccare di *indugio*, il sintomo maligno — le parole sono sue — di mancanza di amore.¹²¹

LINA GAREGNANI UNALI

120. Vol. II, p. 24 (Londra, 1961).

121. *Alms for Oblivion*, p. 95.