

W. G. SIMMS E *THE YEMASSEE* *

Nel luglio 1834, mentre uscivano nelle riviste letterarie del Nord lusinghiere recensioni di *Guy Rivers* e il nome del giovane autore era accostato a quello del già celebre e popolare Cooper, W. G. Simms scriveva a James Lawson: « I am doing nothing, but thinking much and digesting the plan of an Indian tale — a story of an early settlement and of an old tribe in Carolina »¹. Ai primi dell'aprile successivo i critici avevano a disposizione le bozze di *The Yemassee* e in sedi autorevoli come il *Knickerbocker* e il *New York Mirror* il romanzo era recensito con molto favore. In meno di un anno Simms aveva scritto, non ancora trentenne, il romanzo cui ancora oggi è essenzialmente legata la sua fama e, con quella, la inesatta etichetta di « Southern Cooper ».

La formula non fa che ripetere o, meglio, trasforma in giudizio — anche presso critici acuti come Carl Van Doren — quello che nelle prime critiche a *Guy Rivers* e a *The Yemassee* era un lusinghiero ma esteriore accostamento di genere letterario e di successo all'autore di storie « americane » più letto e ammirato d'America. E poiché Simms mostrava di possedere più fantasia nell'affollare i suoi romanzi di personaggi, passioni, vicende, strepito e più vigore nel descrivere, la critica salutava la nascita di un talento superiore a quello di Cooper. In realtà è proprio questo primo *Indian tale*, dove l'influenza di Cooper e gli schemi del romanzo storico di Scott affiorano in superficie, a rivelare le differenze sostanziali di temperamento narrativo

* Il presente saggio è tratto da una tesi di laurea discussa nella Facoltà di Lettere dell'Università di Roma.

1. *The Letters of W. G. Simms*, University of South Carolina Press, 1952-56, I, 61.

e di posizione di fronte alla storia come materia di romanzo. Se Scott affidava agli occhi e ai sentimenti dei vari personaggi il resoconto e il giudizio dei fatti storici, Cooper nei cinque libri dei *Leatherstocking Novels* si libera dai fatti storici e dalle tradizionali complicazioni del *plot* scottiano per creare una figura, sola al centro dell'azione, attiva senza peso di fatalità cieca alle spalle e con un enorme spazio davanti a sé dove trasformarsi in eroe dell'avventura (come avveniva nei *romans* medievali), in mito (o in *wish-fulfillment* dell'autore, secondo l'opinione di Lawrence).

La corrispondenza tra romanzo e teoria del romanzo è in *The Yemassee* esemplare, tanto che la prefazione va letta, prima che come testo critico valido per il *romance* americano in generale, proprio come « chiave » per la comprensione del romanzo, senza la quale non si ha accesso alla sua novità — o diversità — rispetto a Cooper. La frase piena di giovanile presunzione:

... unless the critic is prepared to adopt with me those leading principles, in accordance with which the book has been written, the sooner we part company the better

è meno presuntuosa e più precisa di quanto possa sembrare. Simms sapeva di aver trovato il proprio terreno narrativo, la *fountain head* in pratica inesauribile e suscettibile di variazioni epiche, domestiche, psicologiche, sociali: ed era la frontiera. Epica e leggendaria in *The Yemassee*, vicina nel tempo o minore nel tono nei vari *border romances*, ma sempre corale, popolata, sonora di molte e confuse voci. Non è più e non è mai la *wilderness* di Cooper, il suo spazio sterminato e, in fondo, silenzioso.

Nel celebre *advertisement* in forma di lettera dedicatoria — che il Chase ha definito « a classic in the history of American criticism » — Simms affronta la definizione di « romance » partendo dalla distinzione tra *romance* e *novel*:

Il nostro *romance* è ciò che i tempi moderni offrono a sostituzione dell'epica antica. La forma è mutata: la materia resta

praticamente la stessa. In ogni caso si distacca molto più nettamente dal romanzo inglese che dall'epica e dal dramma, perché la differenza è più di materiale che di composizione. Il lettore che, leggendo *Ivanhoe*, tiene accanto a sé Richardson e Fielding, si imbatte ad ogni passo in lacune. Il romanzo domestico di quegli scrittori, limitato alla occasionale narrazione di avvenimenti comuni e quotidiani, impegnato nell'avvicinare e descrivere personaggi nelle normali condizioni della società, è un genere di narrazione sostanzialmente diverso; e, se per una singolare cocciutaggine o semplicità di spirito, un lettore si affidasse esclusivamente a quegli scrittori, riducendo lo sconfinato orizzonte dell'arte alla cerchia familiare, i *Romances* di Maturin, Scott, Bulwer e di altri scrittori d'oggi, gli risulterebbero poco più che rapsodiche e intollerabili sciocchezze².

Il *romance* è dunque di più nobili origini del *novel*, è poema e insieme romanzo, possiede le qualità e i livelli dell'epica:

Investe i singoli personaggi di un interesse dominante, li spinge con ritmo veloce attraverso un succedersi stringente di avvenimenti che si affollano intorno a loro in breve ambito di tempo — esige le medesime unità compositive di finalità e armonia delle parti e va in cerca delle avventure da narrare nel pittoresco e nel meraviglioso. Non si limita a ciò che è noto, e neppure al probabile, afferra il possibile e, ponendo un agente umano in situazioni fino a quel momento non sperimentate, esercita la propria originalità nel trarlo da quelle, descrivendo nel contempo i suoi sentimenti e i casi che nel suo procedere incontra.

È, infine, il tema, la materia « naturale » del *romance*, che lo promuove ad « American romance »:

The Yemassee è concepito in modo tale che gran parte del materiale non avrebbe potuto essere fornito da nessun altro paese. Una certa dose di 'stravaganza' — si può anche pensare — forse oltre la consueta licenza della finzione — si inserisce forse in alcuni punti della narrazione. . . . Il naturale, spontaneo *romance* del no-

2. W. G. SIMMS, *The Yemassee, A Romance of Carolina*, ed. RIDGELY, New York, 1964, p. 23 e segg.

stro paese è stato il fine che mi sono prefisso: oltre non ho osato andare. . . Inutile aggiungere che i fatti storici sono rigorosamente aderenti al vero.

Dominio del *romance* non sembra essere per Simms — sulla base di questo testo — il conosciuto (la storia) né il probabile (campo della « congettura » di Charles Brockden Brown) e neppure il « neutral territory » di Hawthorne, ma il *possible*. Ed è un possibile o un probabile dell'azione: esattamente come nell'epica e nel dramma. Se Brown vince o evita la resistenza della realtà proclamando la libertà assoluta della ricerca nelle profondità congetturabili dell'azione in quanto rapporto e risultato di « motivi » e ancorandosi al vero « scientifico » dell'esperienza, se Hawthorne evita la resistenza della realtà spostandosi in una *borderland* dello spirito, dove avviene la fusione di *actual* e di *imaginary* e ancorandosi alla verità morale e psicologica del cuore, Simms rimane nel possibile dell'azione e si ancora al « vero » storico dell'esperienza e della testimonianza. Rimane alla superficie della situazione per risolverla con interventi successivi sui personaggi e sulle loro azioni e sui loro atti secondo i tempi stretti del dramma e in uno spazio fisico circoscritto, in un progresso veloce verso la catastrofe. Questo è dramma, nel senso etimologico e storico-letterario del termine, più che epos. La ricerca psicologica stessa è soprattutto affidata alle *azioni*, che hanno quasi sempre valore simbolico o paradigmatico, e ai *gesti*, che possono avere valore allegorico. L'eccezionalità delle « untried situations » è propria dell'epica e del dramma (e del « melodramma ») come le « adventures among the *wild and wonderful* »; allo stesso modo che è propria dell'epica e del dramma la rappresentazione « pura ».

Questo è dunque il *romance* che sembra uscire dalla prefazione a *The Yemassee*: ma Simms parla anche di « natural romance », di « American romance » legato a *un* luogo e a nessun altro. Di più nobile origine del *novel*, il *romance* non può, insomma, pretendere alle leggi o alla libertà totale della poesia, « universale umano », essendo per sua natura « partico-

lare umano»: nel radicarsi in un luogo il *romance* riprende con la realtà verificabile e testimoniabile quel contatto che sembrava perso nelle soluzioni libere e originali dell'*invenzione*. Il *romance* in astratto, amalgama di romanzo e poesia, diventa così « American romance » e la sua epicità — quando è autentica — sgorga dalla qualità epica degli avvenimenti, delle azioni, dei luoghi, del tempo. *Epico* è, in questo senso, superamento di *storico*³.

Per avere, tuttavia, l'esatta misura della distanza che separa Simms da Cooper è necessario leggere il saggio *The Writings of James Fenimore Cooper*⁴, dove i meriti e i limiti del romanziere sono visti in modo evidentemente soggettivo ma acuto: dalle lodi a *The Spy* (« It was the boldest attempt at the historical romance which had ever been made in America »), alla critica inevitabile da parte di uno scrittore di temperamento opposto: « The defect of the story was rather in its action, than in its characters. This is the usual and grand defect in all Mr. Cooper's stories. In truth, there is very little story ».

Il merito di avere aperto la « quest for nationality » alla narrativa americana è, in ogni caso, tale da superare anche agli occhi di Simms l'insufficienza dell'azione nei romanzi di Cooper: ottimi e validi sono gli indiani di Cooper, mentre il ritratto dell'uomo bianco di frontiera sembra a Simms più pittoresco che vero. Hawkeye è un « sailor in a hunting shirt »,

3. La prefazione al primo dei « *Revolutionary Romances* », *The Partisan*, pone nello stesso anno 1835 il problema del rapporto *fiction-history*, della fusione del momento romantico-soggettivo con lo storico-oggettivo. La singolare analogia di linguaggio e di immagini con un noto passo della *Custom House* deve essere considerata necessaria integrazione del *romance* definito nella prefazione a *The Yemassee*: il *romancer* non è soltanto un « artista » interprete della storia, ma uno che proietta la luce della sua « mistica lanterna » e in quella luce offre all'immaginazione nuove forme che la « sober truth has left indistinct ».

4. Il saggio uscì per la prima volta nel '42 come recensione a *The Two Admirals* e fu ristampato nel '45, in un periodo in cui la critica americana inferiva su Cooper, in *Views and Reviews in American Literature, History and Fiction*. Qui citato dall'edizione Holman, 1962, Cambridge, Mass.

il che però non impedisce che come concezione artistica sia felice, originale e di grande effetto. Se in queste riserve traspare la fedeltà al vero storico di Simms, più interessante è l'osservazione sull'isolamento dei protagonisti di Cooper e sulla « intense individuality » dello scrittore, che ne è l'origine:

The very isolation to which, in the most successful of his stories, Mr. Cooper subjects his favourite personages is, alone, a proof of his strength and genius. While the ordinary writer, the man of mere talent, is compelled to look around him among masses for his material, he contents himself with one man and flings him upon the wilderness. The picture then, which follows, must be one of intense individuality.

Simms sembra dimenticare per un momento di appartenere personalmente al numero degli « scrittori comuni », ma l'aspetto negativo dell'individualismo narrativo di Cooper (in questo senso ben più romantico di Simms, come è, del resto, più rousseauiano) viene subito messo in evidenza nella uniformità dei personaggi e degli schemi, che a lungo andare porta con sé quella sfiducia nella materia per cui lo stesso Cooper aveva scelto un temporaneo allontanamento dal suo grande tema della foresta. Le preferenze epiche di Simms lo portano a scorgere la debolezza di Cooper « whenever it became necessary to deal with groups » e la sua forza nel « display of individual character »: Simms intende, insomma, come denuncia di un limite (« To manage the progress of one leading personage and to concentrate in his portraiture his whole powers, has been the invariable secret of Mr. Cooper's success. We very soon lose interest in his subordinates ») quella che a noi può sembrare l'acuta intuizione dell'unica vera grandezza di Cooper e, in definitiva, l'inconsapevole autocondanna del proprio genere di *romance*.

Simms, in realtà, non aveva dubbi sui compiti del romanziere che prende a narrare la conquista di una nuova patria da parte di una collettività: il cacciatore che esce « intatto dalla mano della natura, non corrotto dai vizi delle comunità dei coloni di frontiera » (Parrington) poteva essere, del resto, il

simbolo di una *back-to-nature literature*, come quella che più o meno intenzionalmente aveva tentato l'aristocratico Cooper, l'eroe di un romanzo d'avventura, non di un'epopea, che nel fondo rimaneva romanzo della storia.

L'argomento di *The Yemassee* è la ribellione degli indiani della *nation* Yemassee scoppiata nel 1715 contro i coloni inglesi della Carolina. Le lettere di Simms non dicono molto sulla genesi di questo racconto di indiani e di coloni, ma il tema indiano è certamente uno dei primi ad affascinare la fantasia del giovane autore se nella sua prima raccolta di prose e versi, il *Book of My Lady*, era compreso un poema scritto a vent'anni che si intitola *The Last of the Yemassee*. Dopo l'insuccesso delle prime colonie di Ugonotti, fondate da Gaspard de Coligny nel sedicesimo secolo e di quelle inglesi del secolo successivo, un gruppo di più ostinati e arditi coloni inglesi si era insediato a sud del fiume Ashley, nel territorio della potente, anche se numericamente impoverita, *nation* degli Yemassee. I rapporti dei bianchi e dei rossi erano buoni, i bianchi limitandosi ad arare il suolo, a seminare cereali, a costruire case e i rossi a guardare incuriositi quella, per loro, strana fatica e ingrata esistenza e ad insegnare ai bianchi la preziosa arte boschiva. Ma la fame di terra dei coloni aumentava con ritmo veloce, mentre la colonia riceveva un assetto politico preciso sotto il governo di un rappresentante del Re d'Inghilterra, insignito del pomposo titolo di *Lord Palatine*. Restava viva e solida una reciproca fiducia, tanto che spesso gli indiani avevano preso le armi come alleati degli inglesi contro gli spagnoli. Nell'anno 1715 era governatore Lord Craven, soprannominato *Coosaw-moray-te*, sterminatore dei Coosaw, ammirato e temuto. La foresta cadeva sotto i colpi dell'accetta e scompariva così rapidamente, che il Grande Capo degli Yemassee, Sanutee, in parte sobillato dagli emissari spagnoli, decide di rimettersi sul sentiero di guerra.

Il romanzo si apre con un incontro di Sanutee e del capitano Gabriel Harrison (*nom de guerre* del Lord Palatine della Carolina che da tempo agisce in incognito nel distretto di

Beaufort, preoccupato per i nuovi e inequivocabili segni di insofferenza degli indiani); i due sono di fronte ancora come amici, ma l'incontro è prefigurazione non solo dell'inconciliabile contrasto che oppone ormai le due razze e non potrà risolversi che nella estinzione della più debole o « inferiore », ma della qualità dei protagonisti e dell'azione parallela del romanzo: da un lato la razionalità, l'intelligenza; dall'altro la passionalità, l'istinto.

Harrison salva la vita a Sanutec, che sta per essere ucciso in una futile lite da un misterioso uomo di mare irlandese, ma il capo indiano non può né dimostrargli gratitudine né accettare il dono del cane che l'inglese gli offre a compenso dell'animale abbattuto dal marinaio, perché la tregua è finita, l'accordo è rotto. Il marinaio è, in realtà, un piccolo filibustiere della costa e, in quella particolare occasione, emissario degli spagnoli venuto a consegnare armi ai Catawba. Sanutec si alleanza con quella *nation*: scatta l'azione del romanzo che è preparazione alla lotta mortale fra i due gruppi, progresso verso l'ultimo atto del dramma. Per gli indiani sarà la morte di Sanutec tra le braccia della sua stupenda Matiwan; per i bianchi sarà la vittoria, il ripristino della normalità, il possesso e la colonizzazione di nuove terre, che le nozze del Governatore con la figlia dell'ottuso puritano Matthews, pastore della comunità, stanno a simboleggiare.

Per tutto il romanzo i due mondi si costeggiano, vicini fisicamente e legati da una medesima urgenza di sopravvivere e sopraffare e tuttavia separati da un tale abisso, che solo alla fine le grida feroci di guerra — e solo con la presenza fisica dei guerrieri indiani assetati di sangue — arriveranno nelle case tranquille dei coloni, ostinatamente attaccati alla illusione di una possibile convivenza.

Domina l'azione indiana, con la passionale violenza del suo attaccamento alla foresta ancestrale, Sanutec, che fatalmente soccombe di fronte alla superiorità di Harrison, amico degli indiani come un indiano può esserlo dei bianchi. Della perdizione di Occonestoga, l'unico figlio del grande Capo, già corrotto e sfiancato dall'alcool dei bianchi, è responsabile Har-

rison, che lo rimanda al villaggio come spia, condannandolo alla più infamante delle pene: l'asportazione del totem tribale tatuato sulla spalla dei capi, atto del ripudio in questa e nell'altra vita. Allo stesso modo, Sanutec salva la vita dei Granger, che con gli indiani commerciano, ma eccita i suoi all'orgia di sangue intorno al palo del prigioniero Macnamara e intorno alla capanna in cui sarà rinchiuso, prigioniero, Harrison stesso.

Non meno di Sanutec domina il mondo di Pocota-ligo Matiwán, sua moglie, che sottrae il figlio alla vergogna, uccidendolo prima che la condanna della tribù venga eseguita, e più tardi libera Harrison, restituendolo al suo ruolo di capo e protettore dei bianchi e di sterminatore degli indiani.

L'azione è più lineare e meno drammatica nel mondo razionale e destinato alla vittoria dei bianchi: all'infuori degli ultimi capitoli, in cui l'assalto degli indiani al forte e la disperata difesa degli assediati si articolano in episodi di una certa tensione (l'ormai aperta perfidia del filibustiere Chorley — uno dei molti banditi per frustrazione sociale di Simms —, il freddo coraggio della tipica donna di frontiera, le brillanti azioni militari dell'eroe e dei suoi uomini, il corpo a corpo di negri, indiani e bianchi e così via), le vicende umane sono in pratica ridotte all'amore felice di Harrison e di Bess Matthews, all'opposizione del pastore alle nozze della figlia con un giovane troppo brillante e spregiudicato, di cui per giunta nessuno a Charleston sa nulla, all'amore infelice per Bess dello scontento Hugh Grayson, il quale, come il pastore, si sottrae al fascino irresistibile di Harrison: lo odia anzi e sta per ucciderlo, ma poi più profondamente degli altri ne comprende la funzione, diventa il suo migliore collaboratore e sarà, nella ricostruita comunità, un ottimo *leader* nelle terre strappate alla grande foresta vuota degli Yemassee.

Più che sull'azione, dunque, il romanzo si imposta sulla tensione dei due gruppi: se alla base di questo racconto di « Indian Warfare » c'è il fondamentale schema di inseguimento e fuga, di attacco e agguato che Cooper applica nella forma più elementare, senza dubbio forte per la drammaticità del simbolo, ma scarna e fissa, in Simms lo schema si arricchisce nei

movimento e nella coralità dei gruppi antagonisti. In ogni personaggio — che rappresenta se stesso e un aspetto del suo mondo — la solidarietà di gruppo trascende e vince l'umano individuale.

In questo senso più ampio del simbolo, l'intero romanzo è costruito sulla situazione simbolica più antica dell'umanità, che è la lotta. L'idea del genocidio non sfiora neppure per un momento la mente di Simms; eppure non esiste scrittore americano che abbia affidato agli indiani, conferendo loro dignità di sofferenza e di sentimenti, il compito di rappresentare la nobiltà e l'antichità del continente nuovo come ha osato fare Simms in questo « colonial romance ».

La non facile impresa è tentata in più modi: nella costruzione di Sanutee e di Matiwan sullo schema dei personaggi « nobili », affiancati per contrasto dal degenerato Occonestoga e dal selvaggio « profeta »; nella ricostruzione della espressione poetica, della mitologia, della struttura sociale del mondo indiano.

Nella prefazione all'edizione del '53 Simms dirà di avere *inventato* la mitologia degli Yemassce; la fantasia dello scrittore, nuttita dai ricordi e dalle forti impressioni delle *nations* indiane visitate nel lontano '25, ha certamente lavorato anche di induzione, giacché il materiale non mancava né in relazioni di missionari e viaggiatori, né in fonti, se non limpidissime, dirette. In ogni caso il pieno esercizio del privilegio del *romancer* che Simms reclama nell'introduzione, non può non investire i due temi paralleli e subordinati della colonizzazione bianca e della civiltà indigena. Non sembri singolare il fatto che un « conservatore » — per non usare un termine più pesante e, tutto sommato, più offensivo per Simms — si prefiggesse lo scopo di nobilitare gli indiani. La nobiltà dell'avversario nobilita qualsiasi lotta, non solo ma la contraddittoria rivalutazione di una antichissima civiltà aborigena affiorava in quel periodo come reazione della cultura americana di fronte al disprezzo europeo per una giovane nazione di avventurieri e di contadini.

Di qui i tentativi di studiare gli esemplari umani sfuggiti al massacro di due secoli di « pacifica » penetrazione; di qui anche il tentativo di Simms di dare rilievo ai punti di contatto fra le antiche culture europee e la civiltà degli uomini rossi: la « città dell'asilo », *Coosaw-hatchie* (curioso toponimo dove l'intervento di Simms è evidente), fondata dai pochi superstiti di una *nation* annientata, che offre a somiglianza dell'antico costume ebraico ad ogni colpevole diritto d'asilo; la solennità « romana » di Sanutec, tatuato « senatore »; il ripudio del traditore mediante la privazione del segno tribale come forma analoga al suicidio imposto dal costume romano. E, inoltre, i canti, le danze di guerra e di caccia come elementi comuni ad analoghi stadi di civiltà presso i Lacedemoni, gli Ebrei, i Sassoni. Di qui la puntigliosa descrizione della *grande città* di Pocotaligo, rudimentale conurbazione di sparsi villaggi, il cui centro è rappresentato dalla sala di grezzi tronchi dove si riunisce a deliberare il consiglio dei Capi; di qui la ricostruzione di un ordinamento politico, che ha al suo vertice un *Mico*, re o principe, con potere nominale, mentre l'effettivo potere della primitiva « democrazia » è esercitato da un'assemblea elettiva retta da un *primus inter pares*.

Più interessante è lo sforzo di ricreare, soprattutto poeticamente, in pagine di grande effetto, i riti degli Yemassee e di dare voce ai loro canti. Il canto del profeta, che deve placare lo spirito del male e, insieme, eccitare fino al parossismo la tribù al castigo dei traditori e alla guerra; il canto di morte di Occonestoga.

Ne risulta un'atmosfera greve, tra selvaggia e barocca, che satura i capitoli centrali del *plot* indiano e raggiunge il suo climax nella notte tra gli alberi altissimi della foresta illuminata dalle torce, che tre donne — Menadi e streghe del *Macbeth* a un tempo — agitano sul volto del giovane capo ripudiato. Legato al palo, il giovane ha di fronte come tremendo anfiteatro umano l'intera tribù: i capi, seduti con tutti i segni del potere, i guerrieri dal volto dipinto, le donne, i vecchi, i bambini.

Non sappiamo se nella revisione del '53, quando ormai

erano da tempo noti i lavori di H. R. Shoolcraft, Simms abbia riscritto i suoi canti indiani. Il suo Enotec-Mattee, stregone-profeta-shaman sicuramente abbastanza inautentico per la etnologia, ma terribile come convulso strumento della giustizia tribale, parla uno strano linguaggio, dove le inflessioni bibliche dal Salmista (« Let the Yemassee have ears for Opitchi-Manneyto », « In my agony, he came and he hurled me to the ground », « And he said to me in his wrath ») sono sopraffatte dalle iterazioni di formule, di nomi, di attributi, di oggetti indiani, il tutto espresso in stanze di brevi versi a rima alternata, ritmati da un forte tempo pentametrale di marcia.

Ritmo e iterazione hanno il potere evocativo elementare, che è proprio di ogni liturgia primitiva, anche se non corrispondono a nessun autentico canto rituale indiano; evocativo soprattutto di un movimento ininterrotto di danza che accompagna per tutto il romanzo la presenza degli indiani. Immobile è soltanto Sanutec, il Capo. La stessa, umanissima e mirabile, Matiwan sembra partecipare a questa danza di morte: si inginocchia davanti al marito a implorare indulgenza, si slancia sul figlio per dargli con la morte l'accesso alla Valle Felice dei Cacciatori, corre nella notte furtiva a liberare Harrison, segue nell'attacco al forte il marito, viene trascinata via, ormai priva di movimento e di senso, dai bianchi; e su quest'ultima figura del tragico balletto si chiude il romanzo.

È difficile dire se l'autore sia cosciente o meno di questi tempi di danza e se ne faccia consapevole uso quale bellissimo simbolo dell'istinto per restituire Sanutec e Matiwan al loro chiuso inferiore mondo ancestrale. Certo è che la suggestione del simbolico e dell'allegorico non viene mai meno per noi nei capitoli in cui agiscono, o semplicemente sono in scena, gli indiani.

Lo confermano in singolare misura i capitoli XX e XXI del romanzo, ai quali L. Moffitt Cecil ha dedicato un attento studio⁵. In contrasto con C.H. Holman — che nel capitolo XX,

5. L. M. CECIL, « Symbolic Pattern in *The Yemassee* », in *A.L.*, XXXV (Jan. 1964), 510-14.

« a famous setpiece for grade-school readers in the Nineteenth Century », vede un tipico esempio della discontinuità di tono e di stile di Simms — il Cecil vi scopre la chiave di un vasto disegno simbolico, che dà al romanzo unità e profondità, collocandolo in una nuova posizione al centro dello sviluppo del romanzo americano:

Chapter XX is an elaborate interlude, a pantomime, which interrupts momentarily the action of the novel, but sustains, even heightens, the suspense by anticipating symbolically the climatic event which falls near the end of the book.

È certamente un suggestivo invito a rileggere quelle pagine, il cui ritmo lento e teso non sfugge neppure a una più superficiale lettura. La prima impressione è quella del paesaggio come motivo legato alle giovani e pure eroine di Simms. All'inizio del romanzo, quando il Lord Palatine sotto le mentite e più modeste spoglie del Capitano Harrison arriva al *cottage* del predicatore e gli si fa incontro sulla *piazza* Bess Matthews, è già un tiepido pomeriggio d'Aprile:

The soft sunset of April, of an April sky in Carolina, lay beautifully over the scene that afternoon. Embowered in trees, with a gentle esplanade running down to the river, stood the pretty yet modest cottage in which lived the pastor of the settlement, John Matthews, his wife, and daughter Elizabeth. (cap. VII)

Non molto diverso è l'avvio del capitolo XX:

The afternoon of that day was one of those clear, sweet, balmy afternoons, such as make of the spring season in the south, a holiday term of nature . . . The day had been gratefully warm; and, promising an early summer, there was a prolific show of foliage throughout the forest. The twittering of a thousand various birds, and the occasional warble of that Puck of the American forests, the mocker — the Coonelatee, or Trick-tongue of the Yemassee — together with the glesome murmur of zephyr and brook, gave to the scene an aspect of wooing and seductive repose, that could not fail to win the sense into a most happy unconsciousness.

Qui l'insistenza descrittiva è senza dubbio maggiore e non si può negare che l'autore sia alla ricerca (inserendo nel testo versi, per altro mediocri), di quello « studied rethorical effect » che Holman nota per deplorarlo, ma che la sua funzione giustifica. Annuncia l'arrivo della fanciulla e ne accompagna il lento, trasognato avanzare nell'atmosfera magica della foresta verso il luogo dell'incontro con l'Eroe, cui questa futura « Madre di una nobile razza » è promessa e dedica i suoi limpidi pensieri d'amore.

Via via che la descrizione si avvicina al momento in cui lo sguardo del serpente ipnotizzerà la fanciulla, la prosa di Simms si alleggerisce, si spoglia del retorico, per acquistare una insolita, sottile allusività:

... A small tree rose from the centre of a clump around which a wild grape gadded luxuriantly; and, with an incoherent sense of what she saw, she lingered before the little cluster, seeming to survey that which, though it seemed to fix her eyes yet failed to fill her thought. ... Things grew indistinct. ... The eye rather slept than saw. **The** musing spirit had given holiday to the ordinary senses, and **took** no heed of the forms that rose, and floated, or glided **away** before them. In this way, the leaf detached made no impression upon the sight that was yet bent upon it; she saw not the bird, though it whirled, untroubled by a fear, in wanton circles around her head — and the black-snake, with the rapidity of an arrow, darted over her without arousing a single terror in the form that otherwise would have shivered at its mere appearance. And yet, though thus indistinct were all things around her to the musing spirit of the maiden, her eye was yet singularly fixed — fastened as it were, to a single spot — gathered and controlled by a single object, and glazed, apparently, beneath a curious fascination. Before the maiden rose a little clump of bushes — bright tangled leaves flaunting wide in glossiest green, with vines trailing over them, thickly decked with blue and crimson flowers. Her eye communed vacantly with these; fastened by a star-like shining glance — a subtle ray, that shot out from the circle of green leaves — seeming to be their very eye — and sending out a fluid lustre that seemed to stream across the space between, and find its way into her own eyes. Very piercing and beautiful was that subtle

brightness, of the sweetest, strangest power. And now the leaves quivered and seemed to float away, only to return, and the vines waved and swung around in fantastic mazes . . .

Per tre intere pagine un ritmo ininterrotto, sostenuto, ossessivo segna istante per istante, appoggiandosi alle forme e ai colori, al vibrare delle luci e dei suoni del più delicato idillio boschivo, il progresso del sortilegio sulla vittima ignara, il terrore degli uccelli, l'angosciato crescendo dell'avvertimento nel trillo gioioso del *mocking-bird*, il succedersi delle impercettibili variazioni nelle bronzee spirali del rettile fino al momento in cui, assunta la plastica posizione dello scatto finale, i suoi gonfi sonagli si agitano nell'accordo di morte.

Che non si tratti di un gratuito e ritardante pezzo di bravura fa pensare l'inconsueta qualità della prosa nella struttura sintattica — dove la paratassi mette pause inattese — e nella scelta dei suoni e delle immagini, nonostante qualche opacità e caduta. È una prosa, per la sua paziente minuzia, certamente unica nei romanzi di Simms.

Se notiamo ora con il Cecil la natura delle forme e dei colori che riempiono la scena descritta, vediamo che si tratta o di simboli tribali (il *mocking-bird* è il totem dei Catawba, la foglia verde quello degli Estatoe, il serpente a sonagli quello dei distrutti Coosaw, la freccia quello degli Yemassee) o del grande simbolo del mondo indiano: l'albero come « foresta » e come « verde », e la foresta come *maze*, simbolo per i bianchi dell'insidia da distruggere, della natura ostile da conquistare. In precedenti capitoli Simms aveva preparato il lettore sia fornendogli le premesse storiche, sia descrivendo la situazione psicologica dei due gruppi in conflitto: i coloni fiduciosi, incapaci di avvertire il pericolo che li minaccia; gli indiani tormentati dal desiderio di vendetta, pronti a scattare e a uccidere.

Oconestoga salva Bess, ignara del pericolo che l'imbalsamata foresta cela tra i fiori, ma facendolo condanna se stesso definitivamente a morte. Il giovane capo è fuggito da Pocatigo e si trova in quel momento nella foresta ai margini del *settlement*, dopo essere stato salvato da Hugh Grayson men-

tre, ferito e sfinito, stava per annegare. Harrison, quando dopo le prime cure alla fidanzata si occupa dell'indiano, non fa che sfruttarne il vizio del bere per rimandarlo come spia al villaggio.

Il significato del capitolo è per il Cecil, a questo punto, trasparente:

It represents in a brief pantomime the gist of Simms's frontier epic. Bess Matthews, strolling into the Carolina woodlands, projecting her dreams of a future happiness, represents the westward push of empire. The coiled rattlesnake, beguiling, malignant, represents the displaced Indians, now thoroughly aroused and secretly determined to strike. The mocking-bird which tries unsuccessfully to warn the musing girl represents those who would alert the Carolinians and ward off their destruction . . . The sudden flight of Occonestoga arrow marks the climax of the novel. The Indian is depicted as his own destroyer. Immediately Simms confirms this conclusion symbolically in the action of the snake which turns upon itself. Next, Harrison, the Coosaw-killer, arrives upon the scene⁶.

Ed è chiaro che l'importanza della ricerca del Cecil sta nel ritrovare nel primo romanzo coloniale di Simms gli elementi di un disegno simbolico preciso, così da leggere in una doppia chiave simbolica e allegorica (Bess Matthews, l'indiano e il Palatine sono allegorie di un destino collettivo e di una missione) il romanzo e immettere così Simms nella massima tradizione narrativa americana, che anzi trova in lui, nell'ambito del romanzo, un anticipatore: « His bold and perceptible use of the symbolic method in *The Yemassee* (1835) foretold such later masterworks as *The Scarlet Letter* (1850) and *Moby Dick* (1851) »⁷. In tal modo la stessa teoria simmsiana del *romance* si amplia e insieme si chiarifica.

6. *Op. cit.*

7. *Ibid.*

In una lettera a Rufus W. Griswold⁸, tra notizie di scarso interesse sulle reazioni della critica al romanzo, la dichiarazione di Simms a proposito della mitologia indiana e un giudizio di Charles F. Hoffman sembrano portare altri elementi per una legittimazione dei risultati dello studio del Cecil. Simms nota che a tutti i critici, con un'unica eccezione, era sfuggito il fatto che l'intera mitologia degli Yemassee — « which they took for Gospel History » — era pura invenzione dell'autore « elevating his claims to originality & that of the work to the standards of *pure romance* ». Hoffman (che non era l'eccezione tra i critici, ma era andato molto vicino a intuire la verità) scrive:

... There is, indeed a warm tissue of poetry, pervading the whole work, an atmosphere of fancy, which raises the ideal creatures of the author's brain, somewhat above real life, but which makes them gain in poetic vitality, all they may lose in truth. The writer has evidently proposed to himself that masterpiece of *unmeasured poetry* (the only perfect romance, except Fénelon's *Télémaque*, that ever was written) *Ivanhoe* — as his model; and we only wish that he had not introduced a single touch to remind us of the ordinary novel...⁹.

La libera invenzione del *romancer* nella costruzione del mondo mitologico e dei suoi segni e simboli porta, dunque, l'opera al livello di *pure romance*, di poesia pura, se *romance* vale già « poesia » epica e drammatica¹⁰.

Hoffman rimpiange, d'altro canto, le concessioni fatte al *novel* e alla sua qualità quotidiana e domestica, ma rimpiange anche certe aperture di analisi psicologica dei personaggi, che — in quanto allegorie — non dovrebbero divenire oggetto di una indagine fondata sulla realtà umana individuale.

8. *The Letters of W. G. Simms, ed. cit.*, II, 224. Lettera a R. W. Griswold, 6 dicembre 1846.

9. *Ibid.*, II, 227, n. 281.

10. Simms aggiunge: « It is only with those who are apt to insist upon poetry as verse, and to confound rhyme with poetry, that the resemblance is unapparent ».

The Yemassee è proposto come « American romance » — afferma Simms: dunque come rappresentazione poetica, epica e drammatica, di una materia naturalmente ed esclusivamente americana. Di questa materia sono parte (come componente « pittoresca » e, insieme, obbiettivamente « storica ») gli indiani, che erano già stati trasformati, sia pure su un piano religioso e morale, non rappresentativo, in simbolo negativo del male dai Puritani. Sono i Puritani che iniziano in America quella « tendenza a una rappresentazione simbolica della realtà e la conseguente ricerca di un linguaggio ad essa adeguato » (Lombardo) che non è facile ritrovare in Simms, neppure come clima. Che qui lo raggiunga, oscurandone forse la trasparenza con la sua naturale esuberanza e indisciplina, è fuori dubbio. Dell'altro senso, più lato e generico, in cui il romanzo è simbolico si è già detto e cioè in quanto epica della frontiera e per la presenza del simbolo di tutta la narrativa di Simms, il *border*. Lotta contro la *wilderness*, lotta contro gli indiani che vi si identificano, lotta contro la madre-patria negatrice dell'autonomia, la storia americana che Simms sceglie a propria materia è sempre una situazione-limite, una azione al confine, in un *borderland* geografico e letterario. Di questo più generico simbolo è rappresentazione il mondo dei coloni che circonda l'Eroe: è un mondo rurale, antico — anche se spesso è reso con i modi del *novel* — poetico e proprio per questo il truculento e il grottesco — il *picaresque* così importante come qualità della narrativa di Simms secondo V. L. Parrington — sono rigorosamente esclusi.

Il meglio di Simms non è per il Parrington¹¹ nel suo più popolare romanzo per l'assenza appunto di quella frontiera minore e recente adatta alla interpretazione *realistica* che abbonda, invece, nei « Revolutionary Romances ». Se *The Yemassee* è riuscito a conservarsi, a differenza di altre opere di Simms, il favore dei lettori, lo deve — sostiene il Parrington —

11. V. L. PARRINGTON, *Main Currents in American Thought*, II vol., *The Romantic Revolution in America*, ed. Harvest Books, New York, 1964.

alla moda dei romanzi di Cooper e al suo risorgere nel Novecento:

In dealing with the Indians he [Simms] entered a domain preempted by the romantic, and his picaresque realism suffered a disastrous rivalry. Like Robert Montgomery Bird's *Nick of the Woods*, *The Yemassee* is heavily marked by the frontier psychology. It was unfortunate, perhaps, that Simms did not follow Cooper's example and plunge into the wilderness, leaving behind him the squatter and settler with their sordid prose¹².

Non si vede, in realtà, dove siano gli *squatters* e la *sordid prose* nel mondo di Beaufort, presente nei suoi elementi sociali alti e medi, ma non negli infimi, giacché i soliti schiavi felici di Simms stanno a sé, o meglio, accanto all'adorato padrone. L'unico *outcast* del romanzo è Richard Chorley, una abbastanza rudimentale figura di *révolté*, che la sete di rivalsa e di denaro spinge ai traffici disonesti e che, naturalmente, è condannato alla sconfitta e a scomparire presto portandosi dietro il dialettaccio irlandese, le imprecazioni e il *touch of novel*.

Il significato dei personaggi inglesi del romanzo va visto in parte entro le convenzioni scottiane, in parte entro gli schemi fissi della storia e della società ideali del Sud: un intento che Cooper non avrebbe mai preso in considerazione. Ma neppure gli indiani di Simms si salvano agli occhi del Parrington, che li vede mortificati da un piatto sfondo di civiltà e condannati a un destino di distruzione — drammatizzato dalla fine di Occonestoga abbruttito dal rum dell'uomo bianco — assai meno poetico di quello di Uncas.

La morte di Occonestoga, traditore del padre più che della *nation*, già divisa in due fazioni avverse, è già stata abbastanza a lungo commentata perché si debba insistere sulla qualità poetica e drammatica di un destino e della sua conclusione. Ci si chiede se, al limite, non riemerge in un critico del primo Novecento il vecchio rifiuto di uno sdegnato « Puritan » di Charleston che aveva protestato pubblicamente contro Simms autore

12. *Ibid.*, II, p. 134 e segg.

di una storia di indiani, colpevole di aver prestato loro gesti e sentimenti esclusivi della razza bianca. In ogni caso, dopo aver notato l'esuberante ricchezza immaginativa di Simms (« a wealth of romantic material is crowded into the volume enough to serve Cooper for half a dozen tales ») e dopo aver formulato un suggestivo paragone per fissare la differenza tra le due nature di *romancers* (« an elaborately carved and heavily freighted Spanish bark that is left astern by the trim Yankee clipper ship »), il Parrington riafferma l'assurdità di un confronto tra Simms e Cooper e, più ancora, di catalogare Simms come seguace della scuola di Cooper; se la fama dell'uno è inferiore a quella dell'altro, la colpa è di Charleston, del mortificante ambiente del Sud, che ha frustrato la geniale vitalità del migliore dei suoi scrittori. È stato notato che per lo stoico coraggio di cui danno prova il capo indiano e la sua *squaw*, Simms concede loro tutta la possibile simpatia umana, ma non permette mai al lettore di essere trascinato a parteggiare per la causa indiana¹³. In realtà si direbbe che il giudizio dello scrittore sia, per una volta, sospeso. Gli avvenimenti sono lontani, sfocati, poetici, materia romantica di *romance*, più che di *historical novel*; i destini sono da tempo irremissibilmente segnati, la fantasia e la poesia sono attratte più dagli uomini di pelle rossa che da quelli di pelle bianca. Il problema, insomma, per il giovane romanziere non è di esprimere un giudizio, ma di rappresentare e cantare in un *pure romance* (romanzo e romanza, epopea e ballata) il passato di cui sono inseparabili elementi indiani e coloni, mitizzare la sconfitta degli uni, strumentale per l'edificazione del vecchio Sud e per la preparazione remota alla rivoluzione democratica, che avverrà ad opera degli altri e della loro vittoria. È chiaro che nella nuova società per gli indiani non c'è posto. Si fa portavoce della convinzione di Simms Hugh Grayson:

It is utterly impossible that the whites and Indians should ever live together and agree. The nature of things is against it, and

13. J. V. RINGELN, *William Gilmore Simms*, New York, 1962, p. 52 e segg.

the very difference between the two, that of colour, perceptible to our most ready sentinel, the sight, must always constitute them an inferior caste in our minds¹⁴.

L'argomento è fiacco in una società che economicamente si fonda sulla presenza dei negri; inoltre Simms ha tentato la rappresentazione dell'indiano che vuole integrarsi e non ci riesce (nel bel racconto « Oakatibbé ») o dell'indiano educato tra i bianchi (nel romanzo coloniale *The Cassique of Kiawah*), che non riesce a superare il richiamo tribale. Qui una problematica di questo genere non poteva trovare luogo, gli indiani essendo parte integrante dell'unico tema epico; una soluzione viene, tuttavia, prospettata: « To my mind the best thing we can do for them is to send them as far as possible from communion with our people »¹⁵. È la segregazione delle estenuate *nations* negli *hunting grounds* allo scopo, forse non interamente ipocrita, di non portare fino alle estreme conseguenze l'influenza corrottrice dei bianchi; ed è, tutto sommato, il compromesso che non ha ancora finito di turbare l'equilibrio morale nella coscienza collettiva degli Stati Uniti.

Poeticamente e socialmente nel *Romance of Carolina* indiani e inglesi sono su un piano di uguaglianza: due civiltà, due mondi che si incontrano in una intesa individuale — simboleggiata nei molti episodi di indiani che salvano bianchi e di bianchi che salvano indiani — in quella « great chain of being » così pateticamente cara e risolutiva agli occhi di Simms — e in un insolubile contrasto di gruppo. Attraverso i suoi personaggi rappresentativi è descritta anche la società coloniale. Gabriel Harrison, alias Lord Craven, probabilmente ispirato dallo storico *Palatine* della Carolina, rappresenta la classe alta, la grande *gentry* del Vecchio Sud, ben più autenticamente aristocratica di quella dell'Ottocento, con

14. *The Yemassee*, ed. cit., p. 325.

15. *Ibid.*, p. 326.

un profumo forte di castello inglese, più che di *mansion* vagamente neo-classica perduta nelle sterminate piantagioni.

È, questo Lord Palatine, il più gradevole e corposo dei personaggi aristocratici di Simms: la sua conversione — soprattutto quando parla ai suoi connazionali da aristocratico di sangue a piccoli borghesi, siano essi il pastore, il filibustiere o il medico — riesce ad essere deliziosamente a mezza via tra i modi del nobile inglese eccentrico e illuminato del Settecento e lo stile coloniale del *Cavalier*. E, tuttavia, distaccato e brillante, spregiudicato e « moderno », il Palatine è costruito su un antichissimo prototipo, come ha giustamente messo in rilievo J. V. Ridgely: allineandosi con quei critici come Richard Chase e Leslie Fiedler, che hanno sottratto il *romance* alla letteratura per ragazzi e vi hanno riconosciuto la più libera, mitica, simbolistica forma narrativa cui lo scrittore americano « posto di fronte alle contraddizioni della sua cultura e alla varietà della sua esperienza nazionale » si rivolge per poter « raccontare ». Dietro il romanzo della foresta di Ridgely scorge « a sort of archetypal story », « an appealing myth, that derives in some ways from far-off prototypes »¹⁶.

Si tratta, nel fondo, del tema presente in qualsiasi cultura a un determinato livello della sua evoluzione: il tema del passaggio dell'eroe attraverso dure prove, affinché superandole dimostri d'essere degno della dignità di capo del suo popolo. Nel romanzo americano della foresta le « prove » sono — molto significativamente — a un livello primitivo: combattimenti con i selvaggi o con le bestie feroci, torrenti attraversati a nuoto, inseguimenti e fughe, pericoli e trappole mortali superati e così via. Come primitive sono le ricompense dell'eroe: il ritorno alla casa, la conquista della virtuosa eroina, che spesso ha condiviso rischi ed esaltanti emozioni.

Altro elemento tradizionale era il fascino personale dell'eroe, che Simms strumentalizza in Gabriel Harrison, a volte in maniera puerile, ai fini dell'edificazione dello stato e della

16. J. V. RIDGELY, Introduzione a *The Yemassee*, cit., p. 17.

« democratica » consacrazione della sua classe sociale alla *leadership*.

È curioso leggere in una recensione del 1836 il giudizio sul personaggio di Harrison:

The hero, Charles Craven, with the high-sounding title of 'Lord Palatine of Carolina', is an enterprising and gallant officer — a man of great courage, well fitted to breast the storm of the times in which he lived and to manage the people over whom he was placed. . . . The influence which he exerts over all who come within his sphere . . . is owing therefore solely to force of character — to the dignity of those high moral and intellectual attributes which awaken involuntary respect, and elevate man above his fellows. . . . As Gabriel Harrison, and not as Lord Craven, he achieves all those « hair-breadth 'scapes' » which the novelist has enumerated and which rendered the name of the hero so illustrious in the present age. . . .

Fin qui tutto bene, perché « all this is in very good keeping with our ideas of republican virtue and simplicity »; ma c'è una parte importante della storia di Harrison che il critico non può approvare ed è il comportamento con il « puritan divine », padre della sua promessa sposa:

The opposition of the old gentleman to the proposed alliance, on the ground that her lover was a stranger and his parentage unknown, should have solicited explanations, rather than produced retorts distinguished by their coarseness — we almost said brutality. . . . The author has committed a fault which is almost unpardonable. He has grossly violated those « proprieties » which the general relationships of society . . . emphatically required. . . .¹⁷

Si tratta del medesimo critico che, recensendo l'anno prima *Guy Rivers*, il primo dei *border romances* di Simms, aveva trovato contrario al buon gusto e alle « proprieties » del romanzo l'insistere dell'autore sulla passione di Lucy Munro, sorella

17. D. K. WHITAKER, « The Author of 'The Yemassee' », in *The Southern Literary Journal*, Charleston, 1836, I, pp. 46-47.

di un bandito, per Ralph Collecton, l'eroe nobile. Sincero repubblicano e sincero puritano, l'onesto Whitaker trova ora disdicevole il farsi benevolmente beffe di un *divine* e più ancora il fatto di trattare con leggerezza salottiera il problema delle Chiese nel Sud, storicamente importante e difficile soprattutto nel periodo immediatamente precedente la Rivoluzione. Se a noi lo sdegno appare eccessivo o patetico, ricordiamoci che ci sfugge l'aspetto primario del *romance* per il lettore contemporaneo: l'aspetto morale e pubblico. E ci sfugge la funzione dell'eroe-guida. Il problema delle Chiese poteva essere trattato dal protagonista soltanto con la gravità che si addiceva tanto al personaggio che all'argomento, quanto dire secondo l'opinione ufficiale e ortodossa. Nel suo attacco, solo in apparenza leggero e beffardo, Harrison sosteneva le idee di Simms. Artisticamente la lunga descrizione del carattere e delle idee del Predicatore — che occupa l'intero capitolo III e prosegue nel colloquio con Harrison nel capitolo VII — è del tutto inutile, se non dannosa: ma Simms non poteva rinunciare all'occasione di scagliarsi contro i fiduciosi (e falsamente candidi) riformatori, che tengono in una mano la spada e nell'altra i sacramenti muovendo incontro al selvaggio e fanno, in realtà, affidamento più sulla prima che sui secondi; non poteva rinunciare a definire un membro di una chiesa ufficiale (anche se i presbiteriani erano in situazione di minoranza) con la massima franchezza:

... somewhat stern in habit and cold in temperament — a good man in his way . . . but not an overwise one — a stickler for small things — wedded to old habits and prejudices . . . one, who preserving forms, might with little difficulty be persuaded to throw aside principles . . .¹⁸.

Un uomo, tutto sommato, pericoloso, quando la « native acerbity » della sua setta fosse giunta a occupare una situazione di potere.

18. *The Yemassee*, ed. cit., p. 73.

È interessante notare che lo stesso atteggiamento anti-puritano è condiviso da Hugh Grayson, il personaggio complementare di Harrison. La religione per Simms era un fatto squisitamente individuale: i suoi due *leaders*, l'aristocratico di nascita e il *natural noble* non hanno bisogno di una chiesa, perché morale e religione sono in loro qualità naturali, potenziate dalla responsabilità della loro funzione sociale e dalla cultura. Grayson arriverà alla condizione del Palatine attraverso l'influenza di quest'ultimo e di Bess Matthews, ma in primo luogo attraverso la maturazione della lotta, che gli dà finalmente il senso della solidarietà di gruppo, solo perché possiede le indispensabili qualità native:

... With all his faults, and they were many, [Hugh] was in reality a noble fellow. Full of high ambition — craving for the unknown and the vast, which spread himself vaguely and perhaps unattainably before his imagination — his disappointments very naturally vexed him somewhat beyond prudence, and now and then beyond the restraint of right reason. He usually came to a knowledge of his error before it had led too far, and his repentance then was not less ready than his wrong. So in the present instance... he strove to forget the feelings of the jealous and disappointed lover in the lately recollected duties of the man and citizen¹⁹.

La futura sposa di questo eroe potenziale per metà romantico e per metà borghese e interamente meridionale (Donald Davidson vede in questo tipo di personaggio, presente in altri romanzi della frontiera e della rivoluzione, la prefigurazione dei faulkneriani Sartoris, allo stesso modo che i *poor whites* di Simms annunciano gli Snopes) non sarà Bess Matthews, ma una fanciulla dello stesso genere virtuoso e deciso, bella e oggetto di concupiscenza per l'uomo volgare e di amore per l'uomo nobile finché è fanciulla, per divenire al ritorno dall'altare una *lady* assolutamente irreali, una legnosa convenzione letteraria e, insieme, l'ideale femminile del Vecchio Sud.

19. *Ibid.*, p. 375.

Non sarà, insomma, una Mrs. Granger, moglie del *frontiersman*, capace di stare accanto al marito con il consiglio e, quando occorre, con il fucile. I Granger appartengono alla *middle class* e, nel romanzo, la rappresentano con un certo vigore: vi appartiene anche il medico del distretto di Beaufort, come altri medici di Simms ai limiti del personaggio grottesco, non come medico, ma come demagogo da strapazzo e piccolo ipocrita.

La classe inferiore non compare nel romanzo con i volti e la vita degli *squatters* e del *white trash*, ma con la grinta dell'*outcast*, di cui si è già detto e della sua appena intravista ciurma: la loro ignominiosa ritirata può stare a significare che quella categoria sociale deve essere eliminata prima che la società ideale del Sud si costituisca nella sua definitiva armonia verticale.

Non manca naturalmente il negro, nella persona di Hector, lo schiavo del Palatine, più *body servant* che schiavo, marginale rispetto all'azione del romanzo, ma con una sua modesta funzione: dare con il suo Sambo e con qualche comico atteggiamento qualcosa del tradizionale *comic relief* (di cui per la verità non si sente gran bisogno e che tradisce inutilmente lo schema scottiano) e di spezzare una mediocre lancia in favore della schiavitù. Al padrone che gli dà la libertà, Hector (« the adhesive black ») risponde:

I d-n to h-ll, maussa, if I guine to be free! ... I can't loss your company... 'Tis onpossible, maussa, and dere's no use for talk 'bout it. De ting ain't right; and enty I know wha' kind of thing freedom is wid black man? Ha! you made Hector free, he turn wuss more nor poor buckra — he tief out of de shop — he git drunk and lie in de ditch...²⁰

Nonostante l'affiorare di *plot devices* tipici del romanzo storico, del romanzo d'avventura e cortese e del dramma (Harrison, che svela la propria identità solo alla fine, ottenendo il

20. *Ibid.*, p. 400.

consenso prima negato alle nozze, rientra nel vecchissimo schema dell'*agnitio* ripreso, in Simms, dal teatro Elisabettiano), nonostante un certo squilibrio risultante dalla mescolanza di livelli e toni tra la rappresentazione del mondo indiano e quella del mondo dei bianchi, *The Yemassee* realizza con armoniosa e robusta coerenza la nuova concezione del *romance* che Simms annuncia nella prefazione.

Quanto fosse nuova lo dimostra un'osservazione del già citato Whitaker:

Why does the author call this work a *romance*? We think that name strictly applicable to no fictions which exclude machinery. Had the author introduced superhuman agents, the work would have been a *romance*, but at present we see none but human beings moving upon the stage. The Indians, though savage and uncivilized, are still beings of « flesh and blood ». The author, no where that we perceive, awakens extraordinary interest by a resort to the marvelous. He keeps himself strictly within the limits of the probable: and never indulges in those extravagances which are the peculiar province of *romance*. The work is, in fact, an historical novel, and might, we think, with more propriety have been so designated²¹.

FRANCESCA C. GOZZINI

21. D. K. WHITAKER, *op. cit.*, p. 47.