

STUDI AMERICANI

13

ROMA 1967

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

THE HISTORY OF THE

REIGN OF KING CHARLES THE FIRST

BY JOHN BURNET

1679

LONDON: Printed by J. Streater

at the Sign of the Gun

in St. Dunstons Church-yard, near the North Gate

STUDI AMERICANI

*Rivista annuale dedicata alle lettere e alle arti
negli Stati Uniti d'America*

Direttore

AGOSTINO LOMBARDO

Comitato di redazione

NEMI D'AGOSTINO - VITTORIO GABRIELI
GIORGIO MELCHIORI - B. M. TEDESCHINI LALLI

STUDI AMERICANI

13

ROMA 1967

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

*La collaborazione a Studi Americani è aperta a tutti
gli studiosi. I dattiloscritti inviati in esame dovranno
pervenire al direttore entro il mese di marzo.*

Tutti i diritti riservati

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

Roma - Via Lancellotti, 18

INDICE

PAOLA CABIBBO, <i>Mary Rowlandson, prigioniera degli indiani</i>	Pag. 7
ROSA MARIA COLOMBO, <i>La prosa di Philip Freneau</i>	» 37
BENIAMINO PLACIDO, <i>James Fenimore Cooper e The Deerslayer</i>	» 75
FRANCESCA C. GOZZINI, <i>W. G. Simms e The Yemassee</i>	» 101
DONATELLA ABBATE BADIN, <i>La narrativa di John Pendleton Kennedy</i>	» 129
VITO AMORUSO, <i>Alla ricerca d'Ismaele: Melville e l'arte</i>	» 169
BIANCAMARIA PISAPIA, <i>George Eliot e Henry James</i>	» 235
CUSHING STROUT, <i>Henry James and the international theme today</i>	» 281
FRANCESCO BINNI, <i>Per una poetica del naturalismo</i>	» 299
MARIO CORONA, <i>Considerazioni sull'ordine di successione dei racconti di Hemingway</i>	» 325
CARLO PAGETTI, <i>L'universo impazzito di H. P. Lovecraft</i>	» 339
ANNALISA GOLDONI, <i>L'espressionismo nel teatro americano (1920-1930)</i>	» 377
C. J. RAWSON, <i>Wallace Stevens's Le monocle de mon oncle</i>	» 417
GIUSEPPE SERTOIJ, <i>Susanne Langer o la dissoluzione del simbolo</i>	» 463

The first of these is the
 fact that the
 government
 has been
 in a
 state of
 anarchy
 since
 the
 revolution
 of 1871.
 The second
 is the
 fact that
 the
 government
 has been
 in a
 state of
 anarchy
 since
 the
 revolution
 of 1871.
 The third
 is the
 fact that
 the
 government
 has been
 in a
 state of
 anarchy
 since
 the
 revolution
 of 1871.
 The fourth
 is the
 fact that
 the
 government
 has been
 in a
 state of
 anarchy
 since
 the
 revolution
 of 1871.
 The fifth
 is the
 fact that
 the
 government
 has been
 in a
 state of
 anarchy
 since
 the
 revolution
 of 1871.
 The sixth
 is the
 fact that
 the
 government
 has been
 in a
 state of
 anarchy
 since
 the
 revolution
 of 1871.
 The seventh
 is the
 fact that
 the
 government
 has been
 in a
 state of
 anarchy
 since
 the
 revolution
 of 1871.
 The eighth
 is the
 fact that
 the
 government
 has been
 in a
 state of
 anarchy
 since
 the
 revolution
 of 1871.
 The ninth
 is the
 fact that
 the
 government
 has been
 in a
 state of
 anarchy
 since
 the
 revolution
 of 1871.
 The tenth
 is the
 fact that
 the
 government
 has been
 in a
 state of
 anarchy
 since
 the
 revolution
 of 1871.

MARY ROWLANDSON, PRIGIONIERA DEGLI INDIANI

Gli indiani rappresentarono per i colonizzatori della Nuova Inghilterra il fenomeno più strano di uno strano universo. Tutto di loro li lasciava perplessi, dal colore della pelle allo « style of outdoor living », dalla loro mitologia al commercio col demonio dei maghi e degli stregoni. Ma oltre che una curiosità locale, più o meno misteriosa, gli indiani si rivelarono una delle forze più minacciose per le colonie. Il primo sbarco degli inglesi, come narra William Bradford¹, fu accolto da una scarica di frecce:

Anon, all upon a sudden, we heard a great and a strange cry . . . one of our company, being abroad, came running in, and cried: « They are men! Indians! Indians! » and withal their arrows came flying amongst us . . . The cry of our enemies was dreadful . . . their note was after this manner " Woach, woach, ha ha hach woach ".

Anche se i rapporti fra gli indigeni e i colonizzatori non si mantennero sempre così apertamente ostili, era inevitabile che per un insieme di ragioni le due civiltà dovessero giungere a uno scontro decisivo e determinante. Questo fu, per la nuova Inghilterra, la cosiddetta guerra di re Filippo² (1675-6). Già trent'anni prima, nel 1637, si erano uditi in Connecticut i minacciosi rulli di tamburo della prima resistenza indiana organizzata su vasta scala, cioè la rivolta dei Pequot. La reazione

1. *Mouri's Relation*, ed. by D. B. HEARTH, New York, 1963, pp. 35-6.

2. Con questo nome gli inglesi avevano ribattezzato Metacombet, capo dei Wampanoag, una delle popolazioni indiane che abitavano nel sud della Nuova Inghilterra.

inglese, tanto immediata quanto spietata, segnò l'inizio di un periodo di inquieta pace, durante il quale i rapporti delle colonie con gli indiani rimasero pericolosamente tesi. Gli indiani non tardarono a rendersi conto con angoscia che l'essenza stessa della loro civiltà veniva progressivamente, anche se impercettibilmente, minata dall'incalzare dei bianchi.

Il problema di fondo nonché la causa prima degli scontri era costituito dal fatto che gli inglesi si impadronivano gradualmente di estensioni sempre maggiori di terra appartenenti alle varie tribù, respingendo per conseguenza gli indiani in aree vieppiù limitate. Molti degli uomini che saranno le figure centrali della guerra di re Filippo, come John Winthrop, Josiah Winslow, B. Church, D. Gookin, avevano interessi finanziari connessi con speculazioni terriere. Bisogna riconoscere tuttavia che le autorità coloniali si sforzarono di proteggere gli indigeni proibendo ai privati di acquistare terre senza il loro consenso. Anzi, il governo cercò di portare il maggior numero di terre possibile sotto la sua giurisdizione diretta in modo da ottenere il completo controllo sulla sua distribuzione, riservando agli indigeni quanto era necessario alla loro sussistenza. Questi provvedimenti ebbero senz'altro il vantaggio di diminuire la possibilità di imbrogli, ma non contribuirono certo a frenare l'ondata espansionistica, che era alla radice della turbolenza degli indigeni. Senza contare che giurisdizione inglese significava giustizia inglese, e questo era un altro *punctum dolens* della questione. Gli indigeni erano del tutto impreparati ad abbracciare quei concetti di diritto e di giustizia che agli inglesi parevano ovvi e basilari. Eppure le autorità coloniali apparentemente si aspettavano che gli indiani residenti in territorio inglese agissero in completa conformità con l'elaborato corpo legislativo da essi importato. Ad esempio a Plymouth era proibito agli indiani di pescare, cacciare, seminare e trasportare pesi il giorno del Sabbath; nel 1675 il governo del Connecticut impose ai Pequot un nuovo codice di leggi che considerava reati il « Sabbath breaking », i riti pagani, l'adulterio e l'ubriachezza. In breve, gli indiani erano costretti a conformarsi in tutto e per tutto agli *standards* legali e morali inglesi.

Nella conversione degli indiani al cristianesimo, d'altra parte, la Nuova Inghilterra aveva visto una delle prove più inequivocabili della propria vocazione divina, come fa notare lo Spini³. La posizione degli inglesi era chiarissima: o gli indiani si adattavano ad occupare una umile nicchia nell'edificio economico e giuridico delle colonie, o dovevano rassegnarsi ad essere sterminati. William Hubbard nella sua classica opera sugli indiani⁴ riflette l'astio e il disgusto verso gli indigeni che animavano i bianchi. Il libro è per molti versi inesatto e inaccurato, ma per questo argomento Hubbard si può considerare veramente il portavoce dei suoi contemporanei. Gli indiani sono definiti « treacherous villains », « the dross of mankind », « the dregs and lees of the earth », « faithless and ungrateful monsters », « children of the devil... » ecc.

Con la guerra di re Filippo, combattuta dai quattro stati della Nuova Inghilterra meridionale e cioè Massachusetts Bay, Plymouth e Connecticut (membri della New England Confederation) e Rhode Island, gli indiani « locali » furono sgominati⁵, anche perché, a causa delle annose rivalità fra le varie tribù, non erano riusciti ad organizzarsi in una coalizione. Ma anche per le colonie vittoriose la guerra si rivelò rovinosa. Essa infatti, in proporzione alla popolazione, provocò più vittime di tutte le altre guerre americane successive e segnò la fine del loro periodo aureo. Carlo II aveva già mostrato la propria volontà di limitare la tradizionale autonomia delle colonie⁶ con l'invio di

3. GIORGIO SPINI, *Autobiografia della giovane America*, Torino, 1968, p. 128.

4. WILLIAM HUBBARD, *A Narrative of the Troubles with the Indians in New England*, Boston, 1677.

5. « The evident Hand of Heaven appearing on the side of a people whose hope and help was alone in the Almighty Lord of Hosts, Extinguished whole Nations of the Salvages at such a rate, that there can hardly any of them now be found under any distinction upon the face of the Earth », scrive COTTON MATHER nel « *Decennium Luctuosum* », ristampato in CHARLES H. LINCOLN (ed.), *Narratives of the Indian War, 1675-1699*, New York, 1913, p. 184.

6. « La Nuova Inghilterra basava tutta la difesa della propria autonomia rispetto alla corona inglese sul fatto di essere stata oggetto di « speciali provvidenze » da parte di Dio, e quindi di non poter essere trattata alla stregua di un'altra colonia qualsiasi », osserva G. SPINI, *op. cit.*, p. 128.

una prima commissione d'inchiesta nel 1664. Nel 1676, spaventato nel constatare lo spirito d'indipendenza della Massachusetts Bay Colony e approfittando del suo stato di estrema debolezza, inviò una seconda e più minacciosa ispezione affidata ad Edward Randolph⁷, che fino alla fine del secolo fu una spina nel fianco della colonia; nel 1686 giunse come governatore Edmund Andros, tristemente noto per la sua severità, affiancato da Joseph Dudley; soltanto nel 1776 il Massachusetts tornò a godere l'indipendenza che l'aveva caratterizzato nel periodo precedente la guerra di re Filippo.

Anche l'ortodossia religiosa puritana ricevette un duro colpo. Basata com'era su un sistema in cui l'individuo era sotto la costante supervisione sia della Chiesa che dello stato, fu fatalmente indebolita da una guerra che aveva provocato lo spezzettamento e la disgregazione di famiglie e paesi. Uomini cresciuti nella tranquilla certezza della propria fede furono esposti improvvisamente all'urto di nuove idee progressiste e radicali, provenienti sia dal Rhode Island (ritenuto ricettacolo di eretici) che d'oltreoceano. Cominciarono a serpeggiare irrequietezza, spirito critico e insoddisfazione che sfoceranno nelle rivolte e negli scismi del XVIII secolo. Conclude il Leach, autore dell'opera più completa ed aggiornata sulla guerra di re Filippo⁸:

Until 1675 the colonies were in their adolescence... King Philip's war put an abrupt end to this youthful period of colonial history, for the severe losses suffered by the colonies shook their confidence, weakened their twin structure of church and state, and developed internal strains which were the unmistakable sign of a newer and more diversified order soon to come... The old Puritan hopes of a true wilderness Zion were dead in the very moment of English victory.

7. L'« arch-enemy » del New England, lo definì a più riprese Hawthorne, in « The Gray Champion », « Young Goodman Brown » e « Legends of the Province House ».

8. DOUGLAS E. LEACH, *Flitlock and Tomabauck*, New York, 1938, pp. 249-50.

Fu nel corso di questa guerra che gli indiani attaccarono Lancaster⁹, uccidendo circa cinquanta persone e prendendone prigioniere una ventina, fra cui l'intera famiglia del pastore Joseph Rowlandson (il quale, essendosi recato a Boston a chiedere rinforzi nell'imminenza dell'assalto, sfuggì alla cattura). Al ritorno dalla prigionia, durata 11 settimane e cinque giorni, ancora sotto lo *shock* della non comune esperienza, degli orrori a cui aveva assistito e delle sofferenze patite, nello stesso spirito in cui in tempi successivi si sarebbe appeso in chiesa un cuore d'argento siglato P.G.R. la signora Mary Rowlandson¹⁰ scrisse un dettagliato resoconto delle sue traversie intitolato: «The Sovereignty and Goodness of God, together with the Faithfulness of his Promises Displayed; Being a Narrative of the Captivity and Restauration of Mary Rowlandson»¹¹. A differenza di molte altre opere del periodo coloniale, spesso farragi-

9. Boston era il cuore del Massachusetts, e intorno a questo attivissimo porto e centro di governo erano raggruppati in una serie di anelli concentrici la grande maggioranza dei principali nuclei della colonia. L'anello più esterno era formato da Dunstable, Groton, Lancaster e Malborough. Lancaster era quindi una cittadina di frontiera, abitata da una cinquantina di famiglie, già organizzatesi in previsione dell'assalto, in cinque o sei «garrison houses».

10. Della sua vita si sa pochissimo. Era figlia di John e Joan White, stabilitisi a Salem nel 1638 e a Lancaster nel 1653. Non si conoscono con esattezza né la data né il luogo di nascita. Sposatosi col Rev. Rowlandson nel 1656, ebbe quattro figli, uno dei quali morì prima della guerra e l'altro durante la sua prigionia presso gli indiani. Dopo la liberazione, la famiglia R. si stabilì per un periodo a Boston e successivamente a Wethersfield, Conn., nella primavera del 1677. Pare che la donna non sia sopravvissuta che un anno alla sua avventura.

11. La prima edizione della «Narrative» fu quella stampata da Samuel Green a Cambridge (Mass.) nel 1682; non ne esistono copie. Della seconda edizione, o, come si può leggere sul frontespizio, «The Second Addition Corrected and Amended», stampata sempre a Cambridge, dallo stesso editore nello stesso anno, è reperibile nella Prince Library di Boston una copia, che apparteneva al rev. John Cotton. Le citazioni di questo articolo si riferiscono ad una ristampa di questa edizione pubblicata nelle *Narratives of the Indian Wars, 1675-1699*, ed. da CHARLES H. LINCOLN, nella collana delle «Original Narratives of Early American History» (C. Scribner's Sons, New York, 1913 c.). L'unica altra edizione contemporanea è quella londinese di Joseph Poole, meno attendibile tuttavia della precedente. Una ottima edizione facsimile corredata di note della copia di John Cotton fu pubblicata nel 1903 a

nose, pedanti, troppo ovviamente moralistiche o polemiche o comunque interessanti solo dal punto di vista storico o teologico, questa « Narrative », che rappresenta una preziosa testimonianza circa i protagonisti della guerra di re Filippo, ha qualità di freschezza, di vivacità, di pathos, che giustificano appieno il successo di cui fu accolta e che le hanno meritato il titolo di primo *best-seller* americano. Si tratta in tutto di una sessantina di pagine, che ci tuffano all'improvviso nel mezzo di un'avventura violenta e drammatica che ha per protagonisti una pia donna e una tribù di pellerossa.

Non è un'opera unica nel suo genere, ma è la prima, almeno per quanto riguarda la data di pubblicazione. Le « Indian Captivities », cioè quell'insieme di diari scritti da persone rimaste per periodi più o meno lunghi presso gli indiani, sia come prigionieri, sia come membri adottati dalla tribù, costituiscono un grosso corpus di opere che non hanno corrispettivo in nessun'altra letteratura. Tutte di carattere estremamente realistico, sono scritte in una prosa semplice e robusta da missionari, uomini d'arme o brave massaie e quindi da persone presumibilmente prive di velleità letterarie, ma proprio per questo possiedono un carattere *naïf* che le rende affatto diverse, ma non per questo meno pregevoli, da opere coeve e famose che campeggiano saldamente nelle storie letterarie.

Fra i contemporanei esse godettero di un'immensa popolarità; basti pensare che chiunque voleva impiantare una stamperia in una nuova città pubblicava per lanciarsi una « captivity »: il successo era sicuro e le ristampe si succedevano a ritmo serrato.

L'argomento è già eccitante di per sé, ma il maggior elemento di attrazione era costituito dal fatto che si trattava di storie vere, la cui autenticità era ribadita con ogni mezzo dall'autore; alcune sono addirittura accompagnate da *affidavit*.

cura di Henry S. Nourse e John E. Thayer, ma essendo limitata a 250 copie, non ha avuto larga diffusione. Numerose sono state le ristampe nel Settecento, molte delle quali tuttavia contengono emendamenti e tagli.

Se per un pubblico secentesco ancora digiuno di romanzi d'avventure le « *captivities* » « *took the place of fiction, of what might be called escape literature now* »¹², per noi esse rappresentano un'ulteriore testimonianza, la più immediata e sincera, di un momento epico della storia della conquista del continente americano, insieme ai resoconti delle prime avventurose esplorazioni del nuovo mondo.

La « *Narrative* » ha inizio con l'assalto degli indiani a Lancaster, senza preamboli di sorta, quasi a comunicare al lettore lo stesso sgomento che doveva aver colto gli abitanti ancora immersi nel sonno:

On the tenth of February 1675 Came the Indians with great Numbers upon Lancaster: Their first coming was about sun-rising; hearing the noise of some guns, we looked out; several houses were burning, and the smoke ascending to Heaven. There were five persons taken in one house, the Father, the Mother and a sucking child, they knockt on the head; the other two they took and carried away alive... (p. 118)

Il massacro rivive dinanzi ai nostri occhi, rosso di fuoco e di sangue, con la stessa intensità con cui riaffiorava alla memoria di colei che ne era stata testimone e protagonista: gli indiani, belve inferocite assetate di sangue, infieriscono su gente inerme, i figli vengono separati dalle madri, la carneficina prosegue indiscriminatamente a colpi di accetta e di fucile, nuovi personaggi si affacciano per un istante alla ribalta e stramazzano al suolo decapitati, i superstiti non hanno scampo, imprigionati tra una casa in fiamme e il nemico.

La famiglia Rowlandson è dispersa. Il padre è a Boston, la madre con una bambina ferita è prigioniera di una tribù, gli altri due figli di altre due. Comincia la marcia forzata verso il nord, gli indiani essendo tallonati dagli inglesi. Il resto dell'ope-

12. PHILLIPS CARLETON, « *The Indian Captivity* », in *American Literature*, XV (1943-4), p. 172.

ra è appunto una cronaca fedele e dettagliata di questa faticosissima peregrinazione, che porterà la Rowlandson da Lancaster (Mass.) a Chesterfield (New Hampshire) e ritorno, in veste di schiava della famiglia che l'ha catturata.

I primi giorni sono i più tragici. La prigioniera è esausta oltre che ferita, al pari della figlia, e ancora sotto l'incubo della feroce aggressione; la marcia nella « vast and desolate Wilderness » la porta sempre più lontano da casa; alla fine della prima settimana, dopo una penosissima agonia, la bambina muore. La morte della figlia, i brevi sporadici incontri con gli altri due figli, la conoscenza del temuto re Filippo sono gli unici avvenimenti che interrompono la sostanziale monotonia della cattività. Monotonia che tuttavia non si traduce in tedio per il lettore, in quanto la « narrative », ed è questo uno dei suoi pregi precipi, non conosce momenti di ristagno e pullula di osservazioni psicologiche, di commenti, di annotazioni sulla realtà circostante e in particolare sugli indiani, di dettagli anche prosaici e apparentemente privi di interesse che tuttavia contribuiscono non poco a illuminarci su una mentalità e su un'epoca.

Nel complesso, non sembra che la Rowlandson abbia subito particolari maltrattamenti; fame, freddo e stanchezza sono le « miseries » di cui sostanzialmente si lamenta, ma queste sofferenze sono condivise da tutti i membri della tribù; c'è la guerra, il nemico incalza, è inverno, il cibo è scarso per tutti; direi anzi che la sua condizione di prigioniera non si differenzia gran che da quella dei suoi padroni, nostalgie a parte (« I remembered how on the night before and after the Sabbath, when my family was about me, and Relations and Neighbours with us, we could pray and sing, and then refresh our bodies with the good creatures of God; and then have a comfortable Bed to ly down: but in stead of all this . . . » p. 145).

La lunga marcia ha termine all'estremità meridionale del Wachusset Lake. Con l'arrivo di John Hoar, amico di famiglia, hanno inizio le operazioni del riscatto; la General Court si riunisce e decreta all'unanimità che, previo versamento alla tribù di venti sterline e al suo padrone di una pinta di liquore, la prigioniera può considerarsi libera. Una Lancaster disabitata

e rasa al suolo accoglie l'esausta Mrs. Rowlandson che, debitamente afflitta a quella vista, prosegue per Concord, dove avviene l'incontro con parenti e amici, e quindi per Boston, dov'è il marito. Commozione, affannose domande, e soprattutto organizzazione per il recupero dei due figli, ancora prigionieri. Charlestown, Newbury, Salisbury, Portsmouth: le peregrinazioni della Rowlandson sembrano non avere fine. A Portsmouth li attende il figlio Joseph; Newbury, Charlestown, Dorchester: la famiglia è di nuovo al completo. Emozione, letizia e felicità non turbano la scrittrice al punto di farla venir meno al suo compito di fedelissima cronista; lo spirito pratico non si lascia offuscare dal sentimento e veniamo così informati del prezzo del riscatto di un nipote e dei due figli, pagato peraltro da generosi sconosciuti, e cioè rispettivamente 4 sterline, 7 sterline e, per quanto riguarda la figlia, nonostante « the Indians often said that I should never have her under twenty pounds . . . now the Lord has brought her in upon free cost ». Lo spirito mercantile, una delle forze che porteranno al fallimento dell'utopia teocratica, ha già contagiato anche la moglie del ministro dell'isolata Lancaster. « Mony answers all things », ella osserva citando opportunamente Salomone, e quindi, grazie all'affettuosa nonché generosa collaborazione di amici e conoscenti (strumenti del Signore, il quale « provided graciously for us »), la vita riprende il suo corso dopo la selvaggia parentesi, e Mr. Rowlandson diventa pastore della South Church di Boston.

La morale dell'avventura? Ce la illustra la prigioniera stessa, a conclusione dell'opera:

The Lord hath shewed me the vanity of these outward things. That they are the Vanity of Vanities, and Vexation of spirit; that they are but a shadow, a blast, a bubble and things of no continuance. That we must rely on God himself, and our whole dependance must be upon Him. If trouble from smaller matters begin to arise in me, I have something at hand to check myself with, and say, why am I troubled? It was but the other day that if I had had the world, I would have given it for my freedom, or to have been a Servant to a Christian. I have learned to look beyond present and smaller troubles, and to be quieted under them, as

Moses said, Exod. 14.13. *Stand still and see the salvation of the Lord.* (p. 167)

Questi in breve i fatti. Merita un cenno anche l'elenco dei « remarkable passages of providence », che forma come una lunga parentesi nella narrazione delle ultime peripezie. Particolarmente interessanti sono le prime tre¹³, che mostrano l'imperizia, l'inettitudine e l'impreparazione militare dell'esercito inglese, confermate dagli storici moderni.

La struttura della « Narrative » è quella tipica di tutte le « Indian Captivities », e cioè: attacco indiano e cattura (questa è generalmente la fase più drammatica); periodo della prigionia vera e propria (in cui l'autore ha più agio di concentrarsi sulle sue sofferenze e sull'ambiente che lo circonda); preparativi per la liberazione o per la fuga e ritorno alla « civiltà ».

Nell'ambito di questo schema, la Rowlandson dà prova di possedere un alto senso di equilibrio formale. L'espugnazione

13. I). « Of the fair opportunity lost in the long March, a little after the Fort fight, when our English Army was so numerous, and in pursuit of the Enemy, and so near as to take several and destroy them: and the Enemy in such distress for food, that our men might track them by their rooting in the earth for ground-nuts, whilst they were flying for their lives. I say, that then our Army should want provision, and be forced to leave their Pursuit and return homeward: and the very next week the Enemy came upon our Town, like Bears bereft of their whelps, or so many ravenous Wolves... God seemed to leave his People to themselves, and order all things for his own holy ends... II). I cannot but remember how the Indians derided the slowness, and dulness of the English Army in its setting out. For after the desolations at Lancaster and Medfield, as I went along with them, they asked me when I thought the English Army would come after them? I told them I could not tell: It may be they will come in May said they. Thus did they scoffe at us, as if the English would be a quarter of a year getting ready. III). Which also I have hinted before, when the English Army with new supplies were sent forth to pursue after the enemy, and they understanding it, fled before them till they came to Baquang River, where they forthwith went over safely: that that River should be impassable to the English. I can but admire to see the wonderfull providence of God in preserving the heathen for farther affliction to our poor Countrey. They could go in great numbers over, but the English must stop: God had an over-ruling hand in all those things »... *Ibid.*, pp. 158-9.

di Lancaster costituisce una sorta di prologo; il resto dell'opera è diviso in 20 *Removes* (11 di andata e 9 di ritorno) che segnano altrettante tappe di quella che potremmo definire la sua « errand into the wilderness ». Concludono la « Narrative » una serie di considerazioni morali circa il significato e il valore dell'avventura, in cui vengono ripresi taluni temi sfiorati precedentemente, quali l'espressione della sua gratitudine al Signore per le sofferenze patite o il senso del valore reale delle cose che si acquista solo attraverso la sofferenza.

Escludendo il prologo e le conclusioni, alla prigionia vera e propria sono dedicate quaranta pagine; quasi esattamente con la ventesima (XI *Remove*) coincide l'arrivo a Chesterfield, tappa più settentrionale del viaggio, che quindi risulta sapientemente diviso in due blocchi di lunghezza pari, animati però da un diverso spirito: il primo è tutto proiettato nel passato, e vi predominano la nostalgia e il senso di progressivo allontanamento dalle cose e dalle persone amate, il secondo è proiettato invece verso il futuro, dal momento che già dall'inizio della XII *Remove* la prigioniera sa con certezza che è stata decretata la sua liberazione. Lo spirito della Rowlandson è molto più sollevato, nonostante alcune ricadute, dovute in parte al naturale pessimismo che suole cogliere chiunque sia in attesa di un evento particolarmente lieto, facendogli balenare alla mente gli innumerevoli ostacoli che potrebbero impedirne l'avverarsi (« about this time I began to think that all my hopes of Restoration would come to nothing . . . then also I took my Bible to read, but I found no comfort here neither . . . », p. 141). Disperazione, nostalgia, speranza, serenità, questi i « moods » che caratterizzano le quattro parti in cui empiricamente si può considerare divisa l'opera.

Analogamente alla maggior parte delle altre opere contemporanee di carattere personale, anche questo resoconto di vita vissuta non era destinato, almeno inizialmente, alla lettura di un vasto pubblico, ma, come leggiamo nel frontespizio della seconda edizione: « Commended by her to all that desires to know the Lords doing to, and dealings with her. Especially to

her dear Children and Relations . . . Written by her own Hand for her private Use, and now made publick at the earnest desire of some Friends, and for the benefit of the Afflicted . . . ».

Lungi dal presentarsi come un'eroina, la Rowlandson in tutta la narrazione cerca di minimizzare la sua presenza e il suo ruolo e di mantenere sempre in primo piano il vero protagonista della vicenda e cioè Dio. Dichiara lei stessa a un certo punto:

And here I may take occasion to mention one principal ground of my setting forth these Lines: even as the Psalmist says, to declare the Works of the Lord and his wonderfull Power in carrying us along, preserving us in the Wilderness, while in the Enemies hand, and returning of us in safety again, and His goodness in bringing to my hand so many comfortable and suitable Scriptures in my distress. (p. 134)

Questo paragrafo è estremamente illuminante: la sua esperienza di prigioniera ha un valore e merita di essere divulgata soprattutto in quanto esemplificazione ed ennesima testimonianza di « Remarkable Providence ». « To declare the Works of the Lord . . . »: ritroviamo nella moglie del pastore di una sperduta e sparuta comunità coloniale quella determinazione storicistica che caratterizza i puritani in generale, per i quali la storia non è che una ininterrotta rivelazione della volontà divina, e i puritani neoinglesi in particolare, ansiosi, fin dall'inizio, di dimostrare a se stessi e agli altri che il New England « was the culmination of the Reformation, the climax of world history, the ultimate revelation through events of the objective toward which the whole of human activity had been tending from the beginning of time »¹⁴.

Oltre a queste considerazioni generali, per rischiare un'analisi più approfondita dei motivi che possono aver indotto Mrs. Rowlandson a stendere una relazione della sua avventura, sarà opportuno tener presente che nel periodo intorno al 1670, in cui si andavano spegnendo gli ultimi superstiti della prima ge-

14. P. MILLER e T. H. JOHNSON, *The Puritans*, New York, 1963, p. 86.

nerazione di coloni, si comincia ad avvertire un certo intiepidimento nell'ardore religioso della comunità. Il clero si sforzò in ogni modo di frenare questo progressivo allontanamento dagli ideali originari, mostrando come nella storia del « commonwealth » fossero evidenti i segni della benevolenza divina. Scriveva nel 1673 Urian Oakes:

God has shewn us almost unexampled unparalloled mercy. And it were very well if there were a memorial of these things faithfully drawn up and transmitted to posterity . . . It is our great duty to be the Lords *Remembrancers* or *Recorders* . . . that the mercies of the Lord (that has allured us into this Wilderness, spoken comfortably to us and dealt bountifully with us therein) may be faithfully registred in our hearts, and remembered by us. It is a desirable thing, that all the loving kindnesses of God, and his singular favours to this poor and despised out cast might be Chronicled and communicated (in the history of them) to succeeding Ages . . . ¹⁵.

La « Narrative », apparsa a tre anni di distanza, sembra una risposta al suo appello.

L'essere sopravvissuta a « So many such extream hazards, unspeakable difficultics and disconsolateness » ¹⁶ essendo un segno della protezione divina, è un evento degno di essere divulgato, a riconfermare, in un momento particolarmente delicato, la fiducia dei neoinglesi di essere, nonostante tutto, ancora oggetto della benevolenza celeste. Lo scatenarsi dei selvaggi, infatti, non è un fenomeno casuale, attribuibile a particolari circostanze storiche, politiche e sociali, ma è visto dai coloni come una punizione per la loro « unrighteousness ».

La Rowlandson stessa era lungi dal sentirsi una vittima innocente della barbarie dei pellerossa. Non perde anzi occasione per ribadire la sua consapevolezza di meritare le attuali sofferenze come giusto castigo per le trasgressioni ai comandamenti divini:

15. *Ibid.*, p. 81.

16. Prefazione alla « Narrative », firmata da una sconosciuta Ter Amicam.

The next day was Sabbath: I then remembered how careless I had been of Gods holy time, how many Sabbaths I had lost and mispent, and how evilly I had walked in Gods sight; which lay so close unto my spirit that it was easie for me to see how righteous it was with God to cut off the thread of my life, and cast me out of his presence for ever ... Yet the Lord still shewed mercy to me, and upheld me ... (p. 124)

È più oltre: « But I knew that He laid upon me less than I deserved » (p. 141).

È interessante notare come l'atteggiamento della Rowlandson nei confronti della sua vicenda riproduca in miniatura quello delle autorità religiose e civili della colonia, interpreti autorizzati dei messaggi divini nei confronti della guerra.

Non appena cominciarono a giungere nelle capitali le prime notizie della rivolta dei Wampanoag, furono immediatamente indetti nelle colonie giorni di umiliazione e di preghiera, « to humble our soules before the Lord for all those sins whereby we have provoked our good God ... »¹⁷. Occorreva tuttavia come prima cosa scoprire i peccati o « provoking evils », come si diceva, che avevano scatenato l'ira divina, dopodiché si poteva procedere a cancellarli. Tutte le colonie si misero in stato di esame di coscienza pubblico, e i predicatori non fecero che individuare gli innumerevoli peccati di cui si era macchiata la Nuova Inghilterra: ubriachezza, mancata osservanza del Sabbath, irrispettosità verso gli anziani, formalismo religioso, frivolezza, inadeguato trattamento finanziario del clero. Nelle varie denunce — in prosa, in poesia e dal pulpito — dei peccati che avevano portato il paese sull'orlo del disastro, non appare mai neanche un cenno alla possibilità che l'ira divina potesse essere stata suscitata dall'ingiusta politica verso gli indiani. La guerra acquista il carattere di una crociata contro il peccato e le sue sorti pertanto non saranno legate alle vicissitudini militari quanto all'opera di rigenerazione collettiva.

17. *Cotton Papers*, Part VI, 25-6; citato in D. LEACH, *op. cit.*, p. 190.

Gli indiani, completamente disumanizzati, si configurano nella fantasia popolare come strumenti del demonio scatenati da Dio per punire i suoi figli traviati: « God strenghtened them to be a scourge to his People », afferma con certezza la Rowlandson. I suoi mea culpa s'inquadrano dunque perfettamente in questo momento storico di generale contrizione, e non sono unicamente la spontanea reazione di una coscienza puritana di fronte alle avversità.

Anche nell'esposizione degli eventi, nel modo di affrontare la materia, la Rowlandson rivela l'impostazione tipica degli storici puritani, che non sono dei puri narratori e quindi non si limitano a registrare gli avvenimenti, ma li interpretano, secondo una concezione provvidenziale che non prevede e non ammette « secondary causes », ma tutto spiega in chiave di volontà divina. Tipico, nella « Narrative », l'episodio dell'attraversamento del fiume Baquaug (Miller's):

They quickly fell to cutting dry trees, to make rafts to carry them over the River; and soon my turn came to go over: by the advantage of some brush which they had laid upon the Raft to sit upon, I did not wet my foot (which many of themselves at the other end were mid-leg deep) which cannot but be acknowledged as a favour of God to my weakened body it being a very cold time. (p. 130)

Giunti allo stesso fiume gli inglesi viceversa decisero di sospendere l'inseguimento, prima di tutto perché erano a corto di viveri e in secondo luogo perché temevano che inoltrandosi nella « wilderness » aumentassero le probabilità di sconfitta¹⁸. Molto diversa è l'interpretazione dei fatti data dalla Rowlandson:

And here I cannot but take notice of the strange providence of God in preserving the heathen: They were many hundreds,

18. « Extant reports of the army's operations since leaving Brookfield suggest, that the enterprise had been carried out with something less than ordinary skill », D. LEACH, *op. cit.*, p. 163.

old and young, some sick, and some lame, many had Papooses at their back, the greatest number at this time with us were Squaws, and they travelled with all they had, bag and baggage, and yet they got over this River aforesaid; and on Monday they set their Wigwams on fire, and away they went: On that very day came the English Army after them to this River, and saw the smoak of their Wigwams, and yet this river put a stop to them. God did not give them courage or activity to go over after us; we were not ready for so great a mercy as victory and deliverance; if we had been, God would have found out a way for the English to have passed this River, as well as for the Indians with their Squaws and Children and all their Luggage. (p. 131)

Illuminanti da questo punto di vista sono anche altre osservazioni marginali:

And I cannot but admire at the wonderfull power and goodness of God to me, in that, though I was gone from home, and met with all sorts of Indians, and those I had no knowledge of, and there being no Christian soul near me; yet not one of them offered the least imaginable miscarriage to me. (p. 136)

At last an old Indian bade me come to him, and his Squaw gave me some ground-nuts; she gave me also something to lay under my head, and a good fire we had: and through the good providence of God, I had a comfortable lodging that night. (p. 140)

When night came on we sate down; it rained, but they quickly got up a bark Wigwam, where I lay dry that night. I looked out in the morning, and many of them had line in the rain all night, I saw by their Reaking. Thus the Lord dealt mercifully with me, and I fared better than many of them. (p. 146)

Non soltanto l'evento centrale, cioè la cattura, ma anche fatti più minuti come questi, che non presentano nulla di oscuro o di enigmatico vengono scrupolosamente annotati dalla Rowlandson e interpretati come meravigliose o terribili « providences ».

Tipicamente puritana nella impostazione e nella realizzazione, questa « Narrative » si può considerare anche, pur nella sua

brevità, una sorta di autobiografia spirituale dalla quale appare in maniera trasparente quella concezione impegnata, consapevole, drammatica, oltre che profondamente religiosa, della vita, propria dei puritani, per i quali la religione rappresentava una « all pervading sensibility, a depth of feeling and a way of life, . . . not only of the mind but just as much of the heart and the passions »¹⁹.

Ogni azione, ogni moto dell'animo, ogni pensiero della Rowlandson si articola in una sorta di dialettica perenne con Dio. Quello che più colpisce, anche a una lettura superficiale dell'opera, è che la scrittrice si sente in ogni istante sotto il controllo diretto di Dio, visto tuttavia più come padre amorevole che come giudice severo, il quale mediante una serie di « segni » opportunamente interpretati le fa chiaramente intendere la sua volontà. Da qui una continua tensione intellettuale ed emotiva, che è la caratteristica più saliente del temperamento della Rowlandson, la quale vive nell'incubo di perdere i contatti con Dio, e la reiterata invocazione di un « token ».

Whereupon I earnestly entreated the Lord, that he would consider my low estate, and shew me a token for good, and if it were his blessed will, some sign and hope of some relief. And indeed quickly the Lord answered, in some measure, my poor prayers: for as I was going up and down mourning and lamenting my condition, my Son came to me . . . (p. 126)

In questa luce, ogni istante della vita diventa preziosissimo:

For though I had formerly used Tobacco, yet I had left it ever since I was first taken. It seems to be a Bait, the Devil layes to make men loose their precious time: I remembered with shame, how formerly, when I had taken two or three pipes, I was presently ready for another, such a bewitching thing it is: But I

19. P. MILLER e T. H. JOHNSON, *op. cit.*, p. 85.

thank God, he has now given me power over it; surely there are many who may be better employed than to ly sucking a stinking Tobacco-pipe . . . (p. 134)

Questo excursus sul tabacco²⁰ rispecchia in maniera esemplare quello zelo che è uno degli aspetti chiave della mentalità puritana, e per cui « Common fowlers, tobacco-takers and all other persons who could give no good account of how they spent their time » dovevano essere imprigionati, come ci dice T. Hutchinson²¹.

La concentrazione costante sui propri problemi, derivante tra l'altro dal sentirsi protagonista di un « ordeal » d'importanza cruciale, l'angosciata analisi delle colpe passate, l'incessante decifrazione dei simbolici messaggi divini, concorrono a far sì che la Rowlandson tenda a chiudersi in se stessa e a reagire in maniera curiosa di fronte a fatti che dovrebbero in un animo religioso suscitare naturalmente compassione o pietà. A esempio, immediatamente dopo aver raccontato come i nuovi padroni del figlio sono stati generosi con lui, e delle parole gentili che hanno avuto nei suoi riguardi (« his new master told me he loved him, and he should not want »), prosegue:

That night they bade me go out of the Wigwam again: my Mistrisses Papoos was sick, and it died that night, and there was one benefit in it, that there was more room. I went to a Wigwam,

20. Molto diversamente la pensava John Josselyn: « The virtues of Tobacco are these. It helps digestion, the gout, the toothache, prevents infection by scents; it heats the cold, and cools them that swear, feedeth the hungry, spent spirits restoreth, purgeth the stomach, killeth nits and lice; the juice of the green leaf healeth green wounds, although poisoned; the syrup for many diseases, the smoke for the phthisic, cough of the lungs, distillation of rheum, and all diseases of a cold and moist cause; good for all bodies cold and moist taken upon an empty stomach; taken upon a full stomach it precipitates digestion. Immoderately taken it drencheth the body, inflameth the blood, hurteth the brain, weakens the eyes and the sinews ». JOHN JOSSELYN: « *An Account of two Voyages to New England* » (1673); Coll. of the Mass. Hist. Soc., III Series, (1833) pp. 261-262.

21. T. HUTCHINSON: *History of Massachusetts Bay*, I, 443, cit. in M. C. TYLER, *A History of American Literature 1607-1765*, Cornell U. P., 1949, p. 92.

and they bade me come in, and gave me a skin to ly upon, and a mess of venson and ground-nuts, which was a choice dish among them. On the morrow they buried the Papoos and afterward, both morning and evening there came a company to mourn and howl with her: though I confess I could not much condole with them. (p. 145)

Il che lascia alquanto sgomenti, anche tenendo presente il variare della sensibilità nei secoli e il fatto che ovviamente la Rowlandson non poteva nutrire sentimenti teneri per gli strumenti della sua purificazione. Non manifesta tuttavia neanche quell'odio esaltato e fanatico per i pagani cui ad esempio si abbandona, con dovizia di pittoresche invettive, un Cotton Mather.

Degli indiani colpiscono la Rowlandson gli aspetti più alieni dal suo temperamento e dalla sua mentalità; più volte accenna alla loro irrazionalità:

Then they caught up their guns, and away they ran as if an Enemy had been at hand; and the Guns went off apace. I manifested some great trouble and they asked me what was the matter? I told them, I thought they had killed the English-man . . ., they said No; They shot over his Horse and under, and before his Horse; and they pusht him this way and that way at their pleasure: shewing what they could do: Then they let them come to their Wigwam. I begged of them to let me see the English-man but they would not. But there was I fain to sit their pleasure. When they had talked their fill with him, they suffered me to go to him. (pp. 155-6)

Irrazionalità che ha come diretta conseguenza l'instabilità di umore:

The Tobacco I quickly gave away; when it was all gone, one asked me to give him a Pipe of Tobacco, I told him it was all gone; they began to rant and threaten. I told him when my husband came I would give him some: Hang him Rogue (sayes he) I will knock out his brains, if he comes here. And then again, in the same breath they would say, That if there should come an hundred

without Guns, they would do them no hurt. So unstable and like mad men they were ... (p. 151)

e l'imprevedibilità, che per la Rowlandson è un'autentica tortura:

... as I was eating another Indian said to me: he seems to be your good Friend, but he killed two English-men at Sudbury, and there ly their Cloaths behind you: I looked behind me, and there I saw bloody Cloaths with Bullet-holes in them; yet the Lord suffered not this wretch to do me any hurt; Yea, in stead of that he many times refresht me: five or six times did he and his Squaw refresht my feeble Carcass ... (p. 154)

Particolarmente irritanti dovevano essere per la prigioniera le loro battute umoristiche, di cui a quanto pare facevano largo uso:

They would boast much of their victories; saying that in two hours time they had destroyed such a Captain, and his Company at such a place: and boast how many Towns they had destroyed, and then scoffe and say, They had done them a good turn to send them Heaven so soon ... (p. 160)

specie poi quando si riferivano direttamente a lei:

I had not seen my son a pritty while, and here was an Indian of whom I made inquiry after him, and asked him when he saw him: he answered me, that such a time his master roasted him, and that himself did eat a piece of him, as big as his two fingers, and that he was very good meat: But the Lord upheld my Spirit, under this discouragement; and I considered their horrible addictedness to lying and that there is not one of them that makes the least conscience of speaking the truth. (pp. 140-41)

Un'altra volta la fecero tremare raccontandole che il marito si era risposato, avendogli essi assicurato che la moglie era morta.

Della loro ferocia non mancano ampie testimonianze²²;

22. Sulla crudeltà degli indiani siamo ampiamente informati da moltissime fonti contemporanee. Episodi come questo della Goodwife Joslin ci

valga per tutte l'episodio della Goodwife Joslin, riferito tuttavolta di seconda mano, nella IV *Remove*:

She having much grief upon her spirit, about her miserable Condition, being so near her time, she would be often asking the Indians to let her go home; they not being willing to that, and yet vexed with her importunity, gathered a great company together about her and stript her naked, and set her in the midst of them; and when they had sung and danced about her (in their hellish manner) as long as they pleased, they knockt her on head,

fanno quasi sorridere se paragonati a certi narrati con evidente macabro compiacimento da Cotton Mather, che conscio in ogni momento della presenza del lettore, non lascia incantato alcun artificio pur di sbalordirlo, di commoverlo, e possibilmente di farlo rabbrivire per l'orrore o il terrore: « Truly, the Dark places of New England, where the Indians had their Unapproachable Kunnels, were Habitations of Cruelty; and no words can sufficiently describe the Cruelty undergone by our Captives in those Habitations ». Riferisco per intero uno degli episodi narrati dopo questo truce preambolo: « James Key, son to John Key of Quoquecho, was a Child of about five years of age, taken Captive by the Indians at Salmon Falls; and that Hellish Fellow, Hope-Hood, once a Servant of a Christian Master in Boston, was become the Master of this Little Christian. This Child, Lamenting with Tears the Want of Parents, His Master Threatened him with Death, if he did not Refrain his Tears; but these Threatnings could not Extinguish the Natural Affections of the Child. Wherefore, upon his next Lamentations, this Monster Stript him stark Naked, and lash'd both his Hands round a Tree, and Scourg'd him, so that from the Crown of his Head unto the Sole of his Foot, he was all over Bloody Swollen; and when he was Tired with laying on his Blows, on the Forlorn Infant, he would lay him on the Ground, with Taunts remembering him of his Parents. In this misery, the poor Creature lay horribly Roaring for Divers Days together, while his Master, gratified with the Musick, lay contriving of New Torments, wherewith to martyr him. It was not long, before the Child had a Sore Eye, which his Master said, proceeded from his Weeping on the Forbidden Accounts: Whereupon laying Hold of the Head of the Child with His Left Hand, with the Thumb of his right he forced the Ball of his Eye quite out, therewithal telling him, That when he heard him Cry again he would Serve t'other so too, and leave him never an Eye to Weep withal. About Nine or Ten Days after, this Wretch had Occasion to Remove, with his Family about Thirty Miles further; and when they had gone about six Miles of the Thirty, the Child being Tired and faint, sat him down to rest, at which this Horrid Fellow, being provoked, he buried the Blade of his Hatchet in the Brains of the Child and then chopt the Breathless Body to pieces before the rest of the Company and threw it into the River », C. MATHER, *op. cit.*, pp. 269-70.

and the child in her arms with her: when they had done that, they made a fire and put them both into it, and told the other Children that were with them, that if they attempted to go home they would serve them in like manner... (p. 129)

Ma la Rowlandson è animata da un sincero e onesto amore della verità che la porta a riferire, oltre che le malvagità dei nemici, ovvia dimostrazione della loro innata barbarie, anche numerosi atti gentili, testimonianza della provvidenza divina, che era poi quello che le premeva mettere in luce. Sentiamo cosa ha da dirci sul temutissimo e feroce re Filippo, che ebbe occasione di incontrare vicino a Northfield (Mass.).

Then I went to see King Philip, he bade me come in and sit down, and asked me wether I would smoke it (a usual Complement nowadays amongst Saints and Sinners) but this no way suited me... During my abode in this place Philip spake to me to make a shirt for his boy, which I did, for which he gave me a shilling: I offered the mony to my Master, but he bade me keep it: and with it I bought a piece of horse flesh. Afterwards he asked me to make a Cap for his boy, for which he invited me to dinner. I went and he gave me a Pancake, about as big as two fingers; it was made of parched wheat, beaten and fryed in Beares grease, but I thought I never tasted pleasanter in my life. (p. 135)

Re Filippo ci appare un padre premuroso, un ospite cortese e generoso. Anche il padrone della Rowlandson del resto è gentilissimo:

Going along, having indeed my life but little spirit, (King) Philip who was in the Company, came up and took me by hand and said, Two Weeks more and you shall be Mistress again, I asked him, if he spake true? he answered yes, and quickly you shall come to your master again; who had been gone from us three weeks. After many weary steps we came to Wachuset where he was: and glad I was to see him. He asked me, When I washt Me? I told him not this month, then he fetcht me some water himself and bid me wash, and gave me the glass to see how I looked; and bid his Squaw give me something to eat: so she gave me a mess of Beans and meat, and a little Ground-Nut cake. (p. 150)

Episodi illuminanti come questi non si trovano nelle cronache contemporanee, né nei testi di antropologia del Sette-Ottocento in cui gli indiani si comportavano « very correctly as Indians » come osserva il Dorson, « according to the forms of their classified subculture, but seldom like human beings »²³. È proprio alle « Indian Captivities » che dobbiamo risalire per avere quelle informazioni dirette sulla vita, i costumi e soprattutto la psicologia di questo sfortunato popolo che ci può dare, anche se in una prospettiva particolare, soltanto chi con esso ha avuto rapporti personali e prolungati. Da questo punto di vista le osservazioni della Rowlandson sono preziose.

Effettivamente nella « Narrative » gli indiani agiscono come « human beings », non sono personificazioni stereotipe del male; sono persone qualsiasi, con le loro debolezze, le loro incongruenze, le loro intemperanze, le loro generosità, le loro manie; molti personaggi possiedono una precisa individualità, altri appaiono solo di sfuggita, ma restano spesso impressi perché fissati in un atteggiamento curioso o colti in un momento particolare. Val la pena riportare l'episodio vagamente boccaccesco dell'indiano ubriaco:

My Master after he had had his drink, quickly came ranting into the Wigwam again; and called for Mr. Hoar, drinking to him, and saying, He was a good Man: and then again he would say, Hang him Rogue: Being almost drunk, he would drink to him, and yet presently say he should be hanged. Then he called for me. I trembled to hear him, yet I was fain to go to him, and he drank to me, shewing no incivility. He was the first Indian I saw drunk all the while that I was amongst them. At last his Squaw ran out, and he after her, round the Wigwam, with his money jingling at his knees: But she escaped him; but having an old Squaw he ran to her: and so through the Lords mercy, we were no more troubled that night. (pp. 157-8)

Alla curiosità del reporter inviato in un paese sconosciuto, la Rowlandson unisce l'indubbio talento della scrittrice.

23. RICHARD M. DORSON, *America Begins*, New York, 1950, p. 267.

Certamente gli indiani la incuriosiscono; la Rowlandson si sofferma spesso su aspetti del loro folklore, quali ad esempio la danza propiziatrice prima della battaglia di Sudbury²⁴, o le loro abitudini gastronomiche, per cui sappiamo che in tempo di guerra essi erano costretti a mangiare ciò che:

... a Hog or a Dog would hardly touch... the chief and commonest food was ground nuts: They eat also Nuts and Acorns, Harty-choaks, Lilly-roots, Ground-beans and several other weeds and roots, that I know not. They would pick up old bones, and cut them to pieces at the joynts, and if they were full of wormes and magots they would scald them over the fire to make the vermine come out, and then boile them, and drink up the liquor and then beat the great ends of them in a Morter, and so eat them. They would eat Horses Guts and ears, and all sorts of wild Birds which they could catch... yea, the very Bark of Trees; besides all sorts of creatures and provisions which they plundered from the English. (pp. 159-60)

Ma questi « pezzi » e molti altri intermezzi hanno anche una funzione precisa nell'economia dell'opera; da una parte servono ad allargare il discorso, cioè ad evitare il rischio che la narrazione decada nella geremiade, dall'altra a tenere sempre viva l'attenzione del lettore, nei momenti in cui l'azione è più statica; non a caso queste digressioni sono più frequenti verso la fine dell'opera, quando l'avventura si avvia al lieto fine. Questo tipo di espedienti, miranti a mantenere una costante tensione nella narrazione, evitando pericolosi ristagni, ma anche a soddisfare la curiosità del pubblico, avido di dettagli sul misterioso mondo dei selvaggi, denotano perizia e intuito narrativo, tanto più straordinari quando si consideri che la Rowlandson si cimentava per la prima volta in un'impresa letteraria.

24. Le osservazioni della Rowlandson sul comportamento e l'umore degli indiani prima e dopo questo che fu uno degli episodi centrali della guerra, costituiscono un utile corollario alle informazioni di carattere più propriamente storico delle altre fonti coeve.

Tutta la « Narrative » procede a un ritmo velocissimo; cito quasi per intero la seconda sezione del prologo:

At length they came and beset our own house, and quickly it was the dolefullest day that ever mine eyes saw. The House stood upon the edge of a hill; some of the Indians got behind the hill, others into the Barn, and others behind any thing that could shelter them; from all which places they shot against the House, so that the Bullets seemed to fly like hail; and quickly they wounded one man among us, then another and then a third. About two hours (according to my observation, in that amazing time) they had been about the house before they prevailed to fire it (which they did with Flax and Hemp, which they had brought out of the Barn, and there being no defence about the House, only two Flankers at two opposite corners and one of them not finished) they fired it once and one ventured out and quenched it, but they quickly fired it again, and that took. Now is the dreadful hour come, that I have often heard of (in time of War, as it was the case of others) but now mine eyes see it. Some in our house were fighting for their lives, others wallowing in their blood, the House on fire over our heads, and the bloody Heathen ready to knock us on the head, if we stirred out. Now might we hear Mothers and Children crying out for themselves and one another, Lord, What shall we do? Then I took my Children (and one of my Sisters, hers) to go forth and leave the house: but as soon as we came to the dore and appeared, the Indians shot so thick that the bullets rattled against the House, as if one had taken an handfull of stones and threw them, so that we were fain to give back. . . . But out we must go, the fire increasing, and coming along behind us, roaring, and the Indians gaping before us with their guns, spears and hatchets to devour us. No sooner were we out of the house, but my Brother in Law (being before wounded, in defending the house in or near the throat) fell down dead, wherat the Indians scornfully shouted, and hallowed, and were presently upon him, stripping off his Cloaths, the bullets flying thick, one went through my side, and the same (as would seem) through the bowels and hand of my dear Child in my arms. One of my elder Sisters Children, named William, had then his Leg broken, which the Indians perceiving, they knockt him on head. Thus were we butchered by those merciless Heathen, standing amazed, with the

blood running down to our heels. My eldest Sister being yet in the house, and seeing those wofull sight, the Infidels haling mothers one way and children another, and some wallowing in their blood; and her elder Son telling her that her Son William was dead, and myself was wounded, she said, And, Lord, let me dy with them; which was no sooner said, but she was struck with a Bullet, and fell down dead over the threshold... (pp. 119-20)

La vivacità, direi paradossalmente la vitalità di questa scena d'apertura non ha bisogno di commenti; non ci sono aggettivi, non un sostantivo è superfluo. Dopo l'attacco a Lancaster, anche la tragedia personale è narrata con lo stesso tono quasi distaccato, come di chi badasse piuttosto a fornire un resoconto il più possibile accurato e veritiero dei fatti che a suscitare orrore o pietà. La narrazione prosegue senza pause, asciutta e stringata pur nella sua estrema ricerca di precisione.

Il ritmo resta sostenuto lungo tutto il corso dell'opera anche se il prologo, da questo punto di vista, è insuperato. La « Narrative » può considerarsi del resto formata da una serie di « life-like pictures of the wild and sorrowful scenes that she had encountered »²⁵.

L'estrema vivacità della narrazione è accennuata dalla frequente rappresentazione di immagini in movimento:

And then, like Jehu, they marched on furiously, with their old and with their young; some carried their old decrepit mother, some carried one, and some another. Four of them carried a great Indian upon a Bier, but going through a thick Wood with him, they were hindered, and could make no haste; whereupon they took him upon their backs, and carried him, one at a time... (p. 130)

dall'uso del dialogo, come si è potuto vedere da quasi tutte le citazioni, e di citazioni bibliche in funzione dialettica. È una prosa fatta di proposizioni per lo più brevissime ed incisive al massimo:

25. M. C. TYLER, *op. cit.*, p. 379.

Then Mr. Hoar called his own Indians, Tom and Peter, and bid them go and see whither he would promise it before them three; and if he would, he should have it; which he did and he had it. (p. 157)

La Rowlandson evita accuratamente di disperdersi in esclamazioni dolenti, o in commenti generici sulle sue sofferenze; preferisce raffigurarle in immagini di un realismo quasi naturalistico, come in questa scena di fame:

Then I went to another Wigwam, where there were two of the English Children; the Squaw was boiling Horses feet, then she cut me off a little picce, and gave one of the English Children a picce also. Being very hungry I had quickly eat up mine, but the Child could not bite it, it was so tough and sinewy, but lay sucking, gnawing, chewing and slabbering it in the mouth and hand, then I took it of the Child, and eat it myself, and savoury it was to my taste. (p. 149)

Carica di pathos, pur nella sua estrema laconicità, è la scena della morte della figlia:

I sat much alone with a poor wounded child in my lap, which moaned night and day, having nothing to revive her body or cheer the spirit of her, but instead of that, sometimes one Indian would come and tell me one hour, that your Master will knock your child in the head, and then a second, and then a third, your Master will quickly knock your child in the head... Thus nine days I sat upon my knees, with my Babe in my lap, till my flesh was raw again; my child being even ready to depart this sorrowfull world, they bade me carry it out to another Wigwam (I suppose because they would not be troubled with such spectacles), wither I went with a very heavy heart, and down I sat with the picture of death in my lap. About two hours in the night, my sweet Babe like a Lambe departed this Life, on Feb. 18, 1676. It being about six years and five months old. (p. 125)

L'avventura del resto, e la Rowlandson ne era senz'altro consapevole, già di per sé tanto patetica, non aveva bi-

sogno per far presa sull'immaginazione del lettore di orpelli retorici o abbellimenti fantastici (tentazione a cui non seppe resistere un John Smith, ad esempio), ma contiene tutti gli ingredienti che faranno la fortuna dei futuri romanzi d'avventure (tranne quello sentimentale): violenza, folklore, sofferenze di ogni tipo sopportate stoicamente, battaglie, massacri, selvaggi e lieto fine. Il tutto, come abbiamo visto, narrato con estrema scioltezza, immediatezza quasi impressionistica, nel « pure, idiomatic and sinewy English of a cultivated American matron »²⁶.

Non stupisce il gran successo dell'opera, né che essa sia stata il capostipite di una lunghissima serie di composizioni analoghe, almeno nel contenuto.

Ma, come accennavamo all'inizio, accanto a quella realistico-avventurosa, esiste nella « Narrative » la dimensione simbolica. Era logico per una mente addestrata a scorgere in ogni evento l'impronta del divino che un avvenimento come quello della prigionia fosse immediatamente visto in chiave simbolica. E infatti, dicevamo, si può porre l'equazione prigionia = castigo, indiani = « scourge of the Lord » ossia strumenti di questo castigo.

Ma è interessante esaminare più da vicino in che modo per la Rowlandson si attui questo trapasso da un piano reale, concreto, al piano soprannaturale e trascendente. In altri termini che senso abbia, come si configuri veramente per lei quest'avventura-castigo.

Non è un caso che si incontri molto spesso nel testo la parola « Wilderness », « termine famoso », come osserva lo Spini²⁷, « che indica la selvaggia natura reale dell'America, ma è altresì un simbolo cristiano e al tempo stesso un richiamo al « deserto » di cui parla la Bibbia ».

26. M. C. TYLER, *op. cit.*, pp. 379-80.

27. G. SPINI, « Il Simbolismo nella letteratura americana: la promessa della Nuova Inghilterra puritana », in: *Il Simbolismo nella letteratura nord-americana*, Firenze, 1964, pp. 58-9.

In questa « vast and howling Wilderness » che è contemporaneamente la foresta popolata di indiani « as thick as the trees »²⁸ e il « deserto » la Rowlandson vive tutta la sua avventura nella duplice veste di Mrs. Rowlandson e di personaggio biblico. Le frequenti citazioni bibliche rappresentano proprio il momento del trapasso dal piano reale al piano simbolico e non un meccanico riecheggiamento di ripetute letture:

... but before it was half ready they got half of it away from me, so that I was fain to take the rest and eat it as it was, with the blood about my mouth, and yet a savoury bit it was to me: *For to the hungry soul every bitter thing is sweet.* (p. 133)

Il simbolismo biblico è per la Rowlandson più che una pia esercitazione, potremmo quasi dire che si tratta di una necessità fisiologica. Proiettata con violenza in situazioni completamente estranee alla sua esperienza, la prigioniera si attacca alla Bibbia come all'unico riferimento sicuro che le resti per capire la ostile realtà che la circonda. La Bibbia non viene usata come mera fonte di simboli da giustapporre a fatti reali, anche se alcune citazioni potrebbero essere interpretate in questo modo, ma è spesso l'unica chiave di cui ella dispone per interpretare la realtà.

Lei stessa afferma infatti che « the Bible was my Guide by day and my pillow by night ». Estremamente rivelatrici a questo proposito sono due citazioni. La prima accompagna il fortunoso attraversamento del fiume sulla zattera, di cui abbiamo già parlato:

I was not before acquainted with such kind of doings or dangers. *When thou passeth through the waters I will be with thee, and through the Rivers they shall not overflow thee* Isai. 43.2. A certain number of us got over the River that night... (p. 130)

28. Le foreste popolate di indiani diventeranno un luogo comune della letteratura successiva di argomento storico e avventuroso. Si incontrano spesso ad es. in HAWTHORNE, *cf.* *Young Goodman Brown*: « The whole forest was peopled with frightful sounds, the creaking of the trees, the howling of wild beasts and the yell of Indians... ».

Il fiume reale ma sconosciuto e quindi minaccioso viene automaticamente tradotto nel fiume biblico, rassicurante per la divina presenza.

La seconda conclude quello che dal punto di vista psicologico è uno dei momenti cruciali dell'avventura: il pianto²⁹ che nella VIII *Remove* segna per la Rowlandson il passaggio dal ruolo di attonita osservatrice ad uno di più attiva partecipazione alla vita che la circonda:

Although I had met with so much Affliction, and my heart was many times ready to break, yet could I not shed one tear in their sight: but rather had been all this while in a maze, and like one astonished: but now I may say as Psal. 137 *By the Rivers of Babylon, there we sat down: yea, we wept when we remembered Zion.* (p. 134)

La Bibbia è stata ancora una volta la bussola che ha tratto la Rowlandson dal labirinto in cui si era smarrita. E come questi si potrebbero citare numerosissimi altri esempi di « corrispondenze » fra situazioni reali e bibliche, specie, significativamente, nelle parti iniziali e centrali dell'opera. In quanto dotate di una loro intrinseca necessità, le citazioni non appesantiscono minimamente la narrazione, né provocano un dislivello di tono; reale e simbolico non sono due poli in contrapposizione, ma due momenti perfettamente compenetrati.

L'apparizione del simbolo, strumento per l'interpretazione di una determinata realtà, è causalmente e temporalmente successiva all'accadimento. Il simbolo è ancora figlio del reale; non possiede quella vita autonoma capace di generare una situazione reale, che acquisterà nella fantasia creativa dei classici dell'Ottocento americano.

PAOLA CABIBBO

29. Viene a questo punto alla mente il pianto disperato del "Pawnbroker", che segna la transizione dal rifiuto all'accettazione della vita.

LA PROSA DI PHILIP FRENEAU

La prosa di Freneau è stata a lungo trascurata, principalmente per motivi tecnici: Freneau scrisse soltanto per giornali — propri e altrui — senza firmare i suoi saggi, la cui individuazione è stata talora difficile e incerta. Anche oggi, dopo gli studi accurati di H. H. Clark¹, di L. G. Leary², e soprattutto di

1. HARRY H. CLARK ha studiato specialmente la poesia di Freneau (Cfr. la sua edizione dei *Poems*, New York, 1929, ripubblicata recentemente, New York, 1960), ma si è pure occupato della sua prosa, rilevandone la qualità letteraria. Cfr. HARRY H. CLARK, *The Literary Influences of Philip Freneau*, "Studies in Philology", XXII, gennaio 1925; e *What Made Freneau the Father of the American Prose?*, "Transactions of the Wisconsin Academy of Sciences, Arts, and Letters", XXV, maggio 1930, pp. 39-50. Si deve al CLARK la prima raccolta moderna di alcuni saggi di Freneau: cfr. *The Philosopher of the Forest*, New York, 1929; e una ristampa delle *Letters on Various Interesting and Important Subjects... by Robert Slender*, New York, 1943.

2. Fondamentale è LEWIS G. LEARY, *That Rascal Freneau*, New Brunswick, N. J., 1941, biografia ricca di dati informativi, critici e bibliografici; una brevissima sintesi può trovarsi nelle pagine dedicate a Freneau dallo stesso LEARY in *Literary History of the United States*, a cura di R. SPILLER, W. THORP, ed altri, New York, 1959. Vedi anche LEWIS G. LEARY, *The Time-Piece: Freneau's Last Venture in Newspaper Editing*, "Princeton Univ. Lib. Chron.", II, 1941, pp. 65-74; e ID., *Philip Freneau in Charleston*, "South Carolina Hist. and Geneal. Mag.", XLII, 1941, pp. 89-98. LEARY curò la pubblicazione dei *Last Poems of Philip Freneau*, New Brunswick, N. J., 1945, che completano l'edizione sopracitata del Clark e quella, pubblicata all'inizio del Novecento, di FRED L. PATTEE, *The Poems of Philip Freneau, Poet of American Revolution*, Princeton, 1902-1907, 3 voll. Di grande interesse per chi si occupa di Freneau prosatore sono i capitoli del "romanzo" giovanile da lui scritto in collaborazione con H. H. Brackenridge: *Father Bombo's Pilgrimage to Mecca in Arabia*, del cui manoscritto è proprietaria la Historical Society of Pennsylvania. LEARY ne curò la pubblicazione in «The Pennsylvania Magazine of History and Biography», LXVI, ottobre 1942; mentre i capitoli composti da Brackenridge erano stati pubblicati da CLAUDE MILTON NEWLIN in *The Life and Writings of Hugh Henry Brackenridge*, Princeton Univ. Press, 1932, pp. 15-21.

P.M. Marsh³, non ne abbiamo che raccolte parziali, spesso fondate, in mancanza di prove certe, su congetture ed evidenze interne⁴. Come prosatore il « poeta della Rivoluzione americana » si riteneva — e in gran parte fu — soprattutto un giornalista, e un giornalista politico, dedito prima alla causa rivoluzionaria e poi a quella repubblicana, nemico del compromesso e pronto a pagare di persona continuando fino all'ultimo ad avversare la tirannide, sia nella forma più evidente del colonialismo inglese, sia in quella dell'ambiguo programma « monarchico » e « aristocratico » dei federalisti: « *I swear by the Republic, I have lived and die opposed to Monarchy, Aristocracy, Oligarchy, and every other species of Tyranny . . .* » — queste parole che Freneau attribuisce al testamento di un vecchio soldato della Rivoluzione⁵, possono benissimo applicarsi a lui stesso. Non a caso il suo posto nella storia politica dell'America continua ad attirare l'attenzione degli studiosi⁶.

3. PHILIP M. MARSH si è dedicato essenzialmente allo studio della prosa di Freneau, pubblicando nel 1955, a conclusione di circa vent'anni di studio su quest'argomento, una ricca antologia: *The Prose of Philip Freneau*, Selected and Edited by P.M. MARSH, New Brunswick, N. J., 1955, d'ora in avanti citata come MARSH, utilissima per l'ampiezza del repertorio e per le note al testo. Fra i numerosi studi del MARSH che prepararono la sua edizione della prosa di Freneau ricordiamo *Freneau's H Ezekiah Salem*, « *The New England Quarterly* », XVIII, giugno 1945, pp. 256-259; *From « H Ezekiah Salem » to « Robert Slender »: The Pseudonymic Creations of Peter Zenger and Philip Freneau*, « *Modern Language Notes* », LXI, novembre 1946, pp. 447-451; *Freneau and the Bones of Columbus*, *ibid.*, LX, febbraio 1945; *Philip Freneau and the Theatre*, « *Proceedings of the New Jersey Historical Society* », LXVI, aprile 1948; *Indian Folklore in Freneau*, *ibid.*, LXXI, 1953, pp. 125-135.

4. Due volte soltanto Freneau pubblicò in volume alcune fra le sue opere in prosa: nel 1788 uscirono a Philadelphia *The Miscellaneous Works of Mr. Philip Freneau, Containing his Essays, and Additional Poems*; e nel 1799, sempre a Philadelphia, le *Letters on Various Interesting and Important Subjects*, che, sotto lo pseudonimo di Robert Slender, Freneau aveva scritto per il quotidiano « Aurora », acceso portavoce della causa repubblicana e democratica. Ma la sua prosa copre un arco ben più vasto: basti pensare che sono tredici i periodici su cui — come direttore o come collaboratore — egli lasciò l'impronta della sua personalità.

5. *Last Will and Testament of a Democrat, on a Sick Bed in the Last Stages of an Aristocratic Consumption* (« *The Time-Piece and Literary Companion* », 4 luglio 1798), in MARSH, p. 393.

6. Vedi il recente studio di JACOB AXELRAD, *Philip Freneau: Champion of Democracy*, Austin, Univ. of Texas Press, 1967, che è il lavoro più aggiorn-

Freneau ebbe tuttavia altri interessi accanto alla politica: il mare, la natura, il destino dell'uomo e la morte entrano spesso nelle pagine della sua prosa con la stessa intensità con cui li ritroviamo nella sua poesia migliore; così come incontriamo il suo amore per la letteratura e il suo dolore di vivere in un mondo che l'urgenza dei problemi politici rendeva insensibile alla bellezza. Di qui l'amarezza della sua satira: « Shall I give you a sketch of my history, Mr. Bailey? » — scrive il 20 novembre 1782 al redattore del « Freeman's Journal » sotto il popiano pseudonimo di « Martinus Scriblerus » — « Shall I say in short I am one of those who, had it not been for this cursed revolution, would have been building fabricks of wood instead of raising ideal fabricks upon paper . . . ? »⁷. Tutta la vita di Freneau è caratterizzata dallo sforzo di conciliare aspirazioni ideali e mondo reale, coscienza politica e coscienza letteraria.

Il suo interesse per la letteratura nacque nella biblioteca paterna e fu coltivato negli anni trascorsi al College di Princeton (1768-1771), dove, sotto la direzione di John Witherspoon, gli studi filosofici e religiosi venivano integrati con la lettura degli autori latini e dei classici inglesi del '700. Witherspoon soleva invitare i suoi studenti a formare la loro prosa sulla saggistica inglese, non senza però discriminare fra testi caratterizzati da uno stile diretto, semplice e concreto, e forme letterarie più rigidamente intellettualistiche:

Of modern authors in our own language, Mr. Addison is a noble pattern of elegance, dignity and simplicity. Swift in his political picces, writes with great strength and force, and is perhaps a pattern of stile [*sic*] which has scarcely been exceeded since his time . . . I cannot help here cautioning you against one modern

nato dopo gli articoli di S. E. FORMAN, *The Political Activities of Philip Freneau*, Baltimore, « The John Hopkins University Studies in Historical and Political Science », s. XX, settembre-ottobre 1902; F. L. PATTEE, « The Modernness of Philip Freneau », in *Side-Lights on American Literature*, New York, 1922, pp. 250-252; P. M. MARSH, *Was Freneau a Fighter?*, « Proceedings of the New Jersey Historical Society », luglio 1938.

7. Cfr. MARSH, p. 74.

author of some eminence, Johnson, the author of the Rambler. He is so stiff and abstract in his manner and such a lover of hard words, that he is the worst pattern for young persons that can be named⁸.

Il giovane studente farà tesoro di questi insegnamenti. Nonostante una sicura affinità spirituale con Johnson (il pessimismo di Freneau inclinerà talora a toni moralistici) sotto l'aspetto stilistico egli ne condanna il gusto accademico⁹, guardando preferibilmente — come del resto molti dei suoi contemporanei — al « Godlike Addison » e all'amara satira di Pope e di Swift. Ma i suoi saggi, arricchiti del più moderno pensiero romantico, assumeranno gradualmente un carattere spiccatamente americano.

Non è tuttavia nella saggistica che Freneau esordì come prosatore. Negli anni di Princeton aveva stretto con Hugh Henry Brackenridge — il futuro autore di *Modern Chivalry* — un'amicizia solida e fruttuosa: i due giovani, pur diversi di temperamento, trovavano un punto d'incontro nell'insofferenza all'ortodossia religiosa e al convenzionalismo filobritannico del College (insofferenza condivisa, peraltro, dal futuro presidente degli Stati Uniti James Madison, allora studente anch'egli a Princeton) e nella disposizione satirica del loro talento letterario. Nacque così, nell'autunno del 1770, un loro « romanzo », *Father Bombo's Pilgrimage to Mecca in Arabia*, di cui la sola sezione sopravvissuta è stata di recente pubblicata per la prima volta¹⁰.

Concepito secondo lo schema picaresco del *Don Chisciotte*

8. Cit. in CLAUDE MILTON NEWLIN, *The Life and Writings of Hugh Henry Brackenridge*, cit., p. 10.

9. « Samuel Johnson, the Hercules of British essayists... »; « His erratic, though not very extensive, imagination... »; « Here was no room, no pretence for him to introduce words six feet in length, or to tell us what the ancients had said about it in their voluminous treatises, now consigned to rats, grocers and cheese-mongers. » Cfr. *An Oration in Commendation of Tobacco* (« Daily Advertiser », 30 giugno 1790), in MARSH, pp. 243-244.

10. Vedi sopra, n. 2. Dal manoscritto si è salvato soltanto il Terzo Libro del II volume. Di questo il primo capitolo è opera di Brackenridge; Freneau compose il II, il III, e l'Epilogo.

e di *Hudibras*, l'eroe del componimento, un eccentrico americano di origine irlandese, che, nel suo viaggio verso la Mecca, affronta prima sul mare e poi in Europa una serie di disavventure, rivela subito una sua interessante originalità. Poiché le comunità nazionali che egli incontra altro non sono che le componenti principali di quel *melting pot* che è l'America alla fine del Settecento, egli racchiude in sé i germi — e ciò nelle pagine di Brackenridge — di Teague O'Reagan, il Sancho Panza di *Modern Chivalry*, e, in genere, degli « eroi » della frontiera, costretti a fare i conti con diverse comunità di origine europea. Con queste — significativamente francese, irlandese e scozzese — egli si mimetizza continuamente, anche nel linguaggio, capace di assumere sia intonazioni dialettali locali sia un'ambiziosa e velleitaria eloquenza oratoria.

Ma il viaggio, svolgendosi in Europa, anticipa anche certi aspetti del tema politico internazionale caro al Freneau maturo: qui si riconosce infatti la sua mano. La penna di Freneau trasforma le traversie di Father Bombo in una precisa denuncia alla società europea dove la legge per sopravvivere è l'inganno, e dove la cultura scientifico-religiosa, conservata gelosamente in America dalle università, non sembra più in grado di soddisfare le esigenze della giovane America. Di qui la carica polemica che hanno l'eterodossia religiosa di Father Bombo e il suo atteggiamento eccentrico nei confronti della società — motivi che trovano il loro veicolo nella satira di marca tradizionale.

In definitiva, però, l'esperienza europea (e qui il tema internazionale, colorandosi del pessimismo romantico di Freneau, si proietta nel futuro della tradizione americana) è esperienza della civiltà come fonte di umana corruzione. Sancho Panza si trasforma in Don Chisciotte: deluso dal mondo, al pari del Rasselas johnsoniano, Father Bombo torna in America, isolandosi con i suoi libri in un oscuro luogo di campagna dove le consolazioni di una vita secondo natura verranno stroncate dalla morte. La satira si muta in tragicomica meditazione sul destino dell'uomo il cui « viaggio » nella vita (e non sarà inutile rilevare che parte di esso, in *Father Bombo's Pilgrimage*, ha luogo sul mare) ha sempre un'unica destinazione:

This last Scene of his Days was very melancholy and affecting, but I shall forbear to transmit it to Posterity, as the same Tragedy must be acted over again, as long as the World stands, and consequently no one can be ignorant of it ¹¹.

È pertanto possibile collocare *Father Bombo's Pilgrimage* alle origini del romanzo americano, e non solo cronologicamente ¹². L'umorismo caricaturale e burlesco del personaggio, nascendo dal linguaggio più che da situazioni di per sé comiche, rivela un legame con le tradizioni popolari della frontiera ¹³; così come il suo rifiuto di integrarsi nella cultura accademica tradizionale rifugiandosi in campagna con i diletti libri prefigura la condizione del letterato americano. Il ritiro « from the noise and hurry of the World » non era certo un tema nuovo né originale, ma esso assume un significato drammatico non solo alla luce di quanto s'è detto, bensì nel contesto particolare della vita di Freneau, costantemente dibattuto tra il mito dell'America e la storia dell'Europa, tra classicismo e romanticismo, debito all'arte e debito alla società.

Lettore assiduo di Rousseau e di Chateaubriand, Freneau cercò un'evasione nel mare e nella natura: dopo un primo fallimento nella professione di insegnante ¹⁴, s'imbarcò nel 1776 per le West Indies. Fu il primo di numerosi viaggi per mare. Ma il contatto con la realtà di quei luoghi — che pure lo affascinarono per la loro bellezza — gli rivelò l'insufficienza e i limiti del naturalismo romantico europeo. Nato in America, egli era troppo vicino nel tempo ai massacri indiani per poter accettare total-

11. Cfr. PHILIP FRENEAU, *Father Bombo's Pilgrimage*, cit., pp. 476-77.

12. *The Power of Sympathy*, di W. HILL BROWN, comunemente ritenuto il primo romanzo americano, è del 1789.

13. Vedi l'introduzione di CLAUDIO GORLIER alla sua antologia *Umoristi della frontiera*, Vicenza, 1967.

14. Uscito da Princeton, Freneau insegnò prima a Long Island, successivamente alla Somerset Academy, nel Maryland, di cui era direttore l'amico Brackenridge. Ma con scarso successo. Cfr. una sua lettera a Madison dalla Somerset Academy, 22 novembre 1772, in MARSH, p. 475: « This is the last time I shall enter into such a business, it worries me to death and by no means suits my 'giddy wandering brain' ».

mente la concezione ottimistica del buon selvaggio; ed era ormai abbastanza esperto della vita sul mare per credere senza riserve alla bontà della natura. Nella « fair, romantic Island » di Bermuda¹⁵, gli abitanti, pur vivendo all'unisono con la natura, non solo non sono consapevoli della loro felicità, ma la mettono continuamente a repentaglio « in quibbling and over-reaching each other »; così come a Santa Cruz¹⁶, « an enchanted island such as we read in romances », il sogno dell'eterna primavera è guastato dalla schiavitù dei negri:

A description of the slavery they endure would be too irksome and unpleasant to me, and, to those who have not beheld it, would be incredible. Sufficient be it to say, that no class of mankind in the known world undergo so complete a servitude as the common negroes in the West Indies. It casts a shade over the native charms of the country; it blots out the beauties of the eternal spring which Providence has there ordained to reign . . . It leaves me melancholy and disconsolate, convinced that there is no pleasure in this world without a share of pain. And thus the earth, which were it not for the lust of pride and domination, might be an earthly paradise, is, by the ambition and overbearing nature of mankind, rendered an eternal scene of desolation, woe, and horror . . .

In quei luoghi « Captain Freneau » — spesso anche materialmente in cerca di fortuna — trovava i resti di una tradizione americana. « Cat-Island », nelle Bahama, pur nell'aridità e nell'insospitalità del suolo, lo attirava per la ricchezza delle sue memorie: là Cristoforo Colombo aveva messo piede per la prima volta in terra americana e « the nations of two distant parts of the globe were introduced to each other », dando inizio al nuovo

15. *Account of the Island of Bermuda*, in MARSH, pp. 38-40. Il saggio fu pubblicato da Brackenridge sul primo numero del suo ambizioso periodico mensile « The United States Magazine » (Philadelphia, gennaio-dicembre 1779). Freneau vi contribuì con saggi e poesie, fra cui *The House of Night*.

16. *The Beauties of Santa Cruz*, « United States Magazine », febbraio 1779.

destino dell'America¹⁷. E là era possibile rinvenire antiche rovine — forse i resti di un'antica civiltà locale.

Certo è che Freneau, nonostante le sue disillusioni sull'operare degli uomini, condanna la civiltà in nome della vita semplice, lontana dalla pompa, dall'artificio, dalla sete di potere. Tale credo trova la sua prima espressione in una serie di saggi pubblicati nel « *Freeman's Journal* » di Philadelphia dal 21 novembre 1781 al 14 agosto 1782: diciannove saggi che, sotto il titolo di *The Pilgrim*, si alternano nello stesso giornale ad altri componimenti (in prosa e in poesia) di natura più specificatamente politica, a difesa della causa rivoluzionaria. La guerra era allora entrata nella sua fase più acuta, e Freneau seppe dare all'America il coraggio di cui aveva bisogno, intingendo la penna nel veleno della satira. Rispetto agli articoli che seguono e commentano le vicende della guerra, i saggi del « *Pilgrim* » hanno un tono più distaccato, più deliberatamente letterario, tanto che successivamente lo stesso autore, con numerose correzioni, revisioni, tagli e aggiunte, li raccoglierà nei *Miscellaneous Works*¹⁸ col nuovo titolo di *The Philosopher of the Forest*¹⁹.

Le due serie s'incentrano sul « carattere » convenzionale del « Pellegrino filosofo », discendente dal grande filone della saggistica inglese e francese del Settecento. Egli ha un'aria di famiglia col « *Citizen of the World* » di Goldsmith, con l'autore delle *Lettres Persanes*, e soprattutto con il Mr. Spectator, di Addison e di Steele. Come Mr. Spectator, si presenta narran-

17. Come più tardi Washington Irving (Cfr. *The Life and Voyages of Christopher Columbus*, 1828), Freneau insiste spesso sulla figura di Colombo, che considera ingiustamente trascurata dagli americani. Oltre a *Cat-Island*, apparso il 5 dicembre 1792 nella « *National Gazette* » di Philadelphia (vedi lo in MARSH, pp. 290-292) va ricordato il suo resoconto della traslazione delle ossa del viaggiatore da Valladolid a Siviglia e infine nell'isola di Hispaniola (Indie Occidentali). Il saggio, pubblicato nel « *True American* » il 17 agosto 1822 è stato ristampato da MARSH, (pp. 467-69) che altrove ne rileva l'importanza storica. Cfr. MARSH, *Freneau and the Bones of Columbus*, cit. L'interesse per la figura di Colombo dettò a Freneau un componimento epico giovanile, *The Picture of Columbus*, e l'ode *Columbus to Ferdinand* (cfr. FRED L. PATTER, *Poems of Philip Freneau*, cit., vol. I, pp. 89, 46).

18. Vedi più sopra, n. 4.

19. La serie del *Philosopher of the Forest* si compone di undici saggi.

do la propria storia e giustificando l'intrusione autobiografica con la necessità di soddisfare la curiosità dei lettori:

In the course of my observations upon men and manners, I have frequently remarked, that every reader seems curious to know something of the private character, circumstances, and leading features of an author, previous to the perusal of his writings. I shall therefore, in compliance with this humour, confine this my first paper, to some account of my life, situation and misfortunes²⁰.

Anch'egli ha ereditato dalla famiglia una piccola proprietà terriera e ha trascorso la sua vita viaggiando nei paesi più remoti dell'Oriente; divenuto « cittadino del mondo » ha deciso di comunicare al pubblico le sue impressioni sulla società umana, inviandole al giornale dalla sua dimora di scapolo, sulla quale intende serbare il massimo segreto. Ricorrendo alla forma epistolare, a dissertazioni moraleggianti o filosofiche, a impressioni realistiche, a domande-e-risposte, a caratteri fittizi espressi allegoricamente nel nome, il filosofo-pellegrino parla spesso il linguaggio di Mr. Spectator o del goldsmithiano cittadino del mondo: fa commenti sulla moda, sull'educazione dei giovani, sulle stravaganze femminili e maschili, sul teatro, sulle peculiarità nazionali, sulla vita in città e su quella in campagna, sui *Whig* e sui *Tory*, sull'anima umana e sul destino dell'uomo.

Ma nel modo in cui Freneau costruisce il suo personaggio si avverte anche la precisa influenza di Rousseau e di Tom Paine. Nato in Svizzera, il pellegrino-filosofo ha fin dall'infanzia respirato il furore antimonarchico di Guglielmo Tell²¹, e

20. Cfr. *The Spectator*, 1: « I have observed, that a reader seldom peruses a book with pleasure 'till he knows whether the writer of it be a black or a fair man, of a mild or choleric disposition, married or a bachelor... To gratify this curiosity, which is so natural to a reader, I design this paper, and my next, as prefatory discourses to my following writings... I must do myself the justice to open the work with my own history. » Il saggio *The Pilgrim*, No. 1, pubblicato nel « Freeman's Journal » (21 novembre 1781), apparve nei *Miscellaneous Works* come il primo della serie intitolata *The Philosopher of the Forest*. Vedilo in MARSH, pp. 196-202.

21. « For from him [William Tell] I was derived in the maternal line ».

poiché la sua esperienza di viaggiatore gli ha insegnato a vedere il mondo suddiviso fra oppressori e oppressi, le sue dissertazioni avranno un preciso significato politico. In ciò egli si distacca dalla saggistica convenzionale; anziché osservare un atteggiamento d'imparzialità, traduce in presa di posizione attiva il credo filosofico nei diritti naturali dell'uomo. Cresciuto fra le montagne del Giura e costretto a fuggire di fronte alla civiltà che, avanzando nei boschi, distruggeva la vita naturale e la sua felicità in nome di interessi economici, dopo tanto vano peregrinare è venuto a cercare la libertà in terra d'America, in una foresta sulle rive del Delaware, non lontano dalla « bella e popolosa » città di Philadelphia. La denuncia della civiltà, derivata dalla tematica di Rousseau e di Goldsmith²², si concretizza anzitutto nelle descrizioni di un paesaggio specifico e determinato, che, innestandosi sul ceppo tradizionale della saggistica di costume vi introduce un'impronta individuale. In mezzo a tante astrazioni e generalizzazioni Freneau rivela l'istinto dell'artista per il concreto e il particolare: le idee si trasformano in immagini, e in immagini non più imitative dei moduli dell'Arcadia, bensì ricavate dall'immenso paesaggio del Nuovo Mondo: foreste impenetrabili, montagne e valli, coste battute dall'Oceano, vegetazione esuberante e selvaggia sulle rive dei fiumi, e, soprattutto, il paesaggio del West:

My friend, the clergyman informs me, that after passing a ridge of lofty mountains extending on the western frontiers of these republics, a new and most enchanting region opens, of inexpressible beauty and fertility. The lands are *there* of a quality far superior to those situated in the neighbourhood of the sea coast: the trees of the forest are stately and tall, the meadows and pasture spacious, supporting vast herds of the native animals of the country; which own no master, nor expect their sustenance from the hands of men. The climate, he says, is moderate and agreeable; there the rivers no longer bend their courses to the Atlantic, but inclining to the west and south, and moving with

22. Cfr. *The Deserted Village* e i saggi del *Citizen of the World* in O. GOLDSMITH, *Collected Works*, a cura di A. FRIEDMAN, O.U.P., 1966, 5 voll.

a gentle current through the channels that Nature has opened, fall at length into that grand repository of a thousand streams, *Mississippi*, who collecting his waters, derived from a source remote and unknown, rolls onward through the frozen regions of the north, and stretching his prodigiously extended arms to the east and west, embraces those savage groves and dreary solitudes, as yet uninvestigated by the traveller, unsung by the poet, and unmeasured by the chain of the geometrician; till uniting with the *Ohio* and turning due south, receiving afterwards the *Missouri* [*sic*] and a hundred others, this prince of rivers, in comparison of whom the *Nile* is but a small rivulet, and the *Danube* a ditch, hurries with his immense flood of waters into the Mexican sea, laving the shores of many fertile countries in his passage, inhabited by savage nations to this day almost unknown and without a name²³.

Il naturalismo deistico si fonde con lo spirito della frontiera: le tendenze naturalistiche, nazionalistiche, romantiche e realistiche di Freneau trovano nella sua descrizione della natura americana centro e coerenza.

Ma proprio perché la condanna della civiltà parte dalla natura americana, il nemico da combattere, colui che ha distrutto in America la bontà e l'innocenza primitive, si individua chiaramente: è l'Inghilterra, la deprecata « *Island of Snatch-away* » di swiftiana memoria²⁴. Sono stati gli inglesi a portare la schiavitù, la discordia, l'odio e la guerra: ed erano quegli stessi uomini i cui diritti erano stati calpestati in patria. Essi distrussero « *the innocent natives* » o li cacciarono nelle remote contrade dell'interno finché caddero a loro volta nell'insidia: col pretesto di proteggerli, l'Inghilterra li accolse fra i propri sudditi, « *but at the same time said in her heart, They shall hereafter be my slaves.* » Pertanto i saggi di costume di marca addisoniana e le dissertazioni rousseauviane del pellegrino-filosofo si muovono in una prospettiva propriamente politica: sia per i riferimenti diretti all'Inghilterra, sia per il contesto in cui furono pubblicati (il « *Freeman's Journal* » difen-

23. *The Philosopher of the Forest*, Numb. X, in MARSH, p. 228.

24. *The Philosopher of the Forest*, Numb. V, in MARSH, pp. 212-216.

deva strenuamente la causa delle colonie), sia infine per il momento particolare in cui videro la luce.

Non diversamente, nei saggi (come già nelle poesie)²⁵ di argomento indiano l'interesse di Freneau per la vita primitiva si fa gradualmente più concreto. « Opay Mico » e « Tomo-Cheeki »²⁶, i due indiani portavoce dei problemi della loro razza, erano personaggi reali, capi tribù del Sud, noti per i loro frequenti rapporti con l'uomo bianco. Il primo si era recato nel 1790 a New York (allora capitale dell'Unione) per intavolare negoziati col governo americano; il secondo, capo degli Yamacraws nel sud della Georgia, aveva visitato molti anni prima Londra su invito di James Oglethorpe, il fondatore inglese di quella colonia²⁷. Il Tomo-Cheeki di Freneau che si reca nel 1795 a Philadelphia, divenuta nel frattempo la nuova capitale, appartiene evidentemente a una generazione più giovane e ormai priva di illusioni sulla convivenza con l'uomo bianco. Come Opay Mico — e qui le due figure si confondono — egli è un indiano Creek, capo di una delle comunità del Sud più bersagliate e primitive, nella cui sorte e nel cui folklore Freneau sembra trovare una conferma alla tesi del buon selvaggio²⁸.

25. Le poesie di Freneau sugli indiani precedono i suoi saggi in prosa sul medesimo argomento. A *The Project of King Tammany* e a *The Dying Indian*, pubblicate dapprima nel *Freeman's Journal* e poi nel primo volume dei *Poems* (1786), seguirono, nei *Miscellaneous Works* del 1788, *The Indian Burying Ground* (la migliore su questo tema) e *The Indian Student, or, Force of Nature*.

26. I saggi di Opay Mico uscirono nel « *Daily Advertiser* » (New York, 1790-91), l'1, 8, 17 settembre 1790, intitolati rispettivamente *A Short Discourse upon Drunkenness*; *Reflections on My Journey from the Tassassee Towns to the Settlements on the River Hudson*; *A Discourse upon Horse Shoes*. Il primo e il terzo vennero poi inclusi nella serie di « Tomo-Cheeki », diventando rispettivamente *Tomo-Cheeki IV* e *Tomo-Cheeki IX*. I saggi di Tomo-Cheeki, quindici in tutto, apparvero invece nel « *Jersey Chronicle* » (settimanale locale pubblicato da Freneau nel New Jersey dal 1795 al 1796); indi, con l'aggiunta di altri due, nel « *Time-Piece, and Literary Companion* », l'ultimo giornale da lui diretto (New York, 1797-98).

27. La visita di Tomo-Chi-Chi fu registrata dai giornali inglesi dell'epoca. Cfr. CHARLES C. JONES Jr., *Historical Sketch of Tomo-Chi-Chi, Mico of the Yamacraws*, Albany, N. Y., 1868.

28. Cfr. JONES, *op. cit.*, p. 48, ove viene riportato il diario di un viaggiatore del tempo: « They love equality... They hate self-interested

Presentati al lettore secondo la tecnica addisoniana²⁹ del manoscritto « scoperto » dopo la partenza dell'autore e tradotto dalla lingua originale (nel caso di Opay Mico, il Tallassee) Opay Mico e Tomo-Cheeki trascendono il modello inglese essendo principalmente preoccupati dei problemi della loro razza, di cui lamentano il declino e il graduale allontanamento dalla natura: l'astratto pellegrino-filosofo prende forma nell'indiano d'America i cui usi e costumi³⁰ Freneau si riteneva fortunato di conoscere da vicino: « I thought myself happy that I had been permitted to come into the world in an age when some vestiges of the primitive men and their manner of living were yet to be found. A few ages will totally obliterate the scene »³¹.

Ma la realtà degli indiani era anche crudeltà: Freneau per tanti riguardi non poteva ignorare certi episodi di violenza di cui essi si erano macchiati. Scrive infatti consapevolmente Tomo-Cheeki:

The news is arrived in this village, that some cruel warfare has been carried on by certain Indian tribes lying in the north and west. A chief of the white men has been burnt — a woman has been scalped —, a little boy has been tomahawked. A spirit of cruelty is rising up against us on account of these excesses, and a philosopher has this day given it as his opinion, that *the whole race of red-men are therefore of a diabolical nature*³².

Ma tali orrori più che da sete di potere sono causati da dura necessità: anticipando Thoreau, Freneau riconosce legittima la difesa, da parte degli indiani, della loro libertà, felicità, e terra, insomma dei diritti naturali dell'uomo:

people... They account laboring and working for hire to be a slavery; therefore they will not work for gain ».

29. Cfr. *The Spectator*, 50.

30. Cfr. PHILIP MARSH, *Indian Folklore in Freneau*, cit..

31. *The Splenetic Indian* (in MARSH, p. 125). Questo saggio, col quale Freneau affrontò per la prima volta direttamente il problema dell'indiano d'America, fu pubblicato nei *Miscellaneous Works*, cit..

32. *Tomo-Cheeki III*, in MARSH, pp. 335-336.

Let those that have so much to say on the love of country, reflect but a moment on the misfortunes of our race, and they will not consider us wholly execrable, even when they recollect our cruelties. These shores were once our own³³!

Perciò la lotta per la sopravvivenza si identifica con la battaglia democratica per i diritti dell'uomo che Freneau aveva difeso durante la Rivoluzione e che in quegli anni si traduceva nell'impegno di Jefferson per una Costituzione repubblicana³⁴. Ma la causa degli indiani contiene pure un polemico richiamo al passato, poiché è nella tradizione indiana che l'America ritrova una sua storia, risalente all'età paleolitica, all'età del mammut:

Time has been when the host of mighty bones ranged over the mountains & struck terror into the hearts of our men of old moons. He came down from the hills and destroyed whole villages in a moment... The red people hid themselves in dismay from the tooth of the destroyer... At last the eternal thunderer darted his arrows on the huge and greedy animal that devoured our forefathers, and shewed no mercy to the tender infant. Instantly, he sunk into the ground, and appeared no more to torment the sons of the woods³⁵.

33. *Reflections on My Journey from the Tallassee Towns to the Settlements on the River Hudson, cit.*

34. Freneau sostenne con tale impeto Jefferson nella «National Gazette» di Philadelphia (1791-1793) che Hamilton riuscì a diffondere la voce che facesse ciò per interesse privato. Freneau negò l'accusa pubblicamente; Jefferson lo difese in una lettera privata a George Washington (9 settembre 1792). Quest'ultimo, colpito incessantemente da Freneau per il suo atteggiamento aristocratico nei confronti del paese e per la sua neutralità nei confronti della Francia rivoluzionaria, chiese a Jefferson, allora Segretario di Stato, di licenziare «that rascal Freneau» dall'incarico di traduttore ufficiale nel Dipartimento di Stato; Jefferson tuttavia rifiutò, scrivendo nel maggio 1793: «His paper [“The National Gazette”] has saved our Constitution, which was galloping fast into monarchy». Cfr. P. L. FORD, *The Writings of Thomas Jefferson*, I, 1892, p. 231.

35. *Tomo-Cheeki XI* («Time-Piece», 22 maggio 1797), in MARSH, p. 357.

Freneau viene così a fondere il mito del buon selvaggio con una visione storica della civiltà indiana, della cui grandezza — affermava — si potevano ancora vedere i segni lungo le valli del Mississippi.

Alla ricerca dei padri parte dunque Moncachtape, della tribù degli Yasous. Risalendo il Mississippi e il Missouri, attraverso l'Oregon « dalle acque limpide », giunge sulla costa del Pacifico dov'è oggi la Columbia britannica: nel suo viaggio verso il West il mito della frontiera diventa un simbolico ritorno alle origini e ad una vita migliore — già il pellegrino-filosofo aveva osservato che, nell'Ohio, « things alter for the better »³⁶.

Questi saggi — in cui altri ha individuato la miglior prosa letteraria di Freneau³⁷ — si inseriscono, per il tono altamente oratorio e per la romantica tristezza che li pervade, nel filone di una certa tradizione europea che attribuiva agli indiani un linguaggio eloquente e un carattere malinconico³⁸, motivi che Freneau ritrovava direttamente in quel popolo cosciente del proprio declino. La sua fantasia si accende nel rievocarne sia il passato glorioso che l'ingenuo stupore di fronte al mistero della natura: il discorso assume talora toni di vera e propria prosa poetica, come in certe pagine notturne di poesia del fiume:

Impetuous waters! when the great lamp of the night shines with a round face they rush in from the deep and distant world of fluids with redoubled violence; they lift themselves up to the doors of the white men, and threaten destruction to all their works. A little while they remain without motion, like an Indian huntsman tired of climbing to the top of Ora-zeeba, who rests there a short time after the violence of hunting. So do these waters repose after the weary race that has been allotted to them³⁹.

36. *The Philosopher of the Forest*, Numb. IX, in *Miscellaneous Works*, cit., p. 350.

37. MARSH, p. 553: « Freneau's best literary prose ».

38. Cfr. SAMUEL JOHNSON, *The Idler*, 81; e nel « Gentleman's Magazine », novembre 1765, un'imitazione del saggio johnsoniano..

39. *Tomo-Cheeki* XV, in MARSH, p. 360.

Ma il tema della natura bella e terribile si traduce in condanna della scienza: l'immediata satira di Freneau alla sterile erudizione dell'*American Philosophical Society*⁴⁰ si allarga in un romantico rifiuto del pensiero scientifico. Tentare la natura, come farà il capitano Ahab, è un atto sacrilego, un faustiano peccato di conoscenza superumana:

Content yourself, therefore, with the Knowledge of such things as really concern you, and will operate to your earthly good; and do not be peeping through glasses and tubes to cheat Nature out of her secrets, and impiously develope the mysterious fabric of the universe.

Freneau si inserisce così in una schietta tradizione puritana. E ciò appare tanto più evidente quando certe sue figure di indiani rivelano un tratto diabolico⁴¹ che né il ricorso alla legittima difesa, né, ancor meno, il naturalismo rousseauviano, riescono a spiegare. La conclusione sarà una dichiarazione d'impotenza di fronte al mistero della vita:

Yet to himself, continued the spirit, man is an absolute mystery: he emerged from yonder cloud of darkness in the east, and

40. *Tonto-Cheeki II*, in *MAKSI*, pp. 334-35. Cfr. la satira di Brackenridge all'*American Philosophical Society* in *Modern Chivalry*, a cura di C.M. NEWLIN, New York, 1937, Book II, Chapter I. Il tema era già stato anticipato dai due autori in *Father Bombo's Pilgrimage*.

41. «Look at man in savage: there the outlines of his general conduct are the same as under civilization. The Missisago Indian wanders through the forest with his bow and arrow. — He kills a deer and returns to his wigwam. He happens to have a humane heart: The deer is more than he wants for his present occasion. A poor adjacent Indian perhaps unfrugal or unthrifty comes to him, and purchases a quarter, promises the same in return from the deer he is going out to hunt to-morrow. He goes out but has no luck, and comes home empty. What is the conduct of the creditor Indian? — Bring me positively to-morrow (says he) a quarter of venison as large as that you had from me, and all will be well — otherwise you shall, by the general consent of our village, be put to labour until you make restitution». Cfr. *On Imprisonment for Debt* («Time-Piece», 13 dicembre 1797) in *MAKSI*, p. 392. L'amarezza di Freneau su quest'argomento nasce anche da motivi personali: egli fu sempre tormentato dai debiti. Il tema viene dibattuto in parecchi saggi.

in a similar state of obscurity he must be again involved. The wisest among you have never yet been able to unravel the designs and views of the great original Spirit in permitting existence to man: I will, however, be so candid as to acknowledge that some few have been born possessed of souls of so much sagacity as to be able to look thro' yonder cloud that bounds the invisible existence of man, so far at least as to have some faint glimmerings of the real intentions of the Deity in this matter: but whenever I discover any such I am obligated by a most sacred oath to kill them in their infancy, lest the secrets of the Creator should be unseasonably revealed⁴².

Moderno Don Chisciotte⁴³, Freneau trova nella satira un mezzo congeniale per esprimere il contrasto fra il suo mondo ideale e quello reale, fra una romantica fede nello stato di natura e una concezione pessimistica dell'uomo: in ciò egli appare crede diretto di Jonathan Swift. *The Voyage of Timberoo-Tabo Eede, an Otaheite Indian*⁴⁴, denuncia la fondamentale malvagità della natura umana prendendo a modello la narrativa di Swift: lo sfruttatore, il colonialista, è paradossalmente il sovrano di Tahiti, che invia i suoi sudditi a conquistare i « selvaggi » inglesi d'America col pretesto di civilizzarli e di convertirli all'unica, « vera » religione, di cui è simbolo il divino tatuaggio; ma troppo incivili si riveleranno quelle genti perché valga la pena di assoggettarle all'Impero del Sole. La forma del racconto è quella swiftiana del diario di viaggio, su cui agiscono esplicitamente le cronache dei colonizzatori degli stati meridionali⁴⁵, e, indirettamente ma sicuramente, i resoconti dei Padri Pellegrini. Il viaggio per mare, le difficoltà dell'approdo, e quelle, ancor più dure, del freddo, della fame e dei sel-

42. *The Philosopher of the Forest*, Numb. VIII, in MARSH, p. 221.

43. « The inimitable pen of Michael Cervantes ». Cfr. *The Philosopher of the Forest*, Numb. XI, in MARSH, p. 232.

44. Pubblicato nei *Miscellaneous Works*. Vedilo in MARSH, pp. 137-146.

45. Una nota di Freneau indica l'uso di *An Account of the Voyages... for Making Discoveries in the Southern Hemisphere* di JOHN HAWKESWORTH, Londra, 1773.

vaggi incontrate sulla terra, ricalcano in chiave satirica i diari di viaggio dei primi puritani:

But our blood was good, and our hearts were of that kind which can endure every thing for the sake of extending the power, and carrying to the ignorant the religion and learning of our dear and beloved native island.

Come la forma dei saggi spettatoriali si piega, in Freneau, ad accogliere il suo rifiuto della politica e della società inglese, così il puritanesimo viene denunciato con gli strumenti della sua stessa tradizione letteraria: egli afferma che arbitraria e intollerante è la religione della Nuova Inghilterra, insopportabile la schiavitù dei negri che vi regna, meschini i suoi pregiudizi sessuali. Ma nell'assunto che il conquistatore è l'indiano, la satira finisce col travolgere l'umanità intera: come Gulliver, Freneau non vede nel mondo salvezza alcuna, né dentro, né fuori della civiltà⁴⁶.

Con tutto ciò il suo pessimismo mai si traduce, in pratica, in rinuncia alla lotta politica: dopo la Rivoluzione Freneau torna ad attaccare con violenza lo spirito « monarchico » e conservatore che, dopo aver reso tanto tragica e difficile la guerra di liberazione, gli sembrava risorgere nel partito fedetalista di Hamilton. Sostenitore, al pari di Jefferson e di Paine, della causa repubblicana, del primato dell'agricoltura in economia, dell'uguaglianza sociale, egli si presenta ora come portavoce delle masse e della democrazia della frontiera: parla del malcontento dei contadini oppressi dalla crisi agraria e angosciati dallo spettro della prigione per debiti⁴⁷, dell'incuria del go-

46. Cfr. *The Philosopher of the Forest*, Numb. XI, in MARSH, p. 231: «... and such were the Mohawk Indians in America, whose restless, warlike and overbearing spirit has produced its natural effect, their almost universal extirpation... Discord and disorder are interwoven with the nature and constitution of the human race ».

47. Cfr. *Interesting Thoughts, Designed for the Public Good*, by Christopher Clodhopper, Yeoman, (*Miscellaneous Works*) in MARSH, p. 180: «At the present time, when people in general find so much difficulty in paying their taxes for the support of civil government, owing, as they

verno verso i veterani della Rivoluzione⁴⁸, e invoca provvedimenti a favore dei marinai vecchi o infortunati⁴⁹; problemi che — come pure la vita difficile dell'insegnante privato⁵⁰ o quella del giornalista⁵¹ — appaiono tanto più sentiti in quanto spesso lo toccano personalmente.

È tuttavia raro che egli indulga alla pura cronaca o alla confessione autobiografica; costante è invece il suo sforzo di oggettivarsi in un « carattere », di dare all'opera una compostezza letteraria valendosi anche di tecniche ed espedienti che, si è visto, risalivano alla migliore tradizione giornalistica e narrativa del Settecento. Il saggio settecentesco si prestava a dibattere sia gli aspetti più superficiali della moda e del costume⁵², sia problemi morali, politici e letterari più seri, esprimendosi con una poliedricità formale che ubbidiva ad un fine preciso: oggettivare l'esperienza dello scrittore, concretizzarla in un « tipo » o « carattere » in cui la società potesse riconoscersi — tipo o carattere che, nei casi migliori, tende ad assumere movenze più propriamente narrative. Freneau coglie dai modelli europei il metodo più che il contenuto: la sua prosa è un progressivo trasformarsi di caratteri ed espedienti di maniera in forme atte a rispecchiare la realtà americana.

say, to the small chance the farmer has of selling the produce of his lands to any advantage... ».

48. Cfr., fra gli altri, *The Old Soldier and His Dog* (« Daily Advertiser », 5 luglio 1790) in MARSH, pp. 246-248. Freneau, durante la Rivoluzione, combatté essenzialmente con la penna. Durante un viaggio per mare fu tuttavia preso prigioniero da una nave inglese nel 1780. Quell'esperienza, da lui registrata in *Some Account of the Capture of the Ship « Aurora »*, (pubblicato per la prima volta da JAY MILLES, New York, 1899), gli dettò più tardi gli amari ed indignati versi di *The British Prison Ship*. Cfr. MARSH, *Was Freneau a Fighter?*, cit..

49. Cfr. *The Sailor's Relief* (*Miscellaneous Works*), in MARSH, pp. 102-107.

50. *The Private Tutor* (*Miscellaneous Works*), in MARSH, pp. 118-122.

51. Cfr. *Ridiculous Distress of a Country Weekly News Printer* (« Time-Piece », 20 settembre 1797), in MARSH, pp. 372-373.

52. Cfr. *Priscilla Tripstreet's Answer to Christopher Clodhopper* (*Miscellaneous Works*), in MARSH, pp. 183-187.

Tale processo è evidente nella creazione di « Robert Slender ». Nella sua prima apparizione — sul « Freeman's Journal » del 16 marzo 1785 — Slender non è molto diverso dal « Pellegrino-filosofo ». Anch'egli è nato in Europa, conosce bene il mondo, e, vivendo per un certo tempo in maniera riservata a Philadelphia, « under the disguise of a cabinet of curiosities, spent the greater part of his time in making general observations on men and things ». Morendo, ha lasciato alcuni manoscritti, che, ritrovati da un amico, verranno tradotti (dal francese) e pubblicati nel giornale.

Due anni dopo (1787) un nuovo Slender viene presentato al pubblico: è uno *stocking weaver*, che, prima di morire, lamenta la sua condizione di scrittore fallito, umiliato ed ignorato dalla società a cui appartiene. Anch'egli lascia in eredità opere che mai videro le stampe, ma il tema convenzionale, applicato ad uno scrittore fallito, acquista una diversa carica autobiografica e sociale, poiché, con Robert Slender, Freneau affronta sia il problema del letterato americano sia quello di una letteratura nazionale. L'America — afferma — soffre di provincialismo culturale, non sa apprezzare che opere invecchiate dal tempo, non ha il coraggio di guardare a se stessa e in se stessa. V'è un'enfasi deliberata sulla figura dello *stocking weaver*-letterato che sa invece ispirarsi alla moderna realtà americana:

This performance is not exactly of the epic kind of poetry, like the Conquest of Canaan, by Timothy Dwight, nor of the didactic, like the poem of Lucretius on the Nature of the Gods; nor yet of the lyric, like the odes and epodes of Horace; but it is merely a simple account of what really befel the author, Robert Slender (late stocking weaver) and some of his companions on a Journey from Philadelphia to New York, in the seventeen hundred and eighty-third year of the Christian era⁵³.

53. Prefazione a *A Journey from Philadelphia to New York*, in MARSH, pp. 89-90.

L'eccentricità del personaggio rispetto alla tradizionale figura del letterato non comporta però un rifiuto dell'arte come forma, come lavoro di lima; il breve poema *A Journey from Philadelphia to New York* è costato a Slender otto mesi pieni di lavoro, di perfezionamento e di revisione. Ciò che Freneau deplora è l'accademia, la cultura di riflesso, l'atteggiamento parassitario che riscontrava negli scrittori americani depositari della tradizione quali i « Connecticut Wits », e, in genere, l'eccessiva importanza attribuita nel New England agli studi teologici e scientifici. Contro la società di cui quella cultura è espressione Robert Slender mette in guardia gli aspiranti scrittori:

Be particularly careful to avoid all connexion with doctors of law and divinity, masters of arts, professors of colleges, and in general all those that wear square black caps. A mere scholar and an original author are two animals as different from each other as a fresh and salt water sailor.

E lascia loro in eredità il suo esempio di scrittore avvilito da quell'ambiente, ma che, pur di non accettare compromessi, non ha esitato a dedicarsi ad un diverso mestiere.

Se un simile atteggiamento qualificava polemicamente la figura del nuovo letterato in America, non bastava però a risolvere il problema qualitativo di un'arte americana: Slender sa che l'indipendenza politica e quella letteraria di una nazione sono due cose distinte, e sente angosciosamente la contraddizione fra l'esigenza patriottica di una letteratura nazionale e l'urgenza di eventi che sembravano richiedere una partecipazione più pratica ai problemi della società:

There are a few writers of books in this new world, and amongst these very few that deal in works of imagination, and, I am sorry to say, fewer still that have any success attending their lucubrations. Perhaps, however, the world thinks justly on this subject. The productions of the most brilliant imagination are at best but mere beautiful flowers, that may amuse us in a walk through a garden in a fine afternoon, but can by no means be expected to engage much of that time which God and nature designed to be spent in very different employments. In a country,

which two hundred years ago was peopled only by savages; and where the government has ever, in effect, since the first establishment of the white men in these parts, been no other than republican, it is really wonderful there should be any polite original authors at all in any line, especially when it is considered, that according to the common course of things, any particular nation or people must have arrived to, or rather passed, their meridian of opulence and refinement, before they consider the professors of the fine arts in any other light than a nuisance to the community⁵⁴.

Patriottismo e primitivismo romantico non fanno rinunciare Freneau alla concezione della letteratura come prodotto storico ed espressione di una civiltà raffinata, né valgono a distaccarlo interamente dalla tradizione puritana che vedeva nell'arte un fiore del male, una negazione di Dio e della società.

Il problema critico di una letteratura americana indipendente non era nuovo: a partire dal 1770 John Trumbull, e con lui i « Connecticut Wits », aveva fatto il punto sulla situazione della cultura nel Nuovo Mondo. In *An Essay on the Use and Advantage of Fine Arts*⁵⁵ John Trumbull aveva condannato l'eccessiva insistenza degli studi universitari sulla scienza, sulla filosofia, sulla stretta imitazione degli antichi. Noah Webster denunciava l'atteggiamento paternalistico della cultura inglese; e Timothy Dwight, protestando nel 1789 contro le regole neoclassiche, identificava il problema di una letteratura propriamente americana con quello romantico della libertà dell'arte.

Ma i « Connecticut Wits » conservavano una concezione aristocratica del letterato e della cultura: formati a Yale, guardavano con disprezzo quegli autori — come Freneau o l'apostata Joel Barlow — che lavoravano direttamente al servizio della società. Per loro Freneau era un « mere writer for newspapers ». Il loro conservatorismo in poesia corrispondeva ad un velato conservatorismo ideologico e politico: essi avevano

54. *Advice to Authors*, By the Late Mr. Robert Slender (*Miscellaneous Works*), in MARSH, p. 91.

55. New Haven, 1770.

guardato tiepidamente alla Rivoluzione, e comunque la loro adesione non si era affatto identificata, come invece per Freneau, con la causa democratica. Dwight tuonava a Yale contro quella che definiva l'empia influenza di Voltaire; Trumbull, in *M'Fingal* (1776), era stato assai cauto nel tratteggiare sia i *Tory* sia i patrioti. Sotto l'apparente affinità delle loro affermazioni critiche, esiste perciò una sostanziale differenza fra la concezione che i « Connecticut Wits » e Freneau hanno dello scrittore americano. Per i primi esso altri non è che lo *scholar*, il dotto; per Freneau è un uomo come Robert Slender, come lui stesso, ostentatamente sprezzante dell'*establishment* accademico. L'arte per lui si identifica con la vita, con la realtà a cui l'autore appartiene e che egli ha il dovere di trasformare; è prima di tutto una scelta di natura morale. Freneau guarda all'America, al suo paesaggio e alla sua gente; ne interpreta il carattere, ne fa la storia, inserendo nel proprio discorso una materia nuova. Egli vede che la via per l'edificazione di una letteratura indipendente passa attraverso la creazione di contenuti nuovi, che a loro volta esigono una forma originale. Di qui la sua avversione all'epica biblica di Timothy Dwight (« No epic poem can be a good one wherein the dreams and nonsense of antiquity have not a preference given to them over modern rationality. — Nonsense is a considerable ingredient in every true epic — »)⁵⁶, per l'ipocrisia di certe elegie funebri⁵⁷, e per la falsa concezione della vita alimentata dalla moda dei romanzi gotici e sentimentali.

Quella moda gli ispirò un vero e proprio racconto, ove la satira si incarna in una forma narrativa originale. *Light, Summer Reading*⁵⁸, coll'allusivo sottotitolo « Which may possibly please

56. *On Epic Poetry* («Daily Advertiser», 16 novembre 1790), in MARSH, p. 265.

57. *On Funeral Elogiums* («Daily Advertiser», 8 dicembre 1790), in MARSH, pp. 268-270. La satira all'elegia funebre si ritrova anche in Franklin: cfr. *Dogood Papers*, N. VII, in *The Papers of Benjamin Franklin*, ed. by LEONARD W. LABAREE, Yale Univ. Press, Vol. 1, 1961 (I ed. 1959), pp. 23-26. Anche Goldsmith aveva attaccato la falsa poesia epica ed elegiaca: cfr. *The Citizen of the World*, cit., NN. XXX e CVI.

58. *Miscellaneous Works*, cit., pp. 251-269.

such as have a true taste for modern novels », narra la vicenda di Marcia, sedotta da un giovane letterato ambizioso ed egoista tramite la lettura di romanzi sentimentali, e impazzita per l'abbandono dell'amante. Pur consapevole del tradimento, ella non cessa di attendere il ritorno del giovane fuggito in Europa, coltivando le sue illusioni con i romanzi che ha avuto da lui e con incontri notturni col suo « spettro », finché muore di dolore.

Alla denuncia di un malcostume letterario si sovrappone peraltro una problematica più complessa che affonda nella concezione puritana dell'arte: alla storia dell'innocente corrotta dal *villain* (sul cui peccato si profila l'ombra dei personaggi faustiani) non è estranea una sottile inquietudine per l'inganno della fantasia, dell'arte, del *romance*. Il caso di Marcia, pallida Ofevia delle Summer Islands, come pure quello di un altro giovane poeta innamorato di lei senza speranza e anch'egli prossimo alla follia, implicano una tragica condanna del *romance*, della sua falsità rispetto alla vita, delle sue fatali conseguenze sull'animo umano.

Mã se la fantasia è inganno, può tuttavia essere un dolce inganno; come l'alcool⁵⁹, essa permette di sopravvivere alla triste condizione umana:

The Imagination is a never failing source of pleasurable ideas, and these supply the absence of agreeable company, and the want of fortune; or lay brighter colours upon the gloomier scenes of life than strict reason has ever been known to deal in. Thus the life of an enthusiast is a pleasing dream... almost every event therein has been touched over by the fine pencil of the imagination; which, like the wand of a magician, transfers every thing that happens in real life to the more agreeable landscapes of an enchanted and fictitious country.

La consolazione non è però duratura: l'arte, come si è visto, permette al più una momentanea evasione, una passeggiata

59. Cfr. *An Oration upon Rum* (Miscellaneous Works), in MARSH, pp. 109-110.

d'estate in un bel giardino, come lo stesso titolo del racconto in qualche modo suggerisce.

Una visione unitaria dell'arte sembra far difetto a Freneau. L'urto fra concezioni antitetiche rende più faticosa, anche se più libera e originale, la sua ricerca di una forma letteraria. La struttura del saggio, che già tende ad inglobare i moduli della narrativa, può persino piegarsi, in lui, ad accogliere elementi propri della tecnica teatrale: la seconda parte di *Light, Summer Reading*, in cui, accanto al sensazionalismo macabro dei romanzi gotici vengono attaccati il formalismo dell'ortodossia religiosa e l'ignoranza del clero, ricorda, nella deliberata mescolanza di comico e tragico, la nota scena della sepoltura di Ofelia in *Amleto*. Marcia impazzita è morta, e a Robert Slender, narratore della storia, accade di assistere al suo funerale. L'ambiente si presenta come una romantica scena di teatro: « The situation was wild and gloomy. Naked rocks, dark cedars, the head of a small lake, and the venerable tombs of the dead completed the scenery ». Poi, all'improvviso, subentra l'elemento comico: il prete che dovrebbe tenere l'orazione funebre ha perso il suo breviario, senza il quale non sa, né ritiene regolamentare, parlare. Il sagrestano, mandato subito a cercargliene uno, torna dopo un'ora a mani vuote:

The Bible was not to be found — it was stolen — or, it was hid — or, it had been *neglected* — or, it was mislaid — or, they knew not what had been done with it. « More is the pity », exclaimed the singing clerk.

A questo punto il tono del racconto si solleva, caricandosi di tensione drammatica dinanzi a un paesaggio su cui va ormai calando la notte. In esso si staglia la figura di un indiano, che, sostituendo il pastore, andato ormai di persona alla ricerca dell'ineffabile breviario, commemora appassionatamente la fanciulla morta:

Casting my eyes at this instant toward the east, I perceived a glimmering among the trees, which proved to be the moon rising, two days after the full. The evening was calm and serene, the

dews had already begun to fall, and every thing was hushed except the surge of the ocean, which we could distinctly hear breaking on the rocks of the adjacent coast; — when finding the parish clergyman did not return, the Indian shook the dew from his blanket, stepped boldly upon a tombstone of black marble, and, for reasons best known to himself, preferring the Indian style on this occasion, thus began: «Fair daughter of the morning, thou didst not perish by slow decays . . . ».

Ma ecco la tensione smorzarsi di nuovo: ritorna il legittimo officiante che insulta l'«eretico» indiano («*What infernal stuff is this . . .*») e celebra comicamente la mesta funzione dinanzi a una pesante Bibbia *in-folio*, alla luce di una lanterna che un chierico gli regge vicino al naso.

Convinto assertore della funzione sociale e morale del teatro⁶⁰, Freneau ne difende l'esistenza in America partecipando più volte come giornalista alle controversie sui pericoli morali del dramma, principalmente paventati dal clero. Sotto questo profilo i giornali di Freneau offrono un'interessante testimonianza sulla nascita dei vari teatri in America: a Philadelphia, a Charleston (S. C.), e infine anche a Boston. Ormai — scrive nel 1779 — il teatro non è più considerato da noi sentina di vizi, né strumento del demonio⁶¹. Si accolgono compagnie inglesi e se ne formano sul posto. Il teatro ha perso la qualifica di circo equestre e ha finalmente acquistato nell'opinione pubblica americana una sua dignità.

Tuttavia, anche riguardo al teatro, Freneau non crede all'autonomia dell'arte: esso resta per lui un esclusivo strumento di denuncia e di educazione sociale, un mezzo di propaganda politica, che si può accettare purché ispirato a principi democratici. La tradizione drammatica inglese, viziata da spirito monarchico, rischierebbe di ingannare il pubblico deviandolo dalla causa repubblicana. Bisogna stare in guardia dai «deceptive

60. Cfr. PHILIP MARSH, *Philip Freneau and the Theatre*, cit.

61. *Detached Observations* («Time-Piece», 6 settembre 1797), in MARSH, pp. 367-369.

colourings of poetic art»⁶². Pochi autori si salvano: Addison, il cui *Cato* difende l'ideale repubblicano⁶³, e Shakespeare, il «divino» Shakespeare, che benché celebri le sventure dei re si riscatta per la sua statura morale e poetica⁶⁴. Sottolineando l'impegno politico del teatro, Freneau sembra indicare che un teatro nazionale americano si potrà avere solo quando vi si rispecchi una realtà in cui il paese si riconosca. Egli stesso, fin dal 1780, aveva composto un dramma nazionale, che però non vide mai rappresentato né pubblicato. *The Spy*, incentrato sulla figura del Major André, è per metà in versi e per metà in prosa: il suo interesse principale consiste nella ricerca, da parte di Freneau, di un linguaggio drammatico capace di accogliere i contrasti del reale e le antinomie del suo spirito.

La febbre gialla, che si abbatté su Philadelphia dall'agosto al novembre 1793, fu per l'Freneau, come per altri testimoni inquieti e sensibili quali Charles Brockden Brown⁶⁵, un ango-

62. [*Royal Dangers in the American Stage*] («National Gazette», 6 marzo 1793), in MARSH, pp. 295-96.

63. *A Defense of the Stage* («National Gazette», 9 ottobre 1793), in MARSH, pp. 320-21.

64. *Detached Observations*, cit., pp. 368-69: «All plays, therefore, commiserating the distresses of royalty, ought to be discarded. The divine Shakespeare, indeed, will lose part of his popularity by a strict adherence to this rule: but his morality & poetical excellence will remain on a basis that cannot be shaken». Freneau ricorre spesso a citazioni shakespeariane, tratte per lo più da *Hamlet* e da *The Tempest*. Quanto alla *Tempest* egli fu soprattutto affascinato dalle implicazioni «americane» del dramma, accogliendo l'ipotesi che vi vede l'influsso delle cronache dei colonizzatori inglesi del Nuovo Mondo: (Cfr. al riguardo F. Rossi, «Le fonti americane di *The Tempest*», in ACME, Università di Milano, gennaio-agosto 1966, pp. 49-61). «These islands — scrive in uno dei suoi saggi sulle Bermude pubblicato nel «True American» il 10 agosto 1822 (vedilo in MARSH, pp. 464-467) — or some of them, was the scene of one of Shakespear's [*sic*] finest and most fanciful Plays called *The Tempest*, which for some reason or other has rarely been represented on any stage, altho' it is an exceedingly grand, original, and noble composition, and written with the greatest energy and vigor of his Genius». Come altri componimenti di Freneau, anche questo si articola parte in poesia e parte in prosa: la sezione in versi ricalca il ritmo musicale del canto di Ariel: «Full fathom five thy father lies».

65. Cfr. *Arthur Mervyn; or, Memoirs of the Year 1793*, pubblicato da Brown nel 1799-1800.

sciosa esperienza del male del mondo: una sorta di cospirazione fra la natura « matrigna » e l'egoismo dell'uomo⁶⁶. Anche i medici, come tutti gli altri, fuggivano impauriti dalla città; e gli stati limitrofi — New York, Maryland, New Jersey — presi dal panico del contagio, respingevano i profughi. Freneau rimase, continuando a pubblicare sul posto la « National Gazette », nonostante l'accusa che i giornali diffondessero l'infezione. E pubblicò sul suo foglio due componimenti in forma drammatica, quasi a sostituire, con l'opera sua, la voce del teatro che l'epidemia aveva messo a tacere.

Quei due scritti: *Dialogue between a Citizen of Philadelphia and a Jersey Farmer (ten miles from town)*⁶⁷ e *From the Archives of the City of Barrataria, 1693*⁶⁸, sono due brevi esperimenti drammatici, due episodi ambientati a Philadelphia durante il dilagare della pestilenza con i quali l'autore intende impartire una lezione di morale sociale. Nel primo, un fattore del New Jersey rifiuta istericamente di ospitare un « cittadino » che ritiene infetto; nel secondo, un medico fugge con famiglia e seguito trascurando di mettere la sua scienza al servizio dell'umanità allorché maggiore è il bisogno del suo intervento⁶⁹. Per il lettore moderno l'interesse di quelle pagine consiste soprattutto nella forma, poiché esse introducono nella saggistica periodica una tecnica ed un linguaggio teatrali. Con le didascalie e l'elenco dei personaggi Freneau si libera dalla convenzione del « narratore »; il discorso, affidato interamente al dia-

66. « Nature has, in many instances, been little better than a severe stepmother to mankind » (MARSH, p. 172). Dell'alleanza malvagia fra la natura e l'uomo è indicativo uno dei primi componimenti in prosa di Freneau pubblicato nei *Miscellaneous Works* (cfr. MARSH, pp. 173-180), il cui significato è che neppure l'incubo della morte sul mare in tempesta riesce a stradicare dagli uomini il male e l'egoismo. Cfr., al riguardo, N. F. ADKINS, *Philip Freneau and the Cosmic Enigma*, New York, 1949.

67. « National Gazette », 28 settembre 1793, in MARSH, pp. 316-17.

68. *Ibid.*, 5 ottobre 1793, in MARSH, pp. 318-19.

69. Il tema ispirò a Freneau un altro « frammento » drammatico, *The Devil upon Two Sticks in Philadelphia* (« Jersey Chronicle », 5 settembre 1793). Vedilo in MARSH, pp. 348-50. Marsh (*ibid.*, p. 357) ricorda che una commedia in tre atti dallo stesso titolo, composta da Samuel Foote, incontrò grande successo a Philadelphia in quegli anni.

logo, si fa più essenziale, si sforza di aderire alla realtà, benché con risultato non sempre felice. Si avverte, al fondo di questi esperimenti, una formazione essenzialmente saggistica: i personaggi restano tipi convenzionali, senza trasformarsi in creature d'invenzione, al punto che talvolta non hanno neppure nome proprio⁷⁰.

Meno pesante è la derivazione saggistica in un componimento successivo, pubblicato il 6 luglio 1822 nel « True American » di Trenton (New Jersey)⁷¹. Vi troviamo, è vero, un tradizionale esordio moralistico sulla disumanità dei creditori, che lo stesso Freneau aveva conosciuto a proprie spese, e a proposito della quale non cambiò mai opinione. Vi era stato tuttavia un momento, nella storia d'America, in cui i prestatori avevano avuto la peggio in seguito alla svalutazione monetaria. Un « Interludio », introdotto a questo punto del saggio, descrive proprio il paradosso del creditore che fugge di fronte al pericolo di venir subito rimborsato. La forma comica, impedendo concessioni al moralismo, rende più realistici i personaggi, e la denuncia di una piaga sociale scaturisce ora direttamente dalla rappresentazione.

L'interesse di Freneau per il dramma vale anche a spiegare il suo rifarsi alla tradizione di raggruppare diversi saggi intorno a un unico personaggio o carattere. Tale tecnica egli fa propria e rielabora. Il suo sforzo di oggettivarsi in un narratore sembra preludere alla teoria del « punto di vista » jamesiano. La realtà, filtrata dal Pellegrino-filosofo, da Tomo-Cheeki, da Robert Slender, si colloca in una prospettiva che, se non è ancora quella della coscienza, impone tuttavia al narratore un controllo dei mezzi espressivi. La particolare identità del personaggio viene inoltre a creare un rapporto drammatico fra il suo mondo intellettuale e quello reale a cui egli si riferisce. Nel *mare magnum* dei periodici in cui Freneau ebbe parte, il ricorso alla tecnica drammatica è una delle prove più attendibili della paternità dei

70. Nel *Dialogue between a Citizen of Philadelphia and a Jersey Farmer* i personaggi vengono indicati appunto come « Citizen » e « Farmer ».

71. [*The Reluctant Creditor*], Cfr. MARSII, pp. 460-63.

suoi saggi. Essa rappresenta, se non il risultato più alto della sua prosa, certo un segno sicuro della sua modernità.

Nelle ricerche di una forma che gli fosse congeniale, Frencau fu indotto non di rado a richiamarsi a motivi del folklore americano. Quando nel « *Time-Piece and Literary Companion* » — il suo giornale più ambizioso sotto il profilo letterario⁷² — volle colpire in un solo personaggio tutti i suoi nemici, incontrò la satira su « *Hezekiah Salem* »⁷³, il cui nome affondava nell'*humus* della tradizione popolare americana. Lo *yankee*, intorno alla cui figura si muoveva una vasta produzione burlesca popolare, sessant'anni prima era entrato a far parte della saggistica americana di imitazione spettatoriale nelle vesti di Hezekiah Salem, creato da Peter Zenger per il « *New York Weekly Journal* »⁷⁴. Zenger ne aveva smussato i contorni e affinato i tratti del carattere secondo la maniera del saggio razionalistico settecentesco, pervenendo alla creazione di un personaggio comi-

72. « *The Time-Piece and Literary Companion* », il terzo ed ultimo giornale diretto da Frencau (dopo la « *National Gazette* » e la « *Jersey Chronicle* »), uscì trisettimanalmente a New York dal 13 marzo 1797 al 30 agosto 1798 con un programma specificamente letterario: « *The general plan upon which the 'Time-Piece' is meant to be established is Literary amusement* ». Oltre ai saggi di « *Hezekiah Salem* », Frencau vi ripubblicò la serie di « *Tomo-Cheski* ». Deluso tuttavia nelle aspettative di un valido contributo da parte dei lettori — la collaborazione venne essenzialmente dal pubblico femminile, con componimenti sentimentali e languidi — Frencau abbandonò il progetto letterario e conferì al « *Time-Piece* » un carattere più spiccatamente politico. Ciononostante l'impresa fallì dopo un anno e mezzo, e, come le precedenti, per ragioni finanziarie. Amareggiato, Frencau commentava il proprio fallimento: « *My attempt to establish a newspaper in New York was the wrongest step I could possibly have taken* ». Cit. da JAMES LEARY, « *The Time-Piece* », *Philip Frencau's Last Venture in Newspaper Editing*, in « *Princeton Univ. Chronicle* », II, 1940-41, p. 73. Sul « *Time-Piece* » vedi anche FRANK SMITH, *Philip Frencau and The Time-Piece and Literary Companion*, in « *American Literature* », IV, 1932, pp. 270-287.

73. Hezekiah Salem è al centro di sette saggi che apparvero sul « *Time-Piece* » dal 23 ottobre al 17 novembre 1797. Lo stesso pseudonimo fu adottato da Frencau per alcune poesie, di sapore vagamente rustico.

74. Zenger pubblicò i suoi componimenti dal 15 ottobre 1738 al 1 marzo 1742. Cfr. PHILIP MARSH, *Frencau's Hezekiah Salem*, cit., e *From « Hezekiah Salem » to « Robert Slender »: The Pseudonymic Creations of Peter Zenger and Philip Frencau*, cit.

co-brillante, perfettamente integrato nella forma nitida e raffinata della saggistica di costume. Con Freneau lo *yankee* torna nella saggistica, ma con i toni truculenti e grossolani della tradizione popolare da cui era nato: il nuovo Hezekiah Salem, cresciuto nel Connecticut, adora le zucche — si vanta di essere riuscito a ricavarne ben tre da un solo germoglio —, ama l'aglio, l'odore del tabacco più forte e più volgare, è appassionato al gioco delle bocce, detesta la pulizia. Ha perduto l'incarico di predicatore perché sorpreso dai fedeli a giocare a bocce; radiato dalla professione, ha fatto per un certo tempo il baleniere, ritirandosi infine in una capanna solitaria a Long Island, dove vive fabbricando cestini in compagnia di un gatto, un cane, una cassa di vecchi sermoni, e, naturalmente, di zucche.

Tornano in questo eccentrico personaggio alcuni tratti di Father Bombo, ma in Hezekiah Salem l'umorismo caricaturale e burlesco diviene strumento di violenta satira politica. Lo *yankee*, l'eterno nemico di Freneau, in quegli anni aveva appena vinto la sua battaglia politica e dall'opposizione era passato al governo: John Adams, nuovo presidente degli Stati Uniti dal 1796, preparava leggi contro gli stranieri e i dissenzienti, rendendosi invisibile ai membri del suo stesso partito; *yankee* era John Fenno, suo virulento avversario in campo giornalistico dalle colonne della « Gazette of the United States »; e *yankees* erano John Trumbull, Timothy Dwight, e gli *Yale Poets*, quei « Connecticut Pumpkins » che tanto lo avevano umiliato come scrittore⁷⁵. In questo clima Hezekiah Salem emerge come figura complessa che trova nella forza polemica da cui nasce una sua autonomia rispetto alla stessa tradizione popolare. Egli è ad un tempo simbolo e vittima della Nuova Inghilterra, è gretto e rozzo nel suo modo di vivere, pedante nel rispetto di certi formalismi⁷⁶, ma si riscatta rifiutando le convenzioni repressive

75. Cfr. « Daily Advertiser », 18 dicembre 1790: « ... the miraculous quality of Connecticut Pumpkins ».

76. « ... and once, in consequence of her [la donna delle pulizie] ill judged washings on a Saturday night, when she overwhelmed many of my choice papers, I had nearly been put to open shame the next day before the whole congregation, for the loss of some notes, on which I had depended,

dell'ambiente a cui appartiene. Trasformandosi in arpioniere a caccia di balene, o in contadino autosufficiente in una capanna isolata sul mare, egli racchiude in sé i germi di quella contestazione ideologica, politica e sociale che confluiranno nell'« uomo comune » di Melville e di Thoreau.

L'impegno politico, lungi dal frustrare, come è stato sostenuto⁷⁷, le aspirazioni letterarie di Freneau, si presenta come la componente fondamentale dell'originalità della sua prosa. Il credo democratico aveva il suo centro nell'uomo comune: ed è nello sforzo di dar corpo e voce a questo simbolo della nuova America e portavoce dei diritti naturali, che si coglie il nucleo dell'esperienza di Freneau prosatore, non solo rispetto al contenuto, ma anche allo stile. Dal « Pellegrino-filosofo », all'indiano « Tomo-Cheeki », ad Hezekiah Salem, si assiste ad un graduale passaggio dal generale al particolare, dall'astratto al concreto, dallo stereotipo all'individuale. A tale trasformazione si accompagna un costante evolversi del linguaggio che quei personaggi caratterizza e che pertanto, spogliandosi gradualmente di generalizzazioni filosofiche, consente un contatto più diretto con situazioni reali. Questo processo lento e contrastato si articola attraverso esperimenti nei vari generi letterari (non va dimenticato il Freneau poeta), faticosi e spesso falliti rispetto ad una rigorosa distinzione dei generi; ma proprio per questa sua sfida alle convenzioni lo stile di Freneau perviene ad un'inclusività veramente moderna e comunque fondamentale per comprendere i risultati della maggiore narrativa americana dell'Ottocento.

Freneau non giunse mai a creare un'autentica narrativa, anche perché, non si dimentichi, la sua prosa era affidata ai giornali, e a giornali di immediata propaganda politica. Egli rimane essenzialmente un saggista, ma innestando sul ceppo della

to cke out my discourse of two hours and a half in length». Cfr. *From Hezekiah Salem's Last Basket*, in MARSH, p. 383.

77. È questa la tesi di LEWIS LEARY, in *That Rascal Freneau. A Study in Literary Failure*, cit..

saggistica tradizionale quelle esperienze d'altra natura che si sono rilevate, elabora un tipo di linguaggio nel quale si annullano le distinzioni precostituite fra generi letterari.

È pertanto significativo che il risultato più alto della sua ricerca coincida con l'ultima sua creazione letteraria: un ciclo di saggi raccolti intorno a un nuovo Robert Slender, che del primo conserva il nome e alcuni tratti del carattere, distinguendosi tuttavia come più autentico personaggio d'invenzione. Con questo secondo Robert Slender, autore di « lettere » al quotidiano « Aurora » di Philadelphia⁷⁸, Freneau trova un punto d'incontro fra impegno politico e impegno letterario: Slender è l'uomo comune che si presenta polemicamente come « One of the Swinish Multitude »⁷⁹; è un modesto calzolaio, spaventato e al tempo stesso critico dei maneggi politici, ai quali reagisce con finta umiltà e ostentata ignoranza. Egli si definisce nei suoi rapporti con altri personaggi: la moglie autoritaria, un buon amico « latinista », un gretto e borioso sacerdote — figure peraltro scarsamente originali non meno dell'espedito epistolare con cui vengono introdotti i componimenti, la cui novità consiste essenzialmente nel linguaggio: « uomo comune », privo di cultura e di preoccupazioni di decoro, Slender può a buon diritto esprimersi senza ricercatezze formali, senza rispetto della sintassi e delle convenzioni linguistiche. Il nuovo per-

78. Si tratta di 38 lettere, pubblicate nell'« Aurora » a partire dal marzo 1799; 24 di esse, raccolte dallo stesso Freneau, usciranno in volume il 30 dicembre di quello stesso anno, col titolo *Letters on Various Interesting and Important Subjects by Robert Slender, O.S.M.* (HARRY H. CLARK ristampò il volume nel 1943; cfr. sopra, nota 1). L'immediato obiettivo politico era una protesta contro le *Alien and Sedition Laws*, particolarmente contro la *Sedition Law*, usata dal governo come arma politica contro i giornalisti repubblicani. Successivamente Freneau pubblicò altre lettere di Slender sullo stesso giornale nel 1800-1801, ma, dopo che Jefferson fu eletto Presidente degli Stati Uniti, la sua polemica si attenuò, vertendo piuttosto su questioni locali (divergenze in seno al partito democratico). Vedi MARSH, « Uncollected Slender's Letters », in *The Prose of Philip Freneau*, cit.

79. Il termine « swinish multitude » era stato usato spregiativamente da Edmund Burke nelle *Reflections on the Revolution in France* (1790) e aveva suscitato in America vibranti proteste da parte dei repubblicani. Cfr. MARSH, p. 568.

sonaggio si caratterizza attraverso il suo modo di esprimersi: la lingua si piega a precisarne i gesti, i modi di comportamento, e soprattutto i movimenti del pensiero. L'interesse delle sue « plain told stories » spesso si trasferisce dall'esterno all'interno, registrando più che i fatti le reazioni mentali del protagonista, come nella « Lettera V », quando Slender riflette su un articolo di giornale in cui il presidente degli Stati Uniti accusa i francesi di voler mandare in rovina l'America:

But let me read a little farther — « Make a perfect bedlam of our country », in the name of wonder what does this mean? — « Make a bedlam of all America »; to me it appears, said I, perfectly nonsense. I thought when the French went to Egypt, it was a mad scheme; and when before that, they changed the Sabbath into a decade, a foolish scheme; but to turn America into a mad house, was the maddest of mad schemes that ever a raving mad people could for a moment conceive. Was it for this, said I, they assisted us to obtain our independence? Was it for this, that they have been ever since telling us fair tales and smooth stories? No, no, said I, if that's what they want, they shall want; why I would not give them the size of my garden for a mad house, let alone all America. I tried to read; it was all a joke; I could think of nothing but Bedlam — Bedlam, make a perfect Bedlam of our country, rung in my ears. I took off my spectacles, put them in the case, and muttering Bedlam all the way went in to my neighbour. Did you ever hear the like, said I? Why what's the matter, said my neighbour? Why, said I, our President tells us these *plagued French folks*, want to make a *perfect bedlam* of our country.

« Writing when properly managed is but a different name for conversation », aveva scritto Sterne, e il linguaggio di Robert Slender, ricco di digressioni, ripetizioni⁸⁰, parentesi, trattini di

80. Cfr. « Uncollected Slender's Letters », in MARSH, p. 429: « Having stepped out yesterday to visit a friend, whom should I meet but my old friend his reverence (I suppose he had, like a good Christian, forgiven and forgotten too, my folly and ignorance in our former conversation, for he very cordially shook me by the hand, enquired after the health of the whole family, and was happy, very happy, to hear we were all well.) — ».

sospensione, eccentricità nella punteggiatura, passaggi improvvisi dal passato al presente, ha invero un'aria di famiglia con quello di *Tristram Shandy*. La conversazione oscilla fra la minuta osservazione circostanziata e toni ora caustici, ora ironici, ora familiari: Freneau ha trovato nella sua ultima opera uno stile perfettamente adeguato al personaggio, capace di seguirne sia le vicende esteriori che interiori, caratterizzando ad un tempo il protagonista e quanti lo circondano:

One day having gained a little time, I took my stick in my hand, adjusted my wig, and walked out to see an acquaintance. Who happened to be there, as ill luck would have had it, but his reverence — So after some chit chat, about dry weather, water works, sickness, and some thoughts on death; which I thought made the parson's face longer than ordinary, though it is not short at any time; he thus addressed me — So Robert, I am informed that the reason why you no longer attend to hear God's word preached on the Sabbath, is because you neither like our prayers, nor our preaching. I confess, Mr. Editor, I knew not what to say — I looked on the one side, and then on the other, rose from my chair, spit in the sand box, and threw a segar, I had but just lighted, into the fire. — I had never contradicted the clergy, because my good father had often said to me « Robert, never meddle with the clergy — they are edgetools »; but father's advice had slipped out of my memory at that time — so giving three pretty loud hems, by way of preface, I answered — And pray your reverence, said I, can I have a better reason? If, Robert, answered he, our preaching or praying were not *orthodox*, then you would have a right to quit us and go elsewhere; but what fault have you? — Why sir, said I, as to what is orthodox, and, what do you call it, the other dox — Heterodox, replied he — Aye, aye, says I, that's it, I never clearly knew what they meant — I have but a poor head at best, and these are hard words — I would be much obliged to your reverence to tell me what they mean, and then I will try to answer your question. The parson putting on one of his airs, went on thus — ⁸¹.

81. Cfr. *Letters on Various Interesting and Important Subjects*, a cura di H. H. CLARK, cit., pp. 73-74.

I temi sono ancora quelli abitualmente affrontati da Freneau, sia esplicitamente, sia attraverso i « caratteri » che abbiamo conosciuto: di questi il nuovo *Slender* è il risultato più alto, perché la controversia politica scaturisce direttamente dalla qualità del personaggio e della sua vicenda. Proprio la sua anticonvenzionalità consente l'uso di uno stile più libero, radicato tanto nella tradizione popolare, quanto nel filone della saggistica di costume, della narrativa settecentesca, e persino del dramma. Così le Lettere XXII e XXIII, oltre a configurarsi come sezioni di un unico racconto, si articolano secondo una commistione — per quanto non perfetta — dei vari generi letterari presenti nell'esperienza di Freneau prosatore: ad un attacco realistico popolare in cui si affaccia pur sempre la tradizione saggistica settecentesca (*Slender* decide di andare all'osteria ad incontrare amici, a bere, a leggere con loro il giornale) segue durante il percorso una sorta di monologo interiore: inciampato per strada e imbrattatosi di fango, *Slender* riflette sulla cattiva amministrazione federalista, che a vantaggio di spese militari e di rappresentanza trascura le necessità della gente comune. La sua tragicomica meditazione⁸² s'interrompe bruscamente con un tipico esito alla *Sterne*: sta per battere il naso contro l'insegna della taverna.

Quando il racconto riprende, nella « Lettera » successiva, egli è seduto al tavolo dell'osteria davanti a un bicchiere di gin, e la sua attenzione viene richiamata dalla conversazione di due avventori, nella quale si fa ricorso alla tecnica drammatica:

I stepped boldly in, as I told you in my last, and calling for the landlord — a plain looking man, pretty much advanced in years came forward. Make me a good glass of your gin toddy

82. « I do not know, says I to myself, as I moralized on my splash'd stocking, but money might with more profit be laid out in repairing the roads, than in marine establishments, supporting a standing army, useless embassies, exorbitant (*sic*) salaries, given to many flashy fellows that are no honour to us, or to themselves, and chartering whole ships to carry a single man to another nation — Odds my life, continued I, ... ».

— Yes sir — And in a few minutes I found myself in possession of a brimner. — I had but taken one good sup, lit my segar, and put on my spectacles to read the news, when the conversation of two men, who came in just as I entered, engaged my attention [...].

ALIEN. I don't trouble myself much about it.

CITIZEN. That indeed is very strange. Han't you been here fourteen years?

ALIEN. Yes, I have, but what of that?

CIT. What of that? why, don't you live among us? — You have a family, and you know what is good for the whole, is, and must be good for you.

Il tema è quello scottante dell'infelice situazione dei forestieri in seguito all'*Alien Bill* promulgato da Adams: la forma drammatica è perfettamente giustificata, oltre che dalla tragedia delle discriminazioni sancite dalla nuova legge, soprattutto dalla tentazione a cui una coscienza onesta (per Freneau quella democratica) viene sottoposta in tali condizioni. Il « Cittadino » che ha tradito la causa repubblicana per vantaggi pratici cerca di corrompere il « Forestiero » a fare altrettanto:

CIT. Why I'll tell you — some years ago, I talked as you do now, about liberty, freedom, and such notions — got myself a member of the democratic society, and voted for Swanwick — Well, at this time I had a horse and a dray, and plenty of work: but mark the consequence — when I waited on my employers, « Sir, bring in your bill », says one — « How much do I owe you », said another — « Swanwick will employ you », said a third — My dray stood still — day after day it was the same thing — poverty presented itself — I knew not to what hand to turn — At last a thought struck me, and a lucky one it was — I went to Mr. P., told him my story, at which he laughed heartily — At length says he, « And suppose I should get you as much work as you could do, what then? You would vote again for Swanwick » — Said I, « 'tis a folly to multiply words, but I'll give you my oath if you desire it, that I'll never vote with the democrats again as long as I live; only get me something to do. Away he goes, without more ado, wrote by me a line to Mr. A. Mr. B. Mr. C. Mr. D. — since that to this I never wanted work — I have now six good horses

and drays — I own two good brick houses and have two good lots besides. Now this is the reason I said there is no reality in voting as you would wish. I was a democrat, and I might have starved — I turned tail to them, and I find there is good picking in being a federalist; but with democrats you may suck bare bones — Do you understand me?

Da mero fatto sperimentale la forma drammatica diventa ora l'espressione necessaria di un conflitto morale, di una messa alla prova della coscienza: la parabola artistica di Freneau si conclude in un linguaggio autonomo in cui scelta politica e scelta morale si identificano coinvolgendo l'intera esperienza umana: « These are the times — aveva scritto Tom Paine ai tempi della Rivoluzione — that try men's souls ». E infatti Slender non ha più bisogno di commentare la scena che ha davanti agli occhi: essa si spiega da sé, racchiude in sé il proprio drammatico messaggio. Slender è l'antico Mr. Spectator in cui si sta destando la coscienza del moderno Ismaele: « As he said this, they both rose and departed — And after having taken another sup, I began to read the news ».

ROSA MARIA COLOMBO

JAMES FENIMORE COOPER E *THE DEERSLAYER*

Lo studioso di Cooper (ed a maggior ragione lo studioso italiano) sente di avere diritto ad una generosa tolleranza per le digressioni arbitrarie disposte a copertura del suo palese imbarazzo critico nei confronti del suo autore.

Perché, a volerne promuovere una rivalutazione letteraria *tout court*, gli parrebbe di trovarsi intruppato nella genia dei resuscitatori professionali, che esercitano la loro trista chirurgia nel dar sembianze « rivalutate » a qualunque scrittore, antico o moderno, purché mediocre. A voler seguire lo snobismo del prodotto « camp », gli parrebbe inclegante confondere la sfera delle sue predilezioni private (che potranno anche includere a buon diritto il romanzo salgariano e la gazzetta sportiva) con la sfera delle sue scelte letterarie: è vero che tra Eugenio Sue e Balzac ci sono profonde rassomiglianze, ma ci sono anche pesanti differenze, e insistere su queste differenze è il suo mestiere.

E d'altra parte sente profondamente iniquo il trattamento fatto a Cooper dalla cultura americana; sente che la famosa genealogia tracciata da Hemingway in *The Green Hills of Africa* è mutila del capostipite: non da Huckleberry Finn, ma dal *Deerslayer* è venuta fuori la letteratura americana, come quella russa — secondo la celeberrima dichiarazione di Dostoevsky — è uscita dal *Cappotto* di Gogol.

Akaky Akakievic e Leatherstocking: l'impiegatucolo spaurito, appollaiato sul più basso gradino della imponente scala burocratica zarista e il fresco, avventuroso, infallibile protagonista di una saga: l'accostamento parrebbe necessariamente arbitrario, incongruo, se non fossero già state scritte cose persuasive sulla parentela tematica fra letteratura russa e letteratura americana (George Steiner), in termini di disponibilità esisten-

ziale, di « high seriousness », di preminenza del « romance » sul « novel » (Tony Tanner), di loro emersione al ruolo di letterature-guida, interpreti privilegiate del mondo a loro contemporaneo (R.W.B. Lewis).

Nel caso in specie, *Leatherstocking* è, sì, un eroe epico: dell'eroe epico non gli mancano le dotazioni particolari: un fucile infallibile, una abilità più che umana, una quasi assoluta invulnerabilità. Al pari di ogni eroe epico, si realizza nell'azione, non potremmo concepirlo fuori della trama delle sue imprese; ma (e comincia qui a venir fuori il paradosso dell'eroe epico particolarissimo che ha presieduto alla nascita della letteratura americana) a capo dello svolgimento delle sue imprese, questo seminume barbarico risulta un isolato, un escluso, un *outsider*; ad altri e non a lui toccheranno i doni della vita (come ha scritto un critico illustre per i personaggi di Italo Svevo): ad altri le dolcezze della « normale » pacifica esistenza. L'impavido capostipite del *western* si rivela apparentato all'esangue Lambert Stretcher di Henry James. Il modello del pioniere ci porge un volto innocente, indifeso, che può richiamare alla mente (Charles A. Brady) le fattezze dolcemente malinconiche dell'« Idiota » di Dostoevsky.

L'innocenza offesa e poi riscattata è il principio del *western*: « L'archetipo del western », — trova scritto il lettore di Cooper nella *Frankfurter Allgemeine* del 16 febbraio 1963 (F.M. Kuna) — « è pressapoco questo: un fuorilegge porta il male in un individuo, in una famiglia, in una città, o in un intero territorio, per lo più nella forma dell'assassinio. La caccia a questo fuorilegge ha due diverse dimensioni: c'è in primo luogo la concreta e diretta caccia, e in secondo luogo una caccia astratta e indiretta verso il ripristino dell'ordine turbato. Alla caccia di primo tipo si dedicano lo sceriffo e i suoi aiutanti, mentre nel corso dell'altra caccia, quella di tipo ideale teologico, emerge un uomo, che è uno straniero oppure un membro in precedenza non notato della comunità, al quale riesce, infine, di riportare la vittoria su tutti e due i piani: la cacciata del fuorilegge e il messianico ristabilimento dell'ordine. Ci sono è vero anche dei films cosiddetti *western*

nei quali il malvivente viene fuori dalla stessa comunità turbata, ma in realtà non si tratta in questo caso che di cattivi films polizieschi. Tutte le imprese del fuorilegge devono essere di una natura assolutamente criminale e di dimensioni tali che la comunità si deve sentir minacciata come dalla presenza incombente di un drago. Come c'è un senso in cui il fuorilegge deve essere estraneo alla comunità, così c'è un senso nel fatto che l'uomo forte, l'imprevisto difensore della comunità stessa, deve anch'egli esserle in qualche modo straniero ». Insomma, una volta ristabilita l'innocenza, deve entrare in funzione un meccanismo espulsivo (o autoespulsivo) che restituisce il protagonista alla sua condizione di *outsider*: è intrinseco alla struttura del *western* che l'eroe, alla fine, si allontani a cavallo: è intrinseco alla struttura dei romanzi di Cooper che il protagonista alla fine « sconti » l'azione che gli ha caratterizzato la vita ritirandosi in disparte, o autosacrificandosi o condannandosi all'incognito. C'è qualcosa nel concetto stesso di « azione », e nel modo in cui esso si è sposato all'ideologia della civiltà post-rinascimentale, che ci sfugge, un qualche nodo contraddittorio che non riusciamo a sciogliere: « In principio era l'azione », ha scritto Goethe, ma sappiamo anche ormai che « tutto ciò che agisce è crudeltà » (Antonin Artaud). Sospettiamo che questo contraddittorio groviglio costituisca una presenza fastidiosa nella coscienza di Cooper e, prima, dell'America giovane; e che l'enorme favore con cui Leatherstocking fu accolto non dovesse dipendere tanto dalla mera soddisfazione per la distanza recuperata nei confronti della prepotente tradizione letteraria europea (finalmente anche l'America aveva i suoi romanzi, e di successo, e di esportazione) quanto dalla soluzione che offriva alle contraddizioni in quel groviglio avvilluppate.

Quale questa soluzione fosse, lo rivelerà la lettura del *Deerslayer*, (anche se sottoposto ad una analisi che è limitata — necessariamente — alle tensioni recepite e risolte al livello del mero « plot »). Che è il primo, se si bada alla vicenda, dei cinque romanzi della saga di Leatherstocking, ma l'ultimo se si bada al tempo della composizione. Questo duplice slittamento è stato variamente interpretato: ma non è stata formulata l'ipo-

tesi più semplice, che Cooper cioè abbia progredito da *The Pioneers* (1823) in cui il senso di esclusione e di sacrificio di Natty Bumppo è massimo, verso *The Deerslayer* (1841) (le tappe intermedie sono rappresentate da *The Last of the Mohicans* (1826), *The Prairie* (1827), *The Pathfinder* (1840)) seguendo una linea di approfondimento, di spiegazione, di esaltazione infine del meccanismo spietato che converte in *outsider* l'uomo di azione, pur meritevole nei confronti della comunità.

The Deerslayer è ambientato nell'America degli anni intorno al 1740 in una zona di frontiera (il lago Otsego), su cui si esercitano concorrentemente le opposte pretese di presenza dei bianchi e degli indiani. Ma queste pretese quasi non toccano il lago Glimmerglass e le foreste dattorno, che ancora respirano in un'aura da paradiso terrestre, ciò che pare consustanziale al « genere », secondo la testimonianza critica già citata di F.M. Kuna (« In einem gutem western wird sich die Gesellschaft vor den terror Aktionen des « outlaw » in einem paradiesischen Zustand befinden: die Banken werden voll sein, die Felder vor Fruchtbarkeit strotzen, und die Waffen in einem einzigen Raume aufbewahrt sein »): il lago, in particolare, si carica immediatamente di nessi significativi, la sua superficie liscia e chiara è percorsa costantemente da fremiti simbolici; e la connotazione paradisiaca è più prossima al letterale che al metaforico: « native, and fresh from the hand of God » è questa isola di innocenza, mai toccata da mani umane (« In a word, the hand of man had never yet defaced or deformed any part of this native scene . . . ») che ispira a vivere in accordo con la natura: « not a tree disturbed even by redskin hand, as I can discover, but everything left in the ordering of the Lord, to live and die according to his own designs and laws ». Collocate proprio all'apertura della narrazione, alcune divagazioni apparentemente poco importanti attraggono dentro questa descrizione l'America giovane (« the infancy of the country »), l'America degli albori, lontana eppure vicina, malgrado « the venerable air that is already gathering around American annals ». Inoltre, il paesaggio paradisiaco investe delle sue caratteristiche adamitiche il

protagonista, Natty Bumppo, un *frontiersman* quasi adolescente, che batte il sentiero del suo primo *warpath*. La sua fisionomia è quella del « guileless truth »; i suoi atteggiamenti, i suoi modi non conoscono ancora le astuzie della civiltà più elementare: « At times this air of integrity seemed to be so simple as to awaken the suspicion of a want of the usual means to discriminate between artifice and truth »; se gli si vuol dare un nome, non può essere che « Truthsayer » (« Truth was Deerslayer's polar star »). Ma il suo nome vero, per questo romanzo, è Deerslayer (mentre si chiamerà Hawkeye in *The Last of the Mohicans*, Pathfinder in *The Pathfinder*, Leatherstocking in *The Pioneers*, « the trapper » o « the old man » in *The Prairie*; un'attribuzione che nel collegare i nomi alle doti fisiche e morali del personaggio, pretende di sottolinearne al tempo stesso l'autenticità « naturale »). Deerslayer, così come il fucile che più tardi lo accompagnerà, si chiamerà Killdeer: che uccide gli animali, e non gli uomini; che è ancora vincolato ad una concezione sacrale della natura; che è chiamato com'è chiamato « not so much because I'm pretty fatal with the venison as because that while I kill so many bucks and does I've never yet taken the life of a fellow creature »; che infine gli animali stessi attacca e stermina solo se sospinto da necessità (« There is little manhood in killing a doe, and that too out of season »): il corso degli eventi successivi dimostrerà che questa necessità stringe gli uomini (a meno che non vogliano soccombere) sempre più da presso, affievolendo il loro legame sacrale con la natura, quando nel giardino di Dio fa irruzione la minacciosa violenza degli indiani. Intorno al lago si sono accampati i Mingo, inquietanti vicini di casa per Judith e Hetty Hutter che abitano una casa su palafitte. Il loro padre, Tom Hutter (la madre, morta alcun tempo prima, è sepolta nel lago) si associa ad un altro irsuto *frontiersman* che ha la sua stessa mancanza di scrupoli, per andare, di notte, a strappare scalpi nel campo indiano, e farsi pagare il premio stabilito dal governatore coloniale. Ecco un tipo di violenza immotivata, promossa da pura avidità, che Cooper non può tollerare, come non può non disapprovarla il Deerslayer, che si rifiuta recisamente al-

l'impresa, limitandosi ad accompagnare in barca i due compari. Una narrazione basata sulle premesse che conosciamo deve condannare all'insuccesso Tom e Hurry, e difatti l'urlo di una donna nel campo indiano manda all'aria i loro piani e li consegna prigionieri dei Mingo. C'è però un altro tipo di violenza, l'abbiamo già anticipato, promossa e resa indispensabile dalla dura necessità: che fare se sono gli indiani ad attaccarti? L'ipotesi di Hetty Hutter, quando tenta di dissuadere il padre dall'impresa (« don't kill them, nor let them kill us ») è angelica ma impraticabile. Sulla strada della ritirata verso la palafitta, Deerslayer è attaccato da un indiano: per la prima volta nella sua vita, deve affrontare in combattimento un essere umano: segue una scena di iniziazione al fuoco, al sangue, alla violenza che è fra le primissime della letteratura americana, e che acquista perciò stesso valore canonico. Chieda ognuno alla propria memoria del libro se questa scena è o non è scandita secondo le leggi del *western*: 1) benché la palla di fucile gli abbia fischiato all'orecchio, Deerslayer non restituisce subito il colpo, perchè si avvede che l'avversario sta ricaticando e « it struck him as an unfair advantage to assail an unarmed foe... although his own life had just been attempted from a cover »; 2) Deerslayer sfida ad alta voce il suo nemico, offrendogli però anche la possibilità di una pace, che l'indiano pare accettare: la canoa, oggetto della contesa, è spinta lontano in acqua ed i due si allontanano in direzioni opposte; 3) così almeno crede, nella sua ingenua lealtà, Natty Bumppo; le foreste per fortuna gli hanno insegnato ad essere semplice, sì, ma anche cauto: si volta e vede che « The black ferocious eyes of the savage were glancing on him, like those of the crouching tiger, through a small opening in the bushes, and the muzzle of his rifle seemed already to be opening in a line with his own body ». I due uomini sparano quasi insieme, ma è l'indiano ad essere colpito: « I was about the hundredth part of a second too quick for him »; 4) Deerslayer si avvicina all'indiano morente non certo per strappargli lo scalpo, come quello si aspetterebbe (no, lo rassicura, « I am reasonable in these matters, and don't crave your blood »), ma quasi per giustificarsi, per

farsi perdonare l'atto: « I didn't wish your life redskin... but you left me no choice atween killing or being killed ».

Terminato il combattimento, la natura lacerata si ricompone, una gran pace si stende sul lago e sui boschi profanati: « the woods themselves were as silent and seemingly deserted as the day they came fresh from the hands of their great creator ». È il momento di dire che la natura in Cooper si atteggiava diversamente secondo le vicende che ospita; quella generica rigogliosa bellezza che entusiasmava Balzac (« Quelle force et quelle fraîcheur tout a la fois dans les tableaux! quel coloris! ») deriva il suo incanto, com'è di ogni incanto poetico, sempre indebitato al *meaning*, dalla rete di significative associazioni in cui è avvolta: è percorsa da brividi di sospetto, è appesantita dall'ansia prima dei grossi appuntamenti con le svolte avventurose della storia (del resto, conosciamo altri paesaggi che si stagliano d'improvviso sullo sfondo quando l'ingresso della « storia » rende pungente e chiara la pacifica aria dattorno: « Addio monti sorgenti dalle acque... »); è placata, dolce, quando le sue ferite sono state medicate, la punta di violenza allontanata, l'innocenza restituita. La svolta narrativa (l'iniziazione del Deerslayer è un primo climax del romanzo) consente una pausa che può essere utilmente impiegata per chiarire una questione di metodo: è legittimo spremere significati da una trama di romanzo? Si va facendo strada (ed era inevitabile, dopo gli eccessi del *close reading*) la pretesa di imporre un rapporto con l'opera d'arte che sia diretto, immediato, erotico piuttosto che ermeneutico, non infastidito dalla caccia ai significati; ma i due criteri di lettura fra cui si istituisce una così artificiosa contrapposizione non sono in realtà che i due momenti successivi, ed ugualmente inevitabili di ogni approccio giusto alla poesia: diffideremmo come della peste di quel lettore che non si avvicinasse alla poesia con spontaneo abbandono, e pretendesse subito di convertirla in « messaggi » concettuali, ma diffideremmo quasi altrettanto del lettore che si accontentasse di quella provvisoria beatitudine e soffocasse l'impulso (che è fisiologicamente sano, e prepotente) a spiegarsi e a spiegare, a capire o a far capire. Di più, diffideremmo di

ogni lettore che renitese ad esplicitare le implicazioni interne, e quelle esterne del romanzo.

All'interno ed all'esterno del romanzo, l'iniziazione di Deerslayer si offre come risoluzione del problema posto al principio: come conservare le premesse paradisiache, evangeliche della natura e della coscienza, quando la realtà si presenta minacciosa, e impone il ricorso alla violenza. In questi casi (il che equivale a dire ogni qualvolta la « storia » fa irruzione nella « natura », il che equivale a dire sempre, ogni giorno) anche l'uomo senza fucile dovrà imbracciarne uno, ma secondo procedure particolari, nel rispetto di un « codice ». Lo storico della letteratura avrà a mente — se non altro — il codice hemingwayano, con la sua venatura stoica (lo so, dirà più tardi Deerslayer, « a cruel errand it was! But what will you have? *men will be men* »). Ma il sociologo a sua volta potrebbe pretendere di più dal letterato: quanto meno potrebbe rivendicare le connessioni tra questo assetto etico promosso da Cooper e l'atteggiamento di un paese che per entrare nelle due guerre mondiali, ha aspettato una volta il Lusitania e l'altra Pearl Harbour; e dove i bambini hanno bisogno (secondo il rilievo famoso di Margaret Mead) che il compagno gli faccia cadere « the chip from the shoulder » per poter contrattaccare: dove, insomma un potenziale di violenza accumulata c'è, ma ha bisogno della presenza aggressiva di un nemico per rendersi giustificatamente disponibile: « Trust God but keep your powder dry ». E gli indiani sono lì, a portata di mano: naturalmente saranno sleali, subdoli, avidi di sangue: questo è un dato assoluto, implicato dalla stessa distribuzione delle qualità naturali (« gifts ») fatta dall'Onnipotente: « Revenge is an Injin gift, and forgiveness a white man's ». Un senso di compiuta estraneità separa i due popoli: « God has given one country to the redmen and another to us. He means us to live apart »; chè se il nemico non fosse del tutto estraneo e indecifrabile — ha spiegato a suo tempo C. S. Lewis — non si avrebbe lo scatto dell'avventura: occorre un pirata, o un gangster o un marziano, per far partire la fantasia: e se il nemico non fosse così irrimediabilmente malvagio, ha spie-

gato più di recente Fornari, (« Psicanalisi della guerra ») non potrebbe l'eroe a noi caro proiettare su di lui, estrovertere e poi combattere l'aggressività che ha dentro: e liberarsi — in parte almeno — del senso di colpa per la praticata violenza. Questo processo di manipolazione della realtà, finalizzato allo scopo di rendere praticabile la violenza, ha ancora un altro momento. Nel *feuilleton* dell'Ottocento, quando il principe Rodolfo scende per strada a sondare i Misteri di Parigi, l'espedito adottato per non fare i conti con la realtà delle classi subalterne è quello del divide et impera: gli abitanti dei bassifondi sono tutti malfidi e cattivi, salvo qualcuno che pratica asceticamente (presumibilmente in una decrepita poetica mansarda) le virtù della specchiata povertà. E per costui, o costei, il principe sarà prodigo di generosi favori. Accordiamo anche a Cooper il diritto di economizzare la fatica di affrontare gli indiani quali sono, con la loro ovvia commistione di buono e di cattivo, e aspettiamo che ci faccia incontrare, ora, il suo buon selvaggio, che ci viene incontro proprio a questa svolta del romanzo, si chiama Chingachgook, e sembra — per integrare perfettamente la fattispecie ipotizzata da Fiedler — un « Apollo of the wilderness ».

Chingachgook scende sul sentiero di guerra (è la prima volta anche per lui ma senza le conseguenze traumatiche del Deerslayer: gli indiani hanno altri « gifts »...) per liberare la sua amata, Wah-tah-wah, dalla persecuzione dei Mingo. La disposizione dei personaggi è, a questo punto, la seguente: abbiamo due *frontiersmen* avidi ed imprudenti, Hurry Harry e Tom Hutter, prigionieri degli indiani; le due giovani figlie di Tom, Judith e Hetty, sole sul lago; a loro difesa non possono intervenire che Chingachgook e il Deerslayer: e si noti bene che quest'ultimo abita i boschi, pratica le prode del lago senza alcuna finalità immediata (com'è il caso invece del suo compagno di pelle rossa): la sua è una presenza « naturale » in quello scenario, quasi solo più il prolungamento umano del paesaggio, un gradino intermedio nell'ipotetico processo di sviluppo che dalla « natura » porterà alla « società », alla « cultura ».

In termini di intreccio il problema che a questi personaggi si pone è quello di uscire dalla situazione di accerchiamento e di cattività (per Hurry Harry e Tom Hutter), e questo produce quattrocento pagine di vicende regolate dalla meccanica fuga-inseguimento.

In termini di temi, di struttura, il problema è di elaborare strategie che — col minimo di offesa alle premesse evangeliche del libro — valgano a conseguire lo scopo: se si possa agire senza peccare contro l'innocenza (l'innocenza di cui, oltre al Deerslayer, le donne sono naturali depositarie). E delle due, Hetty in particolare, che è la più sprovveduta, che è, anzi, a dirla tutta, una fanciulla ritardata, percossa da irrimediabile arretratezza cerebrale, contesta con dolce caparbia il ricorso ad ogni forma di violenza, se non addirittura di azione. L'unica azione che concepisce è quella affidata alla persuasione umanitaria, religiosa; lei, proprio lei che è la più debole, la più sprovveduta di tutti, fugge di notte per correre al campo indiano. Invano la sorella Judith tenta di fermarla gridandole di lontano che infiniti sono i pericoli della natura e delle tenebre: « you can do nothing in the dark, will lose your way in the forest, and perish for want of food ». No, non è possibile, risponde Hetty: « God will not let that happen to a poor child that goes to serve her father ». Ed ha ragione lei: nessun pericolo la sorprende nella notte trascorsa nei boschi: al risveglio anzi Cooper le disegna attorno una cornice da iconografia medievale (Genoveffa di Brabante!): c'è un giovane « cub, the common American brown bear, balancing itself on its hinder legs, and still looking towards her, as if doubtful whether it would be safe to trust itself near her person again »: si avvicinano altri *cubs*, si avvicina la madre, « the dam », ma anch'essa « manifested no intention to attack the girl ». « In this manner, escorted by the dam and the cubs » Hetty riprende la sua marcia. Ma una mano le si posa sulla spalla. È finita l'illusione? La benevolenza della natura sta per esser contraddetta? No, perché si tratta di Wah-tah wah, la promessa sposa di Chingachgook, prigioniera anche lei dei *redskins*, che accompagna Hetty alle tende dei capi. Agli indiani attoniti Hetty

legge la Bibbia che ha portato con sè: « you can tell these chiefs » — raccomanda all'interprete — « that throughout this book, men are ordered to forgive their enemies . . . Love thy neighbor as thyself; . . . whosoever shall smite thee on the right cheek, turn to him the other also . . . ».

Avverte Cooper: « It will be scarcely necessary to tell the reader the effect that such novel duties would be likely to produce among a group of Indian warriors, with whom it was a species of religious principle never to forget a benefit or to forgive an injury ». Allora, dunque, quando si è colpiti su una guancia bisogna porgere l'altra? Quando ti si chiede il fucile, bisogna dare per sovrammercato anche « the powder horn »? Ma è davvero poi questa la legge del viso pallido? « He comes from beyond the rising sun, with his book in his hand he teaches the redman to read it; but why does he forget himself all it says? » (toccherà al Deerslayer, come si vedrà, riscattare con il suo ascetismo la mancata applicazione dell'etica cristiana la quale — pare qui si dica — potrebbe anche persuadere gli indiani se fosse universalmente praticata, se non fosse contraddetta da una pratica di violenza di cui non certo i soli Tom Hutter e Hurry Harry si rendono responsabili).

Per non dirci subito « come andrà a finire », Cooper sposta l'attenzione su un'altra scena: nella casa sul lago Judith tenta di persuadere Deerslayer e Chingachgook ad adottare un'altra strategia, quella del raggirio. Non senza avvertire il fastidio della profanazione, si decide ad aprire una cassa che il padre aveva sempre voluta rigorosamente chiusa, inaccessibile alle figlie: aperta, la cassa produce una quantità di oggetti strani e imprevisti che fanno sospettare della reale personalità ed origine di Tom Hutter, quand'ecco che — miracolo! (l'atmosfera di miracolo è mantenuta con astuzia per diverse pagine) — torna Hetty salva. Ma è un miracolo apparente: la sua evangelica eloquenza non ha ottenuto nulla dagli indiani, che l'hanno rimandata, sì, ma solo per avviare la trattativa, intesa al baratto dei prigionieri. La Bibbia nulla ha potuto contro la dichiarata violenza.

Del resto Cooper l'aveva fatto capire sin dall'inizio del-

l'episodio che sarebbe andata a finire così. A suo modo naturalmente, ma non tanto a suo modo da sorprendere un lettore attento: mentre tutte le apparenze sono per Hetty, la foresta le schiude davanti un giaciglio per la notte, gli animali selvatici le fanno scorta, gli altri personaggi rimasti nella capanna sobbalzano per certi strani rumori che sentono dal lago. « Do you hear nothing Deerslayer? It seemed as if the water was stirring quite near us! » E Natty Bumppo risponde: « Sartainly something did move the water uncommon like; it must have been a fish. Them creatur's prey upon each other like men and animals on the land; one has leaped into the air, and fallen back hard into his own element. 'Tis of little use, Judith, for any to get out of their elements, since it's natur' to stay in them; and natur' will have its way ». Come i pesci si dilaniano nell'acqua, così gli uomini si dilanieranno nei boschi, negli accampamenti, nei villaggi: questo non è rimediabile, è fatale, « natur' will have its way ». Opporsi alla « natura » è velleità non monda di peccato, « 'Tis of little use, Judith, for any to get out of their elements ».

Con un procedimento che le scienze sociali conoscono benissimo, Cooper difende la scelta culturale fatta e che ammette — ripetiamolo — l'irruzione di una violenza ritualizzata nelle premesse evangeliche della comunità, facendo passare questa scelta per dato naturale ed inalienabile. La violenza è nella natura: con analoga prevaricazione « ideologica » altri dirà, di volta in volta, che la concorrenza è nella natura, che l'avidità di guadagno è nella natura, che la guerra è nella natura (e ci convincerà ad accogliere nella nostra organizzazione civile, istituzionalizzandole, la guerra, la competizione, lo sfruttamento, l'avidità). Per mantenersi adeguato al suo nuovo ruolo di legislatore, Deerslayer adotta l'espedito di uno stile perentorio, risoluto, asseverativo; si affida all'iterazione perché le tavole della legge siano più fermamente presenti ai destinatari: « This nature never can be changed in the main, though it may undergo some increase or lessening »; « Woman is too weak and gentle to be intended to run such risks, and men must feel for her »; « Color is color »; « Stick to your gifts and

your gifts will stick to you »; « Nature orders us to defend our lives, and the lives of others, too, when there's occasion and opportunity ».

Se si considera ora la struttura tematica sottesa all'intreccio letterale, i personaggi si sistemano in modo diverso, imprevisto: fra quattro di essi si creano tensioni particolarmente significative: Judith, la sorella più grande e più esperta della vita, ama l'angelico Deerslayer; l'angelica, innocente Hetty ama — non ricambiata — l'avidio sconsiderato Hurry Harry che è fortemente interessato invece a Judith: in ambedue i casi l'innocenza (Hetty, Deerslayer) è attratta dall'esperienza (Hurry Harry, Judith); in ambedue i casi, il rapporto si rivelerà impossibile (l'innocenza fa sempre fatica a vivere, a guadagnarsi uno stabile diritto di cittadinanza in questo mondo).

Hetty e il Deerslayer sono apparentati da più di un carattere, e da uno principalmente: partecipano di una situazione che è di esclusione e di privilegio insieme; la loro natura di *outsiders* li carica di attribuzioni, di doti, che altri non hanno: Hetty sola (privilegio voyeuristico) ha visto una volta il padre aprire il « chest »; Hetty sola ha assistito all'interramento della madre nelle acque del lago; e Wah-ta! Wah avverte che « in many tribes the mentally imbecile and the mad were held in a species of religious reverence, receiving from the untutored inhabitants of the forest respect and honors ».

Il romanziere, che è anche *mythmaker*, una volta assunti certi valori come centrali, ha bisogno di sistemare gli altri: adotta allo scopo quel criterio di rigida distribuzione delle dotazioni personali già vistosamente adombrato, e poi reiterato, nei « gifts »; i valori subalterni non vengono vanificati ma affidati a depositari periferici. Un esempio, anche se minuto, può servire a spiegare la strategia: quando si tratta di aprire il misterioso « chest » di Tom Hutter, il Deerslayer si rifiuta di adoprarsi, ma accetta tranquillamente che lo faccia Judith: « curiosity is a woman's and not a man's failing »: dunque non è che il valore rappresentato dalla petulante curiosità femminile debba essere bandito; solo, non sarà praticato dall'uomo;

il quale vuole tuttavia garantirsi che sia praticato dalla donna, sicché non risulti disperso, sicché possa anch'egli — sia pure in maniera indiretta — parteciparne. Né andrà dissipata la costellazione di valori che fa capo al rifiuto della violenza, alla tutela gelosa dell'« American dream », pur se la dura realtà la dimostra impraticabile (gli espliciti accenni polemicici agli atteggiamenti dei Quacqueri, alla « moravian doctrine », dimostrano quanto fosse presente a Cooper l'alternativa evangelica che la giovane America aveva scartato: « Ah, Hetty, that may do among the missionaries, but 'twould make an onstratin life in the woods »); essi andranno affidati a personaggi come Hetty, periferici rispetto alle leggi della città (lo scemo del villaggio, caro a Mark Twain) e tuttavia garantiti in una certa loro zona di rispetto.

Il Deerslayer stesso conserva valori, promuove atteggiamenti che la comunità fa fatica a conseguire (perché ispirati, se non all'assoluta innocenza, quanto meno allo stoico rispetto di un codice): risulterà estraneo alla società in cui opera in misura proporzionale. La ripartizione di dotazioni personali e di corrispondenti compiti è fissa a rigida, gli indiani saranno sempre gli indiani, le donne si comporteranno sempre da donne: chi elude la normativa dettata crea all'autore un imbarazzo di cui pagherà alla fine le spese con una condanna (nel *western*, la donna del *saloon*, se pur generosa, si immola di solito incappando nella pallottola destinata all'eroe). Destino non dissimile, anche se meno cruento, tocca a Judith. Qua e là nel romanzo sono disseminati cupi accenni alle sue civetterie con gli ufficiali della vicina guarnigione; l'iniziativa stessa che assume per sciogliere il nodo della vicenda (che nel frattempo si è fatto più aggrovigliato) sa di raggiro, di inganno. È lei che promuove un baratto fondato sulla concessione agli indiani di alcuni pezzi del gioco degli scacchi trovato nel favoloso « chest » del padre contro la restituzione dei prigionieri; è lei che, quando il Deerslayer viene catturato (ma non lo prendono prima che egli abbia assistito al ritorno di Tom Hutter e Hutter Harry, alla morte orrenda di Tom, e abbia aiutato Chingachook a liberare Wah-tah-wah), propone ed attua per aiutarlo,

una linea di condotta alternativa a quella di Hetty: si presenta al campo indiano vestita del più bello degli abiti trovati nel « chest » pretendendo di farsi passare per una sorta di regina capace di grande influenza sul governatore; l'ingenuità di Hetty (ahi! che la sincerità non sempre è commendevole, non sempre può essere praticata a questo mondo) la tradisce, e la situazione torna ad essere quella di prima, con il Deerslayer al palo della tortura.

Gli indiani gli offrono la possibilità di una breve « licenza » sulla parola: può raggiungere i suoi amici e tentare di persuaderli ad accettare le pesanti condizioni proposte: Chingachgook e Hurry Harry devono abbandonare il territorio; Wah-tah'-wah deve essere restituita agli Huron, e tra gli Huron dovranno scegliersi due mariti Judith e Hetty. Deerslayer è persuaso che siffatte condizioni non potranno essere accettate mai, e tuttavia si dispone ad andare. Ciò che non avrebbe molto senso in termini di intreccio, di banale coerenza psicologica; ne ha invece agli effetti della iterazione dimostrativa che percuote sempre più intensamente sul motivo esplicito dell'auto-sacrificio dell'eroe. Il Deerslayer va, per convincere i suoi amici a non accettare, per recitare la scena del commiato, per riproporre l'esigenza di un codice: « faith is faith, whether given to a redskin or to a Christian ». È un lungo struggente addio, modulato su una tonalità bassa, grigia, malinconica: non a Judith ed Hetty soltanto, a Chingachgook, a Wah-tah'-wah dà addio il Deerslayer, ma a tutte quelle cose che seguiranno il suo destino sacrificale (egli è depositario di quei valori che dovranno purtroppo cedere all'ingresso della storia, della civiltà): il disinteresse, giacché mai egli è stato « instigated by the basest of human motives, the thirst of gain »; la schietta inequivoca semplicità della foresta, che gli fa paragonare la comunità costituita a un « graveyard », pregno di « universal decay »: « I don't like the settlements, they are full of wickedness and heart-burnings, while God dwells unoffended in these hills »; « all is contradiction in the settlements, while all is concord in the woods », una forma di contatto diretto, immediato, autonomo e sufficiente con la natura, che produce una certa punta di

antintellettualismo (laddove la natura è concepita come matrice indivisa, protettiva, rassicurante): « I have only studied the hand of God, as it is seen in the hills and the valleys, the mountain tops, the streams, the forest, and the springs ».

La logica del genere vuole che, alla vigilia della prova del fuoco, la donna tenti di impedire all'uomo di « fare il suo dovere »: è l'ultimo scontro fra le ragioni dell'innocenza (perché combattere? perché la violenza?) e le ragioni della civiltà organizzata (la violenza, purtroppo, è inevitabile). Nella stessa circostanza Judith rivela il suo amore a Deerslayer, che si dichiara del tutto sprovveduto ad accettarlo (ad altri i doni della vita...). Tornerà dunque al palo della tortura, per subire il compimento del suo crudo destino. Del resto, egli sa che un destino mortale è sempre sospeso sul nostro capo: « No mortal can say where he will be when the sun rises tomorrow ». Accade a lui come al protagonista del « Muro » sartriano, la condanna definitiva lo spoglia dell'illusione dell'immortalità: « It is seldom men think of death in the pride of their health and strength »; gli restituisce il senso della generale irrimediabile precarietà e autorizza al contempo, in modo letterale, il ricordo della crocefissione: « God's will be done on earth as it is in heaven. I did hope that my days would not be numbered so soon, but it matters little, after all. A few more wintets, and a few more summers, and twould have been over according to natur! ».

La scena del commiato rappresenterebbe non soltanto il secondo climax (il primo: l'iniziazione) ma anche la conclusione naturale del libro se non vi fosse ancora una svolta significativa da presentare. Dal punto di vista dell'intreccio, la conclusione del libro è csemplate. Deerslayer tornato fra gli indiani è stretto al palo della tortura (dopo più di un tentativo fallito di fuga) quando « arrivano i nostri », arrivano i militari del vicino forte. Ma chi li aveva avvertiti? Avevano incontrato Hurry Harry, è vero, ma non sarebbe bastato, se un colpo di fucile non li avesse guidati per la giusta strada. Durante la brevissima licenza, Deerslayer aveva avuto il tempo di sfidare Chingachgook ad una gara di precisione, e per la prima

volta nella sua vita aveva compiuto — per mero agonismo esibizionistico — una uccisione inutile.

Il suo pentimento è così acuto che se ne avesse il tempo andrebbe persino a cercare il nido, per riparare in qualche modo al malfatto; comunque, per espiare l'inutile uccisione dell'uccello (Coleridge?) si avvia prima del tempo incontro al suo destino. Ebbene, proprio da questo episodio di violenza gratuita, del tutto incongruente con la moralità professata e praticata dal Deerslayer (« I never yet pulled a trigger on buck or doe, Judith, unless when food or clothes was wanting ») deriva l'inaspettato appuntamento con la provvidenza, che invierà a tempo giusto i salvatori.

A conclusione della storia Cooper insinua nel lettore una persuasione che integra, esasperandolo, il discorso già fatto: ricollegando effetti provvidenziali ad un atto di violenza non necessitato pone un premio (sia pure occulto) sull'esercizio della forza, tanto più che lo fa nel momento stesso in cui la solita pallottola accidentale elimina Hetty, che per tutto il corso della vicenda si era ostinata ad affrontare i pellirosse con la sola arma della Bibbia. Grande è la varietà delle soluzioni proposte dalla cultura occidentale al problema della violenza; e per toccare l'estremo opposto, il lettore italiano di Cooper è attratto irresistibilmente dal riscontro con *I Promessi Sposi* dove, è stato calcolato, tre volte un personaggio assume l'iniziativa, e tre volte l'iniziativa — peraltro niente affatto violenta — è destinata al fallimento (il premio occulto risultando collocato questa volta sulla virtù — il « gift » direbbe Cooper — della paziente fiduciosa attesa dell'unica iniziativa possibile, quella provvidenziale. State contenti umana gente al quia).

« When the sun rose on the following morning, every sign of hostility and alarm had vanished from the basin of Glimmerglass »: una volta esorcizzata la violenza che lo aveva investito (attraverso l'applicazione di un'altra violenza, ma « difensiva », ritualizzata) il lago torna ad essere un « placid sheet », in « placid order ». Ma le cose non saranno mai più quali erano prima: ce l'aveva anticipato il saggio di F.M. Kuna. Il drago è stato ucciso e « das Paradiesische Zustand mag nach

der Vertilgung des Bösen wieder in Kraft treten. Aber es wird ein anderes Paradies sein, ein organisiertes»; ce lo conferma la nota di struggente malinconia che sigilla la storia.

Passano quindici anni, il Deerslayer (che adesso viene chiamato Hawkeye) ritorna a Glimmerglass con Chingachgook e con il figlio di costui, Uncas, l'ultimo dei Moicani. Trovano tutto come l'avevano lasciato, solo che le palafitte e le canoe sono imputridite. Ancora pochi inverni e non ne resterà più niente. Cercano di scorgere le tombe in fondo all'acqua, ma non ci riescono. Torna alla mente, ovviamente, *The Spy* (e ognuno conosce il posto occupato da *The Spy* nella coscienza letteraria americana): c'è anche lì la clausola risolutiva del « tanti anni dopo » che va letta come clausola esplicativa, consequenziale: tanti anni dopo è fatale che Harvey Birch sia un « itinerant peddler » anonimo, clandestino, irriconoscibile, estraniato ormai dalla comunità che tanto ha fatto per salvare, condannato per il fatto stesso di avere agito.

Allo stesso modo esce dalla comune il Deerslayer, termina la sua storia. Ma che tipo di storia ci ha raccontato Cooper? A prima vista si direbbe che ci ha raccontato una storia tipicamente americana, anzi la storia tipicamente americana, con i suoi topoi canonici: innocenza, ambiguità, *double allegiance*, iniziazione, violenza. Apriamo « *The immediate experience* », la bellissima raccolta di saggi sulla « *popular culture* » di Robert Warshow e controlliamo la conclusione cui approdano i due saggi centrali, sul film di gangsters (« *The gangster as tragic hero* ») e sul film *western* (« *Movie chronicle: the westerner* »): « *The two most successful creations of American movies are the gangster and the Westerner: men with guns* (la sottolineatura non è nel testo). Guns as physical objects, and the postures associated with their use, form the visual and emotional center of both types of films. I suppose this reflects the importance of guns in the fantasy life of Americans ».

Non è l'invenzione di un critico estroso: era stato già detto. Proprio Lawrence — e riferendosi appunto a Natty Bumppo — aveva avvertito che « *the essential American soul is hard*,

isolate, stoic and a killer ». Richard Chase ha ripreso il discorso, ampliandolo: « It is difficult to say what the essential American soul is, but Lawrence is right at least to the extent that many of our writers create idealized characters who have this kind of soul. Hemingway has been the most consistent admirer of the archetype, but Melville, Thoreau and Faulkner have admired it too. And so have Hawthorne and Poe, although they have customarily observed Lawrence's archetypal American acting on the interior stage of the mind, and have shown him making psychological aggressions, coldly rifling the life of others. It seems a long way from Natty Bumppo to Henry James's cold exploitative characters like Gilbert Osmond in « The Portrait of a Lady », but Osmond too is hard, isolate, stoic and, in his way, a killer ».

Melville, Thoreau, Hawthorne, Poe, Henry James, Hemingway: se nasce il sospetto che l'elencazione dei « classici americani » non sia completa perché manca Mark Twain, provvede l'autorità di V.S. Pritchett (« Huckleberry Finn and the cruelty of American humor ») a legittimare l'integrazione: « For if this is a great comic book, it is also a book of terror and brutality. Think of the scenes: Huck round the cabin with a knife; Huck sitting up all night with a gun preparing to shoot the old man; Huck's early familiarity with corpses; the pig killing scene; the sight of the frame house (evidently some sort of brothel) floating down the Mississippi with a murdered man in it; the fantastic events at the Southerners's house where two families are shooting each other down in a vendetta; the drunken Boggs who comes into to pick a quarrel and is eventually coolly shot dead before the eyes of his screaming young daughter by the man he has insulted ».

Ma il critico europeo che voglia stabilire un rapporto più ricco con la « tradizione americana », e sfuggire alla costipazione di una cultura che pretende di spiegare sempre tutto all'interno dello stesso universo domestico, Melville con Hawthorne, Hawthorne con James, deve confessare a se stesso che la storia raccontatagli da Cooper non è soltanto americana. Quella frontiera, luogo deputato alla presentazione e soluzione dei pro-

blemi etico-esistenziali della giovane America, è solo più la trascrizione entro coordinate americane dell'isola, luogo deputato allo stesso ufficio nella letteratura dell'Europa postrinascimentale (e forse per questo Richard Poirier ha assegnato tanta importanza a *The Crater*, che ripropone all'America il mito di Robinson Crusoe, per questo ha scritto che *The Tempest* è il primo capitolo della letteratura americana); quell'antintellettualismo di cui la narrativa cooperiana è sempre sovraccarica, e che ha le sue proiezioni letterarie più resistenti nel confronto fra l'irsuto infallibile *scout* e l'ufficiale di West Point, fra il *detective* stravaccato ma acutissimo e l'inerte poliziotto di carriera, riproduce in termini brutali il conflitto della biblioteca (la biblioteca di Prospero, quella di Don Chisciotte; la biblioteca della machiavelliana lettera a Francesco Vettori, la biblioteca di don Ferrante: immagini, per dirla grossolanamente — ma qui come altrove in questo saggio non si possono che indicare soltanto certe direzioni di ricerca — che penalizzano la contemplazione e promuovono l'azione).

La « double allegiance », che pare connotazione fra le più specificamente indigene di Cooper, ricalca da presso la tensione della trasgressione che occupa la soglia della casa di Robinson come di Gulliver: chi agisce è condannato ad appartenere a due realtà, quella vecchia che abbandona (non senza un pungente senso di colpa), quella nuova che ricerca e investiga; chi agisce tradisce i padri, l'Europa, l'Inghilterra, la natura, la matrice accogliente e protettiva che vorrebbe precludergli l'accesso al nuovo.

L'ambiguità che un critico recente (il Ringe) ha rintracciato con notevole bravura in tutta la tessitura narrativa cooperiana (le apparenze contraddicono la realtà, le apparenze non sono mai la realtà vera) fa da spia al contrasto fra mondo delle sembianze ufficiali, costituitosi attraverso la prevaricazione esercitata sull'innocenza, e perciò stesso falso, mendace, e mondo veritiero — pur se negletto — delle forme naturali.

L'innocenza stessa non è invenzione di Cooper, né della tradizione letteraria americana, né della situazione umana del nuovo continente: a parte il senso assai più generale in cui tutta

la letteratura si arroga orgogliosamente il diritto di atteggiarsi a custode della sacra ingenuità di ognuno (Georges Bataille: « La littérature, c'est l'enfance enfin retrouvée ») c'è in tutto Shakespeare un « core » di disarmata genuinità refrattario alla storia ed alle sue prevaricazioni, un « naked baby » nel cuore di Amleto, di Romeo, di Otello; un'aurcola di amore intorno al capo dei re delle « Histories », almeno fino al momento in cui non sarà sostituita dalla puntuta corona, pesante di mondanità.

L'iniziazione, infine. Se essa è il rituale che presiede alla conoscenza del male, la strettoia che dà accesso e cittadinanza alla violenza, la ritroveremo (a saper cercare) nella mitologia letteraria europea dell'età moderna, che è incardinata sull'idea dell'azione (« Am Anfang war die Tat »), perchè ogni azione è violenza. Lo ha spiegato meglio di ogni altro Micheline Sauvage nel suo saggio su Don Giovanni (« Le cas don Juan ») che di quella mitologia è uno dei principali protagonisti. Come ogni homo novus, come ogni vero fondatore di città, come ogni innovatore, anche l'Adamo europeo ha la fisionomia dura, stoica, solitaria, amara del rivoluzionario, leva un volto che giammai non rise: « Il vit avec la conscience exacerbée de la rebellion, dont il n'ignore pas plus les conséquences qu'il n'essaie de s'y soustraire. Or la rébellion désigne un mal existentiel. Elle est un désaccord avec les choses. Si joyeux, si juste, si noble que soit supposé le rebelle, il a toujours comme rebelle, — sans qu'il soit même nécessaire de demander: rebelle contre qui ou quoi? — une espèce de tort initial, de tache originelle. De là le pessimisme sous-jacent à toute activité révolutionnaire authentique ». E ancora: « Toute révolution, fût-ce la plus intellectuelle, est une victoire sur des résistances toujours affectives; c'est ce qui fait son agressivité. On ne se porte pas en avant sans quitter d'un cœur dur ce qui est derrière ».

D'altra parte, come ogni personaggio « moderno », Don Giovanni è condannato all'azione: il mondo non sopravviverebbe se alla naturale concezione pessimistica del tempo come perdita, come scandalosa dissipazione, come morte, non si opponesse una concezione paradossalmente ottimistica, il « progetto » sartriano, le filosofie della speranza: « Le temps, après

tout, c'est aussi, contre l'usure, la plante qui pousse, l'enfant qui grandit, la maison qui s'édifie, le travail qui avance, la richesse qui s'amasse, les générations montantes ». È necessario mantenere in piedi — proprio attraverso l'azione, e l'esempio di Robinson è probante — l'illusione guicciardiniana (« È certo gran cosa che tutti sappiamo avere a morire, tutti viviamo come se fossimo certi avere sempre a vivere ») se si vuole che prosperi « questa macchina mondana; la quale non volendo resti come morta e senza senso, ci ha dato proprietà di non pensare alla morte, alla quale se pensassimo, sarebbe pieno il mondo di ignavia e di torpore ». L'Adamo occidentale sarà dunque necessariamente un avventuriero, perché fra le repliche organizzate ed istituzionalizzate alla situazione temporale, l'avventura è una delle più produttive e tranquillizzanti (e questo dà ragione della forza d'attrazione del romanzo d'avventure, cooperiano e non, che — una volta scattato l'espedito iniziale — deve necessariamente accogliere il meccanismo fuga-inseguimento, deve necessariamente offrire cittadinanza privilegiata all'azione, giustificandola). La definizione non si riferisce soltanto a chi dell'avventuriero propone l'immagine più banale, « le coureur d'horizons inconnus »; vale per tutto il genere: « c'est le propre de tout aventurier de s'installer à la proue du présent et d'y espérer des lendemains épiques, d'être l'homme des lendemains »: questa avidità di futuro rende analogo il vocabolario ed identico l'atteggiamento di chi vuol scoprire le Indie, di chi vuol sottomettere nuove terre, di chi vuol soggiogare nuovi cuori: « le Voyageur, le Conquérant, le Séducteur, types homologues, ont, mutatis mutandis, le même vocabulaire, celui du conquérant ». Ciò che la Sauvage descrive in questi termini, altri lo esprime dicendo che dongiovannismo è una replica del machiavellismo (Macchia).

Individueremo nel principe machiavellico in effetti il primo personaggio letterario moderno, che ha il suo destino nell'azione, ne assume la responsabilità, ne riconosce le conseguenze: di più, ne rivendica la moralità (se il lettore italiano di Cooper avesse la ventura di essere meridionale gli tornerebbero in mente le parole di Giustino Fortunato quando lamentava

la mancanza di « moralità » dei suoi conterranei, e intendeva mancanza di « moralità » machiavellica, di iniziativa, di intrapresa, di azione); e se il principe continua ad essere una presenza indigesta, malgrado i tentativi della critica machiavellica — patetica quando tenta di ricollegarlo ad una etica generalmente bene accetta — ciò accade perché nessun meccanismo espiativo è predisposto; non è approntata nessuna valvola che canalizzi il rimorso per l'azione compiuta, per le lacerazioni nel vecchio tessuto emotivo che fatalmente — come s'è visto — l'azione provoca. Da questo punto di vista si deve dire che i miti di Don Giovanni e di Faust sono costruiti con maggiore astuzia, rispetto al modello del Principe: autorizzano la trasgressione, ma prevedono anche una ricomposizione, alla fine, dell'ordine turbato.

L'accento a Faust non è casuale. È stato detto (Lorenzo de Bradi) che « Faust est l'intelligence de don Juan, don Juan l'erotisme de Faust ». Contro le seduzioni del « geniessen », insinuate da Mefistofele, Faust sceglie lo « streben », la legge immanente dell'uomo, la sua vocazione a superare continuamente l'esito delle proprie azioni, a espandere la propria personalità nel mondo esterno. Alle parole di Dio nel prologo: « Es irrt der Mensch, solang er strebt », corrisponderanno i versi degli angeli che alla fine recano la « parte immortale » di Faust: « Wer immer strebend sich bemüht / Den können wir erlösen ».

Una costellazione di eroi-culturali variamente impegnati nei confronti dell'azione presiede alla nascita del mondo moderno. Di più, conducendo l'analisi a distanza ravvicinata, sorvegliando le proiezioni storiche della mitologia letteraria, si può dire che presiede alla nascita delle « nazioni » moderne. Ogni volta che una comunità ha dovuto atteggiarsi di fronte al suo destino di nascita come « nazione », e quindi di conseguimento di una nuova identità, di trasgressione del vecchio, di accesso al nuovo, ha avuto bisogno di un nume che le risolvesse i problemi emotivi implicati in sì delicato passaggio, ne sciogliesse il trauma. In un saggio assai bello, e meritatamente famoso,

dedicato a « Don Quijote, don Juan y la Celestina », Ramiro de Maetzu ha spiegato ciò che han fatto, rispettivamente per l'Inghilterra e la Spagna, Amleto (è peccaminoso non agire) e Don Chisciotte (agire è inutile).

Un lettore italiano che non avesse troppa paura di sembrare irriverente potrebbe proporre *I Promessi Sposi* come risposta organizzata al « che fare? » del tempo. Che fare se gli austriaci sono in casa, i borboni sono in casa, i lanzichenecchi sono in casa? E considerando le vicende di Renzo (quante volte si torce le mani per la voglia repressa di menarle!) proporre il più popolare dei nostri capolavori come una sorta di *western* mancato, o atrofizzato, o addirittura rovesciato: Un maestro del « genere », Anthony Mann, il regista di « Winchester 73 », « Lo sperone nudo », « L'uomo di Laramie », nel febbraio 1966 dichiarava il proprio scetticismo sul così detto « *western* all'italiana »: troppo sangue, troppe violenze e — soprattutto — il protagonista non sempre ha gli occhi azzurri: « Gli occhi azzurri danno ad ognuno una carica necessaria di innocenza. *Western* di questo tipo tengono il pubblico perché sono sadici; gli manca un cuore; i personaggi non si sa chi siano veramente. Sono viscidii, violenti, maligni, con un completo disprezzo per qualsiasi sentimento. In questo senso non hanno catturato lo spirito del West: una storia di conquiste che, in America, noi raccontiamo attraverso le vicende di gente semplice. Non di assassini o di tagliagole, ma di uomini spinti dalle circostanze in un mondo di violenza ».

La storia dell'Innominato è l'esatto capovolgimento di questa vicenda di uomini armati della Bibbia e costretti ad imbracciare il fucile.

Lui, che delle armi, della violenza, dell'« azione » aveva fatto uso ed abuso, vi rinunzia, persino quando organizza nel suo maniero la difesa dai lanzichenecchi: « In un canto di quella stanza da letto c'erano in disparte l'armi che lui solo aveva portate; quella sua famosa carabina, moschetti, spade, spadoni, pistole, coltellacci, pugnali, per terra, o appoggiati al muro. Nessuno dei servitori le toccò; ma concertarono di domandare al padrone quali voleva che gli fossero portate. « Nessuna »,

rispose; e, fosse voto, fosse proposito, restò sempre disarmato, alla testa di quella guarnigione . . . ».

« Ed era cosa singolare, vedere una schiera d'uomini armati da capo a piedi, e schierati come una truppa, condotti da un uomo senz'armi ».

Il fucile era già nella coscienza europea; probabilmente, era già nella stiva della « *Mayflower* », e la storia che Cooper ci ha raccontato non è così irripetibilmente indigena come ci vorrebbero far credere. Ma tipicamente americana è la risposta, la soluzione apprestata al problema. Cooper legifera, detta le tavole delle sue leggi, appresta nuove scale di valori, ma lo fa delegando. O meglio, propone alla comunità di delegare un « uomo venuto di lontano » (in senso spaziale o caratteriale non importa) ad infettarsi di quella violenza di cui essa vuol restare monda, per poi licenziarlo alla fine: come si usa il serpente per liberare la casa infestata dai topi, come si usa il cavaliere per liberare il bosco dalla presenza del drago. La soluzione è comoda, è infantile, è fiabesca; consente di veder il male sempre come un fatto demoniaco ed estraneo, consente di esorcizzarlo senza sporcarsi le mani; il limite etico della soluzione proposta reagisce sul limite stilistico del libro, e motiva il limitato assenso del lettore vigile. Con ben altro coraggio Melville e Poe e Hawthorne diranno a se stessi, ed ai loro connazionali, che il male è dentro di noi, contrasta ogni palmo di terreno al bene, lo insidia ogni giorno, ogni momento.

BENIAMINO PIACIDO

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 storico³.

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 allea 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, Sanutee 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 Sanutee domina il mondo di Pocota-ligo Matiwani, 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 nel

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, nutrita 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 Enotee-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'angoscio 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 indisciplinaria, 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 riemerga 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 *squad*, 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. RINGOLD, *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 « Oaktibbé ») 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.

LA NARRATIVA DI JOHN PENDLETON KENNEDY

John Pendleton Kennedy, nella storia della letteratura americana, ha avuto il destino di un romanziere accolto trionfalmente dai suoi contemporanei e presto caduto nel più totale oblio. Nel 1835 Poe, critico spesso poco tenero, lo aveva giudicato nel modo più lusinghiero:

We have read them [i volumi di *Horse-Shoe Robinson*] from beginning to end with the greatest attention, and feel very little afraid of hazarding our critical reputation, when we assert that they will place Mr. Kennedy at once in the very first rank of American novelists.¹

Ma nel 1927 V. L. Parrington, che con il capitolo di *Main Currents in American Thought* a lui dedicato dava l'avvio a una modesta ma costante fioritura di studi sull'autore, lamentava:

He has been somewhat carelessly forgotten even by our literary historians who can plead no excuse for so grave a blunder².

L'attenzione della critica moderna non ci ha rivelato un grande scrittore trascurato e misconosciuto, ma tuttavia ha re-

1. La recensione di *Horse-Shoe Robinson* per mano di Poe apparve nel *Southern Literary Messenger*, I, 1835 (maggio), pp. 522-36. Tuttavia il tono, se non la sostanza della critica, fu senz'altro influenzato dalla gratitudine che Poe provava per l'autore del romanzo, a causa dei favori ricevuti in un momento di bisogno: Kennedy era stato fra i giudici che avevano assegnato un premio in denaro al suo *MS Found in a Bottle* e gli aveva procurato il posto di redattore presso il *Southern Literary Messenger*.

2. VERNON L. PARRINGTON, *Main Currents in American Thought*, New York, 1927. Vol. II, p. 56.

stituito al lettore un romanziere autonomo e originalmente americano, che occupa una posizione ben precisa e determinante nel sorgere di una tradizione letteraria nazionale e nella creazione di una cultura e di valori spirituali in cui il pubblico americano, passate le prime scosse di assestamento all'idea della nuova nazione, potesse riconoscersi, cercare una propria identità culturale.

Il suo porsi onestamente davanti ai dilemmi della società e della storia americana, la presenza nei suoi scritti del dualismo di un uomo in bilico fra tradizione, cultura e raffinatezza del passato e ansia di progresso del presente, fra lo spirito di conservazione del Sud agricolo e l'attivismo del Nord industriale, fra aristocrazia da un lato e democrazia e livellamento dall'altro, fra abolizionismo e schiavismo, il modo stesso in cui questo dualismo si estrinseca nella opera letteraria, dà un sapore tutto particolare alla scarsa produzione di Kennedy e la pone alla pari, come interesse, delle opere dei suoi contemporanei più dotati artisticamente.

Nato nel 1795 a Baltimora³, allora poco più di un villaggio, ma che doveva presto assurgere, con uno sviluppo travolgente, alla posizione di terza città dell'Unione, già nell'origine familiare e cittadina accoglieva i semi di dualismo e contrasto che ritroveremo nella sua opera. Confinante con la Virginia, lo stato del Maryland andava sempre più allontanandosi dagli ideali del Sud aristocratico e agricolo, specie nella sua città più attiva, Baltimora. Questa tensione, che sarebbe sfociata nell'ambigua po-

3. Esistono tre biografie di Kennedy: la vita «ufficiale», scritta dal suo esecutore letterario: HENRY TUCKERMAN, *The Life of John Pendleton Kennedy*, New York, 1871 (pubblicata da Putnam insieme all'opera omnia dello scrittore); la prima parte di una opera spesso poco accurata, ma che prende in considerazione le carte private dello scrittore, di cui la Peabody Library di Baltimora aveva per la prima volta concesso visione: EDWARD M. GWATHMEY, *John Pendleton Kennedy*, New York, 1931; infine l'unica biografia moderna, basata sui documenti della Peabody Library: CHARLES H. BOHNER, *John Pendleton Kennedy: Gentleman from Baltimore*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1961, che tende a dare un ritratto dell'uomo pubblico più che del letterato.

sizione dello stato allo scoppio della guerra civile, era già presente a quei tempi in modo acuto. La stessa dicotomia si ritrova nella famiglia: il padre, uomo d'affari, irlandese di nascita, giunto negli Stati Uniti in giovane età, ebbe la tipica carriera del *self-made man*; la madre invece apparteneva ad antica famiglia virginiana — il grado massimo di aristocrazia che la giovane nazione potesse vantare. Seguendo il curriculum della migliore borghesia dei suoi tempi, Kennedy si laureò in legge, e dopo aver combattuto nella guerra del 1812, intraprese una brillante carriera d'avvocato che presto doveva condurlo alla vita politica. In questo campo colse numerosi successi: fu più volte deputato di Baltimora alla Camera del Maryland e per tre volte rappresentò il suo stato al Congresso; nel 1852, sotto la presidenza del suo amico Fillmore, fu nominato Ministro della Marina. Essenzialmente un uomo politico attivo nel campo Whig (si schierò contro il concetto di democrazia di Jackson e difese gli interessi del Nord) si dedicò alla letteratura saltuariamente, quando le cure della vita pubblica e d'affari glielo consentivano. Sebbene in giovane età fosse emerso come letterato, attraverso la pubblicazione di una rivista satirica, *The Red Book* (1819-21) (assai simile al *Salmagundi* di Irving), e nel 1834, dopo la pubblicazione del suo primo romanzo, *Swallow Barn*, egli fosse considerato uno dei letterati più in vista del paese⁴, dal 1838 in poi, avendo aggiunto al suo attivo altri due romanzi, dedicò le sue energie esclusivamente alla politica e a vari impegni civici. Il suo apprendistato letterario era appena terminato quando abbandonava la letteratura: ciò che egli scrisse dopo fu solo in qualità di pubblicista del partito Whig e di memorialista.

Uomo di cultura vasta e raffinata, rimase al centro della vita intellettuale della sua città; si compiacque di amicizie letterarie quali Irving, Simms, Thackeray (cui fornì nel 1858

4. Ad esempio, il primo numero del *Southern Literary Messenger*, apparso nell'agosto 1834, era presentato da sei «prominent Americans»: Kennedy, Irving, Paulding, Cooper, John Quincy Adams, e un etnologo, A. Browne, ora dimenticato.

del materiale storico per alcuni capitoli de *The Virginians*⁵); si atteggiò a mecenate; fu fondatore e membro di cenacoli letterari in Baltimora, simili negli intenti al famoso *Saturday Club* di Boston.

Quando Kennedy incominciò a pubblicare i suoi romanzi gli Stati Uniti potevano vantare ben pochi uomini di lettere. Erano già apparsi sulla scena Charles Brockden Brown, Cooper, emerso nel 1821 con *The Spy*, Irving, già famoso in Inghilterra quanto in America. John Neal, Lydia Child, George Tucker, James Paulding, Timothy Flint, Catherine Sidgwick erano gli altri pochi nomi cui si appoggiava la narrativa. Poe, e i romanzieri del Sud Simms e Caruthers, avrebbero iniziato la loro carriera contemporaneamente a Kennedy.

La letteratura tuttavia aveva cominciato ad assumere — specie ad opera di Cooper e Irving — una configurazione nazionale ed era ovunque sentita vivissima l'esigenza di fondare una cultura autonoma da quella inglese e di individuare una tradizione spirituale per il paese. Luogo comune della cultura di quei giorni era l'affermazione che il Nuovo Mondo offriva innumerevoli e validissime possibilità di espressione al letterato e materiale locale sufficiente per la creazione di una letteratura che avesse una sua dignità e indipendenza. Il problema si poneva sul piano nazionale come sul piano individuale, poiché uomini di disparata provenienza culturale sentivano la necessità di affrontare il problema della loro identità americana, di far tacere i fantasmi di un complesso retaggio culturale, di scoprire un insieme di valori che potesse fornire un punto di vantaggio per contemplare il presente.

In questo discorso si inserisce Kennedy, più con la sua pratica che con le sue affermazioni, poiché, mentre non si sofferma a discutere l'esistenza o meno di una realtà culturale america-

5. Nella biografia di Kennedy curata dal suo amico Latrobe per la *Appleton's Cyclopaedia* il fatto viene talmente esagerato che egli attribuisce addirittura a Kennedy il quarto capitolo del romanzo. Sebbene la notizia fosse stata smentita, l'errore riapparve più volte nella storia della cultura americana.

na autonoma, con le sue analisi del passato o di mitiche regioni del presente, individua alcuni motivi conduttori della civiltà americana e li cristallizza in quasi leggendarie entità.

La personalità del romanziere, tuttavia, non si può comprendere se non lo si situa in una prospettiva geografica. I tre romanzi di Kennedy sono ambientati nel Sud e vi sono in lui alcune caratteristiche tematiche di narratore meridionale.

Il Sud, per una serie di motivi fin troppo noti — politici, economici, di colonizzazione⁶ — aveva elaborato una linea culturale affatto distinta da quella del Nord puritano, una linea che doveva discendere fino ai giorni nostri con caratteristiche sue proprie, modificate ed esasperate dall'accumularsi di differenze storiche ed economiche per dare, come afferma il Praz, « uno spunto nazionale per creare leggende di cavalieri e di fantasmi »⁷.

La problematica di Kennedy, ad esempio, è lontana dalle esigenze speculative, dalle inquietudini religiose, dagli impulsi oscuri e le ansie di evasione che caratterizzeranno la letteratura settentrionale. Una critica di Lowell ai libri di Kennedy ci permette di comprendere l'abisso che separa le due culture:

They are refined, manly, considerate of our grosser apprehensions; they attempt no solution of the problem of the Infinite (as it is called); ... Perhaps the strongest impression they leave upon the mind is that they were written by a gentleman, a profession of greater consequence than is generally conceived⁸.

Lowell aveva giustamente riconosciuto nella personalità di Kennedy la predominanza del lato *gentleman*; e il mito del

6. Ha avuto una certa persistenza la teoria, formatasi appunto in quegli anni, di un Nord colonizzato da un partito della guerra civile, i *Roundheads*, e del Sud colonizzato dall'altro, i *Cavaliers*. Il gentiluomo del Sud, così, veniva fatto un diretto discendente dei nobili esuli e la sua differenza dallo Yankee era anche una questione di sangue.

7. MARIO PRAZ, « Racconti del Sud » in *Studi Americani*, vol. II, 1956, p. 207.

8. Dalla commemorazione di Kennedy fatta l'8 sett. 1870 dalla Massachusetts Historical Society, di cui il romanziere era stato membro. Citata da GWATHMEY, *op. cit.*, pp. 160-161.

gentleman, come sinonimo di rispettabilità, raffinatezza cortese, senso della proprietà, è onnipresente nella sua narrativa, tanto che si può vedere in lui un precursore di quella che Santayana chiama la *genteel tradition*. L'interesse per tale figura, con l'insistenza su di un sistema sociale aristocratico che si supponeva esistesse nel mondo delle piantagioni, è pure una delle convenzioni della letteratura del Sud, che delle dottrine jeffersoniane aveva colto soprattutto quella dell'aristocrazia naturale. Tale preoccupazione è presente sia nel periodo fluido che precede la guerra civile, quando la leggenda del Sud aristocratico si va appena formando ed è spesso carica di toni satirici, che nella immagine zuccherosa e stereotipata di un'età dell'oro prebellica, quale emerge dalla narrativa della fine del XIX secolo e che si perpetua in volgarizzazioni ampiamente diffuse del tipo di *Gone with the Wind*.

L'interesse per un ordine sociale aristocratico, presente nei romanzi di Kennedy, è giustificato dalla necessità di trovar riscontro agli *squires* e *gentlemen* del romanzo inglese, ma soprattutto dal desiderio di contrapporre una istituzione salda, e che affondi radici nella tradizione, alla mobilità economica e sociale dello Yankee e di fornire un archetipo per la nuova classe di principi-mercanti che emergeva da città febbrilmente attive come Baltimora.

Il mondo del Sud, inoltre, si prestava a divenire materiale per quel tipo di romanticismo, scevro di ribellioni e di irregolarità, ispirato a Scott e Moore, che era congeniale al temperamento di Kennedy e dei suoi contemporanei. Il Sud e il suo passato rappresentano per Kennedy un mondo mitico in cui potersi rifugiare, perché ricco di ideali dalle dimensioni, agli occhi del romanziere, ben diverse dal gretto risparmio e la meschina routine della vita nelle fattorie del New England, dalla rudezza della frontiera, dalla sordida esistenza nelle città industriali. È un mondo statico da poter contrapporre all'attivismo ed espansionismo del Nord e della stessa Baltimora. Al Sud si rivolgerà costantemente nei suoi romanzi Kennedy, che pure era uno dei fautori più accaniti, in tutta la sua carriera politica, dei principi del mercantilismo e degli interessi dell'industria. La stessa

ricerca di un pittoresco arcaicizzante, che aveva spinto Irving a scrivere della Spagna e dell'Inghilterra, poteva venire soddisfatta dalla contemplazione dell'aurea Virginia.

La narrativa di Kennedy, tuttavia, non appartiene completamente al romanzo del Sud a lui contemporaneo, motivato soprattutto dalla difesa, contro le accuse degli abolizionisti del Nord, di un ordine sociale regionale basato sulla piantagione e lo schiavismo. Il tema della difesa del Sud appare larvatamente in *Swallow Barn* ed è assente nei romanzi successivi. Inoltre, accanto al mito del Sud cavalleresco e disinteressato, Kennedy illustra e sottolinea i valori della proprietà e del denaro, tema questo su cui stinge piuttosto il materialismo del Nord.

Acutamente cosciente dello stato della letteratura sia nel Nord, che nel Sud, e del carattere settario di entrambe, da nazionalista acceso e sostenitore della causa unionista qual'era, cerca di trasmettere attraverso la sua opera il senso dell'esperienza comune, singolare e gloriosa, che la nazione aveva vissuto, e dell'eredità che aveva ricevuto dal passato. In breve, tenta una reinterpretazione della storia che possa illustrare la speciale identità dell'America, promuovere l'unità e incoraggiare lo spirito del progresso, mentre sottolinea il valore esemplare della tradizione.

Il primo romanzo di Kennedy, *Swallow Barn*⁹, pubblicato sotto lo pseudonimo di Mark Littleton nel 1832, è il più importante dal punto di vista storico, in quanto è il capostipite di una lunga sequela di romanticizzazioni dell'idilliaco e leggendario vecchio Sud, governato da una raffinata casta aristocratica,

9. *Swallow Barn, or a Sojourn in the Old Dominion*, Philadelphia, Carey & Lea, 1832. Una seconda edizione riveduta e illustrata da Strother appare nel 1851 per i tipi di George P. Putnam di New York e viene riedita nel 1856 per la pubblicazione dell'opera omnia di Kennedy: *Collected Works of John Pendleton Kennedy*. Sono basate sulla seconda edizione quella curata da JAY B. HUBBELL nel 1929, per Harcourt Brace, New York, e quella a cura di WILLIAM S. OSBORNE per la Hafner Publ. Co. nel 1962, che è una copia fotostatica dell'edizione del 1851. Per tutte le citazioni rinviamo il lettore a quest'ultima edizione.

discesa dagli esuli Cavaliers, notevole per il suo calore, la sua ospitalità, il suo atteggiamento disteso e un po' scettico. La vita di questi gentiluomini è fatta di ozii, visite, lunghe cavalcate e cacce; gli uomini sono sdegnosi e impetuososi, pronti al giuoco e al duello. Schiavi e padroni vivono in armonia, in un rapporto ideale, necessario ad entrambi. Le generazioni successive di romanzieri si sarebbero incaricate di codificare questo mondo e di innalzare un'elegia alla civiltà scomparsa. In Kennedy vi è solo un primo accenno a tali temi, temperato da ironia, e il ritratto è abbastanza accurato e realistico, seppure parziale (si veda ad esempio lo scottante problema negro) e frammentario (il mondo di Kennedy sembra popolato soltanto di grandi piantatori e schiavi; manca la descrizione di una classe intermedia). Una delle attrattive del romanzo, tuttavia, risiede nel fatto che Kennedy riesce a cogliere e a trasmettere nel suo libro lo spirito della Virginia, ossia:

The mellow, bland, and sunny luxuriance of her old-time society — its good fellowship, its hearty and constitutional *companionship*, the thriftless gayety of the people, their dogged but amiable invincibility of opinion, and that overflowing hospitality which knew no ebb...¹⁰

Kennedy fu fra i primi a individuare il vigore della leggenda dell'aristocratico virginiano e, parallelamente, a riconoscere il bisogno, provato dalla nazione tutta, di essere rassicurata sul proprio passato, di trovare una continuità fra il proprio mondo sociale e quello europeo. Come indica Ridgely nella sua acuta analisi delle dicotomie di Kennedy, l'America: «... had to be instructed in history, in tradition — even in pure legend — if it was to achieve the self-awareness and self-confidence that could dare anything»¹¹.

10. *Swallow Barn*, p. 8.

11. JOSEPH V. RIDGELY, *John Pendleton Kennedy*, New York, 1966, p. 56. *Ibid.* pp. 63-64 per le citazioni seguenti. Lo studio del Ridgely è l'unico tentativo, nella critica su Kennedy, di individuare, sotto le storie zuccherose e stereotipate dei romanzi di Kennedy, una preoccupazione costante per gli

Il merito di *Swallow Barn* sta nell'aver trovato nella leggenda del Sud la risposta a questo bisogno, e sussiste anche se la descrizione apologetica è spesso temperata dalla satira. Questo doppio atteggiamento fa sì che l'autore sia, come dice il Ridgely, diviso « between his amused reaction to a provincial society that fancied itself so grand and his appreciation of the legend of the grandeur of Virginia's past ». Questo è, per il critico, il valore del romanzo:

But *Swallow Barn* remains a true document in another sense: it is a valid reflection of the divided mind of John Pendleton Kennedy, a man who looked forward but understood the pragmatic value of legend — one who, like many of his countrymen, yearned for roots in the past and for the America that was to be, and was not at all sure how the two could be reconciled.

Il romanzo è inizialmente in forma epistolare, che viene presto abbandonata. Parte dalla convenzione, adottata da Irving in *Bracebridge Hall* (sulla cui traccia è costruito *Swallow Barn*) di un osservatore straniero (nel nostro caso Mark Littleton, newyorkese) a contatto con un mondo nuovo (la famiglia di cugini virginiani che Littleton va a visitare). Più che di un romanzo si tratta di una serie di bozzetti descrittivi, di saggi, delineazioni di caratteri, digressioni esposte in tono misurato ed al contempo brillantemente epigrammatico. Ma, come dichiara Kennedy stesso nella introduzione della prima edizione: « I have had great difficulty to prevent myself from writing a novel »¹², sicchè presto descrizioni e bozzetti suggeriscono una tenue trama che lega fra di loro le varie parti dell'epistolario-diario in un tessuto narrativo, tanto che verso la fine del libro lo scrittore deve ammettere di aver composto un romanzo contro la sua stessa volontà:

... I find ... that I, who originally began to write only a few desultory sketches of the Old Dominion, have unawares, and without

sconcertanti problemi culturali e sociali presenti nella società del 1830 e di riconoscerli il riflesso di una personalità perplessa e divisa.

12. *Swallow Barn*, p. VII.

any premeditated purpose, absolutely fallen into a regular jog-trot, novel-like narrative ...¹³.

Due trame s'intrecciano sullo sfondo della vita di piantagione: la prima è la storia d'amore di Ned Hazard (il cugino virginiano di Littleton) e la figlia dello *squire* vicino, Bel Tracy, in cui pur essendo assenti i contrasti e le vicende drammatiche, ravvisiamo il corteggiamento di Tom Jones a Sophia Western; la seconda, più gustosa ma altrettanto tenue e scevra di chiaroscuri, è la storia di un'antica e vuota contesa per la definizione dei confini tra la proprietà degli Hazard e dei Tracy. Dall'episodio emerge una satira delle contese giuridiche con i loro cavilli (non si deve dimenticare che lo stesso Kennedy era un brillante avvocato) e in modo particolare degli uomini di legge. Né egli risparmia l'ironia sugli orgogliosi puntigli e il falso senso dell'onore dell'aristocrazia della vecchia Virginia.

I personaggi, sebbene carichi di riferimenti autobiografici, corrispondono soprattutto a degli archetipi letterari della tradizione del romanzo inglese settecentesco. La descrizione di Edward Hazard (padre di Ned) e dei suoi ambiziosi progetti per la piantagione ci riporta agli eroi donchisciotteschi di Sterne, in modo particolare allo zio Toby — così come pure da Sterne è tratta la struttura digressiva del romanzo. Frank Meriwether è un Sir Roger de Coverley virginiano, in cui si fondono tratti dei fieldingiani Mr. Allworthy e Squire Western. Pure il precettore, Mr. Chub, e Prudence, la sorella zitella di Meriwether, sono personaggi libreschi.

La storia d'amore trae dalla *comedy of manners* il tema assai sfruttato del giovane impulsivo che è incapace di diventare un amante « like the hero of a novel » — ideale vagheggiato dalla romantica ma ostinata Bel.

13. *Ibid.*, p. 374. Tuttavia nella introduzione alla seconda edizione ribadisce che il suo non è un romanzo: « I wish it to be noted that *Swallow Barn* is not a novel. I confess this in advance, although I may lose by it. It was begun on the plan of a series of detached sketches linked together by the hooks and eyes of a traveller's notes; and although the narrative does run into some by-paths of personal adventure, it has still preserved its desultory, sketchy character to the last », pp. 10-11.

Il romanzo, quindi, sia per la struttura prolissa che per i personaggi stereotipati, non sarebbe molto attraente per il gusto moderno se non vi corresse un rivolo di satira e di umorismo e non affiorasse continuamente quella dicotomia, caratteristica dello scrittore, fra regionalismo e nazionalismo, culto del passato e fede in un futuro democratico e di espansione. Così l'ospite di New York è diviso fra ammirazione e comprensione affettuosa per i modi di vita dei cugini e un senso di superiorità di fronte alla pretenziosa società provinciale, con i suoi pregiudizi socio-politici.

L'isolazionismo della Virginia è deriso, ad esempio, mostrando le idee dei suoi sostenitori in tutta la loro assurdità, quando vengono ripetute, deformate, dai popolani:

« Can't Congress », said Sandy, « supposing they were to pass a law to that effect, come and take a road of theirs any where they have a mind to, through any man's land? . . . Why, sir, . . . they can just cut off a corner, if they want it, or go through the middle, leaving one half here, and t'other there, and make you fence it clean through the bargain; or », added Sandy, giving more breadth to his doctrine, « go through your house, sir . . . Sweeping your bed right from under you, if Congress says so. Arn't there the canal to go across the Allegheny mountain? What does Congress care about your state rights, so as they have got the money? » . . .

« But », said he [il suo antagonista] in a more softened tone, and with an affected spice of courtesy in his accost, « Mr. Walker, I'd be glad to know if we couldn't nullify ».

« Nullify! » exclaimed Sandy, « nullify what? » . . .

« Things are getting worse and worse », replied the other. « I can see how it's going! Here, the first thing General Jackson did when he came in, he wanted to have the President elected for six years; and, by and by, they will want him for ten! and now they want to cut up our orchards and meadows, whether or no; that's just the way Bonaparte went on. What's the use of states if they are all to be cut up with canals and railroads and tariffs? No no, gentlemen! you may depend, Old Virginny's not going to let Congress carry on in her day! »

« How can they help it? » asked Sandy.

« We hav'nt *fout* and bled », rejoined the other . . . « we hav'nt

joust and bled for our liberties to have our posterity and their land circumcised after this rate, to suit the figaries of Congress. So let them try it when they will! »¹⁴

Le aspirazioni di grandezza dei presunti discendenti dei Cavaliers vengono benevolmente messe a nudo stabilendo una scherzosa analogia fra la vita in una piantagione di tabacco e la vita in un castello medievale. Sebbene il parallelo non sia mai stabilito esplicitamente, è sostenuto per tutta la durata del libro e affiorano ripetutamente riferimenti e immagini¹⁵ che conferiscono umorismo alla narrazione, sottolineando la comica inadeguatezza dell'immagine cavalleresca (intesa paradossalmente come culmine delle pretese aristocratiche del Sud) applicata ai piantatori della Virginia. L'episodio più gustoso e significativo è quello in cui Bel Tracy, infiammata dai racconti cavallereschi (« She reads descriptions of ladies of chivalry, and takes the field in imitation of them. Her head is full of these fancies, and she almost persuades herself that this is the fourteenth century »)¹⁶ si accinge ad addestrare un falco. Lo adorna di campanelli di argento e gli pone un anello intorno alla zampa con inciso un motto romantico: « I live in my lady's grace ». Ma quando tenta di farlo librare nell'aria, il falco fugge, ignorando tutte le arti della falconeria messe in opera dalla padrona. Lo ritroverà Ned Hazard, in circostanze assai meno romantiche¹⁷ e la sua riconquista sarà pure occasione di una rissa sulla piazza di un paese, che vedrà Ned mettere a terra il suo avversario. La

14. *Ibid.*, pp. 162-164.

15. Si veda, ad es. come i titoli di alcuni capitoli ribadiscano il tema: « Trances of the Feudal System », « Knight Lirantry », « A Joust at Utterance », « The Last Minstrel ».

16. *Swallow Barn*, p. 86.

17. *Ibid.*, p. 358: « The hawk, the unconscious cause of all this extravagance, looked like a discomfited prisoner of war, bedraggled, travel-worn and soiled, — a tawdry image of a cuxcomb. His straps and bells hanging about his legs had the appearance of shabby finery; and his whole aspect was that of a forlorn, silly, and wayward minion, wearing the badge of slavery instead of that of the wild and gallant freebooter of the air so conspicuously expressed in the character of his tribe ».

sovrapposizione dei due piani — un medioevo libresco e di maniera e una realtà rude, spontanea — è simbolica del contrasto fra le aspirazioni dei signori virginiani e la realtà in cui vivono.

Ma spesso, come si è detto prima, la satira cede alla nostalgia e troviamo brani commossi e idilliaci, come l'evocazione della figura del capitano John Smith¹⁸ o l'apologia della stirpe virginiana:

Her early population... consisted of gentlemen of good name and condition, who brought within her confines a solid fund of respectability and wealth. This race of men grew vigorous in her genial atmosphere; her cloudless skies quickened and enlivened their tempers, and in two centuries, gradually matured the sober and thinking Englishman into that spirited, imaginative being who now inhabits the lowlands of this state¹⁹.

Uno degli argomenti più scottanti del romanzo — tuttora l'argomento più scottante della realtà americana — è il problema negro, inevitabile in un romanzo ambientato nel mondo delle piantagioni. Kennedy tuttavia non entra nel vivo della controversia fra abolizionisti e difensori dell'ordine esistente; più che argomentare in favore della Virginia, Kennedy aspira a farla apparire in buona luce e a invitare comprensione per le opinioni del Sud. Tanto si può dedurre da una lettera di Kennedy a W. G. Simms, scritta in vista di una riedizione di *Swallow Barn*:

The mawkish sentimentality which has been so busy of late in inventing sympathy for the pretended oppression of the negroes,

18. Il libro si apre (V, «Introductory Epistle», pp. 15-16) e si chiude (pp. 495-501) con allusioni all'intrepido capitano, che appare a Kennedy come un vero signore «moulded in the richest fashion of chivalry», un esempio di quelle virtù cavalleresche che i virginiani hanno cercato di conservare. L'edizione del 1832 conteneva un lungo saggio sulla vita e le imprese del Capitano John Smith, tratto da *Hakluytus Posthumus* di Samuel Purchas e dalla storia della Virginia dello stesso Smith. Il saggio fu eliminato dall'edizione del 1851, per motivi di concisione e coerenza.

19. *Swallow Barn*, p. 70.

it strikes me may render a new edition of *Swallow Barn*, which is rather a good natured, and I am sure a true picture of the amiable and happy relations they hold to southern society — opportune at this moment, and so far as it may be well received an antidote to the abolition mischief²⁰.

E tali già dovevano essere gli intenti dichiarati nel 1832 in una lettera (purtroppo perduta) all'editore Carey. Lo possiamo dedurre dalla risposta di quest'ultimo:

If [*Swallow Barn*] should produce a feeling as you desire you will have rendered a great service to the nation — Each portion of the Union looks with a feeling of dislike towards the other, when it requires only to know them better to see admirable qualities in each portion — The Yankee dislikes the Virginian & the Virginian despises the Yankee, when a stranger would find good reason to admire both²¹.

Le affermazioni di Frank Meriwether nel capitolo intitolato *The Quarter*, riassumono assai fedelmente l'atteggiamento moderato — progressista addirittura, se si considerano il tempo e il luogo — di Kennedy sulla schiavitù:

For slavery, as an original question, is wholly without justification or defence. It is theoretically and morally wrong — and fanatical and one-sided thinkers will call its continuance, even for a day, a wrong, under any modification of it. But, surely, if these people are consigned to our care by the accident, or, what is worse, the premeditated policy which has put them upon our commonwealth, the great duty that is left to us is, to shape our conduct, in reference to them, by a wise and beneficent consideration of the case as it exists, and to administer wholesome laws for their government, making their servitude as tolerable to them as we can consistently with our own safety and their ultimate good. We should not be

20. Lettera a Simms, marzo 1851; citata da Osborne nell'introduzione al romanzo, p. XL.

21. Lettera dell'editore Carey a Kennedy, febbraio 1832; citata dall'Osborne, p. XVIII.

justified in taking the hazard of internal convulsions to get rid of them; nor have we a right, in the desire to free ourselves, to whelm them in greater evils than their present bondage. A violent removal of them, or a general emancipation, would assuredly produce one or the other of these calamities²².

Ma è nelle osservazioni marginali, nei commenti a situazioni, nelle descrizioni dei negri che fanno parte della piccola comunità di Swallow Barn che affiora il razzismo di Kennedy. Non si limita infatti a descrivere senza disapprovare un mondo chiuso a ogni istanza sociale, seppur paternalisticamente benevolo, ma egli stesso, come uomo, rivela l'arroganza del sudista, sicuro della superiorità della propria razza.

Come emerge dalle lettere scritte alla consorte dal Nord, lo scrittore si sentiva ferito dal dover cedere, per ordine del postiglione, il posto in diligenza a una negra, e rischiava le ire di un marito di colore per aver intimato alla moglie di questo di scansarsi per far sedere una donna bianca:

I would have apologized even if the gentleman had required it. In this City of Brotherly Love [Filadelfia] and black freedom — for I don't think the Goddess is white here — I would not be thought a violator of the rules of *bienseance*²³.

La disposizione di Kennedy è indecisa: su di una ragionata teoria politica progressista predominano gretti sentimenti irrazionali. Tuttavia, proprio nell'ambiguità della sua posizione, la quale si estrinseca in un atteggiamento pubblico di condanna unito a sentimenti personali che risentono di una lunga educazione al pregiudizio, troviamo riflesso uno degli aspetti più torbidi della coscienza civile americana.

È fra le righe, quindi, che troviamo il razzismo di Kennedy; ma non per questo esso è meno evidente o meno confor-

22. *Swallow Barn*, pp. 455-456.

23. Lettera a Elizabeth Gray Kennedy del 27 lu. 1828, conservata nella Peabody Institute Library. Riportata da BOHNER, *op. cit.*, p. 48.

me alle linee convenzionali. Ogni qual volta nel romanzo si parla di un negro è implicito il confronto con la scimmia, o un animale, attraverso epiteti quali « ape-faced negro », « the monkey », « the flat-nosed compeer », « the strange baboon in trousers », o attraverso più elaborati paralleli. Si legga ad esempio la descrizione di una gara fra bambini negri, provocata da Hazard per il divertimento proprio e del cugino:

There is a numerous herd of little negroes about the estate; and these sometimes afford us a new diversion. A few mornings since, we encountered a horde of them, who were darning about the bushes like untamed monkeys . . . Ned ordered this crew to prepare for a foot-race, and proposed a reward of a piece of money to the winner. They were to run from a given point, about a hundred paces distant, to the margin of the brook. Our whole suite of dogs was in attendance, and seemed to understand our pastime. At the word, away went the bevy, accompanied by every dog of the pack, the negroes shouting and the dogs yelling in unison . . . These young negroes have wonderfully flat nose, and the most oddly disproportioned mouths, which were now opened to their full dimensions, so as to display their white teeth in striking contrast with their complexions. They are a strange pack of antic and careless animals . . . Ned stood by, enjoying the scene like an amateur; encouraging the negroes in their gambols, and hallooing the dogs, that by a kindred instinct entered tumultuously into the sport and kept up the confusion²⁴.

La sua ironia si appunta particolarmente sull'aspetto fisico e vengono derise le particolarità stesse della razza. Si veda, fra i tanti, il ritratto dell'accompagnatore di Littleton, Scipio:

His face, which was principally composed of a pair of protuberant lips, whose luxuriance seemed indeed an indemnity for a pair of crushed nostrils was well set off with a head of silver wool that bespoke a volume of gravity²⁵.

24. *Swallow Barn*, pp. 308-310.

25. *Ibid.*, p. 21.

E, descrivendo le attività con cui Hazard cerca di ingannare l'attesa dell'amata, non esita ad accomunare distrattamente i vari ospiti della fattoria:

I have been evcrywhere . . . I have seen the horses in the stable, the fowls in the poultry-yard, the pigs, the negroes, and, in fact, I don't know what in the devil to do with myself ²⁶.

La descrizione del negro anticipa tutti i caratteri diffamatori della propaganda razzista fino ai nostri giorni ²⁷, insistendo sulla sua primitività istintiva e brutale, sulla sua netta inferiorità intellettuale e morale rispetto all'uomo bianco, e sulla sua somiglianza alla bestia. Nel momento in cui i dibattiti sull'emancipazione incominciano ad affacciarsi nella vita politica, è nell'interesse del difensore del Sud diffondere l'opinione che il negro appartiene a un'umanità di second'ordine, non è che un anello di congiunzione fra l'uomo e i primati. Tale ad esempio è l'impressione che si trae dalla descrizione dei servi della casa in occasione di un pranzo:

A bevy of domestics, in every stage of training, attended upon the table, presenting a lively type of the progress of civilization, or the march of intellect; the veteran waitingman being well-contrasted with the rude half-monkey, half-boy, who seemed to have been for the first time admitted to the parlor; whilst, between these two, were exhibited the successive degrees that mark the advance from the young savage to the sedate and sophisticated image of the old-fashioned negro nobility. It was equal to a gallery of caricatures, a sort of scenic satire upon man in his various stages, with his odd imitativeness illustrated in the broadest lines ²⁸.

Anche quando la descrizione non assume toni negativi, il negro viene rappresentata ignorante, superstizioso, soddisfatto della sua condizione di schiavo incapace di provvedere a se

26. *Ibid.*, p. 388.

27. Perdura tuttora, seppur limitata alle frange più retrograde della società americana, l'immagine del negro visto come un essere animale. Si vedano ad esempio le pubblicazioni del partito nazista americano.

28. *Swallow Barn*, pp. 326-327.

stesso, sempre contento e di buon umore²⁹, pronto al canto e al ballo³⁰. La qualità che viene maggiormente messa in luce è la sua lealtà verso il padrone. Questi sono i tratti di una rappresentazione convenzionale e stereotipata attraverso cui, per tutto l'Ottocento, gli scrittori in grande maggioranza potevano evitare di considerare il negro un essere umano.

Per gli stessi motivi il negro, nel romanzo americano di quest'epoca³¹, non ha alcuna parte attiva nello svolgersi della trama, ma rappresenta solo una figura di sottofondo, con intenti umoristici e di color locale. Kennedy si conforma anche a questa convenzione e l'unico episodio del nostro romanzo che avrebbe potuto divenire un ritratto realistico e individualizzato delle sorti della gente di colore — l'episodio di Abe e Lucy — viene completamente snervato dall'influenza della narrativa sentimentale, sicché, lungi dall'essere un tragico resoconto di un fatto di vita negra ci appare come un lacrimevole e scipito frutto della più frusta vena melodrammatica, il cui scopo, una volta ancora, è quello di sottolineare la bontà e il senso di giustizia dei padroni.

All'esaltazione del padrone è tutto improntato *Swallow Barn*: lo spirito ne è efficacemente riassunto in questo brano, che sembra essere stato scritto in risposta agli abolizionisti:

I came here a stranger, in great degree, to the negro character... I have had, therefore, rather a special interest in observing

29. *Ibid.*, p. 454: « Their gayety of heart is constitutional and perennial, and when they are together they are as voluble and noisy as so many blackbirds. In short, I think them the most good-natured, careless, light-hearted, and happily constructed human beings I have ever seen ».

30. *Ibid.*, p. 454: « Their fondness for music and dancing is a predominant passion. I never meet a negro... that he is not whistling; and the women sing from morning till night. And as to dancing, the hardest day's work does not restrain their desire to indulge in such pastime. During the harvest, when their toil is pushed to the utmost — the time being one of recognized privileges — they dance almost the whole night ».

31. Per un'ampia trattazione dell'evoluzione della figura del negro nella letteratura americana si veda: *Images of the Negro in American Literature*, a cura di S. L. Gross e J. R. Hardy, The University of Chicago Press, 1966.

them. The contrast between my preconceptions of their condition and the reality which I have witnessed, has brought me a most agreeable surprise. I will not say that, in a high state of cultivation and of such self-dependence as they might possibly attain in a separate national existence, they might not become a more respectable people; but I am quite sure they never could become a happier people than I find them here . . . What the negro is finally capable of, in the way of civilization, I am not philosopher enough to determine. In the present stage of his existence, he presents himself to my mind as essentially parasitical in his nature. I mean that he is, in his moral constitution, a dependant upon the white race; dependant for guidance and direction even to the procurement of his most indispensable necessities. Apart from this protection he has the helplessness of a child, — without foresight, without faculty of contrivance, without thrift of any kind . . . [I]t is . . . a present and insurmountable impediment to that most cruel of all projects — the direct, broad emancipation of these people³².

In conseguenza non vi sono accenni a irrequietezza e insoddisfazione e vengono eliminati dal romanzo tutti quegli elementi che potrebbero far presupporre una condizione dello schiavo non del tutto felice. Così Kennedy esclude dalla versione definitiva del romanzo gli accenni a violenza fisica contenuti in una scena fra il prozio di Littleton, Edward Hazard e uno schiavo che aveva osato ridere degli errori del padrone. Riportiamo qui in corsivo le due ultime frasi della scena, poi cancellate:

It is said that my grand uncle looked up at the black with the most awful face he ever put on in his life. It was bloodred with anger. But bethinking himself for a moment he remained silent, as if to subdue his temper. *He did not speak one word. If he had not constrained himself by this silence, he would probably have attacked his slave with his stick*³³.

32. *Swallow Barn*, pp. 452-453.

33. *Ibid.*, p. 135. Le parole cancelate sono riportate da BOHNER, *op. cit.*, p. 86.

Sebbene una raffigurazione della gente di colore quale la troviamo in *Swallow Barn* non sia che un altro aspetto del linciaggio psicologico cui è stato sottoposto il negro, Kennedy, quando controlla le sue espressioni, sa trovare parole di comprensione:

They are a neglected race, who seem to have been excluded from the pale of human sympathy, from mistaken opinions of their quality, no less than from the unpretending lowliness of their position. To me they have always appeared as a people of agreeable peculiarities, and not without much of the picturesque in the development of their habits and feelings³⁴.

La vita politica lo vede prendere posizione per le riforme e schierarsi, durante la guerra civile, a favore dell'Unione con notevole coraggio, quando Baltimora era rimasta di sentimenti conservatori e secessionisti. Tuttavia anche questa sua posizione non deriva da una condanna netta dello schiavismo o da un reale sentimento di simpatia a favore dei negri, bensì da considerazioni economiche e politiche più sottili. Egli si trova quindi equidistante sia dagli abolizionisti del Nord che dagli schiavisti del Sud, per cui alla vigilia della guerra civile può così commentare riguardo alla schiavitù:

The wrath that it stirred against it, and the patriarchal beauty that is claimed for it are both offsprings of excited imaginations³⁵.

Un gradino più avanti nella ricerca di una identità nazionale è rappresentato dal romanzo *Horse-Shoe Robinson* (1835)³⁶.

34. *Ibid.*, pp. 470-471. Sorprende come la critica kennediana si sia soffermata soltanto su questo aspetto positivo del complesso atteggiamento dell'autore verso il problema negro.

35. Dicembre 1860. Citato da JAY B. HUBBELL, *The South in American Literature*, Duke University Press, 1951, p. 487.

36. *Horse-Shoe Robinson: A Tale of the Tory Ascendancy*, Philadelphia, 1835, in due volumi. Ricedito nello stesso anno. Seconda edizione riveduta: New York, 1852. È basata sulla seconda edizione l'edizione moderna curata da ERNEST LEISY, New York, American Book Company, 1937. L'edi-

Anch'esso verte come interesse sullo scontro fra tradizione e progresso, ma l'attenzione dell'autore si accentra soprattutto sul nodo principale della storia americana, la guerra d'indipendenza. Attento per natura ai contrasti insiti nelle vicende nazionali, del conflitto egli ebbe soprattutto il merito di cogliere l'aspetto di guerra civile, ponendosi in questo al fianco del Cooper di *The Spy*.

La storia è ambientata nelle due Caroline, in quel periodo intorno al 1780, quando gli inglesi avevano assediato e conquistato Charleston e, con l'aiuto dei Tory, ancora numerosi nelle regioni del Sud, predominavano nella regione, mentre si organizzavano le forze partigiane, capeggiate da Marion, Sumter, Pickens, che avrebbero riportato la vittoria definitiva.

L'eroe ufficiale della vicenda, il maggiore Arthur Butler, ricco proprietario terriero, segretamente sposato alla figlia di un Icalista, viene fatto prigioniero all'inizio del romanzo, e malgrado una fuga, una nuova cattura e una scampata condanna a morte, rimane quasi sempre fuori scena fino alla sua liberazione durante la battaglia di King's Mountain. L'interesse principale del romanzo, così, ricade sulle gesta del compagno di Butler, il sergente Galbraith « Horse-Shoe » Robinson³⁷, un fabbro delle montagne della Virginia, pieno di risorse, capacità guerriera e alte qualità umane, che con la sua vigorosa personalità di popolano offusca totalmente la scialba figura del giovane possidente.

zione della Hafner Publ. Co. del 1962, su cui ci siamo basati, è una ristampa dell'edizione del Leisy.

37. Nella prefazione alla seconda edizione (1852), Kennedy afferma di aver incontrato personalmente per caso il suo eroe nel 1819 e di averlo udito raccontare per una intera serata le sue avventure. In tal modo sarebbe venuto in possesso del materiale su cui si basa il romanzo. « I made record of what he told me », continua la prefazione, « whilst the memory of it was still fresh, and often afterwards reverted to it, when accident or intentional research brought into my view events connected with the times and scene to which his story had reference », p. 10. A pubblicazione avvenuta, Kennedy asserisce di avere avuto conferma della veridicità della storia dalla bocca stessa del suo eroe. Avendo udito la lettura del romanzo, il vecchio Robinson avrebbe dichiarato: « It is all true and right, — in its right place — excepting about them women, which I disremember ».

Sebbene anche su questo punto fosse stato preceduto da Cooper col suo eroe proletario Harvey Birch in *The Spy*, l'innovazione di Kennedy è ardita e veniva per questo ammirata da Poe, nella sua recensione del romanzo nel *Southern Literary Messenger*:

By all standards of polite fiction Butler, not Horse Shoe Robinson would have been made the central figure, the hero of the novel... But Mr. Kennedy has ventured, at his own peril, to set at defiance the common ideas of propriety in this important matter³⁸.

La figura di Horse-Shoe Robinson è indubbiamente la creazione più felice di Kennedy, e riesce a dare vitalità a un romanzo peraltro convenzionale. Il personaggio non è del tutto originale in quanto ricorda un'altra creatura indimenticabile di Cooper, il Natty Bumppo dei *Leather-Stocking Tales*, e affonda le radici nel folklore popolare, in quelle favole autoctone di eroi di frontiera muscolosi, generosi, invincibili, quali Davy Crockett, Mike Fink, Pecos Bill; Horse-Shoe Robinson tuttavia se ne differenzia per la verosimiglianza. Egli appartiene realmente al presente americano; è un'invenzione con caratteristiche locali, non ravvicinabile a nulla che fosse apparso nella letteratura europea, se non, in un certo qual modo, a un Sancho Panza.

L'interesse del personaggio risiede appunto nella sua americanità; egli dimostra un idealismo rude e pratico, una grande intraprendenza, la capacità di adattarsi al presente, di interpretare, domare, sfruttare la natura selvaggia, di raggiungere i suoi scopi senza lasciarsi sviare e soprattutto la massima indipendenza di giudizio. Queste sono le qualità stesse dello Yankee³⁹, del fautore di quella espansione industriale e mercantile che Kennedy sempre sostenne.

38. *Southern Literary Messenger*, maggio 1835, vol. I, p. 523.

39. WILLIAM R. TAYLOR in *Cavalier and Yankee*, New York, 1961, nel capitolo dedicato a Kennedy (Cap. V: «A Squire of Change Alley») interpreta in tale senso il contrasto fra i personaggi del romanzo. In Butler vede il «Gentleman Cavalier», in Horse-Shoe Robinson «a kind of transcen-

Accanto a questo lato del carattere americano, complementare ad esso, c'è un altro aspetto dello spirito nazionale, che nei tre romanzi di Kennedy ricorre insistentemente: è l'aspirazione alla raffinatezza, ad un'antica tradizione signorile, incarnata nell'idealizzazione del *gentleman* ricco, nobile e d'antico lignaggio. Il tema è evidente in questo romanzo, più che negli altri, appunto per la presenza così preponderante di un personaggio complementare ed opposto. Butler, a differenza di Robinson, trae i suoi valori sociali da un passato cavalleresco europeo, ma è pur egli americano in quanto rappresenta l'idea di un *gentleman* convenzionale visto attraverso gli occhi di un mondo che aveva perso i contatti con la madre patria, ma ne invidiava i valori.

Il problema di una possibile conciliazione della purezza morale, innocenza di spirito, freschezza di sentimenti dell'America con la raffinatezza e il cosmopolitismo dell'Europa — presente ad esempio in *The American Scene* di James — sembra a prima vista affatto risolto nel mondo di Kennedy con questa coppia complementare di eroi. Perciò Butler, in tutto il suo schematico convenzionalismo, è un eroe nuovo, il simbolo di un mondo giovane, che trae forza e capacità di sopravvivenza dal contatto col popolo, ossia nel nostro caso, Robinson.

La liberazione di Butler alla fine del romanzo è quasi il simbolo della liberazione del nuovo mondo ad opera delle sue forze democratiche e, vista com'è nel racconto concomitante alla morte di Lindsay, il suocero lealista, raffigura la vittoria sull'oppressione del passato. Lindsay infatti, un uomo che aveva scelto « to stand apart from the mass, as one who will not have his virtue tainted »⁴⁰, rappresenta l'ordine vecchio che deve morire affinché i Butler possano sopravvivere.

dent Yankee: he pursued the object of his quest as though that object were money... Gentleman Cavalier and Transcendent Yankee, aristocrat and yeoman, were in fact virtual twins. Either was incomplete without the other. Together they made the world of American fiction go round. Placed together in the past, they over and over again performed a ritual of national survival», pp. 198-199.

40. *Horse-Shoe Robinson*, p. 96.

Tuttavia il tema, quale emerge dal romanzo, non ha accenti così definiti e trionfanti come può apparire da questa enucleazione dal testo, né il romanzo, nonostante gli intenti dell'autore, risulta come una totale glorificazione dell'età epica americana. Gli inglesi e i loro partigiani sono trattati con rispetto, né Lindsay appare mai come un *villain*. Vi è anzi un senso di nostalgica reverenza per questa personificazione del passato. Philip Lindsay è l'esponente « of a refined and polished civilization which no after day in the history of this empire has yet surpassed — perhaps not equalled »⁴¹.

L'autore è acutamente cosciente della difficile scelta fra passato e futuro, fedeltà alla patria d'origine o ordine nuovo rivoluzionario, davanti a cui si era trovata la nazione, ed egli stesso, pur nel suo entusiasmo per la rivoluzione, non può nascondere la nostalgia per il mondo ben strutturato e ordinato del passato. Dalla descrizione dei luoghi di questa storia emerge un sentimento di nostalgia e anche un atteggiamento lievemente scettico e rammaricato sui vantaggi della repubblica:

Since that period, well-a-day! the hand of the reaper has put in his sickle upon divided fields; crowded progenies have grown up under these paternal roof-trees; daughters have married and brought in strange names; the subsistence of one has been spread into the garner of ten; the villages have grown populous; the University has lifted up its didactic head; and everywhere over this abode of ancient wealth, the hum of industry is heard in the carol of the ploughman, the cho of the wagoner's whip, the rude song of the boatman, and in the clatter of the mill. Such are the mischievous interpolations of the republican system⁴².

La vicenda è peraltro assai convenzionale e vi ricorrono tutti i luoghi comuni del romanzo storico, ormai codificato entro limiti ben definiti. Lo schema è quello della fuga-cattura-inseguimento-nuova cattura-liberazione, presente in tutti i romanzi di Cooper, e la trama romantica verte intorno ai poli

41. *Ibid.*, p. 84.

42. *Ibid.*, p. 15.

usuali dell'amore in conflitto con l'opposizione paterna e degli amanti in pericolo per i casi della guerra. Ciascuna delle vicende minori si può ricondurre a un precedente nella narrativa anglosassone e l'intera trama dipende in modo eccessivo dalle coincidenze e procede ad un passo lento e privo di drammaticità. Gli stessi due segreti, tenuti in serbo fino alla fine (l'esistenza di un vincolo matrimoniale fra Butler e Mildred Lindsay, che erano sempre apparsi come innamorati, e lo smascheramento del personaggio segreto che aveva tramato contro Butler) non provocano sorpresa, non in quanto siano prevedibili, ma perché irrilevanti. Il romanzo contiene quindi un errore strutturale assai grave ed è privo di inventiva e piuttosto prolisso.

Vi è tuttavia un notevole senso del limite e la capacità di sottrarsi, in maggior misura dei suoi contemporanei, alla tentazione di dare un tono melodrammatico alle varie vicende. La narrazione è accurata e realistica; grande attenzione è prestata ai dettagli ambientali e di costume e alla ricostruzione dei fatti militari.

Nonostante la sua mitica invincibilità e onnipresenza, Galbraith Robinson è un personaggio delineato a tutto tondo e di una vitalità travolgente, che riesce a riempire della sua presenza il romanzo. Le sue reazioni istintive e le sue azioni poco dignitose secondo il codice del decoro da applicarsi agli eroi nobili, offrono un gradevole cambiamento rispetto ai modi stereotipati ed eterici degli eroi abituali. Robinson russa:

The speed of Horse Shoe's journey through this pleasant valley of sleep might be measured somewhat in the same manner that the route of a mail stage may sometimes be traced through a mountain defile, by the notes of the coachman's horn; it was defined by the succession of varying intonations through which he ascended the gamut, beginning with a low but audible breathing, and rising through the several stages of an incipient snore, a short quick bark, and up to a snort that constituted the greatest altitude of the ascent ⁴³.

43. *Ibid.*, p. 80.

Mangia e beve con un appetito rabelaisiano:

These [le varie portate di una rustica cena in una locanda] were successively deposited upon a homespun table cloth, whose whiteness rivalled the new snow, with an accuracy of adjustment that, by its delay, produced the most visible effects upon the sergeant, who, during the spreading of the board, sat silently by, watching with an eager and gloating earnestness, the slow process, ever and anon uttering a short hem, and turning about restlessly in his chair... [Butler] and the sergeant now sat down at the table, and each drew the attention of the other by the unexpected vigor of their assaults upon the dainties before them; Robinson surprised to find the major so suddenly revived, and Butler no less unprepared to see a man who had achieved such wonders at dinner, now successively demolish what might be deemed a stout allowance for a well fed lion ⁴⁴.

E infine dotato di un imperturbabile buon umore. Sebbene analfabeta cosparge la sua conversazione in un vigoroso vernacolo di riflessioni filosofiche sulla vita, la coscienza, il bene e il male:

There is some good things... in this world that's good and some that's bad. But I have always found that good and bad is so mixed up and jumbled together, that you don't often get much of one without a little of the other ⁴⁵.

...when a man's conscience begins to get hard, it does it faster than anything in nature: it is, I may say, like the boiling of an egg — it is very clear at first, but as soon as it gets cloudy, one minute more and you may cut it with a knife ⁴⁶.

Tuttavia ciò che fa di un romanzo che, malgrado la presenza di un simile eroe, avrebbe potuto essere mediocre, un'opera letteraria valida e una testimonianza preziosa è la disamina dei motivi più intimi della storia americana, vista nel momento critico della guerra d'Indipendenza.

44. *Ibid.*, pp. 60-61.

45. *Ibid.*, p. 206.

46. *Ibid.*, p. 21.

Sebbene indubbiamente anche Kennedy porti il suo contributo alla esaltazione di questo periodo, dando statura quasi leggendaria a coloro che vi combatterono — comandanti, semplici soldati, popolani — e chiaramente individuando la sua più complessa natura fratricida, il suo romanzo non può essere considerato un'epica della rivoluzione. Egli non si unisce al coro di coloro che in essa vedono il trionfo della democrazia e l'affermarsi dei principi di libertà individuale, ma, simile in ciò ai Federalisti, guarda con sospetto all'accelerarsi dei processi di democratizzazione e ponendosi davanti al problema dell'uguaglianza delle classi lo risolve in senso negativo.

Al di là delle convenzioni del romanzo settecentesco — che egli tiene come modello —, in cui l'eroe e l'eroina dovevano appartenere alle classi sociali più alte, vi è nei romanzi di Kennedy una tale insistenza sulla disuguaglianza fra le classi, su di una rigida distinzione dei gruppi sociali, incomunicanti fra di loro (a dispetto dell'esaltazione della saggezza popolare compiuta nel personaggio di Galbraith Robinson) da farne un singolare documento dei sentimenti di un americano di cultura e osservanza aristocratica di fronte al livellamento della società del suo paese in atto attraverso il regime jacksoniano.

Fino all'elezione di Jackson come presidente nel 1828, il nepotismo washingtoniano aveva governato l'America; il potere era monopolio di un gruppo di uomini colti e appartenenti alle migliori famiglie dell'Unione, di sentimenti dichiaratamente aristocratici, sprezzanti e timorosi ad un tempo delle masse. Sebbene Jackson fosse in realtà più colto e benestante di quanto la tradizione abbia lasciato credere, essendo un *outsider* venne a simboleggiare il semplice cittadino, l'uomo del popolo assunto a dignità di capo dello stato. Il punto unificatore del programma politico del suo partito, peraltro fluido, fu di combattere lo spirito aristocratico dilagante; infatti, nel momento in cui le tradizioni virginiane si andavano affievolendo, questo aveva tratto nuova vita dallo sviluppo del mondo della finanza e dell'industria, — il mondo di cui Kennedy era il portavoce letterario e politico.

L'animo dello scrittore appare diviso, poiché, mentre af-

ferma col simbolo di Butler salvato spiritualmente e fisicamente dal contatto con Robinson, la necessità di una fusione fra le classi, prestando un omaggio formale alla democrazia, d'altra parte — e con singolare continuità nei tre romanzi — ribadisce la necessità della formazione di una nuova aristocrazia nelle cui mani vada il potere. Al contempo pone in ridicolo ogni tentativo di salita al potere delle classi più basse, sottolineando il loro dovere di « stare al proprio posto » ed approvando chi si dimostra umile e servile ⁴⁷; infine, soprattutto, propone, definendolo e approfondendolo nei suoi romanzi, un modello di *gentleman*, tratto dalle tradizioni del paese e da archetipi inglesi, da opporre a una classe dirigente di origini sempre più popolari.

Simile d'altronde era stata l'ambiguità dell'uomo politico. L'esordio nella vita pubblica, come deputato alla camera del Maryland, era stato segnato da un gesto democratico e demagogico: una proposta di legge per liberalizzare l'imprigionamento per debiti. Ma più tardi, militando nel partito Whig, avrebbe agito quale portavoce dell'aristocrazia del denaro, trascurando gli interessi del popolo; per tutta la vita avrebbe affermato il principio che il potere doveva essere prerogativa del *gentleman*. La difesa degli interessi commerciali e del protezionismo lo opporrà violentemente a Jackson, il quale, a suo parere, stava tramando:

... to create distinctions between the lower and higher orders of the people. The struggle at present is to give influence and power to the mob at the sacrifice of the peace and sanity and the most valuable principles of the Constitution ⁴⁸.

Tuttavia non gli era parso che il contrario creasse distinzioni.

47. Nella sua satira politica del jacksonismo, *Quodlibet* (Philadelphia, 1840) attacca il livellamento della società e il potere della massa ignorante e pone in ridicolo l'aristocratico Honorable Middleton Flam, il quale cerca di adeguarsi ai tempi. Questi ad esempio, cambia il nome della sua residenza di campagna da Quality Hall a Equality Hall, e quello della tenuta di Poplar Flats in Popular Flats.

48. Diario del 25 ott. 1830 (Peabody Inst. Library).

La presenza costante di una polemica politica nella sua narrativa ci appare quale motivo dominante in vicende apparentemente convenzionali e funge da principale elemento uniformatore di quei romanzi che a più critici, come ad esempio al Parrington, erano sembrati « unlike enough to have been written by different men »⁴⁹.

La visione antidemocratica di Kennedy viene espressa in pieno nel suo terzo romanzo, *Rob of the Bowl*⁵⁰ (1838); in esso, più che negli altri due che lo precedono, è riflessa la preoccupazione che risvegliava in lui la vista dei cambiamenti dovuti a un notevole aumento della nobiltà sociale nella quarta decade del XIX secolo. Questi sono gli anni della sua acerrima lotta contro il jacksonismo, e gli appunti che preparano il romanzo presentano intenti rivelatori:

I propose to write a tale partly grave and partly comic, descriptive of the manners of the old society upon the Chesapeake, at a period before the establishment of the government when the people still retained the subordination and respect of the old system of things before the revolution⁵¹.

Il romanzo è ambientato nel 1681, quando il Maryland era una colonia cattolica governata da Lord Baltimore (della famiglia dei Calvert, « proprietari » della colonia) e la capitale si trovava a St. Mary, città ormai scomparsa. Kennedy era venuto in possesso degli annali dello Stato per quel periodo e si era imbevuto dei fatti e del linguaggio di allora, trovandovi accenni a disordini interni dovuti a contrasti fra Protestanti, appoggiati dalla madre patria, e classe dirigente cattolica. Su questa atmosfera di tensione, che culmina in una sommossa in occasione di un incontro d'armi fra un cattolico e un prote-

49. V. L. PARRINGTON, *op. cit.*, p. 50.

50. *Rob of the Bowl: A Legend of St. Inigoe's*, Philadelphia, Lea and Blanchard, 1835. Ripubblicato nel 1854 da G. P. Putnam, New York. L'edizione moderna a cura di WILLIAM S. OSBORNE, New Haven: College and University Press, 1965, segue il testo della ristampa del 1854.

51. Diario per l'anno 1835 (Peabody Inst. Library).

stante, si innestano due vicende connesse fra di loro: da un lato la storia d'amore del segretario del governatore, Albert Verheyden, un giovane di qualità ma « con un'ombra sulla sua nascita »⁵² e Blanche Warden, figlia di un notevole della città; dall'altro le avventure e malefatte del pirata e contrabbandiere Richard Cocklescraft e del suo complice, Rob of the Bowl, uno storpio che si muove in una specie di tinozza di legno, da cui il nome⁵³. Cocklescraft si innamora di Blanche e, respinto, combatte in duello contro Verheyden, con un voltafaccia si allea ai Protestanti e, infine, rapisce la fanciulla. Rob of the Bowl attraverso una melodrammatica agnizione si scopre padre di Verheyden e nel finale tradisce due volte il complice, salvando il figlio e l'eroina.

La trama, come si vede, è convenzionale e pesantemente melodrammatica e risente dell'influenza del romanzo gotico. Né i paralleli tracciati fra alcune situazioni e personaggi della storia e la commedia elisabettiana valgono — come vorrebbero l'Osborne e il Cowie⁵⁴ — a conferire nobiltà alla trama. Le scene di taverna, che mirano a trasportare l'atmosfera della Boar's Head Tavern falstaffiana nel Nuovo Mondo pongono in più cruda luce la mancanza di vigore delle creature di Kennedy rispetto ai loro immortali modelli shakespeariani.

I personaggi, sia quelli nobili che i *villains*, sono esangui e stantii. Quello che conferisce vitalità e interesse al romanzo non è, contrariamente agli intenti di Kennedy, la ricostruzione storica, bensì il riferirsi di questa al presente, il suo valore di apologo.

Non a caso è stato scelto l'anno 1681, anno inquieto, di contrasti e di crisi, come il 1838 quando veniva scritto il romanzo, in cui uomini nuovi mirano a impadronirsi del potere

52. *Rob of the Bowl*, p. 51: « There is a cloud upon his birth ».

53. « The loss of his legs was supplied by a wooden bowl or trencher, of an elliptical shape, to which his thighs were attached by a strap ». *Ibid.*, p. 126.

54. WILLIAM S. OSBORNE, nell'introduzione all'edizione moderna del romanzo e ALEXANDER COWIE in *The Rise of the American Novel*, New York, 1948.

e a deporre le autorità tradizionali, negando la quasi ereditarietà degli uffici pubblici. Quando Lord Baltimore riceve la lettera in cui gli si ingiunge di conferire tutte le cariche civili ai Protestanti, sottraendole ai cattolici, la sua è la reazione di un cultore del potere dell'aristocrazia ferito nei suoi sentimenti più profondi:

... worthy men, earnest and zealous to do their duty . . . men who have won a home by valor and patient wise endurance — they must all be disenfranchised, as not trustworthy even for the meanest office and give their places to brawlers, vaporing bullies and factious stirrers-up of discord⁵⁵.

Una volta ancora la descrizione delle vicende del passato serve a mitizzare la figura del *Cavalier* e a porlo come modello dinanzi agli occhi dei suoi contemporanei, uomini senza ideali e senza passato. Albert Verheyden è disegnato sulla falsariga del gentiluomo rinascimentale; lo stesso Capt. Dauntrees, il comandante della milizia locale, non è tanto un Bodadil, come afferma il Cowie⁵⁶, quanto una reincarnazione di quell'ideale di croe-soldato che Kennedy aveva vagheggiato quando delineava la figura del Capitano John Smith.

Così ambientando la sua storia in un'età cattolica, più che l'intento dichiarato di volerne decantare la tolleranza religiosa⁵⁷, egli aveva a cuore altri motivi, che indicano una funzione più intima della scelta di tale fede. Il cattolicesimo appare al protestante Kennedy come una religione esotica, sofisticata, che per il suo mecenatismo, le sue antiche tradizioni ritualistiche, il suo culto del bello, conferisce un'aura di nobiltà e raffinatezza a coloro che l'hanno abbracciata, ponendoli al di sopra delle masse.

55. *Rob of the Bowl*, pp. 68-69.

56. COWIE, *op. cit.*, p. 265.

57. *Rob of the Bowl*, «Preface», p. 35: «As a native of the state he feels a prompt sensibility to the fame of her Catholic founders, and, though differing from them in his faith, cherishes the remembrance of their noble endeavors to establish religious freedom».

Il mondo dei romanzi di Kennedy, inoltre, è in tacita polemica col mondo puritano; senza rifiutare il rigore morale e la sobrietà di vita dei piccoli agricoltori del Nord, con la loro esistenza basata sul risparmio e l'austerità, egli vi contrappone un altro insieme di valori, più spicci e mondani. La società degli eroi di Kennedy non è oppressa dal senso del peccato né è dominata dalla dicotomia bene-male. La raffinatezza quasi sostituisce l'osservanza della morale quale principio vitale, e la buona educazione ha valore quanto una virtù cristiana; l'infrazione delle regole di etichetta è una colpa infamante. Questa società che viene presentata per la prima volta in *Swallow Barn* e riappare nei due romanzi successivi, aveva bisogno di una ideologia, di una religione che l'accettasse. In *Rob of the Bowl* Kennedy dà questa funzione alla religione cattolica, che egli vede più tollerante e rilassata, rispettosa dell'estetica quanto dell'etica e della forma quanto del contenuto didattico delle cose. Così Father Pierre, suo portavoce, può difendere la danza, passatempo così a lungo ritenuto peccaminoso nel mondo puritano:

It is an innocent pleasure, son Albert, and a graceful. There is healthful virtue in these laughing faces and active limbs. St. Ignatius forbid that I should commend an unseemly sport! but it has ever been my belief that the young men can find no better instructors in the gentle perfections of charity and good will than in their sport-mates amongst the maidens, — and so I preach in my office: nor truly, may the maidens better learn how to temper their behavior with the grace of pleasing — which has in it a summary of many excellences, Master Albert — than in the fellowship of our sons⁵⁸.

Questa religione, proprio per la sua insistenza sulla raffinatezza, porta con sé il seme della disuguaglianza; e l'aspirazione a questa era un sentimento esasperato in un paese dove il livellamento e la mobilità sociale erano una minacciosa realtà quotidiana per i fautori di una nobiltà di nascita e di censo.

58. *Ibid.*, p. 200.

Lo stesso Kennedy aveva in famiglia un'esemplare storia di rapida ascesa: il padre quindicenne nel 1774 era sbarcato sui moli di Filadelfia come emigrante dall'affamata Irlanda del Nord. Ma Kennedy preferiva ricordare soltanto il glorioso lignaggio materno ed alzare la voce di un rampollo di nobili contro i *parvenus* e coloro che non meritavano l'accesso nell'olimpico della buona società.

L'intrusione di Cocklescraft, nelle vesti di un rispettabile capitano di brigantino, in seno al piccolo mondo di St. Mary provoca una reazione indignata; pure, egli ancora non si era rivelato pirata e contrabbandiere; è soltanto un nuovo ricco che vuole mischiarsi alla gente bene. « I have gear enough, Master Warden; no man may turn his heel on me for lack of gold »⁵⁹, afferma ingenuamente Cocklescraft, sperando di poter entrare da pari nella lizza per la mano di Blanche. E la servitù, facendo quasi da coro, aveva poco prima espresso la triste realtà americana che Kennedy voleva rifiutare:

« And they do say, Mistress Dorothy, that he [un merciaio invitato alla festa] wakes money over hand; he will be worshipful anon; money makes worship, dame, all the world over »⁶⁰.

Ma il mondo di St. Mary è esemplare — fa parte del modello che Kennedy sta tracciando — e respinge Cocklescraft, nonostante le sue ricchezze. La dolce e remissiva Blanche rimprovera il padre per aver invitato l'uomo di mare:

[She] insisted that Cocklescraft's association in the port gave him no claim to such a favor⁶¹.

ed esprime disgusto per la sua personalità rude e spontanea: « He is ever so bold in his greeting and lacks good breeding »; disprezza i suoi doni:

« You may find a worthier hand for such a favor », said Blanche, with a tone and look that somewhat repelled the proffered gift...

59. *Ibid.*, p. 209.

60. *Ibid.*, p. 207.

61. *Ibid.*, p. 154, anche per la citazione seguente.

« I am unused to such gaudy trappings, and should not be content to wear the cloak »⁶².

Quando il capitano ha l'ardire di chiedere al padre il permesso di corteggiare Blanche, il classismo di Warden esplode, con l'approvazione dell'autore:

« How now, sirrah! . . . You would woo my daughter? — woo her? — my Blanche? Richard Cocklescraft, have you lost your wits — turned fool, idiot; or is your brain fevered with drink? You make suit to my daughter! You win and wear a damsel of her nurture! Hear me. Your craft is a good craft — I do not deny it; an honest calling, when lawfully followed! a brave calling! but you sail on a false reckoning when you hope to find favor with my girl Blanche. Your rough sea-jacket, and your sharking license on the salt sea, mates not with a daughter of mine: — the rose-leaf and the sea-nettle! You venture too largely on your welcome, sirrah! »⁶³.

Altrettanto impertinente snobismo troviamo nell'esemplare Albert. Invitato da Cocklescraft a parlare con lui risponde:

« You are somewhat too peremptory . . . I follow, though I think more courtesy would befit your station. I have once before marked and reproved your rudeness ».

E, accettando la sfida a duello:

« I dare meet you and any or all who have right to claim it on me . . . And although I am ignorant of your degree, and may question your right to defy me to equal contest, yet honored as you have been under this roof, I shall rest content with that as sufficient pledge of your claim to my attention ».

Né questo è un tratto peculiare soltanto di *Rob of the Bowl*. Anche Ned Hazard in *Swallow Barn* respinge la mano posatagli sulla spalla da un gentiluomo decaduto con queste

62. *Ibid.*, p. 152.

63. *Ibid.*, pp. 209-210, anche per le citazioni seguenti.

parole: « Softly Mr. Rutherford! you will excuse me, but I am averse to bearing such a burden » ⁶⁴. Ed è da notarsi che non vi è la minima traccia di ironia. Sebbene i signorotti virginiani siano così spesso derisi quando manifestano la loro *manie de grandeur*, nel comportarsi da snob rispondono a un fine di esemplificazione, che rende le loro azioni profondamente serie.

Abbiamo insistito con una certa dovizia di esempi sulla presenza dello snobismo nel mondo di Kennedy perché, sebbene tanto più rozzo di quello di James e in fondo basato principalmente sulle convenzioni sociali, rappresenta pur sempre il tentativo di far propria e mantenere l'essenza sottile che rendeva di tanto superiore agli occhi americani il mondo europeo, e di porre un baluardo contro l'irrompente spirito della frontiera e lo sconvolgimento di valori portato dall'affermarsi di nuove libertà.

Un altro elemento che emerge dalla lettura dei romanzi di Kennedy, e che più indietro abbiamo definito come elemento *yankee*, ma che è pure strettamente collegato agli aspetti precedenti, è l'esaltazione della proprietà privata e della ricchezza. Se la posizione presa contro i nuovi ricchi può far pensare che Kennedy avesse sentimenti divisi sul soggetto della ricchezza, non dobbiamo dimenticare che mentre sottolineava le qualità di raffinatezza, cavalleria, magnanimità dei nuovi aristocratici americani, egli ben sapeva che il motivo primo del loro essere, il blasone stesso della loro nobiltà, la molla che li aveva fatti emergere erano proprio il denaro e la proprietà privata.

Per la presenza del denaro Annapolis — dove si incontrano e amano Butler e Mildred Lindsay — appare un centro di raffinatezza:

There the wise and the gay, the beautiful and the rarely-gifted united in a splendid little constellation, in which wealth threw its sun-beam glitter over the wings of love, and learning and eloquence were warmed by the smiles of fair women ⁶⁵.

64. *Swallow Barn*, p. 360.

65. *Horse-Shoe Robinson*, p. 87.

Gli stretti rapporti che intercorrono fra l'essenza del *gentleman* e la sua proprietà appaiono nel commento che conclude la descrizione della casa di Lindsay:

By looking at a man in his own dwelling, and observing his domestic habits, I will venture to affirm, it shall scarcely in any instance fail to be true that, if there be seen a tasteful arrangement of matters necessary to his comfort; if his household be well ordered, and his walks clean and well rolled, and his grassplots neat; and if there be no slovenly inattention to repairs, but thrift against waste, and plenty for all; and if to these be added habits of early rising and comely attire — and above all, if there be books, many books, well turned and carefully tended — that man is one to warm up at the coming of a gentleman; to open his doors to him; to take him to his heart, and to do him the kindnesses of life ⁶⁶.

In *Rob of the Bowl* il problema della ricchezza — acquistando la quale Albert Verheyden diviene pienamente degno di aspirare alla mano di Blanche Warden — è risolto in modo alquanto pragmatico. Albert eredita un'ampia somma di denaro dal padre Rob, proveniente da fonti poco oneste. La titubanza di Kennedy nel farla accettare al suo eroe, e le giustificazioni che avanza, indicano chiaramente la posizione di compromesso fra gli ideali del *Cavalier* puro e la praticità dell'uomo d'affari:

The wordly wise will be pleased, perhaps, to learn that, after some most liberal appropriations to charitable uses, by way of purification of the more than doubtful uncleanness of the Cripple's wealth, Albert fell heir to no small hoard; and this gear, as it was generously distributed in acts of hospitality and bounty to the poor, we would fain hope the straitest casuist will allow, was not unjustly taken by the Secretary ⁶⁷.

Di tali compromessi era fatto il borghese gentiluomo americano, *Yankee* quanto *Cavalier*, e questa è la figura che pos-

66. *Ibid.*, p. 96.

67. *Rob of the Bowl*, p. 430.

siamo riconoscere sotto le altisonanti esaltazioni di una nobiltà di altri tempi; in essa confluiscono lignaggio e raffinatezza, ma anche ricchezza e capacità di amministrarla, e la strenua difesa di questa con tutti i suoi privilegi. Sicché Kennedy, anche se i suoi romanzi, apparentemente, si concentrano su una diversa classe sociale, si trova fra i primi a delineare gli ideali della nuova borghesia americana, che doveva essere al centro della narrativa a lui posteriore.

Così come accoglie in sé elementi dei due mondi culturali che componevano gli Stati Uniti, la narrativa di Kennedy è pure un compromesso fra tradizione letteraria inglese ed elementi locali. Sebbene ansioso di elaborare una letteratura indigena, la forma che Kennedy adotta è mutuata totalmente dalla cultura inglese, quale egli conosceva per contatto diretto e attraverso il filtro di Washington Irving. Sono inglesi le convenzioni del romanzo sentimentale, epistolare, storico, con il loro repertorio di personaggi e trovate. Ma nella forma accettata al massimo della sua schematicità egli cerca di calare non solo storie svoltesi in terra americana, ma anche valori, temi, aspirazioni squisitamente propri del Nuovo Mondo.

D'altra parte, prima che l'America distillasse un linguaggio e delle convenzioni sue proprie, era inevitabile che, nel momento in cui i suoi scrittori divenivano coscienti dell'arte dello scrivere, essi si rivolgessero alla tradizione letteraria più matura della lingua che adoperavano. Né in questo Kennedy fu il solo.

Accanto all'influsso dello Scott, sono apparenti in Kennedy le virtù neo-classiche del *wit*, della chiarezza di stile e della cura formale. Egli infatti, come rivelano il giovanile *The Swiss Traveller* e la rivista *The Red Book*, si era formato su Addison quanto su Sterne, Goldsmith, Fielding, Richardson, i quali, tutti, hanno un'influenza palese sui romanzi.

Gli scritti di Kennedy presentano gravi difetti che spiegano come mai siano caduti nell'oblio, passato il primo momento di entusiasmo per la novità di un materiale tutto americano calato in forme familiari. Le storie prendono l'avvio con ec-

cessiva lentezza, la presentazione dei personaggi e degli antefatti avviene in modo goffo e discorsivo e mancano i contrasti drammatici. Il convenzionalismo è estremamente pesante. I suoi romanzi non sono rilevanti né per profondità e ampiezza di orizzonti, né per impegno etico, né per penetrazione psicologica. Tuttavia vi si può leggere un chiaro discorso organico e una certa coerenza strutturale e si distinguono per la misura, l'eleganza, la tranquilla ironia. Essi sono studi urbani di costume, con garbate caratterizzazioni e lievi delineazioni del passato, ma allo stesso tempo riescono a mettere a nudo i vari contrasti della civiltà americana.

Lo stile è levigato e segue il modello dei saggisti del Settecento. Kennedy è fra i primi scrittori a preoccuparsi più dell'eleganza formale che della didatticità richiesta al romanzo in un'America ancora puritana. Spesso però l'esagerata attenzione alla forma porta all'affettazione, come appare evidente, ad esempio, dalle correzioni apportate alla prima stesura di *Swallow*. Dove leggevamo nella prima versione: « a thousand frogs were executing a difficult piece of music », l'edizione definitiva ha « a thousand frogs were celebrating their vespers »⁶⁸. L'eccessiva ricerca porta ad immagini contorte e, più sovente, pesanti e goffe. Si veda ad esempio: « the heat of the atmosphere was beginning to yield to the partial distillation of the dew »⁶⁹.

Tuttavia egli si sa servire del linguaggio in modo assai sottile. Tratteggia vigorosamente il ritratto del rustico Horse-Shoe Robinson, attraverso un modo di espressione che non è né dialetto letterario né trascrizione di parlate locali, bensì una parodia della retorica dei signori. Si veda ad esempio la gustosa disputa fra Horse-Shoe Robinson e un suo nemico:

« When I obsarved, just now », replied Robinson, somewhat sternly, « that I couldn't be instigated, I meant to be comprehended as laying down a kind of general doctrine that I was a man not

68. *Swallow Barn*, cfr. pp. XLIX e 23.

69. *Ibid.*, p. 248.

given to quarrels; but still, if I suspicioned a bamboozlement, which I am not far from at this present speaking, if it but come up to the conflagrating of only the tenth part of the wink of an eye, in a project to play me off, fore God, I confess myself to be as weak in the flesh as e'er a rumbunctius fellow you mought meet on the road ».

« Friend », said the other, « I do not understand thy lingo. It has a most clodpolish smack. It is neither grammar, English, nor sense ».

« Then, you are a dammed, onmannerly rascal », said Horse Shoe, « and that's grammar, English, and sense, all three » ⁷⁰.

Oppure delinea attraverso il dialogo una satira di costume, con procedimenti assai simili a quelli della commedia settecentesca. Qui sono le due zitelle, Prudence Meriwether e Catharine Tracy, che parlano delle doti di un loro comune amministratore:

« Think of it, my dear! » cried Prudence. « The country before long will discover his dormant talents, and he will be compelled to forgo his reluctance to guide the destinies of his native state ».

« It can be nothing but modesty », rejoined Kate, « that keeps him in the background now. He never would have been beaten three times for Congress, if he had not been so diffident ». « He is what I denominate emphatically », said Prudence, « a man of lofty sentiments: nothing sordid, nothing paltry, nothing tawdry, nothing — ».

« Nothing », replied Kate, « nothing of the sort ».

« Such sound opinions! ».

« And spoken in such chaste language! ».

« Such a strain of charity! such a beautiful commingling of the virtues that mollify, with the principles that fortify the heart! ».

« Such a rare union! » echoed Kate ⁷¹.

Nell'insieme quindi, sebbene verboso e prolisso, l'urbanità di tono, l'equilibrio, il successo nel riprodurre le forme della

70. *Horse-Shoe Robinson*, p. 70.

71. *Swallow Barn*, pp. 298-299.

lingua parlata, fanno di lui un artefice della parola di gran lunga superiore ai suoi contemporanei, e avvicinano il suo stile di *gentleman* a quello di Irving.

Il romanzo storico kennediano, d'altra parte, è privo nella sua struttura di ogni originalità. Ripete lo schema scottiano, che, come dice il Ridgely, era diventato stilizzato quanto il film western oggi⁷³. Vacue e irrilevanti pure le polemiche sulla fedeltà o meno di Kennedy ai suoi modelli storici. L'aspetto storico, il realismo stesso, sono i lati più caduchi del suo romanzo. Questo in definitiva non va letto come ricostruzione di ambiente e di eventi storici, o come tentativo di realismo; le storie che Kennedy narra non scaturiscono dai tempi che descrive; la scena poteva essere trasportata da un secolo all'altro o da uno stato all'altro, ma l'interesse di ciò che narra rimane intimamente legato ai fatti a lui contemporanei.

Il fulcro di interesse della sua narrativa risiede nella reinterpretazione su di un piano fantastico del senso della storia patria, in quei suoi elementi che determinarono quel prodotto singolare che è la nazione americana; nella proiezione nel passato del dilemma dell'autore davanti ai contrasti della civiltà attuale e all'assenza di un ideale unificatore per tutto il paese; infine nella delineazione di un modello esemplare per la classe dirigente alla ricerca di una sua dignità. Essa è soprattutto una meditazione socio-politica sul presente e sul passato, e ci rivela la coscienza di un borghese e politico americano nel secondo quarto del diciannovesimo secolo, in quel momento confuso in cui iniziava la transizione da un ordine aristocratico a uno borghese, l'individualismo cedeva alla standardizzazione e una nuova classe emergeva dalle spinte livellatrici della democrazia jacksoniana e dagli ultimi sussulti della vecchia cultura.

DONATELLA ABBATE BADIN

72. RIDGELY, *op. cit.*, p. 71: «The basic structure of the historical romance had already become as stylized as the popular Western is today».

ALLA RICERCA D'ISMAELE: MELVILLE E L'ARTE

Quando, nel tardo autunno del 1844, Melville ritornava alla sua casa materna in Lansingburg, dopo più di tre anni di mare, aveva da poco compiuti venticinque anni e, alle sue spalle, un ricco passato d'avventure già si presentava alla sua memoria coi colori intensi della nostalgia, con ricordi di luoghi, persone, stati d'animo, immagini della realtà già, pur vicini nel tempo, irrimediabilmente lontani. Ché l'impulso di scriverne, di testimoniare ma più riviverne l'esperienza attraverso la pagina e la parola scritta, era una implicita ammissione che quel tempo era ormai definitivamente concluso e l'atto di risuscitarlo nella memoria, nella dimensione nostalgica della letteratura, dava a quel tempo, nel ricordo del presente, una dimensione lontana di sogno, rendeva quegli anni che erano stati la sua Yale e la sua Harvard oggetti, appunto, di nostalgia e di rimpianto.

Inoltre, quel mare che aveva abbacinato, turbato, cullato e in ogni caso circondato le prime esperienze del giovane Melville era ormai parte integrante della sua anima, lo ritrovava, come Ismaele, dovunque, la sua presenza suggerita, certo, dal quieto e ondulato verde delle colline e delle campagne dei Catskills: lo sguardo che ne rintracciava la presenza, ne scopriva, nel paesaggio circostante, fuori del riquadro della sua finestra, l'allusione e il rimando, l'implicita e struggente assenza, era già quello del narratore per cui acqua e meditazione erano sposati per sempre.

All'origine della volontà di testimoniare e documentare, nel registro più veridico, oggettivo e realistico, questi anni di vita vissuta, di realtà osservata in prima persona, in due libri schiettamente autobiografici, c'era già dunque questa di-

sposizione ottica squisitamente letteraria, questa naturale e istintivamente artistica facoltà di recepire e svolgere miticamente il reale: il racconto autobiografico diventava già, insomma, nonostante l'apparente volontà documentaria, momento di una ricerca del tempo perduto, prima e necessaria tappa di una educazione del giovane Melville a rappresentare il reale sub specie estetica, cioè a contemplarlo e a scoprire, attraverso l'arte, un rapporto con esso, problematico e sfuggente, una ossessa e complessa ricerca di sé, del simile e dell'altro da sé.

Per quanto ricca, urgente e immediata fosse l'esperienza dei Mari del Sud che Melville voleva tramandare e confessare sulla pagina, l'impulso a scrivere sembra nascere in lui, appunto, da questo vuoto nostalgico, sembra destinato a colmare questa assenza vitale o, per lo meno, a risuscitare l'illusione, attraverso il medium della letteratura, della sua eterna contemporaneità e presenza nella memoria. Per quanto testimonianze dirette siano difficilmente invocabili a tal proposito, tutto fa credere che quello che spinse Melville a trasformarsi così repentinamente da marinaio in scrittore e a letteralmente inventarsi un mestiere, una dimensione esistenziale, nel momento stesso dell'evocazione sulla pagina scritta, non fu tanto, apparentemente, il bisogno di proseguire sia pure con un materiale insolito e riccamente esotico, nel genere tradizionale delle avventure e viaggi di mare, di cui già alle sue spalle esisteva una valida tradizione, quanto questa esigenza più vitale e segreta di ricattare una perduta identità, una ormai lontana organicità del suo vivere, quell'unico momento della sua vita in cui, per la prima e l'ultima volta, il reale sembrava, almeno dalla prospettiva dell'oggi, intimamente fuso e armonico, la sua collocazione in esso una serena e totale immersione. La letteratura era, infine, l'unico mezzo idoneo a garantire e conservare questa continuità, già minacciata e infranta, fra passato e presente e pertanto, più che un fine, era il mezzo più acconcio, il più naturale e congeniale, quello che più immediatamente, nella ricerca espressiva, prometteva di ritrovare quella identità, di riproporre, sia pure colla tipica irripetibile illusorietà della parola scritta e dell'arte, quell'armoniosa fusione e integrazione

col reale che, per il calvinista e romantico Melville, sarà la tensione costante in cui vorrà fondersi il suo disperato individualismo.

L'acerbità delle sue prime prove narrative, l'assenza quasi totale di scaltrezza e abilità tecnica, la provvisorietà della esperienza formale, la prepotenza oggettiva e la forza del contenuto autobiografico che sembra accamparsi solo e a dispetto di qualsiasi problema espressivo, debbono essere visti perciò alla luce di questa temporanea visione strumentale del fatto artistico, di questo usarlo più come mezzo che come fine.

E tuttavia una sostanziale correzione a questa prospettiva di giudizio su opere come *Typee* e *Omoo*, sulla loro immaturità artistica, sulla monotonia e la goffaggine di tanti espedienti formali, sulla ingenuità quasi primitiva e immatura della tavolozza espressiva di queste prime prove, andrà, proprio alla luce di quanto si è fin qui detto in via d'ipotesi e d'orientamento, apportata: perché il vizio dell'approccio sta esattamente nel fatto che tutta questa esperienza d'apprendistato letterario è vista come subordinata e naturalmente culminante nel vertice estetico assoluto di *Moby Dick*, quasi che la grandezza di questa prova della febbrile, breve e intensissima, maturità melvilliana rappresenti, più che una fase di sviluppo — un momento di crescita e d'equilibrio straordinari¹ — una conclusione e un punto d'arrivo, la fine d'una ricerca, lo sbocco ultimo e definitivo di tanto acerbo, contraddittorio, incerto e a volte sfasato sperimentare, dal racconto autobiografico alla *Typee*, esotico e ingenuo, al picaresco e gioiosamente avventuroso affresco di *Omoo*, al tono grigiamente realistico di *Redburn*, all'avventura chiaramente, baroccamente allegorica di *Mardi* per giungere infine alla vasta intelaiatura simbolica e metaforica di *Moby Dick*, appunto, dove il salto qualitativo avvenuto si sarebbe realizzato grazie a un folgorante stato di

1. E questa la prospettiva difesa nello studio di A. LOMBARDO, « Introduzione a Melville », *Studi Americani*, 3, Roma 1957, ora in *La Ricerca del Vero*, Roma 1961.

grazia estetica, ad una intuizione tanto violenta e repentina, e così ovviamente gratuita, delle possibilità simboliche implicite nell'immagine di questa ennesima avventura di mare e di caccia alla balena bianca: ch , come si sa, la fulmineit  di questa intuizione si sarebbe, materialmente persino, concretizzata nell'abbandono di una prima e tutta piattamente realistica, scontata e autobiografica versione di *Moby Dick*, quella preventiva all'incontro con Shakespeare e soprattutto alla entusiasmante scoperta di Hawthorne e del suo genio.

Molto spesso, allora, quella che Glauco Cambon ha felicemente definita la caccia ermeneutica a Melville e al suo capolavoro², si   arenata su questo scoglio della impossibilit  di una definizione critica comprensiva di tutta l'esperienza narrativa dello scrittore, lasciando fatalmente irrisolto il problema di come conciliare le vette di una esperienza estetica cos  breve e intensa con la acerbit  sperimentale, i mezzi risultati di ci  che precede *Moby Dick* e la piega disperatamente nichilistica, metafisica e involuta del dopo *Moby Dick*, tutta la stagione insomma che da *Pierre* a *Billy Budd* rappresenta la rottura definitiva di Melville col suo tempo, l'inizio di quel suo lungo, tormentato e eloquente silenzio che si concluder  con l'approdo a un tipo d'esperienza letteraria cos  suggestivamente anticipatrice dei tempi e pertanto cos  profondamente estranea alla cornice pi  nota dell'esperienza esistenziale e artistica di tutto l'Ottocento americano, sia quella in cui Melville era nato, della feconda *American Renaissance*, sia quella moderata e *genteel* della seconda met  del secolo.

Ora, salvo quel che sempre v'  di irrazionale, di individuale e di inconfondibile in una simile vicenda artistica e umana, quel tanto insomma che, proprio perch    affidato alla peculiarit  dell'esperienza estetica, non pu  essere automaticamente e assolutamente ridotto a una prospettiva storica, l'u-

2. Cfr. G. CAMBON: «La caccia ermeneutica a *Moby Dick*», in *Studi Americani*, 8, Roma, 1962, pp. 9-20.

nico modo non dico di spiegare, ma almeno tracciare il profilo coerente di una personalità quant'altri mai contraddittoria e sfuggente come Melville, è appunto quello di ricostruire le tappe di una storia dell'uomo e dello scrittore Melville, di cui le opere non siano che i momenti dinamici di tensione, le fasi, assolute e provvisorie a un tempo, di una ricerca conoscitiva e esistenziale attraverso l'esperienza artistica e, dialetticamente legata e intrecciata a questa storia della personalità melvillianiana, quella più ampia, più mediata, più difficilmente rintracciabile ma non per questo impossibile e inesistente, della cultura e della società, della storia generale insomma che Melville, forse come nessuno scrittore americano del suo tempo, così altamente, drammaticamente e puntualmente rappresenta e riflette.

In questo senso, ricollegandoci a quanto detto nelle pagine iniziali, accusare il primo libro di Melville, *Typee*, di immaturità, ingenuità o proprio rozzezza letteraria, appare sviante o per lo meno superfluo: in quanto, a ben guardare, quella che era una naturale acerbità di risultati dovuta a una inesperienza squisitamente tecnica, di organizzazione matura e consapevole, sul piano espressivo, della ricca materia documentaria, quella sorta di rozza e maldestra antiletterarietà di *Typee*, così sprezzante, parrebbe, d'ogni calcolo o accorgimento narrativo, così monotono e monocorde nel registro espressivo, nella stessa creazione della *suspense* narrativa intorno a quelle straordinarie ed esotiche avventure in prima persona, tutto questo immaturo uso della pagina era dovuto soltanto all'aspetto *formale* di essa, all'assenza, cioè, di una matura coscienza « artigianale ». L'autobiografismo di *Typee* è, insomma, ancor oggi, considerato il suo limite più evidente, la prova più vistosa di quel realismo troppo legato ai fatti, alla vita vissuta, troppo poco trasfigurato dalla fantasia, escluso per definizione dalla polivalenza semantica del simbolo.

Ma la assenza di una disposizione letteraria cosciente, anzi proprio di una coscienza letteraria e artistica in quanto tale, non indica affatto che non esista, in *Typee* o, per altro verso, in *Omoo*, una sorta di coscienza letteraria istintiva, o, il che è più significativo ai nostri fini, una letterarietà costitu-

zionale del 'contenuto' intendendo con esso non soltanto le avventure nei mari del Sud ma anche, e forse soprattutto, la disposizione sentimentale, l'implicita dimensione nostalgica dell'ottica melvilliana, di cui s'è accennato all'inizio, cioè, in una parola il rapporto particolare dello scrittore e dell'uomo nei confronti di questi suoi 'documenti' di vita vissuta.

Sotto questo riguardo, a capire la peculiare disposizione di Melville ora scrittore verso il suo passato di marinaio e, in un certo senso, d'uomo d'azione, a capire cioè la natura già potenzialmente ambigua e dialettica di questo 'contenuto' profondo, nel senso che s'è detto, di *Typee*, occorrerà, forse, spezzare la sequenza cronologica delle opere così come furono composte e pubblicate dallo scrittore, proprio per poter ricostruire una storia più fedele, articolata e attenta del personaggio e dello scrittore Melville. Ché, ci sembra, egli ha creato, e sperimentalmente e approssimativamente, volta a volta, libro su libro, esperienza narrativa su esperienza narrativa, costruito e cercato un solo personaggio, quasi un archetipo, i cui tratti si sono man mano sempre più precisati e approfonditi, fino a confluire e risolversi nel ritratto più compiuto, in quel suo 'doppio', in quell'altro da sé e simile a sé che è Ismaele. Non è un caso che i risultati ultimi, e più fecondi e ricchi d'avvenire della recente critica melvilliana, abbiano puntato, per centrare il punto di vista unitario di *Moby-Dick*, proprio su Ismaele. Ma immagini di Ismaele, sue anticipazioni persino immediate e, nella comparazione, addirittura sovrappoventisi come in un calco, sono rintracciabili in tutte le opere precedenti il capolavoro. Ismaele infatti è qualcosa di più di un personaggio narrativo: è uno schema esistenziale, un archetipo, il modello di una ricerca dell'identico a sé o, più esattamente, la incarnazione paradigmatica di un rapporto estetico col reale e, infine, di una conciliazione così colorata e concepita con l'infinita, elusiva contraddittorietà del vivere.

Se d'ogni autore si dice che in fondo, al massimo delle sue energie creative, non è che il creatore di un solo libro, di Melville si potrà con maggior esattezza dire che è stato l'inventore di un solo eroe eponimo e che in esso, significativamente,

ha visto e rappresentato la funzione anonima e inconfondibile del coro, cioè del narratore di storie, di colui che, come vedremo, più che cercare, in definitiva vuole rivivere e testimoniare il reale.

L'importanza, ai nostri fini, di una ricerca del personaggio Melville-Ismaele, si basa naturalmente sul presupposto che tutti i libri di Melville tracciano una esperienza di chiara natura autobiografica, sia pure a livello letterario, e che quel che v'è di peculiare in tutto ciò, tutto quello che v'è di suggestivamente moderno e contemporaneo in essa, è che questo rapporto fra autobiografia e letteratura, fra arte e vita, è sentito con tale intensità, con tale immediata identificazione, con un tale accento di partecipazione esistenziale, che anche nella comune matrice individualistica e romantica che lo lega al suo tempo, Melville pare avere vissuto i presupposti fondamentali della cultura in cui è nato con una partecipazione tragica, un rischio totale e personale, quali persino ad un Hawthorne restano estranei. E inoltre Melville è certo il primo artista moderno per il quale le conclusioni della letteratura coincidano, in un senso ben speciale, con quelle della vita e l'approdo esistenziale della avventura artistica trova il suo riscontro immediato nell'avventura umana.

Inoltre, l'estrema varietà sperimentale, la provvisorietà stessa delle 'prove' di Melville, quel suo continuo, ossesso cercare e cercare, battere inquietamente nuove strade, tentare nuovi modi d'approccio e d'aggressione al reale, per catturarne l'ultimo, definitivo, imprigionato segreto, quell'usare strenuamente e tragicamente ogni esperienza narrativa solo come uno strumento via via più sottile e agguerrito ma, all'apparenza, sempre subordinato come tale, di una esistenziale e metafisicamente colorata ricerca del vero, tutto ciò emblematicamente riflette quanto l'esperienza artistica di Melville, lungi dal risolversi nella quiete della conciliazione estetica, sia appunto una esperienza critica, di una età storica, tra l'altro, non solo di crescita, ma più esattamente di crisi e di trapasso, vorticoso, per quanto attiene alle trasformazioni sociali e culturali, almeno quanto la storia personale dell'artista Melville.

Perché, a ben guardare, uno straordinario parallelismo, sia pure dialetticamente contrastato, sembra caratterizzare Melville e il suo tempo: per tracciare un rapporto, schematico quanto si vuole, ma non per questo meno sorprendente nella sua coincidenza, *Billy Budd* sta a *Moby Dick* così come l'America di fine Ottocento, industriale e già monopolistica, del *laissez faire* economico, sta all'America dell'età del mercantilismo, dello sviluppo organico e corporato del primitivo sogno sociale puritano⁵². E tanto *Moby Dick* quanto *Billy Budd* sono, nelle diverse fasi che rappresentano, il controcanto struggente e malinconico, la profezia sevrata e il rimpianto, il monito e l'addio, nel mentre, ciascuna a specchio della fase che rappresentano della storia generale, testimoniano parallelamente, della società in cui sono nati, la fase ascensionale ed eroica e il rapido declino, l'inquietante tramonto.

Volendo tracciare, dunque, una storia dello sviluppo umano e artistico della personalità melvilliana, il primo atto di questa storia ha inizio non tanto con *Typee*, ma piuttosto con *Redburn*, se è vero che esso parla della prima esperienza in assoluto, del primo incontro col mare, cioè, com'è noto, il viaggio su una nave mercantile da New York a Liverpool fatto dal Melville diciassettenne nel 1837. *Redburn*, pubblicato nel 1849, riflette chiaramente questa esperienza autobiografica, sia pure come è ovvio ampiamente rimaneggiandola e alterandola sul piano letterario: la veridicità del romanzo sta, insomma, per nulla nella sua fedeltà documentaria, ma nel personaggio ideale, nella educazione sentimentale in essa riflessa, dove inconfutabilmente, a un certo punto e fino a un certo segno, Melville presta al suo protagonista i caratteri di un apprendimento del reale in cui egli chiaramente si identificava. In una pa-

52. Questa distinzione, a nostro avviso illuminante e decisiva, fra 'età del mercantilismo' e 'età del *laissez faire*', che contraddistinguono il primo e secondo ottocento americano dal punto di vista ideologico-politico, è di WILLIAM A. WILLIAMS nella sua eccellente *Storia degli Stati Uniti*, Bari, 1964.

rola, il giovane gentiluomo Redburn è l'archetipo immediato, il modello di riferimento ideale di un personaggio come il protagonista di *Typee*, e la fuga nei Mari del Sud di quest'ultimo apparirà tanto più umanamente significativa e ricca di conseguenze se la si vede come la soluzione logica, l'alternativa necessaria alla amara delusione « europea » di Redburn.

S'è troppo spesso considerato questo romanzo come un grigio *tour de force* realistico, prestando troppa fede, indubbiamente, alla stessa bassa considerazione in cui Melville lo teneva: ché, infatti, anche il dire che *Redburn* era stato scritto solo per guadagnarsi del denaro, o meglio, con parole di Melville, per comprarsi « un po' di tabacco », non può in ogni caso essere considerato che una mezza verità, tra l'altro ormai quasi paradigmatica per uno scrittore americano e per i già difficili rapporti col pubblico.

Al contrario, *Redburn*, oltre a dei notevoli pregi artistici, a una davvero felice, a tratti, capacità di rappresentazione del reale, e a una scaltrezza tecnica tutt'altro che trascurabile, è opera interessante da più punti di vista. Intanto, persino a livello strutturale, è anch'esso, come *White Jacket*, una sorta di prova generale prima di *Moby Dick*, un regesto di tutti i motivi, i temi ispiratori e persino le tecniche narrative del capolavoro; ma il suo punto di maggior interesse risiede, a nostro avviso, nell'essere una testimonianza fedele, tanto più tale perché mantenuta e trascritta secondo un canone di osservanza realistica abbastanza solido, della educazione sentimentale del giovane Melville. *Redburn* è la storia di un figlio del secolo e i segni dell'età, della cultura, dell'ambiente sociale in cui nasce e a cui tenta di voltare le spalle, sono chiaramente marcati nella sua personalità. Uno di essi è certamente il rapporto America-Europa e dunque la ricerca del passato, della tradizione, il fascino per la storia illustre e lontana come momento fondamentale della ricerca della propria identità personale perché collettiva, il tentativo embrionale, ma non per questo da sottovalutare, di fondare, attraverso la scoperta o meglio il ritrovamento della civiltà europea, le ragioni del proprio americanismo. Redburn, proprio nella inquietudine che lo spinge ad

abbandonare la quiete rustica del passaggio adolescenziale per ansia d'avventura e d'ignoto, rivela d'essere, nei 'canoni' della sua educazione alla realtà, un americano puro. L'avventura in mare è già, *in nuce*, il momento di una ricerca e ritrovamento di sé.

E inoltre il contrasto, così tipicamente americano, così melvilliano e ottocentesco, fra letteratura e realtà, fra pensiero e azione, è chiaramente segnato da quel suo scegliere il mare al posto della terra ferma, l'ignoto e l'incerto al posto del noto e del già dato. Ad esso è collegata l'illusione, tipica della cultura del tempo, della superiorità della prassi sulla teoresi, cioè dell'avventura fisica concreta come momento di risoluzione e oblio di un contrasto interiore, per poi fare di essa appena la veste sensibile di una avventura conoscitiva e morale. La superiorità della vita attiva su quella contemplativa si rivelerà subito, come si sa, una mera illusione: il giovane Redburn impara amaramente, fin dai primi attimi in cui sale sulla nave, che il mare sognato, l'ignoto immaginato, sono, nella realtà, profondamente diversi e addirittura opposti alle aspettative. Redburn scopre, non solo nella brutalità della vita comunitaria su una nave ma nella stessa banalità, nella prosaicità incolore, nel modesto rilievo a cui sono appiattite tutte le cose, le sensazioni che formano la sua prima esperienza nel terreno dell'ignoto, quanto il divario fra sogno e realtà sia incolumabile, quanto insomma il proprio rapporto con le cose sia insidiato già da una coscienza profondamente divisa e delusa della spaccatura insanabile fra apparenza e realtà, fra mondo visibile e mondo interiore.

Come ogni adolescente che s'attenda dal reale una perfetta identificazione, anzi il calco della propria interiore immagine d'esso, Redburn non può che pagare lo scotto di questa visione 'letteraria'. Non è un caso che il fascino della vita sul mare gli sia stato suggerito e acceso non tanto da una impressione diretta di essa, quanto da una sua anticipazione allusiva, da una sua 'immagine' indiretta, quella nave di vetro che, a casa sua, per la prima volta, ai suoi occhi di ragazzo quasi magicamente evocava il futuro, tracciava il profilo del suo destino:

It was kept in a square glass case, which was regularly dusted by one of my sisters every morning, and stood on a little claw-footed Dueth tea-table in one corner of the sitting-room...

In the first place, every bit of it was glass, and that was a great wonder of itself; because the masts, yards and ropes were made to resemble exactly the corresponding parts of a real vessel that could go to sea. She carried two tiers of black guns all along her two decks; and often I used to try to peep in at the portholes to see what else was inside; but the holes were so small, and it looked so very dark indoors, that I could discover little or nothing; though, when I was very little, I made no doubt, that if I could but once pry open the hull, and break the glass all to pieces, I would infallibly light upon something wonderful, perhaps some gold guineas of which I have always been in want, ever since I could remember⁴.

La nave reale evocata da quella ridotta e fittizia chiusa nella bacheca di vetro e così perfettamente mimetizzante, come modello, coincide assolutamente colla sua riproduzione indiretta: la realtà immaginata e allusa coincide con la realtà *tout court*, anzi già pericolosamente si sostituisce ad essa, al punto che l'atto di volere infrangere il modellino e così scambiarlo per una nave reale, diventa già una forma pericolosa di prevaricazione dell'ideale sul reale, una volontà conoscitiva già potenzialmente suicida e squisitamente narcisistica, contiene *in nuce* il senso del reale e del mare che sarà proprio di Ismaele, quel cercare se stesso specchiandosi nell'infinito e eterno elemento acquoreo, quel buttarsi in mare come Catone si buttava sulla spada.

Il *milieu* culturale di Redburn, l'autentico cordone ombelicale che lo tiene legato al proprio paese e alla propria cultura, nonostante tutta la volontà e l'ansia di nuovo che lo spinge al mare, è visibile nella tipica reazione al paesaggio e fisico e morale della Liverpool dove sbarca, quel lembo tanto sognato

4. Cfr. *Redburn*, Boston, The St. Botolph Society, 1924. Le altre citazioni sono tratte da questa edizione.

e tanto deludente d'Europa, di passato e di tradizione con cui entra per la prima volta, e dopo tanta *anticipation*, in contatto:

Ah me, and ten times alas! am I to visit old England in vain? in the land of Thomas-à-Becket and stout John of Gaunt, not to catch the least glimpse of priory or castle? Is there nothing in all the British Empire but these smoky ranges of old shops and warehouses? Is Liverpool but a brickle-kiln?

Persino metaforicamente, cioè nelle immagini e nelle similitudini, il debito di Redburn-Melville alla cultura del tempo, e nella fattispecie al trascendentalismo, sono lampanti: chi non ricorda certi celebri passi di Emerson sui viaggi, sulla delusione dell'antico, sul rifiuto del passato in *The American Scholar* o *Self-Reliance*? Ma la coincidenza, l'identificazione è anche e soprattutto a livello ideologico: l'americano medio che è già Redburn lo si coglie ancor meglio in quella notazione, già ismaelliana, sulla 'democraticità delle chiese', in quella serena fede nei presupposti miticamente democraticistici della propria condizione sociale, nella bontà di quella immagine del 'presente' che è l'America, paragonata all'ingiustizia, i soprusi e la miseria economica e morale di cui dà continuo spettacolo il paesaggio europeo agli occhi dell'innocente Redburn. La punta implicita di razzismo, anche in un liberale del Nord come è lui, quel pregiudizio da Mr. Smith che gli fa notare l'assenza dei negri per le strade di Liverpool e, al tempo stesso, con una tipica contraddizione americana, liberale e abolizionistica⁵, lo fa sorprendere del trattamento riservato ai negri, lo si vede bene in questo passo così candidamente rivelatore di quel paradosso esistenziale che è la condizione americana:

But in these streets, not a negro was to be seen. All were whites; and with the exception of the Irish, were natives of the soil: even Englishmen; as much Englishmen as the dukes in the House of

5. Sulle contraddizioni della politica degli abolizionisti cfr. la già cit. opera di Williams.

Lords. This conveyed a strange feeling: and more than anything else reminded me that I was not in my own land. For *there*, such a being as a native beggar is almost unknown; and to be born American citizen seems a guarantee against pauperism; and this, perhaps, springs from the virtue of a vote...

Being so young and inexperienced then, and unconsciously swayed in some degree by those local and social prejudices, that are the marring of most men and from which, for the mass, there seems to be no possible escape; at first I was surprised that a colored man should be treated as he in this town; but a little reflection showed that, after all, it was but recognizing his claims to humanity and normal equality...

Ma v'è un momento della storia e della sua educazione sentimentale, in cui Redburn s'avvicina più che mai alla figura d'Ismacle e cioè al suo ruolo fondamentale, quello di narratore di storie. Questo è anche il momento-chiave del romanzo, quello in cui il rapporto fra passato e presente trova, anche nell'invenzione metaforica, la sua espressione più felice: si tratta dei capitoli XXX e XXXI, in cui il personaggio parla, con malinconica ironia, della vecchia guida paterna che vanamente cerca di usare per poter visitare Liverpool. In realtà, un aspetto della tecnica 'erudita' del Melville maggiore, quello della citazione, nel tono asciutto e svagato dei capitoli cetologici sulla balena bianca, è già insistentemente presente in queste pagine. Ma v'è, di più suggestivo, una realtà percepita e scoperta quasi fosse il seguito di caratteri e linee di un libro e i segni del passato in essi racchiusi, le tappe che rivelano, la storia del padre in essi segretamente testimoniata, si dimostrano allo sguardo del figlio inservibili, come guida e come commento, come paesaggio fisico e come luogo dell'anima. Il passato e il libro che lo esprime, l'ordine umano e letterario che sottintende, si trasformano in una possibilità d'inganno e di delusione. Qui non è azzardato dire che Redburn parla a nome di Melville, a nome dello scrittore che cercava un nuovo linguaggio, una nuova struttura letteraria per dar voce a una visione del reale insieme profondamente culta e *naïve*, contraddittoriamente in

cerca di una identità, d'un passato nell'atto di denegare quello in cui era vissuto:

Traced with a pen, I discover a number of dotted lines, radiating in all directions from the foot of Lord Street, where stands marked '*Riddough's Hotel*', the house my father stopped at.

These marks delineate his various excursions in the town; and I follow these lines on, through street and lane; and across broad squares; and penetrate with them into the narrowest courts.

By these marks I perceive that my father forgot not his religion in a foreign land...

Il carattere ossessivo e quasi mitico di questa ricerca della propria identità perduta è, già nella sintassi, sottolineato efficacemente dall'introduzione del presente storico, che dominerà quasi costantemente, non a caso, questi capitoli, a sottolineare contro la felice illusione di un ritrovamento, la sottile e ambiguamente ingannevole commistione e confluenza fra passato e presente, fra 'due' letture apparentemente simili e convergenti della realtà, attraverso quest'ottica tipicamente letteraria di confrontare le cose con un loro modello ideale di riferimento:

It never occurred to my boyish thoughts, that though a guide-book, fifty years old, might have done good service in its day, yet it would prove but a miserable cicerone to a modern. I little imagined that the Liverpool my father saw, was another Liverpool from that to which I, his son Wellinborough was sailing. No; these things never obtruded; so accustomed was I to associate my old morocco guide-book with the town it described, that the bare thought of there being any discrepancy, never entered my mind.

Le linee del libro, i luoghi ivi segnati, si rivelano quasi un labirinto indecifrabile, irrealo o inesistente del tutto e la storia di Redburn ripeterà questa catena d'errori e di delusioni che si trasmette inalterata dal passato al presente, al punto che la sua educazione si concluderà sulla nota amara e sconsolata della perdita del compagno ideale, di quell'Harry Bolton che rappresenta ciò che gli è simile e diverso a un tempo; una educazione

negativa quella di Redburn, una delusione profonda sulla storia e sul mondo, una sorta di introduzione a quella amara catena di contraddizioni e delusioni che è l'apprendimento del reale. Anche in un'opera così lontana dalle altezze poetiche di *Moby Dick* risuona già, dunque, questa nota così cupamente melvilliana di totale disincanto della storia, di assoluta, ontologica, immobilità e impossibilità d'ogni ricerca conoscitiva. E non è un caso che le parole su cui è fondata questa malinconica sfiducia sono quelle che attestano la nascita e la volontà del racconto: la morte del personaggio in quanto uomo, parallela alla perdita della *companionship*, è la garanzia della nascita del narratore della storia, l'ismaeliana impossibilità di conoscere il mezzo attraverso il quale s'afferma naturalmente la volontà poetica di « testimoniare »:

« What was his name? » said I, trembling with expectation; « what kind of eyes did he have? what was the color of his hair? ».

« Harry Bolton was not your brother? » cried the stranger, starting.

Harry Bolton! It was even he!

But yet, I, Wellinborough Redburn, chance to survive, after having passed through far more perilous scenes than any narrated in this, *My First Voyage*, which here I end.

Ma il punto che segna la conclusione del libro, se esaurisce e simbolicamente pone fine a una fase di questa educazione sentimentale, non indica che la ricerca si sia conclusa, i capitoli della storia esauriti: a ben guardare la ricerca non si era mai data, in quanto già sentimentalmente vissuta come impossibile. Ciò che più propriamente di essa sopravviverà, e sarà costantemente melvilliano, è la tensione, o meglio il desiderio insausto di essa. Il seguito della storia, insomma, intanto ci sarà in quanto esiste questa volontà di sopravvivenza, in quanto si darà continuamente questo desiderio di rendere poeticamente l'aporia insanabile e fondamentale del vivere, quel divario fra immagine soggettiva del mondo e sua realtà effettuale. Persino la struttura compositiva di *Redburn* rivela già da ora questo aspetto tipico della perplessa concezione del mondo melvilliana:

ché *Redburn* non è propriamente un romanzo, la storia di una educazione sentimentale che abbia uno sviluppo, un suo inizio e una sua fine, un suo apice conoscitivo. La tecnica della dilazione, dell'inserito e dell'*excursus* discorsivo, della tematica che ha con l'intreccio principale solo un rapporto d'ampliamento indiretto e allusivo, fa già qui la sua apparizione: i capitoli del libro sono legati fra di loro più che da un rapporto logico e consequenziale, quasi tappe e fasi di una storia interdipendenti le une dalle altre, da qualcosa che si direbbe una sorta di gemmazione spontanea, il modo associativo tipico dei tasselli di un mosaico ove il profilo tracciato serba pur sempre alla fine qualcosa della screziata e isolabile particolarità di un segno, di un tratto potenzialmente indipendente. La storia interiore di *Redburn* è tutta tracciata dal momento in cui mette piede per la prima volta sulla nave che lo porterà in Europa, la delusione provata in quel momento non sarà che *ripetuta* giorno dopo giorno, capitolo per capitolo: sembra, in una parola, che qualcosa della immobile fissità e identità contemplativa dell'elemento su cui si svolge questa storia di iniziazione alla vita, il mare, abbia imbevuto di sé la fantasia del giovane protagonista e presti ad essa quel tanto di ossesso, di miticamente ciclico che le è proprio. E che, occorre subito precisare, è tratto caratteristico anche delle opere prime di Melville, di *Typee* e *Omoo*, dove la fuga nei Mari del Sud, la libera avventura polinesiana, sono raccontati con un tono di ossessa meraviglia, di incanto fuori del tempo e dello spazio.

Typee è dunque, in questa storia ideale del personaggio Melville, la nuova e necessaria tappa: la delusione europea, il disincanto verso quel passato e quella tradizione che essa rappresenta, e, d'altro canto, la disaffezione verso il presente, verso l'America dei suoi giorni, provoca la fuga a Sud, la nostalgica illusione, il desiderio accorato di trovare un nuovo, più vergine sfondo alla propria anima. *Typee*, infatti, prima ancora d'essere il resoconto d'un viaggio è appunto un mito, una potenziale ultima Thule, l'illusione d'una alternativa, il ritrovamento d'un paesaggio incantato e conturbante della memo-

ria. Il tono realistico e documentario del racconto non deve, perciò, trarre in inganno, né lo deve quel piglio fra saggistico e polemico, fra dimostrativo e illustrativo quasi da ideale guida all'esotico e allo straniero, che in molti capitoli vi domina. *Typee* è una delle tante varianti del sogno americano e, in questo senso, non è né il primo né l'ultimo dei libri paradigmatici di una condizione umana: il suo antecedente immediato non è tanto nei libri di viaggio autobiografici che riferiscono di avventure straordinarie in paesi esotici, quanto in quei racconti in cui il mito rousscauiano del buon selvaggio trova già, in una temperie tra puritana e saggiamente illuministica, la sua versione tipicamente americana: e basti pensare a un racconto come *The Indian Spring* del Bryant, la cui tecnica espressiva, l'atteggiamento sentimentale diviso fra ossessione e fascino del naturale e del primitivo riecheggia a volte così da vicino certi passi 'naturalistici' di *Typee*.

La puntigliosità realistica, il tono saggistico e documentario del racconto sembrano piuttosto quelli di chi voglia non solo testimoniare d'una esperienza realmente vissuta, d'un paesaggio fisicamente conosciuto, ma quasi tracciare le linee ferme e concrete d'una mappa interiore, d'un'« isola » della memoria, per confermare a se stesso, attraverso la documentata e minuziosa ricostruzione, che quel paesaggio è realmente esistito, che l'evocazione letteraria del presente serve non solo a testimoniare al lettore la sua fisica realtà, ma soprattutto a garantire a chi scrive d'essere un bene ormai posseduto per sempre, simbolo d'una sognata condizione umana. Anche un sogno, infatti, una evocazione della memoria, può darsi una sua mappa realistica, può tracciare le linee di un paesaggio che perché sognato non è pertanto meno vero, meno visivamente presente.

Non è un caso che i lettori contemporanei di Melville misero costantemente in dubbio, specie in Inghilterra, la veridicità delle esperienze straordinarie ed eccentriche nel libro narrate, arrivando finanche a chiedersi interrogativamente se l'autore fosse veramente Herman Melville o invece il nome fosse solo un artistico *nom de plume* e tutto insieme, autore e libro, uno splendido parto fantastico.

Anche la ricerca filologica e biografica ha ormai largamente provato quanto Melville usasse liberamente la propria esperienza diretta e la interpolasse continuamente di suggestioni, riferimenti e motivi tratti da esperienze d'altri viaggiatori, risalisse quasi costantemente insomma a un modello letterario⁶. Il che dimostra, ancora una volta, che, sia pure inconsciamente, quella delle isole Marchesi è una esperienza 'manipolata', che per quanto saldamente fondato sulla vita vissuta, *Typee* riferisce d'una esperienza autobiografica essenzialmente in chiave letteraria, traccia in modo implicito e inconsapevole una sorta di educazione sentimentale, una iniziazione allo straniero e al diverso, descrive le fasi alterne dello sgomento e della meraviglia, della felicità paradisiaca del primitivo e della monotonia e della solitudine irrequieta e insoddisfatta che questo immobile Eden ingenera nell'anima, trasformandosi in incubo. E in questa chiave, a nostro avviso, che si dovrà leggere il racconto, è questo il tono fantastico che andrà sentito sotteso alla ricostruzione realistica e documentaria. E del resto, quella che molto spesso, in questo registro, è stata considerata la povertà di risorse, l'acerbità tecnica del primo Melville, andrà rivista sotto questa luce, in cui la variazione ad infinitum delle medesime risorse tecniche ed espressive per sottolineare la novità, o la bellezza insuperata e indescrivibile, l'edenicità del paesaggio delle Marchesi, i costumi innocenti, liberi e pagani dei suoi indigeni, la pigra e indolente e immemore vita dell'autore fra questa comunità di cannibali, sembra essere dovuta, per l'appunto, non tanto a un intento realistico, quanto a un inconsapevole e rudimentale atteggiamento mitico. Se il punto di vista critico con cui si guarda a *Typee* rimane, da parte del lettore, una inconfessata attesa realistica, l'immatunità e la povertà artistica del racconto non potrà che discendervi ovvia e immediata: mentre la letterarietà e insomma la disposizione naturalmente artistica di cui qui si parla è di natura istintiva ed esi-

6. Il libro fondamentale al riguardo è quello di CHARLES R. ANDERSON, *Melville in the South Seas*, New York, 1939.

stenziale, sicché l'ingenuità del disegno non toglie, e se mai sottolinea più vivamente la connaturata pittoricità della tavolozza.

Basterà ricordare qui una delle tante descrizioni paesagistiche della vallata di *Typee* per vedere quanto, già da ora, il paesaggio si porti dentro una sorta di carica ossessiva e mitica, una immobilità visiva pari al fisico alzarsi e sprofondare di valli e montagne, di ripide e impervie salite, mentre i due amici si fanno strada attraverso « gloomy solitudes »:

From the narrowness of the gorge, and the steepness of its sides, there was no mode of advancing but by wading through the water; stumbling every moment over the impediments which lay hidden under its surface, or tripping against the huge roots of trees . . .

On arriving towards the end of the second stage in this vertical journey, and shaking the long roots which were round me, to my consternation they snapped off one after another like so many pipe stems, and fell in fragments against the side of the gulf, splashing at last into the waters beneath.

As one after another the treacherous roots yielded to my grasp, and fell into the torrent, my heart sunk within me. The branches on which I was suspended over the yawning chasm swang to and fro in the air, and I expected them every moment to snap in twain. Appalled at the dreadful fate that menaced me, I clutched frantically at the only large root which remained near me, but in vain; I could not reach it, though my fingers were within a few inches of it⁷.

Il linguaggio stesso, si noterà, possiede già una sua capacità astratta e metaforicamente attenta, più che alla descrizione della difficile posizione reale del personaggio, al riflesso intimo di quel paesaggio ingannevole, alla qualità sottilmente metafisica del terrore che esso suscita; del resto, lo stesso dettato stilistico, come si può vedere bene persino da questa breve citazione, sembra peccare non tanto di ingenuità, quanto d'una specie di puntigliosità letteraria, d'una volontà, quasi, di dar-

7. Il testo usato è quello incluso nei *Selected Writings of Herman Melville*, The Modern Library, New York, 1952. Le altre citazioni sono tratte da questa edizione integrale del romanzo.

si un dettato sostenuto e, a tratti, persino velatamente arcaicizzante e in ogni caso già tende a sottolineare la forte, chiaroscurale qualità pittorica delle immagini (« vertical journey », « treacherous roots », « yawning chasms »), la loro potenziale risorsa espressiva, sottolineata con maggior forza dalla struttura ritmica e ascensionale della sintassi. Inoltre, tutta questa tecnica narrativa così poco variata, così lenta, minutamente descrittiva e al tempo stesso ripetuta e monocorde, non serve ad altro che a preparare il lettore a meglio immergersi in quel « altered state of mind », in quella visione unica e polemica della vita paradisiaca di Typee e dei suoi strani abitanti: la stessa apprensione con cui i due amici si chiedono se la valle in cui sono discesi appartenga agli Happar o ai Typee, cioè a quegli indigeni che praticano ancora il cannibalismo, è un modo per rendere più piacevole e accettabile la prospettiva della mitezza adamitica di questi pagani e a restar persuasi dalla difesa che il protagonista fa del loro modo di vita. Lo stato d'animo di prostrazione, attesa e angoscia creato dalla difficile e pericolosa discesa nella valle, sembra poi psicologicamente scaricarsi dinanzi alla umanità e alla gentilezza di questi pagani, e tutte le remote e le idiosincrasie, i timori immotivati del protagonista, sembrano alludere e preparare questa resa smemorata al nuovo Eden. Typee, infatti, oltre ad una eccezionale avventura di viaggio, vuole essere anche qualcosa come un trattato scientifico, un *pamphlet* a difesa della 'cristianità' istintiva del mondo primitivo e, in tal senso, vuole polemicamente rovesciare il punto di vista retrivo e provinciale della civiltà bianca su di esso. Di qui i molti capitoli in cui viene testimoniata, sulla buona fede e parola di chi narra, la loro naturale gentilezza e ospitalità, i loro costumi, i riti, le feste, in una parola la loro felicità, paragonata alla « wickedness of civilized and unenlightened people »: e al lettore è richiesta implicitamente la stessa adesione entusiasta e inneggiante del protagonista, che si fa storico e difensore di questa sua leggendaria esperienza, che disegna il profilo di alcune isole Marchesi che pochi hanno conosciuto e della cui vita i più hanno malamente riferito. Ad essi egli oppone la sua testimonianza, la sua parola e la sua rievola-

cazione, la sua 'insular' Typee, un luogo dell'anima e della nostalgia, e non importa, a questo punto, se essa sia vera o inventata, l'autore credibile o no, ch  questo paesaggio, questa innocenza, questi umani e gentili cannibali, esistono in una dimensione diversa da quella fisica e realistica, nella dimensione della rievocazione linguistica e mitica, sono in quanto c'  chi ne racconta, chi li fa esistere attraverso la parola, e a questo modo li rende modelli di riferimento, paradigmi mitici di una ideale e tutta 'inventata' condizione umana.

Gi  da questa veloce schematizzazione dell'atteggiamento sentimentale che   sotteso al racconto delle esperienze melviliane nelle isole Marchesi, appare chiaro come *Typee*, lungi dall'adagiarsi tranquillamente nella forma convenzionale del libro di viaggio, tende sistematicamente a erompere da questo genere e a diventare qualcosa d'altro: descrizione archetipa d'un mito, simbolica iniziazione alla vita, ricerca della memoria, *pamphlet* polemico contro gli errori e le pastoie della civilt  occidentale, uno studio minuzioso e appassionato, realistico e 'sognato', del primitivismo prima ancora che sopravvivate come costume, esistente come regione nostalgica, modo d'esistenza dell'anima.

Questo spiega, infine, la peculiare struttura stilistica del libro che, pur nella sua essenziale elementarit , risulta gi  variegata e diventa sempre pi  potenzialmente simbolica quando deve introdurre il paesaggio naturale o la spiegazione di certi costumi e rituali della vita religiosa di *Typee*:

'This lovely sheet of water was almost circular in figure, and about three hundred yards across. Its beauty was indescribable. All around its banks waved luxuriant masses of tropical foliage, soaring high above which were to be seen, here and there, the symmetrical shaft of the cocoa-nut tree, surmounted by its tuft of graceful branches, drooping in the air like so many waving ostrich plumes.

The ease and grace with which the maidens of the valley propelled themselves through the water, and their familiarity with the element, were truly astonishing. Sometimes they might be seen gliding along, just under the surface, without apparently moving hand or foot — then throwing themselves on their sides, they dar-

ted through the water, revealing glimpses of their forms, as, in the course of their rapid progress, they shot for an instant partly in the air — at one moment they dived deep down into the water and the next they rose bounding to the surface.

Il tono piano e dimostrativo del periodo, l'esattezza ricostruttiva e realistica del linguaggio sono, in verità, solo apparenti: la sequenza qui descritta è già quella immobile e incantata del sogno, la osservazione 'rallentata' delle movenze delle fanciulle che si bagnano nell'acqua sembra dovuta non tanto ad un'ottica di fedeltà visiva, quanto alla suggestione di un incantesimo che, nella rievocazione, si sta riproducendo nella memoria e rende piuttosto la fissità trasognata di quelle movenze e di quei gesti, l'immobilità osservata nel moto è quella propria del narratore che attraverso un linguaggio piano e prudente, modestamente e sommessamente realistico, in verità vuol renderci l'eccezionalità paradisiaca, la paradossale eccentricità dell'esperienza vissuta e s'accontenta, per ovvie ragioni di *pruderie* e di cautela, di darci, di questo Eden vissuto e sognato a un tempo, solo delle *intimations*, nostalgiche e suggestive allusioni, metà sacre e metà profane, pari a quei « glimpses » che tralucono fra il denso fogliame tropicale delle invitanti forme delle fanciulle indigene.

Del resto già l'Arvin e il Beard⁸ avevano notato quanto in *Typee* conti più quello che Melville tace (specie dei vari tabù religiosi dei primitivi) che quello che ci riporta: conta insomma più il livello inconscio e simbolico di quella esperienza che non ciò che di essa è lasciato trapelare dalla pagina, per quanto quest'ultima, come s'è visto, non riesca del tutto a celare o soffocare la forte carica mitica di questo momento della vita melvilliana. La tecnica allusiva, che sarà totalmente dispiegata in *Moby Dick*, è già qui potenzialmente presente come elisione delle punte più polemicamente eccentriche di quella

8. Cfr. NEWTON ARVIN: *Herman Melville, A Critical Biography*, New York, 4^a edizione, 1954, pp. 57 e segg.; pp. 93 segg.; JAMES BEARD: *Ishmael, A Study of Symbolic Mode in Primitivism*, New York, 1960, pp. 83 segg.

esperienza, come modo per suggerire un'emozione di fondo liricamente turbata e nostalgicamente rivolta a quel tempo immobile della memoria, piuttosto che come strumento di una dilatazione conoscitiva, come scandaglio per misurare le profondità sconosciute del reale.

Accanto a ciò, *Typee* già annuncia quella struttura aperta che sarà ogni libro di Melville, già si pone come modo approssimativo, empirico, duttile, di trascrivere una smisurata sete del reale e per ciò stesso destinato a non concludersi mai, a non voler mai essere incapsulato in una forma, in uno stampo che ne imbrigli le generose forze centrifughe: una struttura insomma che nella caccia metaforica al reale tende ad annullarsi in esso e a farne propria la forma, varia, libera, impura e contraddittoria, sicché l'esperienza narrativa sconfinerà sempre di più, nel tentativo d'abbracciarla e di identificarsi con essa, nella vita.

Non è un caso che in una lettera del 3 luglio 1846 a Everett Duyckink e poi in una successiva al suo editore inglese Murray del 15 luglio dello stesso anno⁹, annunciandogli l'intenzione di aggiungere una 'sequel' alla nuova edizione del libro, Melville implicitamente sottolinei questa identità fra vita e letteratura, anzi quasi la qualità magica di quest'ultima, se essa è valsa a far 'risuscitare' il compagno Toby dato per morto e parli di questo « strange bringing together of two such places as *Typee* and Buffalo », di questo strano, cioè, confondersi e realizzarsi *nella vita* di una dimensione del passato, di un riaffiorare di esso grazie alla forza evocatrice della parola; e la suggestione è tale che persino la nozione dello spazio ne esce sottilmente alterata, Buffalo e *Typee* irrealmente accostati, il passato che si ritrova nel più inatteso presente, la realtà che si fa tale fuori da un libro.

L'edizione riveduta che di *Typee* uscì nell'agosto del 1846, con alcune correzioni e tagli di quelle parti che più avrebbero potuto scandalizzare il gusto puritano del pubblico, contiene

9. Cfr. *The Letters of Herman Melville*, edited by MERREL R. DAVIS and WILLIAM H. GILMAN, New Haven, 1960, p. 35 e p. 37.

questa 'sequel' riguardante il destino di Toby, come gli era stata riferita dallo stesso amico rifattosi vivo all'improvviso per provare la veridicità delle vicende di *Typee*, e precisa significativamente Melville, « not ten days since »: il seguito nell'immediato presente mostra che il libro non è finito, lascia ad esso la stessa imprevedibilità del reale, del suo carattere d'avventura.

Ma è in *Omoo* che questa struttura composita e aperta, libera e manipolata, ha la sua attuazione più chiara, sia pure sempre entro lo schema delle avventure polinesiane, entro la cornice convenzionale e strumentale del libro di viaggio, del documento di vita vissuta. E *Omoo*, come si sa, è la 'sequel', cronologica e ideale a un tempo, di *Typee*, in quanto riferisce di ciò che accade dopo la fuga dalle isole Marchesi e del suo vagabondaggio a Tahiti. Ma il seguito, ancora una volta, accenna a una dimensione tutta ideale, all'altro versante mitico dei mari del Sud: all'immobile sogno della vallata di *Typee* succede il tono avventuroso e picaresco del periodo tahitiano, l'altra faccia del paradiso polinesiano, quello gioioso e giovanile, il tempo allegro delle scorribande, della irresponsabile 'looseness' del vagabondo. *Omoo* tratteggia a grandi linee, con volubile estro, l'atteggiamento d'infinita curiosità sperimentale del *rover*, la duttilità conoscitiva, l'ampia disponibilità esistenziale che sarà poi resa paradigmatica da Ismaele, un atteggiamento che tende a modulare e ripetere il ritmo imprevedibile, gioiosamente sorprendente del reale, a strutturarsi in una sorta di mimesi ideale della sua fenomenologia, perplesso e relativistico nei punti di vista, pagano e cristiano a un tempo, antidogmatico per definizione, che giunge a lasciarsi imprimere dallo scorrere vivido e colorato delle immagini, piuttosto che tentare di sovrimporre al mondo una sua imbavagliante filosofia. È l'umore esistenziale di chi non si vuole negare alcuna esperienza, assoluta o relativa, insignificante o illustre, sacra o profana, tabù o violazione della norma che sia: e il fisico vagabondare, l'inquieto sfuggire ad ogni sia pur vaga e ottundente forma di stabilizzazione o di 'prigionia', dicono piuttosto

di questa irrisolutezza del conoscere, di questo onnivoro desiderio del vivere, dell'essere materialmente *care-free* e spiritualmente e moralmente *at large*.

Tuttavia, anche *Omoo* è un *pamphlet* e forse dai toni più vivaci e mordenti del precedente libro: i capitoli che descrivono lo squallore e la corruzione della vita dei tahitiani dopo l'intervento pesante delle attività dei missionari, sono assai noti e celebrati. Un sano umorismo sembra, inoltre, pervadere queste pagine, specie quelle che si riferiscono alla strana prigionia, tutta formale e quasi irreale, nelle carceri di Calabooza:

A few days passed; and, at last, our docility was rewarded by some indulgence on the part of Captain Bob.

He allowed the entire party to be at large during the day; only enjoining upon us always to keep within hail. This, to be sure, was in positive disobedience to Wilson's orders; and so care had to be taken that he should not hear of it...

As Captain Bob insensibly remitted his watchfulness, and we began to stroll farther and farther from the Calabooza, we managed, by a systematic foraging upon the country round about, to make up for some of our deficiencies...¹⁰.

Questa serenità esistenziale, questa affettuosità del cuore che sembra espandersi nel libro quasi a idealmente abbracciare, in una sorta di slancio panico, tutte le forme, e fisiche e spirituali, dell'universo, investe di sé anche la polemica sociale e antireligiosa, e basti ricordare qui il ritratto pieno di simpatia e d'*humour* di alcuni missionari gaudenti, boccaccescamente, si direbbe, osservati per quello che sono e come tali, dunque, accettati:

On the summit of the knoll, was a rude chapel, of bamboos; quite small, and surmounted by the cross. Between the canes, at nightfall, the natives stole peeps at a small portable altar... As

10. Cfr. *Omoo*, Grove Press, New York, s.d.. Le altre citazioni sono tratte da questa edizione.

for the priests themselves they were no better than diabolical sorcerers; like those who, in old times, terrified their fathers . . .

Close by the chapel, was a range of native houses; rented from a chief, and handsomely furnished. Here lived the priests; and very comfortably, too. They looked sanctimonious enough abroad; but that went for nothing: since, at home, in their retreat, they were a club of Friar Tucks; holding priestly wassail over many a good cup of red brandy, and rising late in the morning. Pity it was, they couldn't marry — pity for the ladies of the island, I mean, and the cause of morality; for what business had the ecclesiastical old bachelors, with such a set of trim little native handmaidens? These damsels were their first converts; and devoted ones they were.

Eppure non è un caso che anche per *Omoo* si sia indicato un modello letterario, quello di Rabelais, ad esempio, e il primo a notarlo fu lo stesso Lawrence che a proposito del libro pronunciò uno dei giudizi più entusiastici e, è il caso di dirlo, ovviamente più interessati¹¹. Ciò indica che l'esperienza di cui qui si parla è sempre quella letteraria ed esistenziale della ricerca di un modello, dell'approssimazione costante, senza fine, a un archetipo conoscitivo: quello appunto di Ismaele, di cui viene ora anticipato un altro aspetto, modellata una altra sfaccettatura. Il Melville di *Omoo* è insomma quello che progetta già la assoluta, non catalogabile, libertà conoscitiva che sarà propria di Ismaele: e a tal fine crea una struttura narrativa che, anche per quanto riguarda l'intreccio, attraverso la fisica mobilità del protagonista, suggerisca questa disposizione sentimentale *loose* ed empirica. Ma la cornice resta pur sempre quella definita e realistica del libro di viaggio, del 'documento', o almeno è strumentalmente e illusoriamente quella: *Mardi* proverà che quel paesaggio esotico è appena il transfert mitico d'un paesaggio interiore, la fisica allegoria d'uno stato del vivere.

11. Cfr. D. H. LAWRENCE, *Studies in Classic American Literature*, trad. it. di A. BERTOLUCCI, Milano 1948.

Ancora una volta, è Melville stesso a farci intendere il nesso esistenziale che intercorre fra i suoi primi due libri e quell'oscura rete d'allegorie, quell'arazzo intellettuale e visionario che è *Mardi*. L'abbandono apparentemente immotivato e repentino dei mari reali per quelli fantastici e tutti allegorici della ricerca di Taji, la nuova incarnazione melvilliana in *Mardi*, la sua più recente 'masquerade', lasciò interdetto, com'è noto, il pubblico dei contemporanei e ancor oggi condanna totalmente questo generoso tentativo d'approfondimento delle risorse mitiche dell'esperienza nei mari del Sud.

In una lettera al suo editore inglese del 25 marzo del 1848¹², Melville ci ha lasciato un documento estremamente interessante delle intenzioni che lo spinsero alla composizione di *Mardi*: il tono della lettera, specie all'inizio, è ironico e divertito, là dove Melville deve assicurare il suo inquieto editore che l'autore di *Typee* e *Omoo* esiste veramente e si chiama Herman Melville. Successivamente, annuncia di aver cambiato idea su quel libro a continuazione di *Omoo* di cui gli aveva parlato in una precedente lettera, quella « bona-fide narrative » delle sue avventure nel Pacifico. Ciò che egli intende fare è più esattamente, e scopertamente, un « romance of Polynesian adventure » e la motivazione è polemica, fra scherzosa e seria a un tempo: Melville insomma ritiene di dover provocatoriamente accettare l'incredulità generale con cui i suoi libri sono stati accolti per quanto riguarda la veridicità delle esperienze narrate. E visto che era sempre stato accusato d'essere « a romancer in disguise », si sente in dovere di provare con un altro libro che un romance come l'intende lui non ricorderebbe nulla né di *Typee* né di *Omoo*. S'è detto che la motivazione è a metà faceta e a metà seria: in realtà Melville sa bene che entrambi i libri precedenti sono un romance, ma non certo nell'accezione negativa e falsificante dei lettori e dei critici del tempo. Tanto è vero che, poco dopo, messo da parte il tono polemico, così dichiara:

12. Cfr. *The Letters*, cit., pp. 69-72.

Confesso che questo è stato ciò che mi ha indotto a modificare i miei piani — ma altri motivi hanno operato in tal senso. È da tempo che pensavo che la Polinesia forniva un ricco materiale poetico che finora non è stato mai impiegato in opere di fantasia e che, per poter essere portato alla luce in modo soddisfacente, richiedeva quel mutuo gioco di libertà e d'invenzione concesso solo al *Romancer* e al Poeta.

L'individuazione di una zona tipicamente romantica, libera e senza freni, dell'immaginazione poetica, mi pare evidente: e non è un caso che sia questo anche uno dei primi documenti dove si alluda a Shakespeare, attraverso una brevissima citazione dell'*Amleto*. Melville, insomma, sottintende qui, con un rovesciamento polemico dell'incredulità del pubblico a proposito del realismo dei suoi due precedenti libri di viaggio, che *Mardi* a ben guardare non sarà che uno svolgimento conseguente di *Typee* e *Omoo* e che i mari del Sud sono di per sé già suscettibili d'essere trasfigurati in questa più scoperta dimensione fantastica: la forza della loro verità sarà provata, a contrasto, con l'assoluta libertà inventiva di *Mardi*, ma si tratta di una verità tutta interiore e letteraria, costituzionalmente non dissimile da quella dell'esperienza vissuta, anche se il Romance di *Mardi*, come Melville dichiara espressamente, non sarà né capriccio né arbitrio e non sfigurerà di fronte al realismo di *Typee* e *Omoo*, ma sembrerebbe dover aggiungere ad esso più forza e verità, essere, in una parola, più reale del reale.

È ancora più importante che già in questa lettera, Melville definisca il suo sentimento dell'arte in termini ancor più che romantici, squisitamente antintellettuali e irrazionali, se è vero che alla fine, per spiegare razionalmente la causa di questo salto qualitativo che ai suoi occhi rappresenta *Mardi*, non può che appellarsi alla profeticità degli istinti, a quegli impulsi del cuore che sono meglio d'ogni « saggezza acquisita ». Il romanticismo di Melville trova già qui una sua connotazione specifica, teso fantasticamente e al tempo stesso conoscitivamente fragile, in questa totale fede nelle ragioni del cuore, che del resto riapparirà in una celebre lettera a Hawthorne e sarà

il nocciolo del suo disprezzo per l'intellettualismo di un Emerson, ad esempio.

Del resto, v'è un capitolo di *Mardi* indicativo a questo riguardo, intitolato *Dreams*, dove questa qualità irrazionale, istintivamente barocca della fantasia melvilliana è esemplificata quasi come in un capitolo di poetica:

Dreams! dreams! golden dreams: endless and golden, as the flowery prairies, that stretch away from the Rio Sacramento, in whose waters Danae's shower was woven; — prairies like rounded eternities: jonquil leaves beaten out; and my dreams herd like buffaloes, browsing on to the horizon, and browsing round on to the world; and among them, I dash with my lance, to spear one, ere they all flee . . .

Aye: many, many souls are in me. In my tropical calms, when my ship tranced on Eternity's main, speaking one at a time, then all with one voice: an orchestra of many French bugles and horns, rising, and falling, and swaying, in golden calls and responses.

Sometimes, when these Atlantics and Pacifics thus undulate round me, I lie stretched out in their midst: a land-locked Mediterranean, knowing no ebb, nor flow . . .

My cheek blanches white while I write; I start at the scratch of my pen; my own mad brood of eagles devours me; fain would I unsay this audacity; but an iron-mailed hand clenches mine in a vise, and prints down every letter in my spite . . . The fever runs through me like lava; my hot brain burns like a coal; and like many a monarch, I am less to be envied than the veriest hind in the land¹³.

È una pagina di grande suggestione, perché a parte la qualità sensuosamente musicale delle immagini, è difficile sottrarsi all'impressione che qui Melville, sia pure nei termini di una divagazione fantastica e lirica, ha cercato di dar voce più che alla sua idea dell'arte, all'impulso, al caos dolcissimo, trasognato e selvaggio in cui si sentiva trascinato nel momento che essa accendeva e febbrilmente metteva in moto la sua fan-

13. Cfr. *Mardi and A Voyage Thither*, Boston, 2a edizione, 1950. Le altre citazioni sono tratte da questa edizione.

tasia. E in effetti mai, in nessuna opera e in nessuna testimonianza diretta al riguardo, si può dire che Melville ci abbia lasciato qualcosa come una idea concettualmente rigorosa e organica sull'arte e non tanto per sua immaturità o scarso grado di consapevolezza, quanto perché l'arte era per lui essenzialmente questa assenza assoluta e felice della ragione, questa negazione dell'elemento intellettuale, questo precipitarsi smemorato negli echi senza fondo, nei moti sorgivi del cuore, questa diffidenza istintiva e quasi viscerale per ogni preordinata e freddamente simmetrica geometria. Queste pagine di *Mardi* sembrano descrivere un tipo di ispirazione, di raptus lirico, decisamente romantico, titanico e byroniano: eppure in esse è già inclusa una tensione che travalica i confini d'una sensibilità romantica, sono già presenti *in nuce* elementi che fanno sensibilmente tralucere l'armonia implicita di un rapporto idealistico col mondo come oggetto di rappresentazione, come incarnazione fisica del proprio sogno soggettivo.

Intanto, già sul piano delle metafore, accanto a immagini così accesa-mente romantiche come quelle che definiscono le « rounded eternities » delle praterie e lo slancio impetuoso del poeta che dà la caccia a questi sfuggenti fantasmi e sogni che sono gli oggetti della realtà, ve ne sono altre più morbosamente cangianti e ambigue. E sono queste ultime quelle che danno il tono fondamentale al capitolo, nonché quelle che percorrono da un capo all'altro e creano l'atmosfera poetica più autentica di *Mardi*, che, ancor prima di una caccia inesaurita alla verità, alla bianca e sfuggente Yillah, attraverso tutti i mari e gli arcipelaghi del mondo è una corsa spossante ed esaltante dietro una illusione e di questa profonda illusorietà del vivere non è che il canto struggente e nullificante. Ché questo sogno, questa caccia illusoria, si portano dentro, ad essi radicalmente connaturata, una resa, quasi una voluttà di morte e di annullamento pari all'eterna esclusività e irraggiungibilità del vero, alla sete stessa di esso. Anzi, a ben guardare, questo momento di resa, questa stasi d'oblio nel caos tumultuante, nell'assalto vertiginoso delle forme del reale, è sentito come il solo modo non solo di sussistere felici, ma di acquisire, percepire e insom-

ma rappresentare il mondo. V'è già una strana passività, una turbata docilità, una sottomissione implicita al flusso trascinante delle immagini che sono proprie della 'divina inerzia' di Ismaele: ed è quel sentirsi beatamente chiuso e avvolto fra il tempestoso Atlantico e il solenne, miticamente calmo e ossesso Pacifico, quasi come un « Mediterraneo circondato da terre », protetto in questa pozza tranquilla della propria esistenza e conciliatrice equidistanza verso i poli più pericolosamente antitetici, centrifughi e divergenti, biblicamente tesi, della propria ispirazione. La calma nell'occhio del tifone, verrebbe fatto di dire, quella zona della fantasia che « non conosce alte o basse maree » e che è il solo momento in cui, nella febbrile e deludente caccia al vero, scatta la possibilità, metaforica e esistenziale, della poesia, quel vertiginoso e minacciato punto medio d'equilibrio in cui risiede, come è noto, la sostanza più profonda della voce del narratore Ismaele. Ma sono immagini, queste, che suggeriscono, certo con maggior forza, una pace pericolosa e precaria, perché la quiete insulare di questo mediterraneo (di quest'altra metafora di quella Tahiti dell'anima, eternamente verdeggiante nella dimensione del sogno e della nostalgia) appare ambigualmente sull'orlo di una nullificazione imminente, protetta ma anche messa in forse, minacciata da un potenziale silenzio metaforico, da più vasti e incombenti mari. Questo spiega perché l'esistere fantasticamente, lo scrivere stesso siano qui sentiti come defatiganti, spossanti al limite estremo della nevrosi e la voracità metaforica dell'io poetico sia quasi demonicamente succube della sua stessa forza: quello sbiancarsi della faccia mentre si scrive, quella « folle covata di aquile » che divora il poeta, « la mano guantata di ferro che lo stringe come in una morsa », quel sentirsi, alla fine, « stanco, sempre più triste ». Sono parole al tempo stesso morbose e cariche di presagi di autodistruzione, che sottolineano l'apice vertiginoso che può raggiungere la trasfigurazione fantastica, ma anche la solitudine ontologicamente inviolata, la sterilità e l'impotenza della ricerca.

Ma il personaggio in cui è meglio esemplificata questa oscura consapevolezza dell'immensa vanità d'ogni sforzo co-

noscitivo è certo il filosofo Babbalanja. È difficile, come si sa, isolare in *Mardi* un personaggio (ammesso che questi esistano veramente come tali) e interpretarlo come sicuro portavoce di Melville e delle sue idee: più che altro il romanzo è una sorta di germinazione spontanea di sentimenti e impulsi, una folta e lussureggiante vegetazione tropicale, in cui il più delle volte predominano le tinte cupe o fortemente contrastate, incerte e chiaroscurali: eppure Babbalanja è colui che meglio incarna la natura metafisica del dubbio conoscitivo di Melville ed è quello che, anche a livello del linguaggio, svolge fino in fondo il procedere perplesso, contraddittorio, oscillante fra orgoglio e umiltà, furia conoscitiva e disperata prostrazione, della fantasia dell'autore. Intanto Babbalanja percepisce la propria vita, l'essere vivi qui ed ora, come qualcosa di profondamente lacerante e aporetico, una sorta di fisica presenza in sé della propria finita eternità:

My lord, ... though I have now been upon terms of close companionship with myself for nigh five hundred moons, I have not yet been able to decide who or what I am. To you, perhaps, I seem Babbalanja; but to myself, I seem not myself. All I am sure of, is a sort of prickly sensation all over me, which they call life; and, occasionally, a headache, or a queer conceit admonishes me, that there is something astir in my attic...

Surely you forget Babbalanja — said Media — How many more theories have you? First, you are possessed by a devil; then rent yourself out to the indweller; and now turn yourself into a madhouse. You are inconsistent.

And for that very reason, my lord, *not* inconsistent; for the sum of my inconsistencies makes up my consistency. And to be consistent to one's self, is often to be inconsistent to *Mardi*. Common consistency implies unchangeableness; but much of the wisdom here below lives in a state of transition.

L'immagine della propria condizione esistenziale qui illustrata da Babbalanja certamente riflette un atteggiamento scettico, un punto di vista relativo e problematico, sperimentale e antidogmatico, che è proprio di Melville. Intanto, è come se

la struttura stessa di *Mardi*, così eccentrica e paradossale, così madreporica e barocca, trovasse in queste parole del filosofo la sua giustificazione teorica: ch   qui    ovviamente lo stesso artista a tentare una motivazione a-priori, una giustificazione razionale, di quel brusco e apparentemente immotivato mutar registro stilistico e sfondo paesaggistico, quel dare un nuovo contenuto alla cornice esotica dei Mari del Sud. La difesa, occorrer   notare, della propria apparente incoerenza d'atteggiamento    fatta in base a una struttura logica e concettuale tipicamente idealistica e, in particolare, trascendentalista ed emersoniana. La realt      sempre percepita come una contrapposizione fondamentale fra io e mondo, fra immagine e sostanza e per di pi   la natura sensibile non    che la veste simbolica di una realt   platonicamente interiore. Il relativismo della posizione esistenziale, per cui si garantisce al soggetto una enorme apertura e disponibilit   conoscitive e al tempo stesso persino la possibilit  , teoricamente paradossale ma umanamente vera, del contraddirsi senza infirmare la verit   del proprio essere,    innervato su questo sfondo idealistico e quasi metafisicamente immobile. Il reale su cui si esercita la contraddittoria volont   conoscitiva di quel filosofo-artista che    Babbalanja (ed    lui stesso a definirsi come tale)    insomma la cornice eterna e immutabile della sua esistenza e parte della sua « unchangeableness »    dovuta a una sua ferrea logica, fatta di nessi o meglio di apparenze concatenate, a una banale, « common consistency ».    a questo punto anche che quella che potrebbe apparire una disputa idealistica fra predeterminazione e libero arbitrio, destinata a restare nel limbo astratto della teoresi o di una percezione tutta intellettuale della dialettica conoscitiva e logica che regge il rapporto fra io e mondo, si tramuta significativamente in qualcosa di pi   tragicamente esistenziale, cio   non nel dramma del vivere in s  , ma nel dramma d'una vita, d'una posizione dolorosamente eccentrica e paradossale. Il carattere tragico e assurdo a un tempo della propria condizione esistenziale deriva dalla coscienza netta di quell'urto inevitabile, di quella sconfitta certa che si creer   fra la propria libera, sperimentale volont   di dubbio e d'analisi, e la razionalit   im-

mobile, fissata a priori, data una volta per sempre e come tale conoscitivamente esaurita, del reale quando l'attrito si produrrà fra i due termini dialettici della contraddizione. Il contrasto idealistico ha insomma un suo immediato risvolto esistenziale, un suo scotto e un suo rischio soggettivo e in quanto tale sembra solo la coerente applicazione fino alle ultime conseguenze di quella speranza, di quell'ottimismo trascendentalista: Babbalanja si rende infatti conto che l'essere coerenti con se stessi significa spesso essere incoerenti con Mardi, ossia col mondo. Dietro il nesso impeccabile del sillogismo è tracciata una amara constatazione della propria soggettiva tragedia, è individuato quel rovescio della medaglia che è il proprio paradosso esistenziale in quanto eccentricità conoscitiva. La propria polivalenza metafisica, la duttilità stessa del proprio atteggiamento nei confronti del reale, se servono, a volte, da conciliazione temporanea, preparano naturalmente quel senso di totale scoramento, di cupa rassegnazione alle ombre del vivere che sono poi i tratti fondamentali della solitudine di Babbalanja:

At best, 'tis but hope. But will a longing bring the thing desired? Does dread avert its object? An instinct is no preservative. The fire I shrink from, may consume me. — But dead, and yet alive, yet dead; — thus say the sages of Maramma. But die we then living? Yet if our dead fathers somewhere and somehow live, why not our unborn sons? For backward or forward, eternity is the same; already have been the nothing we dread to be. Icy thought! But bring it home, — it will not stay. What ho, hot heart of mine: to be thus lustily awhile, to feel in the red rushing blood, and then be ashes, — can this be so? But peace, peace, thou liar in me, telling me I am immortal — shall I not be as these bones? . . .

Nothing abideth; the river of yesterday floweth not to-day; the sun's rising is a setting; living is dying; the very mountains melt; and all revolve: systems and asteroids; the sun wheels through the zodiac, and the zodiac, is a revolution. Ah god! in all this universal stir, am I to prove one stable thing?

È la voce di Ahab e quella di Ismaele che qui parlano, confuse e mescolate insieme, parto d'un'unica, perplessa e di-

visa fantasia, originate dallo stesso, contraddittorio *approach* conoscitivo: da un lato la volontà di conoscenza, l'ossessa ricerca del vero, la cupa certezza e quasi ansia d'annientamento, dall'altro quel commosso e fragile interrogare, quel desiderio di abbracciare il mondo che è quasi l'altra faccia della razionale volontà di conoscerlo e possederlo. Da un lato la protesta fiera, dall'altro l'accettazione religiosa della sconfitta e la sopravvivenza esistenziale attraverso di essa: l'anima di Ahab che è già presente in Babbalanja accerta la necessità incluttabile, nobilmente e tragicamente eroica, della interrogazione razionale, allegorica e illuministica, del mondo, mentre l'anima struggentemente cristiana di Ismaele che pure è già in lui contenuta da quella stessa furia e sete di conoscenza dubita e interroga. L'ansia del possedere, insomma, che conduce alla certezza della inconoscibilità e ambiguità del reale, implica necessariamente la ismaeliana conclusione che l'unico modo di possedere sta in ultima analisi nell'essere posseduti, cioè non nel conoscere il mondo, ma nell'essere sede lacerata e contraddittoria di quella paradossale domanda senza risposta: « in all this universal stir am I to prove one stable thing? ».

L'unicità della propria condizione umana, o meglio la sua fondamentale assurdità, è qui percepita come una straziante, inevitabile aporia logica, quella stessa che la struttura del discorso, il procedere antitetico, a base d'elisione e di concetti autonegantisi, sembrano dimostrare: quel « fiume » che dovrebbe suggerire e certo sta lì a provare l'eternità, ciò che resiste e non muta, ma che è immediatamente, suggestivamente sentito ingannevole e illusorio nella sua eternità, se è appena « di ieri »; quel sole che sorge, che sembrerebbe indicare un tempo senza fine, ma solo segna ed è il tramonto; quelle montagne che richiamano la inalterabile solidità del mondo naturale e invece si sciolgono come la più immateriale delle sostanze, questa universale 'commozione' delle cose, indifferente ed eterna, che s'ignora come tale ed è solo percepita, nella sua condizione eterna, proprio da chi gli è antiteticamente contrario, è vissuta, nella sua 'stabilità', esattamente da chi questa assolutamente non possiede.

La logica del discorso, persino nei suoi nessi antitetici, nelle sue idee a elisione reciproca, è quella tipica d'una filosofia idealistica: ma essa è ribaltata in quanto freddo esercizio della ragione da questa angoscia esistenziale che l'attraversa tutta da cima a fondo, la sua coerenza concettuale è violata da questa coscienza esistenziale del paradosso del vivere ed è per questo, che il discorso perde la sua lucidità teoretica e diventa veicolo dell'ansia interrogativa del soggetto, si contorce nel turgore barocco del sentimento, nel suo drammatico predominio sulla ragione: le metafore affermano e negano al tempo stesso, sottolineano vigorosamente l'eternità della ricerca conoscitiva e insieme portano alla luce la sua relatività, contengono in un solo viluppo sentimentale, l'idealismo utopistico e lo scetticismo agnostico e relativistico, la tensione metafisica e la delusione esistenziale.

Del resto, tutto *Mardi*, nella sua struttura compositiva, sembra riprodurre questo schema, questa oscillazione continua fra assoluto e relativo, fra contingente ed eterno: i capitoli si dipanano dai capitoli, gli intrecci secondari da quello principale, l'avventura allegorica da quella reale, il tono saggistico da quello più schiettamente realistico e umoristico, la pagina di filosofia da quella esoterico-religiosa, la divagazione folkloristica dal *pamphlet* politico-satirico sulle condizioni dei vari stati del mondo. *Mardi*, insomma, non è un libro, ma molti libri, descrive non una ricerca, ma un campo di ricerche multiple e contemporanee e perciò è concepito e svolto per strati, per posizioni di pensiero che scorrono antitetiche e parallele, per atteggiamenti sentimentali che s'accumulano l'uno sull'altro e spontaneamente e contraddittoriamente germinano l'uno dall'altro: polivalente e vario, realistico e simbolico a un tempo, il libro non vuole essere una immagine della vita, ma diventare, farsi esso stesso vita, non tende a condensarsi in una metafora esaustiva, ma si dà un tessuto di metafore che riflettano, nella loro stessa struttura, quel magma di segni e di simboli che è il reale. In una parola, *Mardi*, in quanto esperienza narrativa, non è esaurito in se stesso e anzi, per essere appena compreso e, appunto, verificato, rimanda ad un altro progetto letterario, ad

un'altra sperimentazione, proprio perché tende sempre a negarsi come esperienza narrativa e letteraria e vuol diventare strumentale incarnazione di una avventura e di una angoscia esistenziale.

Il punto nodale dov'è racchiusa la necessità di questo ulteriore trapasso a una nuova sperimentazione letteraria e, dunque, a una nuova avventura esistenziale, sta ancora una volta in alcune parole di Babbalanja che si sono appena citate e che valgono, in quanto definizione di un modo di essere nei confronti del reale, anche per tutta l'esperienza di Melville fin qui, cioè da *Typee* a *Mardi*: sta in quella domanda del filosofo-poeta circa il fine, l'eventuale conclusione positiva di questa sua ricerca conoscitiva. « But will a longing bring the thing desired? Does dread avert its object? »: qui è rivelata la natura di questo rapporto colla realtà, è suggerito come questa ricerca non sia vera, razionale conoscenza, ma solo *desiderio* appassionato di essa, timore sentimentale che il desiderio, come tale, resti inappagato e frustrato. E se la ricerca non è tale, se la sua conoscitività è solo la veste d'un desiderio nudo e indifeso di penetrazione del reale, allora questa ricerca è infinita, inesauribile e eternamente delusa, perché ogni desiderio non è che provocazione e veicolo d'un altro e, per definizione, è relativo e assoluto a un tempo, relativo nella soddisfazione, assoluto nella tensione, e nella sua inesauribilità: il solo desiderio non ci darà mai la cosa desiderata, *onde* la paura di non potere evitare il proprio oggetto, d'essere preda, nella certezza d'una delusione, dell'inconoscibilità del reale. La decisione di Taji di rinunciare ad ogni pace o felicità che il mondo di Mardi gli può dare e affrontare, al contrario, il mare più inviolato e profondo pur di continuare la caccia alla sua bianca e sfuggente Yillah, è il gesto esistenziale che meglio incarna questa inesauribilità del desiderio di conoscenza, la continuazione tragica e soggettiva della contraddizione razionale, anzi il solo modo per viverla, per sperimentare in prima persona la aporia paradossale del vivere.

E Taji richiama Giacchetta Bianca, nuova approssimazione di Ismaele e ne è anzi il suo antecedente immediato.

Anche *White Jacket*, a ben guardare, non è infatti che il resoconto ritualistico di una iniziazione alla vita, d'un difficile equilibrio ottenuto nei confronti di un reale che, come in *Redburn*, è visto nei suoi tratti più amari e brutali. Quel microcosmo del mondo che è una nave da guerra americana è, ancora una volta, la sede di una educazione sentimentale, di un apprendimento 'cristiano' del male del mondo: una segreta tensione religiosa e ritualistica è continuamente sottesa alla denuncia più vigorosamente realistica della corruzione, della degradazione fisica e morale, delle inutili brutalità d'ogni società umana organizzata. Lo scompenso che ancora una volta si riproduce fra livello realistico e livello simbolico, fra denuncia sociale e avventura esistenziale, deponc a favore di quel carattere sperimentale che accomuna *White Jacket* alle prove che lo precedono: e tuttavia, quella ricerca costante di una immagine di sé che contraddistingue l'artista Melville, non deve far appuntare ingiuste critiche sul libro, quanto all'equilibrio, alla pienezza mancata dei risultati artistici. L'arte per Melville era, a questo punto della sua ricerca, appena un mezzo e non un fine, lo strumento più approssimato e sensibile per la definizione di un proprio rapporto col reale, in quanto artista. L'incertezza fantastica, la divisione e la perplessità della poetica implicita in ogni sua prova, e anche in *White Jacket*, traggono di qui la loro ragion d'essere: riflettono più che immaturità della coscienza artistica, incerta nozione della propria essenza e anzi quasi una sotterranea ostilità, un inconscio voler rifuggire da una soluzione estetica e contemplativa al proprio dramma esistenziale, una riluttanza all'eterno che l'arte gli potrebbe garantire e una volontà strenua a cercare nella ragione e nell'empiria il senso del proprio esistere. La paradossalità, l'unicità dell'esperienza melvilliana stanno proprio qui: se una ipotesi tutte le opere dello scrittore accreditano è quella di un uomo che voleva propria esistere che essere, vivere piuttosto che durare, di uno scrittore che voleva qualcosa di diverso dalla verità che l'arte gli offriva, qualcosa di più assoluto, certo e definitivo, qualcosa di meno relativo e di meno contingente, qualcosa che sembrava volta a volta appagarsi della ricerca filosofica, della denuncia

sociale, dell'avventura esotica, del *pamphlet* satirico, della tensione metafisica e religiosa, della serenità pagana e dell'inquietudine cristiana, di tutto ciò che avvia, febbrilmente, e furiosamente sommuove, viviseziona, analizza la condizione umana, di tutto meno che della immobile, contemplativa, verità dell'arte. Ma la contraddizione volle che solo questa dimensione di sé Melville, alla fine, riuscì a possedere, questa coscienza a vivere e a continuamente negare. Solo questo può renderci ragione del perché di tante oscillazioni, di tanta inquietudine, di tanta incertezza strutturale e del perché, infine, con *Moby Dick*, quello che resterebbe un salto qualitativo, una sutura gratuita e improvvisa, una trasfigurazione simbolica degli elementi così vari e divergenti della propria poetica, trovò la motivazione più profonda, la sua interna coerenza, in questa logica tutta esistenziale della ricerca melvilliana.

Così, in questa luce, *White Jacket* è un'altra dimensione narrativa dietro cui s'intravede una storia e anzi un libro diverso. Apparentemente, qui Melville riprende la dimensione realistica di *Redburn*, appunta lo sguardo su una situazione concreta, vuole darci lo spaccato d'un disagio sociale attraverso la disamina più lucida e amara di una comunità umana, al tempo stesso tipica ed eccentrica, quale è quella della ciurma di una nave da guerra. Ma ciò che regge questa denuncia è una visione tutta cristiana, o meglio religiosamente panica del mondo: dietro questo paesaggio così pessimisticamente ritratto, così spogliato di tutte le illusioni e le menzogne della civiltà, sta il sogno paradisiaco e 'pagano' dei mari del Sud, quest'altra e tutta antitetica nozione dell'amore e della fratellanza, dell'abbraccio indistinto e tenero del diverso e del contrario, questa conciliazione del dissimile in nome di ciò che è semplicemente umano, che fa non solo la dignità, ma soprattutto la grazia della vita. E *White Jacket*, è, in questo senso, un'altra storia di sodalizio, di ricerca della *lost companionship*: l'amicizia che lega Giacchetta Bianca a Jack Chase è il simbolo, come fra Tom e Toby, fra il protagonista di *Omoo* e il dottor Long Ghost, fra *Redburn* e Harry Bolton, di questa ricerca del simile a sé nel diverso, questa volontà d'accettare, di ritrovare

e riconoscere, nell'immagine ingannevole e deludente di Caino, il profilo mite di Abele.

Mentre la struttura apparente del libro traccia questo spaccato realistico delle crudeltà e delle ingiustizie di una società umana e provvede a denunciarle, l'altra struttura narrativa appena svolta da *White Jacket* è quella iniziazione archetipica e mitica al reale che apre e chiude il libro e ne costituisce, in verità, la autentica, profonda essenza. Mi riferisco a quel simbolo stesso della giacchetta bianca, a quell'indumento eccentrico e unico che sembra attirare la curiosità e più il sospetto e l'invidia degli altri e che rischia anche d'essere la causa della morte per soffocamento del protagonista. Quella giacchetta bianca, che s'identifica con lui fino a contrassegnarlo del proprio nome, è insomma il segno più vistoso della posizione ritualistica e starei per dire sacrificale del protagonista, il simbolo di quella purezza, di quella mite e ostinata diversificazione individualistica che è poi anche la causa delle sue tribolazioni, della persecuzione, e anzi dell'ostracismo attraverso il « flogging », cui rischia d'essere sottoposto.

La società, infatti, attraverso lui e la sua giacchetta bianca, vuol punire non il diverso, ma chi cerca d'essere simile, cioè identico e fedele a se stesso. E il protagonista stesso deve sottostare a una ritualistica rinascita attraverso la morte, a una immersione che è quasi un autoannegamento nel mare per poter risalire alla vita, liberarsi e insomma accettare la propria eccentricità, tagliare quella giacchetta bianca come se tagliasse se stesso, uscire dal profondo oblio dell'essere, da quel mare e da quella giacchetta in cui è avvolto come in un involucro o un sudario, e insomma esistere, essere « gettato » nel mondo:

With the bloody, blind film before my eyes, there was a still stranger hum in my head, as if a hornet were there; and I thought to myself, great God!, this is Death! Yet these thoughts were unmingled with alarm. Like frost-work that flashes and shifts its scared hues in the sun, all my braided, blended emotions were in themselves icy cold and calm... As I gushed into the sea a thunder-boom sounded in my ear; my soul seemed flying from my mouth. The feeling of death flooded over with billows, the blow from the sea must

have turned me, so that I sank almost feet foremost through a soft, scething, foamy lull. Some current seemed hurrying me away; in a trance I yielded, and sank deeper down with a glide. Purple and pathless was the deep calm now around me, flecked by summer lightnings in an azure afar. The horrible nausea was gone; the bloody, blind film turned a pale green; I wondered whether I was yet dead or still dying. But of a sudden some fashionless form brushed my side — some inert, coiled fish of the sea; the thrill of being alive again tingled in my nerves, and the strong shunning of death shocked me through... I essayed to swim toward the ship; but instantly I was conscious of a feeling like being pinioned in a feather-bed, and, moving my hands, felt my jacket puffed out above my tight girdle with water. I strove it off; but it was looped together here and there, and the strings were not then to be sundered by hand. I whipped out my knife that was tucked at my belt, and ripped my jacket straight up and down, as if I were ripping open myself¹⁴.

È la descrizione del suicidio latente nella propria fedeltà a se stessi quella di cui è così acutamente data testimonianza in queste pagine: quel misto di dolcezza d'oblio e d'incubo presente in ogni esperienza di *morte in vita*, quella di alcune celebri, angosciate e lucidissime poesie della Dickinson, il fascino allucinato dei propri sogni di ritorno all'inconscio, di sospensione e smemoramento del vivere che, ancora una volta, è così struggentemente legato all'immagine del mare, l'attrazione e la repulsione per quell'« ultimate grip of reality », per quel fondo ultimo delle cose, innominabile e senza volto, che il sondaggio, anzi l'immersione nel nostro 'mare' comportano.

Ma ciò a cui questo rito dell'annegare e risalire disperatamente alla superficie, del morire *per* vivere, veramente allude è altro, e sarà pienamente realizzato in Ismaele: ed è l'immagine di una ricerca conoscitiva concepita più esattamente come un ritorno o un recupero di sé, come un ritrovamento delle sorgenti più inconscie del proprio esistere individuale, che come

¹⁴. Cfr. *White Jacket*, L. G. Page and Company, Boston, 1930, pp. 367-369.

una esperienza del diverso, dell'opposto a sé. La matrice individualistica e idealistica della personalità melvilliana trova qui, ancora una volta, la sua chiara conferma, ma negativamente segnata nel suo potenziale carattere di suicidio, d'angoscia esistenziale. Perché la conoscenza del reale non sarà che una replica di sé, della propria avventura umana e per ciò stesso essa non aggiungerà nulla di nuovo, non amplierà gli orizzonti della realtà, né la propria difesa razionale nei suoi confronti, replicherà identità a identità, riprodurrà all'infinito la propria immagine individuale: sarà dunque conoscitivamente sterile, esistenzialmente o inutile o angosciata (perché non può mutare, in ultima analisi, la sostanza del proprio rapporto col reale), ma, ed è qui la felice contraddizione, esteticamente feconda. Il reale, in una parola, non potrà essere conosciuto, ma solo rappresentato, non potrà essere posseduto, ma contemplato, perché esso non ci rimanda che la nostra immagine, non è che un calco, un duplicato di noi. Ed è a questo punto che naturalmente doveva nascere Ismaele, cioè la figura che meglio doveva catalizzare le opposte tensioni della poetica melvilliana e dargli perfetta coscienza dell'essenza non conoscitiva, ma appunto estetica della sua ricerca.

Come si ricorderà, il primo accenno sicuro alla composizione di *Moby Dick* è in una lettera a Dana¹⁵ di ringraziamento per le parole affettuose e piene di simpatia e di lodi che l'autore di *Two Years Before the Mast* aveva scritto a Melville: la data è quella del 1 maggio 1850 e Melville dice che quel « whaling voyage » era ormai a metà strada e che sarebbe stato, in ogni caso, « a strange sort of a book ». In un'altra lettera all'editore Bentley¹⁶ egli lo assicurava che il libro gli sarebbe stato consegnato per l'autunno di quello stesso anno e lo stesso

15. Cfr. *The Letters*, cit., p. 106.

16. *Op. cit.*, p. 109.

17. Ricavo questa informazione dalla monumentale opera di Jay Leyda, *The Melville Log*, New York, 1951, vol. I, p. 385. Le annotazioni di Melville ai libri letti d'Hawthorne e d'altri, in questo anno fatidico, sono estremamente illuminanti.

Everett Duyckinck, scrivendo al fratello George, confermava che il libro sulla 'Whale fishery' era quasi finito, «mostly done»¹⁷. Ma, come si sa, doveva passare un altro anno perché *Moby Dick* vedesse la luce: l'intervallo di tempo trascorso fra la 'prima' stesura del libro e quella definitiva (che, si badi bene, è la sola da noi conosciuta) è contrassegnato da una contemporanea rilettura di Shakespeare e la fondamentale scoperta di Hawthorne e dei suoi *Mosses From an Old Manse*, e poi l'impetuosa, intensa amicizia personale con lo scrittore.

Sono questi i magri dati che ci sono di fronte, sono questi vuoti appena segnati e intervallati da lettere, un saggio entusiasta ed acuto, che dobbiamo colmare per capire che cosa spinse Melville a rigettare una prima stesura di *Moby Dick* o se non altro a mutarne sostanzialmente il disegno e la portata e far sì, soprattutto, che la sua fantasia trovasse finalmente la propria organica e altissima espressione, in quel «wicked book» che pure lo faceva sentire puro come un agnello. Ed è in questo anno misterioso, febbrile e intenso, che Melville tocca il punto più alto della sua maturità di scrittore e di uomo, che le contraddittorie aporie della sua poetica trovano, quasi repentinamente e grazie a un indubbio salto di qualità nei confronti della precedente esperienza narrativa, un punto di fusione: ed è lo stesso Melville a percepire l'importanza di questa svolta fondamentale nella sua vita, anzi nel suo 'destino' di scrittore, se è vero che sarà lui stesso a dire a Hawthorne d'avere la sensazione d'avere toccata «la foglia più interna del bulbo e che tra breve il fiore dovrà tornare alla terra»¹⁸. Una rapida, precoce e bruciante maturità, uno sforzo creativo immane e spossante, cui succederà un lungo, tormentato e difficile silenzio dell'uomo e del poeta: la vicenda sentimentale e umana, anzi il dramma, che sta dietro la composizione di *Moby Dick* è tutto qui, è racchiuso in questo intensissimo anno. Ed è anche qui che le ipotesi critiche possono essere, e sono state infatti, assai divergenti, tutte esattamente collegate al punto di vista scelto per guardare al romanzo, al senso finale

18. Cfr. *The Letters*, cit., pp. 126-131.

che si vuol dare di quell'unica esperienza poetica. A seconda, cioè, che si veda in Ahab, o in Ismaele, o nella Balena bianca, o in qualche dramma intellettuale, metafisico in essi simbolicamente rappresentato¹⁹, il vero e solo centro del libro, l'interpretazione che si dà del mutamento di rotta di Melville nei confronti del 'primo' *Moby Dick* varia vertiginosamente. Ciò che si dà per scontato, in base al ritardo nella consegna del manoscritto e alla svolta rappresentata dall'incontro con Shakespeare e con Hawthorne, è che, primo, questa stesura originaria del libro, poi rifiutata, effettivamente esista; secondo, che quella definitiva sia esattamente all'opposto, per ispirazione, per qualità poetica, alla 'prima' versione. Il salto di qualità così concepito e ipotizzato lascerebbe indietro tutta la precedente esperienza narrativa e sarebbe affidato solo a un inanalizzabile, gratuito, stato di grazia dello scrittore, a un romantico e repentino 'raptus' della sua fantasia. Tutto fa credere, al contrario, che la storia interiore di Melville (come, d'altronde, ogni storia, d'ogni uomo e d'ogni artista) non si sia data a questo modo e che *Moby Dick*, così come lo conosciamo, sia non solo il naturale sviluppo di ciò che precede, ma non dovette essere sostanzialmente diverso dall'idea originaria che ne ebbe lo scrittore al momento della sua prima — e sconosciuta — versione. La novità intervenuta, dopo la lettura di Shakespeare e di Hawthorne, dovette probabilmente essere non tanto la qualità simbolica da Melville improvvisamente intraveduta nella materia a sua disposizione, nel tema, cioè, solenne e grandioso, della caccia al mostro dei mostri, al Leviatano dal manto purissimo e stregante, quanto la scoperta del vero centro simbolico, emotivo, fantastico, conoscitivo del libro, il suo vero oggetto, il suo vero punto di vista. Melville, insomma, a livello tecnico-compositivo, dovette procedere solamente e più verosimilmente a un rimpasto, dovuto esattamente alla scoperta di questo punto di vista unitario, di questa 'voce' intorno a cui la sparsa,

19. Esempio per questa interpretazione tutta astrattamente intellettuale è il libro di W. E. SLEGWICK, *Herman Melville: The Tragedy of Mind*, Cambridge, Mass., 1944.

ricca e fermentante materia del libro poteva coagularsi e trovar forza poetica e conoscitiva.

Siamo sempre nell'ambito delle ipotesi, certamente, ma almeno sarà possibile per questa via centrare tutto il senso di *Moby Dick* intorno a un denominatore comune, intorno alla storia della personalità melvilliana.

A nostro avviso, un 'primo' *Moby Dick* che riprendesse sic et simpliciter un altro aspetto non trattato della riserva d'anni marinari di Melville e che fosse, per ciò stesso, solo un altro resoconto di viaggio alla maniera documentaristica di *Typee* e di *Omoo*, ci pare inverosimile per due ragioni: primo perché è astorico credere che, dopo *Mardi* e dopo *White Jacket*, dopo la ricchezza d'esperienza metaforica, il materiale allegorico e quindi già potenzialmente simbolico, accumulati da Melville durante la stesura di quei libri, un ritorno tanto immotivato al registro realistico delle sue prime prove, una tale incertezza sarebbe non solo improbabile, ma smentita di fatto, appunto, dal 'linguaggio', dall'esperienza esistenziale riflessa in ciò che immediatamente precede *Moby Dick*; secondo perché, se è vero quello che s'è venuto dimostrando sin qui, neppure *Typee* e *Omoo*, neppure lo stesso *Redburn*, sono comprensibili solo entro una cornice o documentaria o realistica: la loro potenziale qualità simbolica sta, insomma, nella qualità letteraria, indiretta, di quella esperienza e non nella sua immediata, diretta, autobiograficità. Se è vero quello che abbiám detto, se cioè tutta l'esperienza di cui ci parlano le opere di Melville prima di *Moby Dick* non è che la ricerca di un personaggio, di un alter ego, d'un identico a sé, allora la qualità simbolica e iniziatica d'ogni vicenda vissuta in prima persona da Melville poi recuperata nella dimensione letteraria, apparirà chiara: solo che questa è stata finora una ricerca inconsapevole e oggettiva, e solo ora, nel rifacimento di *Moby Dick*, diventa consapevole e soggettiva, cioè direttamente assunta e scelta dallo scrittore.

Tutti i libri di Melville hanno descritto, finora, la storia implicita d'una educazione sentimentale: *Moby Dick* la pone ora consapevolmente al centro della propria indagine.

Dunque, *Moby Dick* inizialmente non doveva e non po-

teva essere solo un libro di viaggi, una avventura fisica di caccia alla balena: avventura fisica e avventura morale-esistenziale, erano già presenti nella prima idea. E del resto, il mare a cui nuovamente Melville si volgeva, dopo contrastanti esperienze, era quello lontano e sognato dei Mari del Sud, quello ossessivamente e nostalgicamente presente alla sua memoria anche nella campagna intorno ad Arrowhead, se è vero che, come dice in una sua lettera, avvertiva una sorta di « sea-feeling » nella campagna fuori della sua finestra, specialmente quando era ammantata di neve²⁰.

Quel mare era sempre stato il simbolo stesso di ciò che è vasto, infinito e sconosciuto nel reale, anzi l'incarnazione stessa della sua incognita, sin dai lontanissimi anni in cui s'era affacciato alla sua vastità per la prima volta. E di quel mare quale creatura poteva suggerirne la fisica e spirituale *landlessness*, se non il grande e inafferrabile capodoglio, *Moby Dick* appunto? Il mistero era lì, in quel nodo oggettivo di contraddizioni, polivalenze e ambiguità, era fuori di sé, cercarlo e conoscerlo, dargli una caccia metaforica e reale significava conoscere il mondo, svelare il reale, sciogliere l'enigma della vita. Il primo *Moby Dick* era questa ricerca oggettiva del male, questa inchiesta conoscitiva sull'altro, sul fuori da sé: si reggeva su questa ipotesi, e anzi idealistica certezza, che il reale, il suo nocciolo demoniaco, il suo male, proprio perché oggettivi ed esterni, sono perciò aggredibili e conoscibili e che la ricerca individuale, oltre che un fine, aveva una soluzione. Il centro della prima stesura di *Moby Dick* era appunto la balena bianca, la sua oggettiva, lontana e sfuggente, presenza, la sua fisica esistenza come testimone, incarnazione vivente di tutto ciò che sfugge e ci strega: quello che balzava era la caccia ad essa, la ricerca d'essa. Ciò che è divenuto il *Moby Dick* che conosciamo è ben altra cosa, o meglio è anche altro: la ricerca, in una parola, non è più solo oggettiva, ma soggettiva, uno scandaglio del male e del mistero, d'ogni ambiguità del creato, non

20. Si tratta di una lettera indirizzata a E. Duyckinck del 13 dicembre 1850: cfr. *The Letters*, cit., pp. 115-118.

solo fuori, ma entro di sé. Il centro simbolico del libro, il suo interesse precipuo, non è più il 'simbolo' Moby Dick, l'oggettiva incognita del reale, ma Ismaele, l'insondabile ambiguità individuale che colora di sé, rende perplessa e divisa la stessa nozione del reale. È il punto di vista che si chiama Ismaele quello che Melville ha veramente scoperto nel 'rifare' *Moby Dick*, è questa consapevolezza, ora intervenuta, che il dramma del vivere non sta all'esterno, ma entro il cuore umano, che il mare più vasto non è che il transfert d'un mare interiore, d'un Pacifico dell'anima. È, insomma, la scoperta della dimensione soggettiva e esistenziale della propria ricerca quella che Melville pone in primo piano, facendo di Ismaele colui che racconta e testimonia la caccia alla balena: e così, in questo ribaltamento ottico, verrebbe fatto di dire, *Moby Dick* non è solo il racconto di una caccia simbolica e reale alla verità, ma anche la testimonianza individuale della sofferenza e del rischio che essa costa, non solo metafisica tensione, ma tragica, esistenziale partecipazione, dramma del divino che è in noi e della nostra fragilità, della nostra irrisolta contraddizione.

Ciò che spiega e provoca il salto non è la qualità 'simbolica' di Moby Dick: sempre, sin dal primo insorgere della sua presenza nella mente di Melville, essa era stata « un fantasma incappucciato di neve », vera e allusiva. Ciò che muta è il tono tragico, l'accento sulla sofferenza che la sua caccia comporta, il rischio di morte implicito, il rituale iniziatico di vita e morte che la sua avventura sottende, una sorta di ottica diversa all'interno della stessa concezione simbolica e polivalente del reale. Ismaele diventa il vero perno del libro perché Melville ormai vuol dirci d'essere perfettamente cosciente che oggetto della sua ricerca fino ad ora non è stato il male del mondo, ma il proprio mistero individuale e l'arte gli era servita a garantire questo disvelamento: Melville scopre, attraverso Ismaele, che il reale non lo si possiede, ma *ci* possiede, che non si conosce, ma *ci* fa conoscere, che di esso e attraverso di esso non si raggiunge certezza, ma solo si percepisce ambiguità su ambiguità, che si può solo patire questa contraddizione, e mai risolverla. Questa contraddizione, infine, non sarà oggetto di una espe-

rienza razionale, ma potrà essere solo testimoniata, e perciò v'è solo una cosa che sia testimonianza per eccellenza ed è l'arte. Perché l'arte non conosce, ma guarda il mondo, non sceglie nessuna risposta, ma tutte le contempla e le elide a un tempo, descrive il desiderio di conoscenza e non la conoscenza stessa. Soggetto e oggetto, io e mondo, s'affrontano da una sorta d'equidistante equilibrio, si sfiorano senza violarsi, addiungono a una specie di compromesso di natura fantastica ed emotiva e per nulla razionale: ch  la volont  razionale portata a una sconfitta certa, a un naufragio sicuro e la contrapposizione idealisticamente antitetica lascia di conseguenza il posto a una visione cristiana e panestetica, intimamente conciliante, del mondo. Ed   su questo infinito ed inesauribile, soggettivo desiderio di conoscere rinunciando a possedere l'impossedibile che fiorisce la possibilit  della poesia, che Ismaele si salva per raccontare la storia.

Il senso dell'incontro con Shakespeare e con Hawthorne porta essenzialmente le caratteristiche di questa interiorizzazione della concezione del mondo melvillianiana, questa scoperta delle profondit  impenetrabili del cuore umano: tutto il raffronto fra il grande tragico elisabettiano e il 'genio' della Nuova Inghilterra puritana   basato principalmente su questo loro comune interesse per lo scandaglio di queste profondit .

In una lettera del 1849 al Duyckink²¹, Shakespeare, letto avidamente sdraiato sul sofa, quasi scoperto per la prima volta,   gi  il 'divino' William, un altro 'Messia', nel cielo sta accanto agli arcangeli Raffaele e Michele, e un anno dopo, il drammaturgo   qualcosa insieme di pi  alto e di pi  modesto di una grande scoperta letteraria,   un amico, un fratello, al punto che vorrebbe che fosse vissuto nel suo tempo, per poterlo vedere passeggiare per Broadway. E Shakespeare   soprattutto il fascino e il mistero del suo grande cuore, un conturbante enigma, ch , Melville ne   certo, egli non fu « a frank man to the utmost ».

21. Cfr. *The Letters cit.*, pp. 78-80.

Anche per Hawthorne, nella celebre recensione ai *Mosses*²² il tono è così entusiastico e innografico, così intensamente pervaso da questo senso di fratellanza e di intimità. Il saggio inizia con questa atmosfera di trasognato rapimento, quasi di *trance*: la nobile e spirituale natura di Hawthorne ha posseduto l'anima del « virginiano che passava luglio nel Vermont »:

A man of a deep and noble nature has seized me in this seclusion. His wild, witch voice rings through me; or, in softer cadences, I seem to hear it in the songs of the hillside birds that sing in the larch trees at my window...

The soft ravishments of the man spun me round about in a web of dreams, and when the book was closed, when the spell was over, this wizard « dismissed me, with but misty reminiscences, as if I had been dreaming of him.

Le parole che descrivono l'incantesimo, l'atmosfera stregata e sognante dell'incontro, dicono il brivido d'entusiasmo del ritrovamento dell'identico, la scoperta dell'affinità elettiva nel mezzo della più impoetica, tutta prosaica e contemporanea, America. E infatti l'accento batte immediatamente su quel « sottile spirito di tristezza » che pervade molti racconti, quel cuore non comune da cui vengono tutti quei tocchi, quegli accenni, quei « clues » profondi e vertiginosi a un tempo sulla natura umana; solo un grande cuore e una grande sofferenza personale possono spiegare una tale acutezza di sguardo, una tale profonda serenità contemplativa:

And we see that suffering, some time or other, and in some shape or other this only can enable any man to depict it in others. All over him, Hawthorne's melancholy rests like an Indian summer, which, though bathing a whole country in one softness, still reveals the distinctive hue of every towering hill, and each far-winding vale...

22. Cfr. *The Portable Melville*, a cura di JAY LEVDA, New York, 1952, pp. 400-421.

He is immeasurably deeper than the plummet of the mere critic. For it is not the brain that can test such a man; it is only the heart. You cannot come to know greatness by inspecting it; there is no glimpse to be caught of it, except by intuition; you need not ring it; you but touch it, and you find it is gold.

Sono parole estremamente rivelatrici: tutto il senso dell'incontro e anche la vera chiave di lettura del saggio sono racchiusi in esse. Melville non vuole essere il critico di Hawthorne, quello che ne definisce con esattezza di analisi e d'interpretazione, con acribia filologica, il mondo creativo: ch  la critica non fa giustizia a quest'uomo. Solo l'intuizione e un ben particolare tipo d'intuizione, lo pu : quella intimistica e solitaria di un grande cuore che scopre ci  che gli somiglia, che dalla pagina scritta risale non all'artista, ma all'uomo, non alla sua *craftmanship*, ma alle sue vaste risonanze umane. L'atmosfera del saggio non   quella di un critico che scopre un grande genio, ma quella di un fratello che scopre il suo simile, l'identico e il diverso da s . E cos  la felicit  dell'intuizione critica, il tono profetico di essa, il rigore stesso del suo procedere, non sono in verit  dovuti ad una logica concettuale, alla vivisezione sistematica dell'intelligenza, quanto piuttosto ad una sorta di adesione tutta impulsiva ed emotiva al suo soggetto, quasi ad una fisica, irrazionale e lievemente sensuale volont  di identificazione: quell'insistere che la grandezza non si pu  percepirla indagandola, quella sfiducia romantica (e pure cos  intensamente vissuta da avere gi  i colori vagamente patologici del decadentismo) nel 'cervello', quell'esaltazione del cuore che arriva l  dove il « plummet » del critico razionalista non pu  per definizione giungere e, infine, quell'« intuire » che non   solo capire d'istinto, ma quasi un 'toccare' il soggetto, l'estatico ritrovamento del suo oro.

Tutto il saggio, mentre a tratti penetra acutamente l'essenza del mondo di Hawthorne, pi  spesso ne altera sensibilmente i caratteri, ne accentua le particolarit , sensibilmente enfatizza le ombre e le profondit  e si tramuta in un ritratto che, quanto a verit  intuitiva, s'attaglia meglio a Melville che a Hawthorne,

ed è se stesso che lo scrittore scopre nel riservato e umbratile genio della Nuova Inghilterra, è ciò che più è identico agli interessi della propria poetica e della propria personalità in quel decisivo momento della sua vita, *mentre* compone *Moby Dick*, che, in ultima analisi, lo attrae così intimamente, lo avvicina a lui.

E non è un caso che è lo stesso Melville a sottolineare il vero senso di questa scoperta, il ritrovamento, cioè, di questo fratello, di questo se stesso misconosciuto:

Give not over to future generations the glad duty of acknowledging him for what he is. Take that joy to yourself, in your own generation; and so shall he feel those grateful impulses in him that may possibly prompt him to the full flower of some still greater achievement in your eyes. And by confessing him, you thereby confess others; you brace the whole brotherhood. For genius, all over the world, stands hand in hand, and one shock of recognition runs the whole circle round.

Sono le parole della gioia emersoniana, del vivere qui ed ora, della « rosa » umile e bellissima che cresce appena fuori del giardino della propria finestra²³, il tono proferico rivolto alle generazioni future sembra lo stesso: ma il pubblico a cui in realtà Melville sembra rivolgersi non è quello vasto, genericamente americano e borghese dell'entusiasmo trascendentalista; è, a ben guardare, a saper bene cogliere il tremito segreto che trascorre la pagina, un pubblico più ristretto e aristocraticamente eletto e quello « you » si restringe in pratica al solo Melville, a pochi cuori come lui e il suo Hawthorne. La profezia e lo sprone a puntare a risultati e conquiste più alti sono rivolti solo a se stesso, è un compito soggettivo di poetica quello che qui veramente è tracciato: la scoperta del « fratello » Hawthorne vorrà essere consumata in questo spazio circolare e identico, in questo « shock of recognition », di irrazionale e aristocratica simpatia, polemicamente antiborghese e antidemocraticistica, che lega anima ad anima.

23. Cfr. *Self-Reliance*, trad. it. di chi scrive, in *Antologia degli scritti politici di R. W. Emerson*, Bologna, 1962, p. 51.

Ed è solo naturale, pertanto, che il saggio si concluda su questa inebriante scoperta dell'assoluta identità fra Melville e Hawthorne:

Now the page having reference to this « Master Genius » so happily expresses much of what I yesterday wrote, touching the coming of the literary Shiloh of America, that I cannot but be charmed by the coincidence; especially, when it shows such a parity of ideas, at least in this one point, between a man like Hawthorne and a man like me.

Se dunque, come si è cercato di dimostrare, tutto il senso della scoperta di Hawthorne sta in questa coscienza della qualità interiore e soggettiva d'ogni esperienza artistica e, soprattutto, in questo desiderio d'identità, in questa ricerca del simile, allora non sarà difficile capire che cosa in realtà spinse Melville a rivedere da cima a fondo il suo 'mostly done' *Moby Dick* e soprattutto perché fu Ismaele a divenire l'autentico oggetto della sua ricerca. Ma, si badi bene, quando si dice questo non si intende negare la qualità simbolica di altri elementi o protagonisti del libro: si cerca in verità solo di individuare meglio il suo più vero punto di tensione. Il vero conflitto ideologico, il vero nodo problematico di *Moby Dick* lo si capisce solo ponendo a confronto il diverso atteggiamento esistenziale, fantastico e conoscitivo di Ahab e di Ismaele nei confronti della balena bianca. Infatti, s'è detto molto spesso che Ismaele è l'antitesi di Ahab, della sua monomaniaca ricerca del vero e si dimentica che in quel fondamentale capitolo che è « *Moby Dick* », Ismaele, dopo le pagine sulla prima guardia notturna in cui vengono per così dire passati in rassegna e testimoniati i vari punti di vista di tutti i componenti l'equipaggio del Pequod, anzi il coro unanime d'odio e di paura nei confronti della balena, è il primo a identificarsi alla ciurma, e con essa e attraverso di essa, alla caccia diabolica di Ahab:

I, Ishmael, was one of that crew; my shouts had gone up with the rest; my oath had been welded with theirs; and stronger I shouted, and more did I hammer and elinch my oath, because of

the dread in my soul. A wild, mystical, sympathetical feeling was in me; Ahab's quenchless feud seemed mine. With greedy ears I learned the history of that murderous monster against whom I and all the others had taken our oaths of violence and revenge²⁴.

Come Ahab, Ismaele percepisce la profonda disparità fra immaginazione e realtà, fra io e mondo e per entrambi, la sostanza più vera del reale è ciò che sta dietro l'apparente e il sensibile, il nocciolo delle cose è lo spirito, qualunque sia poi il nome di volta in volta applicato a questa essenza ultima e profonda del creato, del mondo interiore ed esteriore. E ciò in cui divergono non è tanto il fatto che per Ahab la balena bianca è essenzialmente l'incarnazione del male, mentre per Ismaele essa è al tempo stesso male e bene, angelo e demonio, purezza e corruzione, cioè un polivalente, sfaccettato enigma, quanto la diversa reazione emotiva di fronte ad esso, la risposta esistenziale diversamente intonata e motivata che ciascuno di loro dà a questa incognita. Anche per Ismaele Moby Dick è, in ultima analisi, essenzialmente ciò che, anche attraverso il suo bianco fascino, può danneggiare e rovinare per sempre: ma ciò che lo salva non è tanto la sua coscienza che Moby Dick è anche « una mite collina di neve », quanto piuttosto una scelta di comportamento irrazionale e fideistico, o meglio un tipo di conoscenza e di approccio ad essa così fondamentalmente colorata e accentata. La sua salvezza come testimone, la sua nascita come narratore della storia terribile, metafisica e tutta tragicamente umana della caccia a una ingannevole verità, sta insomma non nel suo conoscere *aggredendo* Moby Dick, ma nel suo viverla *eludendo* per non autodistruggersi il dilemma sulla sua essenza. E questo Ismaele fa, si badi bene, non evitando le domande, ma accumulandole, non tacendo, ma dandosi una serie multipla, monovalente e polivalente, di domande senza possibile risposta.

Ahab e Ismaele nascono a un sol parto fantastico, incarnano un unico desiderio, un'unica tensione, cioè quel dover es-

24. L'edizione da cui sono tratte questa e le seguenti citazioni è quella curata da J. N. SULLIVAN, *Moby Dick*, London, 1953.

sere, quella condanna ineluttabile che è il conoscere. Nel mondo puritano e calvinista di Melville, non si dà, a questo proposito, né scelta né libero arbitrio: la necessità di conoscenza è la sola, biblicamente concepita, condizione dell'esistere in quanto uomini *dopo* il paradiso terrestre. La concezione insieme romantica e prometeica, tragicamente feconda e sterile, titanica e eroicamente delusa è in entrambi²⁵: è solo sul punto più distante a cui questa inevitabile tensione conoscitiva deve giungere che essi divergono, come di fatto divergono, scegliendo uno la morte, l'altro votandosi, in pratica, a quella sorta di morte in vita che è il suo sopravvivere per raccontare la storia. Entrambi, insomma, sono i risvolti di un'unica medaglia, i poli dialettici di una medesima, perplessa e divisa, concezione del mondo, ma la sorte che tocca a Ismaele è anche il segno di un transfert soggettivo dell'autore, la testimonianza di un suo optare non per una diversa accezione del reale, ma per una differente scelta comportamentistica nei suoi confronti.

Melville non privilegia né condanna, in una parola, Ahab, la sua sete di conoscenza, la sua ossessione allegorica e razionale rispetto a Moby Dick, né *conoscitivamente* dà, per così dire, ragione ad Ismaele, al suo prudente, mistico e agnostico, compromesso col reale: tiene aperti, al contrario, entrambi i corni del dilemma, ma a un certo punto, e per una ragione tutta sentimentale e esistenziale, *opta* per la salvezza di Ismaele, lo salva per salvarsi, senza per questo gettare mai ombra di dubbio, di svalutazione o peggio di scherno sul tragico fallimento di Ahab, se è vero, come disse nel saggio su Hawthorne, che « failure is the true test of greatness ».

La stessa scelta linguistica fatta per Ahab, la tensione biblica e soprattutto shakespeariana entro la quale vien visto e fatto svolgere il suo dramma, prova quanta importanza avesse per Melville, sia pure nei suoi esiti negativi, tutto quello che Ahab rappresentava, la dignità tragica che gli conferiva²⁶. Ahab,

25. Cfr. per questo aspetto dell'opera il saggio cit. di A. LOMBARDO.

26. Per l'influenza di Shakespeare cfr. F. O. MATTHESEN, *American Renaissance*, trad. it. di F. Lucenini, Torino, 1954; e CHARLES OLSON, *Call Me Ishmael*, Grove Press, New York, s. d.

infatti, potrà essere molte cose — eroe titanico, byronico, Prometeo, Ulisse, Super Ego, l'individualista romantico che giunge, per orgoglio e ambizione, a una ricerca che è dannazione e monomania, il trascendentalista che paga a caro prezzo la sua simbologia del reale — ma è essenzialmente questo: l'uomo che s'affida alla ragione, che esige e ricerca solo una spiegazione razionale del mondo, perché sa che essa si dà, che la natura non è che una maschera, Moby Dick non altro che un agente. Quindi non è vero che il limite suo nei confronti d'Ismaele è quello di concepire un rapporto con Moby Dick, ossia la realtà, che è essenzialmente allegorico, cioè unidirezionale e intellettualistico. Mai in Melville allegoria è sinonimo di negatività: in una lettera a Sophia Hawthorne, sia pure per incertezze critiche al riguardo, la possibilità che il suo libro dia adito ad una lettura allegorica non pare spaventarlo, solo lo irrita se, da possibilità, rischia di tralignare in certezza fredda e meccanica²⁷.

Se per Ahab Moby Dick è solo allegoria, cioè demonio, incarnazione del male e oggetto della sua furia vendicativa, il suo torto non sta nella ottusa e ossessa angolazione della sua visione, ma piuttosto nel non sapersi difendere da essa, nel lasciarsi distruggere da Moby Dick. Il suo essere allegorico è solo volontà razionale di conoscere e per Melville non v'è nulla di idealmente sbagliato né di logicamente inconcepibile nella sua 'caccia feroce': l'aberrazione è solo umana e pertanto richiede non il nostro giudizio morale, ma la nostra simpatia tragica. Ahab è il solo che non esita di fronte a Moby Dick, che non la sente né polivalente né ambigua, ma che le dà un preciso significato, un preciso codice e morale e linguistico: è banale credere, come è stato fatto, che la sua statura tragica possa essere da Melville stesso dubitata o ridotta sottolineando la matrice individualistica di quella ossessa caccia, cioè l'orrenda ferita inferta da Moby Dick amputando la gamba del capitano²⁸. La fine di

27. Cfr. *The Letters*, cit., pp. 145-147.

28. Cfr. JAMES GUETTI, «The Languages of Moby Dick», in *The Limits of Metaphor*, Cornell University Press, 1967. Lo studio di Guetti è assai interessante e suggestivo, ma è alquanto limitato dalla sua prospettiva di

Ahab, se discende naturalmente dalla sua impossibile furia e sete di conoscenza razionale, non è stata né inutile, né vana: nella sua sterilità, ha strappato un lembo al mistero dell'universo, qualcosa d'eterno e di nobile è rimasto impigliato per sempre, qualcosa è stato, se non violato, almeno scalfito, dal generoso suo naufragio:

A sky-hawk that tauntingly had followed the main-trunk downwards from its natural home among the stars, pecking at the flag, and incommoding Tashtego there; this bird now chanced to intercept its broad fluttering wing between the hammer and the wood; and simultaneously feeling that ethereal thrill, the submerged savage beneath, in his death-gasp, kept his hammer frozen there; and so the bird of heaven, with archangelic shrieks, and his imperial beak thrust upwards, and his whole captive form folded in the flag of Ahab, went down with his ship, which, like Satan, would not sink to hell till she had dragged a living part of heaven along with her, and helmeted herself with it.

La morte di Ahab è pur sempre conoscenza, anche se negativa, è pur sempre il *solo* atteggiamento conoscitivamente, cioè razionalmente esatto, ma è umanamente erronco, perché illuministico e, alla fine, sostanzialmente irreligioso. La sua vera caduta non sta nel non aver accettato l'enigma, ma nell'aver tentato di violarlo, nella sproporzione fra la tensione dell'intelligenza e il prezzo che essa è costretta a pagare, sta nel suo cercare senza, a un certo punto, intermettere, sospendere la sua ansia illuministica, stare fermo al 'quia'. Scegliendo la sua morte, Melville insomma ha eliso solo la possibilità di rischio e di suicidio implicito in quel polo dialettico della sua fantasia che è Ahab. E se Ismaele si salva non è perché ha conosciuto, ha visto più e meglio di Ahab, ma solo perché non ha conosciuto, non ha, non dico potuto, ma voluto sapere. La ricerca di Ismaele, a rigor di logica, non si conclude su alcunché: il naufragio del Pequod riguarda anche lui, egli è solo,

fondo, quel vedere cioè *Moby Dick* solo come coscienza, da parte di Melville, dell'«artificialità» d'ogni linguaggio e dei suoi limiti connaturati.

come Giobbe, un sopravvissuto, e dunque può riferire non di quello a cui conoscitivamente è giunto, ma può solo testimoniare il disastroso nulla, la circolarità inviolata e identica a se stessa del mare della conoscenza, ciò che ha 'parito' e non ciò che ha 'aggredito', quello da cui è *stato* posseduto e non ha mai posseduto. Anche quella di Ismaele è, insomma, dal punto di vista della conoscenza, una sconfitta, e sin dall'inizio egli stesso aveva percepito la qualità irreparabilmente negativa e suicida d'ogni ricerca:

Whenever I find myself growing grim about the mouth; whenever it is a damp, drizzly November in my soul; whenever I find myself involuntarily pausing before coffin warehouses, and bringing up the rear of every funeral I meet . . . then, I account it high time to get to the sea as soon as I can. This is my substitute for pistol and ball. With a philosophical flourish Cato throws himself upon the sword; I quietly take to the ship.

La potenzialità suicida inclusa nel richiamo a Catone, e che sarà propria di Ismaele, viene arricchita e dotata di uno sfondo e di implicazioni più importanti da quel richiamo al mito di Narciso su cui non a caso si chiude uno dei paragrafi centrali del capitolo:

But here is an artist. He desires to paint you the dreamiest, shadiest, quietest, most enchanting bit of romantic landscape in all the valley of Saco. What is the chief element he employs? There stands his trees, each with a hollow trunk, as if a hermit and a crucifix were within; and here sleeps his meadow, and there sleeps his cattle; and up from yonder cottage goes a sleepy smoke. Deep into the distant woodlands winds a mazy way, reaching to overlapping spurs of mountains bathed in their hill-side blue. But though the picture lies thus tranced, and though this pinetree shakes down its sighs like leaves upon this shepherd's head, yet all were vain, unless the shepherd's eye were fixed upon the magic stream before him . . . Why did the old Persians hold the sea holy? Why did the Greeks give it a separate deity, and own brother of Jove? Surely all this is not without meaning. And still deeper the meaning of that story of Narcissus, who because he could not grasp the tormenting,

mild image he saw in the fountain, plunged into it and was drowned. But the same image, we ourselves see in all rivers and oceans. It is the image of the ungraspable phantom of life; and this is the key to it all.

La costruzione del periodo, lo snodarsi e ascendere dei singoli nessi contengono già in sé lo sbocco necessario nel mito ristretto e conclusivo di Narciso. Come si ricorderà, Ismaele sta qui affermando quanto l'acqua sia l'elemento fondamentale dell'universo, come la si ritrovi e anzi cerchi dappertutto, quanto insomma essa sia il simbolo d'ogni ricerca, d'ogni « meditazione ». E come è tipico del suo modulo linguistico, egli non vuole discutere razionalmente la sua affermazione, ma solo persuadercene emotivamente, ed è per questo che invoca esempi dalla storia e dalla mitologia del passato, li fa scorrere dinanzi a noi con un crescendo interrogativo in cui ogni nuova esemplificazione, ogni nuova « pezza d'appoggio » alla sua tesi, anche la più disparata e la più lontanamente collegata al suo assunto (cioè, « water and meditation are wedded forever ») non è una spiegazione, una risposta ma, significativamente, una nuova domanda, un accumularsi non di razionali cause ma di tensione meravigliata e interrogativa. Inoltre questo spaziare nel passato mitologico quasi a prearlo di tutti i tesori metaforici che gli possano tornare utili come esempi, dà a Ismaele (e al lettore che lo segue sospeso e trascinato) il senso di un allargamento del proprio orizzonte conoscitivo, della propria capacità analogica, comunica come in un brivido la sensazione che la propria percezione del reale sia enormemente dilatata e sappia cogliere affinità e analogie, allusioni e rimandi persino con aspetti del reale assolutamente diversi e anche antitetici: l'illusione di quell'« aumento di consapevolezza » che la struttura metaforica di Ismaele produce, di cui parlava Matthiessen, trae origine già di qui, da questo procedere slargato, per cerchi concentrici, del pensiero di Ismaele. Alla fine, la condizione è proprio quella « tranced » di cui egli stesso parla a proposito del quadretto idillicamente agreste: sembra, cioè, che la nostra presa sul reale, in quanto diverso e oggettivo, sia aumentata. Ma è

una pura illusione: ciò che le metafore hanno descritto è, a ben guardare, solo il desiderio di un simile arricchimento conoscitivo, l'interrogazione e l'ipotesi d'esso, un crescendo emotivo di domande, che, non a caso, ripiegano e si chiudono in un mito di rispecchiamento, di ritrovamento di sé, di abbraccio con la propria identica, inalterata immagine, che è sostanzialmente il mito solipsistico ed egocentrico di Narciso. Ed è lo stesso Ismaele ad affermare che questo è il raffronto che potenzialmente racchiude il significato più profondo, è il volto di sé, quel fantasma della vita, inafferrabile e sfuggente, che si finisce col trovare dopo aver spaziato nel reale. Tutto il periodo ha descritto questo procedere circolare e concentrico della struttura di pensiero di Ismaele, questa implicita qualità non di estensione conoscitiva, ma di duplicazione e replica di sé che ha la sua ricerca. La quale non è poi veramente una ricerca proprio perché costituzionalmente non è tale, anche se illusoriamente ed emotivamente le assomiglia e, in parte, la richiama: nasce più esattamente come desiderio e perciò ripiega ciclicamente su di sé, segue non una linea retta all'infinito, ma ruota intorno a un cerchio identico ed eternamente ripercorso, si ritrova identica e diversa in ogni suo punto, per sempre equidistante dal centro della verità.

La ricerca d'Ismaele è, insomma, in ogni suo punto, in ogni suo sviluppo metaforico, essenzialmente speculare ed è per questo che il suo centro emotivo e simbolico è il mare.

Questa di Ismaele è in parte una scelta consapevole e, per la maggior parte, il riflesso naturale del punto di vista paradossale, in difficile equilibrio, da cui egli guarda al reale. In quanto scelta consapevole essa è basata e dovuta a una motivazione esistenziale: Ismaele non ha cercato la caccia, non ha voluto in prima persona seguire Moby Dick in tutti i mari del mondo. Può far suo, a volte, l'odio di Ahab, ma quando vi è trascinato dalla sua pertecipazione corale alla condizione umana, quando, inoltre, il fascino stregante del capitano del Pequod s'afferma sinistramente anche su di lui: questo odio, questa furia razionale che crede solo a un significato delle cose, anche se come uomo non può misconoscerli, Ismaele, in quan-

to tale, non li possiede. Al contratio, il suo è strutturalmente un atteggiamento d'amore panico per le cose: bellezza e corruzione, innocenza e peccato, sacro e profano, verità ed errore sono mescolati per sempre, in un nodo solo esse fanno la vita e il suo moto primo è quello d'accettare la vita in sè, per come essa si dà: il suo stato di grazia, la sua felicità suprema, sta nel guardare meravigliato e interrogativo il reale, cioè nel contemplarlo. Non s'attende e non cerca una risposta: alla meraviglia, ma anche al terrore e al mistero del mondo, che sono tutt'uno, oppone solo domande su domande e per questo non cerca Moby Dick. Ma paradossalmente, per questo suo benigno e neutrale guardare, per questo suo ipotizzare senza mai scegliere, o rigidamente chiudersi in una delle sue metafore, Ismaele *assomiglia* a Moby Dick, al reale, ne ripete, nella lingua e nel pensiero, nella fantasia, la struttura polivalente e simbolica. Anche Moby Dick non cerca gli uomini ma è cercata, anche se non li elude: la sua essenza, che è quella stessa della realtà, è una sostanziale, ambigua, passività. Ed è anche questa la nota fondamentale di Ismaele: una mente sensibilissima e ricettiva, che si fa imprimere dalle immagini, dagli oggetti e dalle esperienze che cadono entro il suo campo visivo e morale. La mente di Ismaele è uno strumento nervoso articolato e contraddittorio che è centro di divergenti impressioni ed emozioni, ma non sembra solleccitarle, ne è solleccitata, impressionata, come una pellicola neutra, la cui passività non è inerzia conoscitiva ma disponibilità a tutti i tipi e le possibilità di conoscenza. La stessa Moby Dick è un centro multiplo di ipotesi e di ansie: è il demonio, è il mostro dei mostri, è « ubiquitous » ed eterna, è verità e apparenza, è questo ed altri significati, la loro somma e la negazione di essa. Tutti la interrogano e tutti la cercano, ma, quanto a sè, non ha voce né volto, è una tesa passività, un campo neutro di disponibilità semantiche: come dice con una celebre frase Ismaele, che la definisce e si definisce, è « a dumb blankness full of meaning », cioè un autentico paradosso logico, ma un'altrettanto logica e splendida cassa di risonanza emotiva.

Ed è grazie a questo suo assomigliare al reale, a questo

suo replicarne la struttura simbolica, a questa sua difficile, ravvicinata ed equidistante mimesi, che Ismaele deve la sua salvezza esistenziale: Moby Dick ed Ismaele non si cercano e per questo si sfiorano senza ferirsi e violarsi, s'affrontano da una prudente equidistanza, che è amore e odio a un tempo, ma è soprattutto reciproco rispecchiamento, contemplazione, sono due isole, eternamente parallele l'una all'altra. Ahab aggredisce il reale perché lo vuol conoscere, in quanto razionalmente teso alla sua conquista, Ismaele si limita a guardarlo perplesso e affascinato, religiosamente stupito e rispettoso, perché sostanzialmente lo ama.

Ismaele è, in una parola, il conoscere, anzi l'esistere, fantasticamente, il sentire il reale in un trasporto conoscitivo e con un afflato mistico che sono in verità strumenti inconsapevoli di una esperienza estetica, di riflessione speculare del reale, di sua mimesi, e non, come illusoriamente viene data e sentita, di sua conoscenza. Inoltre per Ismaele Moby Dick, cioè la realtà, non è, come per Ahab, « unknown », ma « unknowable » e la differenza marca non solo un diverso modo d'atteggiarsi di fronte ad essa, ma è la ragion prima della sopravvivenza di Ismaele, in quanto narratore della storia, cioè, in ultima analisi, in quanto artista.

L'unicità della posizione di Ismaele in quanto artista, il tipo peculiare e irripetibile di conoscenza del reale che gli è concesso per definizione, trova la sua esemplificazione più pregnante nel famoso capitolo sulla bianchezza della balena e forse ritornare su questo passo svisceratissimo dalla critica non sarà inutile, al fine di evitare un rischio implicito nella presentazione di Ismaele in quanto artista che fin qui si è tentata: cioè che l'arte sia attraverso lui vista da Melville come pura emotività. Al contrario, la fantasia ismaeliana, e quella di Melville che, in tali punti, fa tutt'uno con essa, viva d'emozione e d'intelligenza a un tempo, è contemplativa e problematica. Nulla come il primo paragrafo del capitolo sulla « whiteness » della balena lo dimostra meglio:

What the white whale was to Ahab, has been hinted; what, at times, he was to me, as yet remains unsaid.

Aside from those more obvious consideration touching Moby Dick, which could not but occasionally waken in any man's soul some alarm, there was another thought, or rather vague, nameless horror concerning him, which at times by its intensity completely overpowered all the rest; and yet so mystical and wellnigh ineffable was it, that I almost despair of putting it in a comprehensible form. It was the whiteness of the whale that above all things appalled me. But how can I hope to explain myself here; and yet, in some dim, random way, explain myself I must, else all these chapters might be naught.

Quella di Ismaele è qui, a ben guardare, una dichiarazione di poetica, una affermazione mista d'orgoglio, umiltà, senso d'impotenza e di frustrazione dinanzi all'immense compito espressivo che gli sta dinanzi, che è niente di meno che definire l'indefinibile, o meglio ciò che rischia di rimanere tale. È insomma il moto alternato di superbia e prostrazione che, ad esempio, caratterizza l'ultimo canto del Paradiso, quando Dante deve letteralmente definire Dio o la sua esperienza d'esso.

Dopo aver detto quello che la balena era per Ahab e aver affermato, implicitamente, il suo non riconoscersi nell'interpretazione unilaterale del capitano, Ismaele cerca di definire quel 'quid' che fa di Moby Dick un enigma di cui tutte le varie interpretazioni possibili non riescono mai, per definizione, ad afferrare l'essenza e che contribuiscono alla sua immagine d'essa senza tuttavia esaurirla. La posizione di Ismaele di fronte al suo oggetto è paradossale quanto l'essenza stessa da definire: è, esattamente, quella « dumb blankness full of meaning », quel nulla fatto di voci e di significati, di cui ha parlato poco prima.

Mentre rifiuta un atteggiamento unidirezionale e allegorico come quello di Ahab, non può al tutto confinarsi in uno simbolico e polivalente che, rispetto a quel grumo inestricabile di ipotesi e di domande che è Moby Dick, equivarrebbe praticamente al silenzio. Il suo definire l'oggetto, insomma, non può rischiare la vicinanza mortale e ossessa di Ahab, ma neppure la chiusa, distante, sferica allusività del simbolo. Un atteggiamento esclusivamente simbolico, che fedelmente rendes-

se la polivalente ambiguità di quel reale che è Moby Dick, potrebbe significare per lui affastellare domande su domande, ipotesi su ipotesi, metafore su metafore la cui somma semantica rispetto a Moby Dick equivarrebbe praticamente all'assenza di senso, e dunque al silenzio metaforico e al nulla, una sorta di vertigine metaforica e allusiva priva di tensione orientativa. Ismaele deve perciò, a rischio d'autodistruggersi, a rischio, cioè, che tutti i capitoli scritti finora, come egli dice, non siano valse a nulla, scegliersi un paradossale punto medio, in periglioso equilibrio fra silenzio e coraltà, fra monovalenza e polisemanticità delle immagini-definizioni. Non deve lasciarsi catturare e irretire da un significato, che impoverirebbe il senso della ricerca e darebbe morte sicura, ma neppure lasciarsi stregare e ammutolire dalla difficoltà suprema del suo compito espressivo, dall'assenza di volto e di nome che sono gli attributi fondamentali del reale secondo il suo punto di vista. Deve, in una parola, negare e affermare a un tempo, deve essere relativo e assoluto, credere per fede e provare secondo ragione, a metà strada esatta fra empirismo e metafisica, fra religiosità e ateismo. Il suo atteggiamento mimetico nei confronti di Moby Dick, la polivalenza simbolica della sua lingua che è pari al linguaggio della realtà, che lo replica e ricostruisce a un tempo, non vuole essere strumentale e subalterno; e perciò passivo e inerte. Le affermazioni che egli fa sono chiare: Ismaele dice quanto disperato sia il suo sforzo e, in un sol tratto, quanto necessario e inevitabile; dice la necessità, l'assenza di libertà di questo essere esistenziale, di questa caccia alla verità, e insieme il suo *dover essere*, la libertà, scelta e imposta a un tempo, dell'esistenza, afferma l'inutilità dello sforzo razionale, la sua conaturata sterilità, e contemporaneamente il suo inesausto desiderio d'essa: perché, in ultima analisi, la vera posta in gioco, non è Moby Dick, ma la propria possibilità d'esistere in quanto dimensione espressiva e fantastica, in quanto percezione artistica del reale.

Ed è per questo che, quando il mare stende il suo sudario sull'ultima, tragica scena della caccia e torna identico a *sè come se* nulla fosse accaduto, in realtà ciò che resta di Ismaele è

questa sua funzione di testimone, di colui che parla per aver patito e non conosciuto, per fede e non secondo ragione. Ismaele è l'unico che, agli occhi di Melville, ha strappato il solo lembo possibile di mistero esclusivamente perché non l'ha violato. Ma Melville, così facendo, soffocava lo sforzo razionale della sua arte, quello che la figura di Ahab, l'altra faccia di Ismaele, aveva così eroicamente rappresentato pur nella sua negatività, optava per una difesa, dietro il velo di un amore estetico-religioso, rispetto alla realtà, piuttosto che per una sua conoscenza. Di fronte all'impossibilità del compito, era l'arte che gli offriva, attraverso Ismaele, una conciliazione, una sospensione temporanea del suo conflitto ideale.

Fino a *Moby Dick* l'arte per Melville era stata solo uno strumento della ricerca della verità, adesso è il fine, o meglio ciò che resta del suo sforzo conoscitivo, l'emozione, il desiderio insoddisfatto di essa. Melville aveva scelto la dimensione narrativa convinto che il reale fosse conoscibile con i suoi mezzi ed era la conoscenza ciò che veramente gli interessava, e mai la gratuita contemplatività del 'bello' artistico, romanticamente inteso. Ma *Moby Dick* gli svela questa illusione e l'arte gli dà solo quello che le è più congeniale come mezzo d'espressione della realtà, la sua rappresentazione, appunto. Ma rappresentare non è conoscere: è solo *sentire* l'infinita ambiguità di questa dialettica impossibile fra soggetto e oggetto, dare il tutto e non il particolare, patire la contraddizione esistenziale ed espressiva e non risolverla. L'arte è insomma una risposta ideale al mondo, non pratica né etica. È una tregua col mondo, per così dire, tra una guerra e un'altra.

Ed è per questo che il dramma di Melville come uomo e come artista non finisce con *Moby Dick*, ma solo precipita: la ricerca, lo scandaglio ossessivo e disperato di sé lo caratterizzerà d'ora in poi. Ché Ismaele è solo il punto d'arrivo di una ricerca del reale come ricerca di sé, come indagine archetipa sul proprio irrisolto mistero, sulla propria aporia. Con *Pierre*, con *Bartleby* sempre più scopertamente il centro della ricerca è l'io, la propria dimensione esistenziale: e dopo *Moby Dick*,

ciò che veramente ha inizio è la propria stagione all'inferno²⁹. Ismaele, inoltre, contiene già in sé, come modello mitico ed esistenziale, la resa rituale, sublimata, di *Billy Budd*, il mare su cui si salva è già quello, funebremente intonato, su cui si svolge il sacrificio del giovane *ange tombé*. Ismaele è il suo fratello in spirito, l'anello di congiungimento di quella catena per cui passa lo 'shock of recognition' della fratellanza, dell'amore indifeso per il mondo che ha caratterizzato tutti gli eroi eponimi melvilliani.

Il tono ritualistico e sacrificale di tanta arte melvilliana è anche dovuto, in definitiva, al peso che ha la esperienza culturale e storica: ed è difficile sottrarsi all'impressione che l'arte, la sua funzione, così come Melville l'ha rappresentata in Ismaele, si porti anche, nella sua perplessa, serena e tragica 'fantasia', nel suo imminente senso di nullificazione e impotenza espressive, anche la coscienza dello spessore della storia, della impenetrabile stratificazione dei sensi del mondo. Un senso d'angoscia esistenziale pervade e colora di sé anche i momenti più estatici della contemplazione ismaeliana e lo condanna all'infinito, come il suo biblico nome suggerisce, ad essere il vagabondo d'ogni conoscenza, il figlio derelitto della verità, cui è concessa un'unica, 'formale' certezza, quella di nominare le cose, esprimerle, nominando se stesso, e così sopravvivere: « Call me Ishmael ».

VITO AMORUSO

29. Alla trattazione di questa nuova fase dell'esperienza artistica melvilliana, che ha inizio con *Pierre* e si concluderà, dopo la fondamentale esperienza dei racconti, con *Billy Budd*, contiamo di dedicare, nel prossimo futuro, uno studio che completi l'arco della vicenda artistica di Melville qui esaminata fino al suo momento culminante di conquista e di svolta.

GEORGE ELIOT E HENRY JAMES

With which mild memories thus stands out for me too the lively importance, that winter, of the arrival, from the first number, of the orange-covered earlier Cornhill — the thrill of each composing item of that first number especially recoverable in its intensity... For these appearances, these strong time marks in such stretches of production as that of Dickens, that of Thackeray, that of George Eliot, had in the first place simply a genial weight and force, and in the second a command of the permeable air and the collective sensibility, with which nothing since has begun to deserve comparison. They were enrichments of life...¹.

Ecco come Henry James rievoca, negli ultimi anni della sua vita, il primo, e forse più immediato, incontro con la grande scrittrice inglese che doveva avere una così profonda influenza su tutta la sua produzione letteraria. Nei suoi tardi scritti autobiografici, di sapore proustiano, egli tenta di ricostruire il disegno della sua passata esistenza, collocando ogni elemento al posto che gli è dovuto e ricercandone poi, nell'unità della composizione, l'autentico significato, e, in questo quadro di vita spirituale, la figura di George Eliot assume un eccezionale rilievo. Il problema dell'influsso di uno scrittore su un altro è sempre piuttosto complesso e si può facilmente venir trascinati, nell'entusiasmo della dimostrazione, a sopravvalutare certi elementi, a immaginare inesistenti affinità. È perciò importante sottolineare come in questo caso sia l'autore stes-

1. HENRY JAMES, *Autobiography*, ed. F. W. DUPEE, London 1956, p. 251 (il volume comprende i maggiori scritti autobiografici di James, *A Small Boy and Others*, del 1913; *Notes of a Son and Brother*, del 1914; *The Middle Years*, del 1917).

so ad assegnare, nel romanzo della propria vita, al personaggio della scrittrice un ruolo preminente, diverso da quello assunto da ogni altro scrittore e paragonabile solo a quello della cugina Minnie Temple: se infatti la morte di quest'ultima è, in *Notes of a Son and Brother*, posta da James a conclusione della sua giovinezza, la terza parte della sua autobiografia incompiuta, *The Middle Years*, che tratta degli anni della sua prima maturità, si apre con l'affettuosa, vibrante rievocazione delle due visite che egli fece alla Eliot e al suo compagno Lewes. Nel ricordo, l'incontro si carica per James di un significato tutto particolare; per rendersene conto, basterà confrontare la narrazione posteriore con il primo resoconto del grande avvenimento contenuto in una lettera al padre del 18 maggio, 1869.

The one marvel, as yet, of my stay, is having finally seen Mrs. Lewes... To begin with, she is magnificently ugly — deliciously hideous. She has a low forehead, a dull grey eye, a vast pendulous nose, a huge mouth... Now in this vast ugliness resides a most powerful beauty which, in a very few minutes, steals forth and charms the mind, so that you end as I ended, in falling in love with her. Yes, behold me, literally in love with this great horse-faced blue-stockings...²

L'atteggiamento scherzoso, e fin irriverente, maschera probabilmente una certa delusione per la futilità del tanto atteso colloquio con la grande donna, angustata solo, al momento, per un malore improvviso del figlio. E l'enumerazione, che viene appresso, di tutte le qualità che egli riconosce alla scrittrice — *sagacity, sweetness, feminine dignity, conflicting shades of consciousness and simpleness* — è recitata quasi a correggere la crudezza della prima impressione. Nell'autobiografia James, seguendo la tecnica dei suoi romanzi, narra i due episodi — del primo e secondo incontro con i Lewes — arricchendoli del suo punto di vista. Nell'evocazione trapela ancora il disinganno e, in più, l'incapacità dell'entusiasta discepolo di comunicare

2. Citato da F. O. MATTHIESSEN in *The James Family*, New York 1948, p. 530.

con la donna Eliot³, ma, al tempo stesso si stabilisce il riconoscimento dell'importanza del suo debito verso la scrittrice:

... I now allow the vibration, as I have called it, all its play — quite as if I had been wronged even by my own hesitation as to whether to pick up my anecdote. That scruple wholly fades with the sense of how I must at the very time have foreseen that here was one of those associations that would determine in the far future an exquisite inability to revise it⁴.

E ancor di più s'intenderà lo spicco che la figura della Eliot assume nel quadro della vita di James se si considera che in questi « middle years » avviene la sua maturazione artistica. L'impronta della scrittrice sull'evoluzione dell'arte jamesiana è, del resto, riconosciuta dalla maggioranza dei critici, i quali, però, parlano di « derivazioni » in modo spesso generico e vago o tendono a limitare l'influenza della Eliot alle opere giovanili del romanziere americano⁵. Un'affermazione di que-

3. Si legga, a dimostrazione, il divertentissimo racconto della incredibile « gaffe » commessa, durante la seconda visita, da G. H. Lewes che rincorre il giovane autore per rendergli un libro lasciato in omaggio: « Our hosts hadn't so much as connected book with author, or author with visitor or visitor with anything... The vivid demonstration of one's failure to penetrate there ». (*Autobiography*, cit., pp. 583-4).

4. *Autobiography*, cit., p. 574.

5. Lo studio più importante su questo argomento è quello di F. R. LEAVIS, *The Great Tradition*, Londra 1948, in cui viene stabilita, nel romanzo inglese, una linea narrativa che va da J. Austen attraverso G. Eliot a H. James e J. Conrad: lo studio dell'influsso della romanziere su James viene però ristretto a un rapporto tra *Daniel Deronda* (per la parte che riguarda Gwendolen Harleth) e *The Portrait of a Lady* che non risulta troppo convincente e che risale forse ad uno studio meno noto, ma prezioso, di CORNELIA PULSIFER KELLEY, *The Early Development of Henry James*, Urbana 1930, la quale, seguendo nella sua ricerca un rigoroso criterio cronologico, si trovò ad accostare il famoso dialogo critico jamesiano su *Daniel Deronda* (1876) al primo grande romanzo dell'autore americano (1880).

I punti fondamentali del rapporto tra la Eliot e James vengono indicati anche da AGOSTINO LOMBARDO, nella prefazione a *L'arte del romanzo*, trad. di A. FABRIS, Milano 1959, attraverso l'esame della recensione a *Middlemarch* « preziosa... per quanto dice sulle eroine di G. Eliot, così simili a quelle dello stesso James... o per l'identificazione, che vi vien fatta, tra il moralista e

sto tipo si trova perfino nello studio di un lettore acuto come il Dupee. Egli scrive:

And it is significant of a good deal in his situation that the two writers, who were closest to his mind, were so dissimilar a pair as Hawthorne and Balzac. He was influenced by George Eliot — her heroines, her morality — but the other two represented something larger...⁶.

L'equivoco è indubbiamente favorito dallo svolgimento dell'opera critica dello stesso James: quasi tutti i saggi sulle opere della romanziera appartengono ai primi anni del suo tirocinio letterario: articoli spesso molto brevi, che conservano, tranne quelli su *Middlemarch* e *Daniel Deronda*, pur nella loro indubbia intelligenza, un tono di esercitazione letteraria, una fattura di tipo casalingo. Come afferma il Matthiessen, « about G. Eliot's books, H. James wrote more reviews than he devoted to any other author »⁷; pure non riuscirà mai a dare una valutazione completa della sua opera, né, dell'autrice, uno dei profili critici per i quali è meritamente famoso. Omissione facilmente spiegabile. Nella famiglia dei James — questa eccezionale tribù di intellettuali — si parlava spesso della scrittrice (nelle lettere tra il padre e i figli lontani il suo nome è spesso mescolato a piccoli episodi della vita quotidiana) e i suoi romanzi erano attesi con ansia, letti con attenzione, discussi, scambiati. Il giovane scrittore assorbì dunque, quasi senza rendersene conto, questa esperienza letteraria insieme con le sue prime esperienze di vita, la voce della romanziera inglese si fuse col coro delle voci familiari, le opere di lei si legano strettamente ad impressioni infantili: si veda, ad esempio, la stupita reazione dei James, e del piccolo Henry in particolare, al giu-

il romanziero... e, ancora, per il luogo assegnato, accanto all'elemento fantastico, a quello intellettuale, o per la ricerca, nel romanzo, di una misura, di una dimensione drammatica... ».

6. F. W. DUPEE, *Henry James*, New York 1951, p. 56.

7. F. O. MATTHIESSEN, *op. cit.*, p. 521.

dizio negativo espresso da alcuni conoscenti americani su *Adam Bede*:

I catch again the echo of their costernation in receiving it back with the remark that all attempt at an interest in such people, village carpenters and Methodist, had proved vain for that style of Anglo-Saxon; together with that of my own excited wonder about such other people, those of the style in question, those somehow prodigiously presented by so rare a delicacy, so proud a taste and made thus to irradiate a strange historic light⁸.

E s'intende perché, così penetrato dal mondo artistico della Eliot, James non riuscisse a mettersi, nei suoi riguardi, nella posizione distaccata del critico: la scrittrice sembra esercitare su lui un fascino cui non sa sottrarsi: accetta, infatti, di lei anche le opere meno convincenti e, se spesso il suo squisito senso artistico e l'innato buongusto lo spingeranno a condannare gli aspetti meno validi di qualche opera — quale, ad esempio, *The Spanish Gipsy* —, finirà poi sempre con una difesa del libro nel suo insieme, « production of a noble intellect, of a moral vision equally broad and deep », e « a noble literary performance »⁹.

James stesso, attribuisce alla Eliot l'importante funzione di « iniziatrice »:

It was by George Eliot's name that I was to go on knowing, was never to cease to know, a great treasure of beauty and humanity, of applied and achieved art...¹⁰.

F.W. Dupee afferma che « nor apart from Hawthorne, were there any American writers to whom he might look to speed his initiation... »¹¹.

8. HENRY JAMES, *Autobiography*, cit., p. 250.

9. HENRY JAMES, recensione a *The Spanish Gipsy*, in *The Nation*, 2 luglio 1868, ripubblicata in *Literary Reviews and Essays*, ed. A. MORDELL, New York 1957. Un'altra recensione a quest'opera fu pubblicata nell'ottobre dello stesso anno in *North American Review* (poi in H. JAMES, *Views and Reviews*, Boston 1908).

10. HENRY JAMES, *Autobiography*, cit., p. 574.

11. *Op. cit.*, p. 123.

Il mondo che si presentava agli occhi di Henry James era in effetti molto diverso da quello che aveva dato vita alle opere del Rinascimento Americano. Già il padre dello scrittore, Henry James senior, si era reso conto della diversità del suo ambiente da quello in cui suo nonno William aveva lavorato, realizzando la ricchezza della famiglia. « The rupture with my grand father's tradition and attitude was complete », dirà, ammettendo poi:

The bent of my nature is towards affection and thought rather than action. I love the fireside rather than the forum ¹².

Il giovane Henry James trovava, negli scrittori della generazione precedente, i suoi stessi problemi, insoluti, e la stessa incapacità di aderire alla realtà, la tormentosa ricerca di un valore su cui appoggiarsi, di una fede. Anch'essi si erano volti all'Europa come alla terra promessa: un mondo costruito su misura per l'uomo, in cui le tradizioni, il passato costituivano una base meno instabile di quella che offriva loro la gigantesca crescita senza infanzia dell'America. Il viaggio in Europa aveva rappresentato per gli scrittori americani un pellegrinaggio obbligatorio che si era risolto però, nella maggior parte dei casi, in una delusione, come ci provano i diari di Hawthorne, di Melville, gli scritti di Mark Twain: per loro, la realtà europea era ancora più inafferrabile di quella americana. Anche il vecchio Henry James, pel desiderio che « his children's minds would not be dry and abstract but freshly and alertly perceptive », aveva condotto i figli nel Vecchio Mondo, giovanissimi ancora, « allowing them to absorb French and German and get a better sensuous education that they are likely to get here » ¹³. Era indubbiamente utopistico pensare che il contatto superficiale con un mondo diverso potesse sanare una situazione che aveva radici tanto profonde, ma, certo, il giovane Henry fu molto più fortunato dei suoi predecessori e l'Europa riuscì a

¹² F. O. MATTHIASSEN, *op. cit.*, p. 5.

¹³ *Ibid.*, p. 73.

parlargli attraverso le voci dei suoi più celebri scrittori. Ché se mai ci fu personaggio cui potessero adattarsi le parole con cui James definì Flaubert:

He was born a novelist, grew up, lived, died a novelist, breathing, feeling, thinking, speaking, performing every operation of life only as that devotary...¹⁴

questi fu lo stesso romanziere americano. Tutta la vita gli arrivò filtrata attraverso la letteratura. A sua stessa ammissione, l'esperienza è:

...an immense sensibility, a kind of huge spiderweb of the finest silken threads suspended in the chamber of consciousness, and catching every airborne particle in its tissue. It is the very atmosphere of the mind...¹⁵

e può quindi essere anche vicaria. « No directness of experience ever stirred for me »¹⁶, egli dichiara, confessando sovente un'incapacità a « vedere » la realtà coi propri occhi. In *Notes of a Son and Brother*, a proposito degli ecclesiastici, afferma:

They remained ... for myself such creatures of pure hearsay that when late in my teens, and in particular after my twentieth year, I began to see them portrayed by George Eliot and Anthony Trollope, the effect was a disclosure of a new and romantic species¹⁷.

Il letterato James, vissuto in una società cosmopolita, sempre uguale a se stessa e priva di radici, scoprì nei romanzi della scrittrice inglese « that supreme sense of the vastness and variety of human life »¹⁸.

14. Nella prefazione a un'edizione di *Madame Bovary*, dal titolo « Gustave Flaubert », pubblicata poi in HENRY JAMES, *Notes on Novelists with Some Other Notes*, New York 1914. Può trovarsi in *The Art of Fiction*, Oxford 1948.

15. « The Art of Fiction », *Longman's Magazine*, 1884, poi in HENRY JAMES, *Partial Portraits*, London 1888. (Il saggio può trovarsi, tradotto in italiano, in *L'arte del romanzo*, cit.).

16. HENRY JAMES, *Autobiography*, cit., p. 338.

17. *Ibid.*, p. 338.

18. Nella recensione a *Middlemarch*, apparsa, senza indicazione del-

Nella recensione a *Middlemarch* scriverà:

At times they [i personaggi] seem to encumber the stage and to produce a rather ponderous mass of dialogue: but they add to the reader's impression of having walked in the Middlemarch lanes and listened to the Middlemarch accent¹⁹.

Basta leggere gli articoli di viaggio jamesiani per rendersi conto che il paesaggio, gli ambienti, i personaggi si animano solo quando il giovane Henry riesce ad evocare una presenza letteraria. Sono annotazioni fitte di richiami culturali: Lichfield è caratterizzata dalla « dreary provincial atmosphere », che tanto dispiaceva al dr. Johnson; a volte è il ricordo di Tennyson che dà colore a uno scorcio, o il richiamo a Shakespeare. Allo stesso modo tutto il Warwickshire si dispone armoniosamente in un tipico scenario eliottiano (« ... the country suggests in especial both the social and the natural scenery of *Middlemarch*. . . »²⁰), tanto ben disegnato da giustificare da parte di James l'evocazione dei familiari personaggi della romanziera:

There must be many a genially perverse old Mr. Brooke there yet, and whether there are many Dorotheas or not, there must be many a well-featured and well-acred young country gentlemen of the pattern of Sir James Chettam . . .²¹,

e la bizzarra immagine di una moderna Gwendolen alla vista di un ben disposto gruppetto di giovani sportive:

I remembered George Eliot's Gwendolen and waited to see her step out of the muslin group; but she was not forthcoming, and it was plain that if lawn tennis had been invented in Gwendolen's

l'autore, in *Galaxy*, Marzo, 1873. Può trovarsi in *The Future of the Novel*, ed. LEON EDEL, New York 1956.

19. *Ibid.*

20. Nell'articolo « In Warwickshire », *Galaxy*, Nov. 1877, poi in HENRY JAMES, *Portrait of Places*, London 1883. Può trovarsi in *English Hours*, ed. A. LOWE, London 1903, p. 127.

21. *Ibid.*

day, this young lady would have captivated Mr. Grandcourt by her exploits with the racket...²².

Si potrebbe obiettare che, anche ammettendo la qualità tutta libresca e letteraria dell'« esperienza » di James, non si spiega perché l'ispirazione eliottiana abbia assunto un respiro diverso e più ampio che non quello, limitato nel tempo e ad aspetti particolari, di altri scrittori europei, quali Balzac o Zola o Turgenyev. Secondo Robert Le Clair, « what brought him close to the work of George Eliot was a basic resemblance to his own tendencies. Her plots were artificial, even clumsy, the conduct of her story slow, her style diffuse »²³. Anche se è lecito il dubbio su quelle che il Le Clair considera affinità tra i due scrittori, non si può non riconoscere tra George Eliot e Henry James una sostanziale somiglianza di interessi che doveva spingere il giovane americano a prediligere la romanziera. Anche il mondo in cui entrambi si erano rispettivamente formati era molto simile: due società in crisi dopo le gloriose realizzazioni delle epoche precedenti. E ambedue, delusi dal fallimento dei grandi ideali romantici, dal crollo dei miti, sentirono che il protagonista delle loro storie doveva essere non l'eroe, ma l'uomo e il loro argomento i casi della vita quotidiana.

George Eliot è esplicita:

There are few prophets in the world; few sublimely beautiful women; few heroes — I can't afford to give all my love and reverence to such rarities...²⁴,

22. *Ibid.*

23. ROBERT LE CLAIR, *Young Henry James*, New York 1955, p. 283. È curioso notare che H. James in una recensione giovanile a *Far from the Madding Crowd* rimprovera a Hardy questi stessi difetti, mettendolo proprio a contrasto con la Eliot.

24. Tutte le citazioni dalle opere di George Eliot sono tratte dalla edizione completa delle sue opere, in venticinque volumi, Boston 1907. I numeri che seguono indicano rispettivamente il volume e il capitolo. Qui, *Adam Bede*, II, 17.

e, concludendo *Middlemarch*, afferma:

... the growing good of the world is partly dependent on unhistoric acts; and that things are not so ill with you and me as they might have been, is half owing to the number who lived faithfully a hidden life, and rest in unvisited tombs²⁵.

I protagonisti dei suoi romanzi, uomini e donne, sono creature semplici, personaggi quotidiani; pure, nella loro faticosa ricerca di un ideale cui conformarsi, nella loro fedeltà a un codice morale, assumono una dimensione eroica. E James si sentirà attratto da questa realtà intrisa di grigiore, da questi studi di vita interiore. Anche per lui, come per George Eliot, il dramma è dentro l'individuo, non fuori di lui, la storia è quella che si svolge nelle coscienze dei protagonisti: la trama, il susseguirsi degli incidenti non è che una proiezione, il risultato di questa

L'interesse per la vita della coscienza aveva già trovato espressione nell'opera di Hawthorne, un'altra fondamentale presenza letteraria nell'arte jamesiana. Si veda quanto Howells, che fu di James critico e amico, scriveva a proposito della nuova tendenza letteraria che il giovane autore americano rappresentava:

The new school derives from Hawthorne and George Eliot rather than any others, but it studies human nature much more in its wonted aspects and finds its ethical and dramatic examples in the operation of lighter but not really less vital motives²⁶.

Ma in un punto almeno lo stimolo della Eliot pare più fecondo. Hawthorne scriveva dei « romances »: i suoi personaggi partecipavano ancora di una vita prodigiosa, ultraterrena; i problemi della coscienza umana, secondo tutta la tradizione letteraria americana dell'Ottocento, venivano esteriorizzati in

25. GEORGE ELIOT, *Middlemarch*, cit., XII, 87.

26. W. D. HOWELLS, « Henry James jr. », *The Century*, Nov. 1882, XXV, p. 26. Nello stesso articolo Howells accosta anche Dorothea e Isabel Archer, che pure gli sembrano molto diverse, come « ... The most nobly imagined ... women in modern fiction ».

immagini fantastiche, proiettati in rappresentazioni simboliche; la romanziera inglese, al contrario, scriveva dei « novels », narrazioni di casi della vita reale in cui indaga i problemi e i pensieri di personaggi quotidiani.

E appunto « novels » scriverà anche James. Nella sua opera la presenza della Eliot è continua; e anche se a volte il James critico esprimerà delle riserve sull'arte della sua iniziatrice, il narratore cercherà, in tutta la sua carriera, di appropriarsi lo spirito eliottiano, dapprima in modo più appariscente, ricalcando situazioni, personaggi e perfino immagini, e infine nella sua essenza più profonda, ripetendo e approfondendo la stessa tematica morale.

Particolarmente interessante è la lettura delle recensioni di James alle opere della Eliot dal momento che, per James, la critica non è fine a se stessa ma uno strumento per impossessarsi maggiormente del suo mestiere.

La prima recensione di James a un'opera della Eliot, il *Felix Holt*, veniva pubblicata su *Nation* il 16 agosto 1866²⁷, ma non è difficile cogliere qualche battuta del colloquio tra la romanziera inglese ed il giovane autore americano sin dal 1864 (anno in cui va collocato l'inizio dell'attività letteraria di James, sia come critico che come scrittore) nelle prime goffe recensioni a romanzi contemporanei di minore impegno, il cui successo popolare non era certo proporzionato alle qualità artistiche. Nella recensione ad *Aurora Floyd* della Braddon, Henry James lamenta che il pubblico « reads nothing but novels, and yet reads neither George Eliot, George Sand, Thackeray nor Hawthorne. . . »²⁸. La citazione è rilevante perché indicativa dei modelli letterari che il giovane Henry si proponeva nel tormentoso periodo della nascita di una vocazione non ancora confermata. E benché James sia scrittore pudico e restio a palesarsi, pure, se si pongono accanto le sue critiche giovanili ed i primi racconti, non è difficile cogliere le tracce dell'angosciata ricerca

27. Poi in HENRY JAMES, *Notes and Reviews*, Cambridge 1921.

28. In *Nation*, Nov. 9, 1865, poi in *Notes and Reviews*, cit.

di una tecnica narrativa: se si considera l'inesperienza che si rivela nel primo racconto *A Tragedy of Error*²⁹ — la sproporzione di taglio delle scene, la facilità a lasciarsi prendere la mano dal personaggio — è più comprensibile l'exasperata reazione alla lettura delle opere della Prescott e della Seemuller³⁰, in cui le parole « dullness » e « untruthfulness » risuonano come autoaccuse, e, come un consiglio rivolto a se stesso, l'esortazione a leggere Balzac, nei cui romanzi « each separate part is conducive to the general effect and this general effect has been studied, pondered, analyzed . . . »³¹.

In effetti, un più attento studio dei vari elementi, in vista dell'effetto generale, è riconoscibile nel racconto jamesiano contemporaneo a queste critiche, *The Story of a Year*³², in cui si nota anche una maggiore attenzione al dettaglio realistico, alla precisione storica. Quello della verità dell'opera narrativa è un altro grande problema del giovane esordiente che, come Balzac, intendeva essere un osservatore ed uno scrupoloso cronista della sua epoca. In che consista per James la verità di un romanzo, appare chiaro ove si legga la più tarda recensione a Trollope:

Mr. Trollope is a good observer, but is literally nothing else. He is apparently as incapable of disengaging an idea as of drawing an inference. All his incidents are, if we may so express it, empirical . . .³³.

Come l'azione, secondo James, non doveva nascere dalla semplice esposizione di una serie di avvenimenti, ma piut-

29. Apparso su *Continental Monthly*, 1864, ripubblicato nella edizione curata da LEON EDEL, *The Complete Tales of Henry James*, London 1962, vol. I.

30. Di cui recensisce rispettivamente *Azarian* (*North American Review*, Gen. 1865) e *Moods* (*North American Review*, Luglio 1865).

31. Nella recensione ad *Azarian*, cit.

32. In *Atlantic Monthly*, Marzo 1865, poi in *The Complete Tales of Henry James*, cit., vol. cit.

33. In *North American Review*, Gen. 1865, poi in *Notes and Reviews*, cit.

tosto dalla evoluzione di una situazione morale, così anche la verità di una storia non dipendeva dall'accumulazione dei dettagli realistici, ma dalla coerenza con cui si raggruppavano intorno al nucleo centrale del romanzo³⁴.

La soluzione della sua prima crisi di scrittore doveva venirgli dalla lettura di un romanzo di George Eliot, *Felix Holt*, durante una lunga degenza a letto, a Swampscott, nel 1866. Per James fu un vero « shock of recognition »: in tutti i suoi ricordi autobiografici, l'episodio viene ricordato con accenti nostalgici, commossi:

... the memory of lying on my bed at Swampscott, and reading in ever so thrilled a state, G. Eliot's *Felix Holt*, just out ... To read over the opening pages of *Felix Holt* makes even now the whole time, softly and shy, live again ...³⁵.

Nella sua autobiografia, così consapevole, concluderà: « I had been conscious of absolutely needing it to work »³⁶.

La recensione si apre con un esplicito riconoscimento delle manchevolezze della Eliot narratrice sul piano formale, tecnico, tanto più significativo se si pensa che James ammetteva coraggiosamente di commettere gli stessi errori:

Her plots have always been artificial — clumsy artificial — the conduct of her story slow and her style diffuse ... Her conclusions have been signally weak ...³⁷.

34. In due racconti scritti in questo periodo *A Landscape Painter* e *A Day of Days* (rispettivamente apparsi in *Atlantic Monthly*, Feb. 1866 e *Galaxy*, Giugno 1866, poi in *The Complete Tales of Henry James*, cit., vol. cit), che sono poveri di avvenimenti esterni e il cui centro d'interesse è nell'evoluzione degli stati d'animo dei protagonisti, James tenta la realizzazione pratica delle sue teorie: il risultato non dovette soddisfarlo se nessuno dei due racconti trovò posto nella raccolta del 1875, *A Passionate Pilgrim*.

35. In *The Notebooks of H. James*, ed. F. O. MATTHIESSEN and K. B. MURDOCH, New York 1961.

36. HENRY JAMES, *Autobiography*, cit., p. 171.

37. Nella recensione a *Felix Holt*, cit.

ma segue subito la trionfale scoperta di quei valori che possono far dimenticare questi difetti:

... the firm and elaborate delineation of individual character, that extensive human sympathy, that easy understanding of character at large, that familiarity with man, from which a novelist borrows his real inspiration...³⁸.

La lettura di *Felix Holt* gli fa relegare dunque in secondo piano tutti i problemi della costruzione narrativa e lo spinge a concentrare la sua attenzione sugli elementi che gli sono più congeniali: un più approfondito studio psicologico, la visione morale della vita che, in G. Eliot, gli appare come « the fruit of a great deal of culture, experience and resignation ». Lo colpisce anche il suo particolare tipo di realismo, che non consiste tanto in un minuto catalogo di particolari quanto piuttosto, come doveva poi teorizzare anche Conrad, nella sapiente resa di un'atmosfera, in una capacità coloristica. È invece deluso di non trovare nel romanzo un personaggio femminile convincente e conclude: « her heroines are all marked by a singular spiritual tenuity ». La creazione di un personaggio femminile valido aveva già cominciato ad essere una costante ossessione jamesiana, ma la scena e la letteratura americana non sembravano offrirgli modelli convincenti (ad eccezione dell'ancor indistinto influsso delle eroine hawthorniane). Le giovani protagoniste dei suoi racconti sono creature monodimensionali; o superficiali come Lizzie Crowe di *The Story of a Year*, o subdole come Miriam Quaterman di *A Landscape Painter* o sottilmente dispotiche e ambigualmente esperte come l'Adela Moore di *A Day of Days* e, in ogni caso, inquietanti, imprevedibili e lontane come dee³⁹.

Spinto dal desiderio, probabilmente, di ricercare nei romanzi della Eliot una protagonista che fosse quel « vessel of

38. *Ibid.*

39. A proposito delle eroine di questi primi racconti jamesiani si veda: GIORGIO MELCHIORI, « Il 'Déjeuner sur l'herbe' di H. James », in *Studi Americani*, n. 10, Roma 1964 e LEON EDEL, *The Untried Years*, London 1953, p. 264.

consciousness », che egli vagheggiava, James ripercorse attentamente tutta l'opera della scrittrice, concentrando poi in un lungo articolo ⁴⁰ il risultato del suo appassionato esame: è curioso notare come, ancora una volta, egli non riuscisse a cogliere le infinite possibilità offerte dal personaggio di Maggie in *The Mill on the Floss* e concentrasse piuttosto la sua attenzione sulla frivola Hetty di *Adam Bede*; ma ancor più interessante è osservare come, in alcune digressioni, gli interessi del James narratore si sostituiscono in modo evidente a quelli del James critico:

In every novel the work is divided between the writer and the reader: but the writer makes the reader very much as he makes his characters ⁴¹,

oppure:

I profoundly doubt whether the central object of a novel may successfully be a passionless creature ⁴².

La lettura delle opere della Eliot non influisce immediatamente sugli scritti creativi di James ⁴³, perché due fatti contribuiscono a far divergere la sua attenzione sul « romance »: l'attenta lettura delle opere di George Sand ⁴⁴ e, più importante ancora, l'incontro con Howells, che gli ripropone il modello hawthorniano ⁴⁵. Bisogna supporre comunque che James non

⁴⁰ « The Novels of G. Eliot », *Atlantic Monthly*, Ott. 1866; poi in HENRY JAMES, *Views and Reviews*, Boston 1908.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

⁴³ Si può notare soltanto un generico interesse ai personaggi piuttosto che agli incidenti della narrazione e una notevole somiglianza tra il protagonista di *Poor Richard* e Tito Melema (in *Romola*) per la loro istintiva e quasi inconscia disposizione alla menzogna.

⁴⁴ Di cui recensisce *Englis* e *Mademoiselle Merquem* (*Nation*, 1868), e che appare spesso citata in altre recensioni di questo periodo, anche in contrapposizione a George Eliot.

⁴⁵ Lo stesso Howells in *My Literary Passions* (New York 1895, cap. XXVI) afferma: « He [Hawthorne] was always dealing with the problems of evil, too, and I found a more potent charm in his more artistic handling

accettasse in pieno la formula di Howells se, come nota Cornelia Pulsifer Kelley⁴⁶ egli, pur contribuendo alla rivista da lui diretta, l'*Atlantic Monthly*, con racconti fantastici in cui l'influsso hawthorniano è evidente (*The Romance of Certain Old Clothes, De Grey: A Romance*), continua a scrivere per *Galaxy* storie realistiche, in cui insiste sullo studio psicologico dei caratteri e appare evidentemente preoccupato di costruire un personaggio valido (*A Problem, Osborne's Revenge*)⁴⁷.

Questo è comunque per il giovane James uno dei periodi di maggiore incertezza, di sperimentalismo creativo⁴⁸, « a much-mixed little time », come lo definirà egli stesso nella sua autobiografia: nei racconti si intrecciano e si moltiplicano, ancora ben individuabili nella rozza incastonatura, gli influssi letterari più diversi⁴⁹.

of it than I found in George Eliot. Of course, I, then, preferred the region of pure romance where he liked to place his action... ».

46. *Op. cit.*, p. 232.

47. Tutti questi racconti si possono trovare in *The Complete Tales of Henry James*, cit., vol. cit.

48. Un'eco delle sue preoccupazioni e incertezze creative è riconoscibile anche nei due articoli che egli dedica al poema *The Spanish Gipsy* della Eliot (cit.): trascurando gli elementi formali della poesia, egli indulge a continue divagazioni su quelli che sono i suoi problemi di narratore: la differenza tra 'novel' e 'romance': «... we may say of it [the romance], comparing it to the novel, that it carries much farther than compromise with reality which is the basis of all imaginative writing »; lo studio delle « patient, drearily vigilant lives of women ». Nei riguardi del personaggio femminile, Fedalma, c'è, ad esempio, un curioso mutamento di giudizio: nel primo articolo, in cui l'accento batte sulla passione, sulle ragioni del cuore, a causa dell'influsso della lettura della Sand, la giovane zingara è « a radiant figure... finely nurtured, deep-souled, double-natured », mentre nel secondo, in cui l'interesse è di nuovo incentrato sul problema morale, ella è « very near being a failure ».

49. Oltre all'influsso di Hawthorne e quello di Turgenev, è rilevante quello degli scrittori francesi: la Sand è poi Stendhal, Gautier, Balzac, Musset, Mérimée. Si veda, su questo argomento, A. FABRIS, *James e la Francia*, di prossima pubblicazione.

Di particolare interesse per lo studio di alcuni racconti di questo periodo, gli scritti di A. LOMBARDO, « Henry James, 'The American', e il mito di Otello », sugli influssi shakespeariani in James e di G. MELCHIONI, « Browning e James », ambedue pubblicati in *Friendship's Garland, Essays presented to Mario Praz*, Roma 1966.

Anche questa volta, come già nel 1866, è la lettura di un romanzo della Eliot, *Middlemarch* (pubblicato a puntate dal dicembre 1871 al dicembre 1872), a risolvere la crisi di James: egli è subito attratto dal personaggio di Dorothea Brooke, che per l'« hereditary strain of Puritan energy », la severa coscienza morale e un certo donchisciottesco idealismo, era molto vicino al tipo di giovane donna americana, « heiress of all the ages », di cui James aveva una conoscenza sia diretta sia mediata attraverso i modelli letterari hawthorniani: d'altra parte l'aura di regalità che le veniva attribuita⁵⁰, non la rendeva troppo diversa dalle giovani dee di cui egli aveva finora abbozzato, con una certa goffaggine, il ritratto. La recensione di James è entusiastica⁵¹: egli intuisce l'importanza del romanzo nello sviluppo della narrativa inglese (« . . . It sets a limit . . . to the development of the old-fashioned English novel . . . »), e la grandezza dell'autrice (« . . . George Eliot seems to us among the English romancers to stand alone. »), ma la sua attenzione si concentra sul personaggio femminile:

An ardent young girl, framed for a larger moral life than circumstance often affords, yearning for a motive for sustained effort and only wasting her ardor and soiling her wings against the meanness of opportunity⁵².

Ed egli si rammarica:

Dorothea's career is however but an episode and, though doubtless in intention, not distinctly enough in fact, the central one⁵³.

Appare già qui evidente il bisogno di mettere in luce un unico personaggio, lasciando gli altri a fare da sfondo in modo da

50. « It is pity she was not a queen », dice di lei Sir James Chettam (*Middlemarch*, cit., XII, 54); Will Ladislaw desidera da lei « a queenly recognition » (*Ibid.*, XIV, 22) e sin dal primo capitolo si legge che « Miss Brooke presided in her uncle's household, and did not at all dislike her new authority, with the homage which belonged to it ».

51. *Art. cit.*

52. *Ibid.*

53. *Ibid.*

ottenere « the great dramatic chiaroscuro »; quando, nelle prefazioni ai suoi romanzi, James ripercorrerà nel ricordo le tappe della sua fantasia creativa, insisterà sul problema di « collocare » il personaggio « al posto giusto » proprio riferendosi a quella Isabel Archer che è la più precisa e diretta derivazione della Dorothea eliottiana⁵⁴. Per giunta l'intuizione della « indefinable moral elevation » che caratterizza Dorothea gli fa riscoprire di colpo tutte le squisite creature che l'hanno preceduta: le Maggie, le Romola, le Dinah⁵⁵.

Ma la sensibilità del creatore riuscì ad intuire nel personaggio di Dorothea ancora maggiori possibilità di quanto non avesse saputo scoprirne la penetrazione del critico: ne è una prova il lungo racconto, scritto in questo stesso periodo, *Madame de Mauves*⁵⁶.

Il racconto, che è certo uno dei più interessanti della produzione jamesiana e fondamentale per la comprensione della sua tematica, appare quasi come una visualizzazione simbolica del dibattito critico dell'autore in questi anni, come la trasposizione in termini sensibili, in « chiare immagini visive », per usare un'espressione di T. S. Eliot, del contrasto tra il mondo della scrittrice inglese, governato dalle rigide regole della coscienza e quello più superficiale e brutale degli scrittori francesi, da Balzac (« He strikes us half the time as an extraordinary physical phenomenon... he had no natural fancy of morality », *Galaxy*, dic. 1875), ai Goncourt (« They represent the analysis of sensation raised to its highest power... », *Galaxy*, feb. 1876), a Zola (« the real for him means exclusively the unclean », *New York Tribune*, 13 maggio 1872)⁵⁷.

54. Si veda l'edizione italiana delle *Prefazioni*, a cura di A. Lombardo Venezia 1956, pp. 49-50.

55. Si veda anche la recensione a « The Legend of Jubal », apparsa nell'ottobre del 1874 su *North American Review* (ripubblicata in *Views and Reviews*, cit.) in cui, parlando di Armgart, la unisce al gruppo di « magnificent generous women the Dinahs, the Maggies, the Romolas, the Dorotheas... ».

56. In *The Complete Tales of Henry James*, cit., vol. III.

57. La proiezione allegorica di problemi critici in forma narrativa non è certo eccezionale nell'opera jamesiana (si veda, ad esempio, anche il rac-

La protagonista, Euphemia de Clèves, che dichiara:

I have nothing on earth but a conscience, nothing but a dogged, clinging, inexpugnable conscience⁵⁸,

viene deliberatamente contrapposta al corrotto ambiente francese rappresentato da suo marito, « an unclean Frenchman », e dalla sua famiglia.

Oltre al suo rigoroso senso morale, Euphemia ha molti altri attributi di Dorothea, su cui è certamente esemplata. È innocente e romantica: l'eccesso di immaginazione la porta a idealizzare il suo futuro marito, facendole credere di riconoscere in lui « the hero of the young girl's romance made real »⁵⁹.

Seguendo il procedimento psicologico della romanziera, James sottolinea l'infantile romanticismo di questi ideali: se Dorothea ha « very childlike ideas about marriage », per cui « the really delightful marriage must be that where your husband was a sort of father, and could teach you even Hebrew, if you wished it »⁶⁰, Euphemia, altrettanto immatura, sogna « of marrying a title », « a son of the Crusaders », per il « romantic belief that the best birth is the guarantee of an ideal delicacy of feeling »⁶¹.

conto *Benvenuto*, che adombra il problema del rapporto America-Europa): *Madame de Mauves* potrebbe essere considerato come un precedente un po' rozzo di un'opera come *The Sacred Fount*, che SERGIO PEROSA, in un acuto saggio critico posto come prefazione all'edizione italiana del romanzo, definisce « un romanzo sul romanzo » (*La Fonte Sacra*, Venezia 1963, p. XI). Una ricerca in questo senso potrebbe estendersi a molte altre opere ed essere ampliata fino a spiegare anche l'uso di termini, espressioni ed immagini desunti dalla logica e dalla critica nel linguaggio del James più tardo: uso notato da Dorothea Krook nell'articolo « Principles and Method in the Later Works of Henry James », apparso in *The London Magazine* vol. I, 1954, pp. 55-70 (ripubblicato poi in appendice al suo volume *The Ordeal of Consciousness in Henry James*, Cambridge 1962).

58. *Cit.*, p. 171.

59. *Ibid.*, p. 135. Per Dorothea, anche Casaubon « was all she had first imagined him to be... » (*Middlemarch*, cit., XII, 2).

60. *Middlemarch*, cit., XIV, 1.

61. *Madame de Mauves*, cit., p. 130.

Nonostante la differenza tra il dignitoso e pedante Casaubon ed il corrotto e frivolo M. de Mauves, ambedue le donne sono attratte da una stessa qualità: la maggiore esperienza e cultura. La stretta derivazione del racconto dal romanzo eliotiano si può cogliere in quegli attributi « quiet, grave and eminently distinguished », abbastanza incongrui se applicati a un personaggio come M. de Mauves, ma che riecheggiano quelli usati per Casaubon; ancor più rivelatrice è la precisazione che segue: « he spoke little, but his speeches, without being sententious, had a certain nobleness of tone »⁶², in cui James, con un procedimento che gli è proprio⁶³, si riferisce alla « sententiousness » caratteristica di Casaubon, ricordando, e modificando al tempo stesso, la fonte.

Parallelo è anche lo svolgimento della trama: ambedue le donne sono amaramente deluse dall'esperienza matrimoniale a cui si erano preparate con uguale scietà.

Dorothea's notions about marriage took their colour entirely from an exalted enthusiasm about the ends of life, an enthusiasm which was lit chiefly by its own fire and included neither the niceties of trousseau, the pattern of plate, nor even the sweet joys of the blooming Matron⁶⁴.

ed anche Euphemia:

... shrouded her vision of matrimony under a coronet in religious mistery. She was not of that type of young lady who is induced to declare that her husband must be six feet high and a little near-sighted, part his hair in the middle and have amber-lights in his beard⁶⁵;

62. *Ibid.*, p. 135.

63. A proposito di questa tecnica delle 'trasposizioni segrete' o dell'ancor più complesso « capovolgimento ironico delle situazioni », si veda G. MELCHIONI: « Il 'Déjeuner sur l'herbe' di Henry James », *cit.*, pp. 208-9.

64. *Middlemarch*, *cit.*, XII, 3.

65. *Madame de Mauves*, *cit.*, p. 130.

ambidue, sebbene incontrino il compagno ideale — Longmore per Euphemia, Will Ladislaw per Dorothea — rimangono fedeli alla promessa data e allontanano l'innamorato.

Tutti gli elementi eliottiani inseriti in questo racconto⁶⁶, sono poi evidenti in *The Portrait of a Lady*, in cui la protagonista è altrettanto romantica, il matrimonio ugualmente deludente e altrettanto deciso il rifiuto d'abbandonare il marito: se si pensa poi che in questo racconto, per la prima volta, il tema dell' 'innocenza' contrapposta alla 'esperienza' si configura in un rapporto matrimoniale ed è inserito in un contesto internazionale, non sarà difficile concludere che *Madame de Mauves* è una tappa essenziale del cammino che porta da *Middlemarch* al *Portrait*. Né è eccezionale che la stesura del romanzo avvenga con tanto ritardo rispetto alla sua prima concezione: a tutte le sue opere più impegnative James arriva dopo un lungo processo di assimilazione⁶⁷, (di cui è dato cogliere qualche momento nei saggi critici, nelle lettere, nelle discussioni con se stesso annotate sui diari) e solo dopo aver composto, particolare su particolare, le scene essenziali, su cui intende costruire l'architettura drammatica del romanzo⁶⁸, con una serie di abbozzi, di « prove d'autore », di tentativi, rivolti ad ottenere quello che secondo lui è il massimo risultato per uno scrittore: « to be as complete as possible — to make as perfect a work »⁶⁹. Nei romanzi che precedono il *Portrait* si ripetono, con sottili variazioni, scene e motivi che dovevano aver colpito la fantasia jamesiana.

66. Ripresa dalla Eliot è anche la tematica morale, di cui si avrà a parlare più estesamente in seguito, esaminando *The Portrait of a Lady*.

67. Dalla prima idea di *Wings of the Dove* alla sua stesura passano nove anni e dodici dalla prima annotazione dell'argomento alla pubblicazione di *The Golden Bowl*.

68. « Se osservo i miei personaggi abbastanza a lungo, li vedo comporsi, li vedo collocati... Com'essi appaiono e si muovono e parlano e si comportano nella scena che ho trovato per loro... questo è il mio resoconto di essi », *Le Prefazioni*, cit., p. 45.

69. HENRY JAMES, « The art of fiction », cit., p. 60.

Si veda, ad esempio, *Roderick Hudson*⁷⁰, il romanzo la cui stesura è quasi contemporanea a quella di *Madame de Mauves*, ma in cui le reminiscenze più evidenti sono dai letterati francesi, e da Hawthorne. La presenza della Eliot vi si può rintracciare oltre che nella somiglianza, per certi aspetti del carattere, di Roderick al personaggio di Tito Melema⁷¹ anche per la particolare funzione che Roma e l'atmosfera romana hanno nel romanzo. Uno dei punti di *Middlemarch* che doveva aver maggiormente interessato il giovane James, da poco reduce da un pellegrinaggio in Italia, era il lungo capitolo in cui Dorothea, in una galleria dei Musei Vaticani, medita per la prima volta, come poi farà Isabel nella famosa 'veglia', sul matrimonio.

Nella mente della giovane donna, il paesaggio romano, che ella osserva da una delle grandi finestre della galleria, è scabro, desolato, nemico, e le sembra quasi che rifletta l'aridità, il grigiore mentale di Casaubon e il suo fallimento matrimoniale:

Ruins and basilicas, palaces and colossi, set in the midst of a sordid present, where all that was living and warm-blooded

70. Le citazioni dalle opere di James sono tratte dal testo della Edizione di New York del 1907-9. Si indicheranno rispettivamente il volume e il capitolo da cui la citazione è tratta. Molti dei romanzi citati possono trovarsi, in versione italiana, nella edizione, a cura di A. LOMBARDO, di: HENRY JAMES, *Romanzi*, 6 voll., Firenze 1965-1967.

71. Come Tito, Roderick è incapace di operare coscientemente una scelta ed appare una docile vittima delle circostanze, come Tito ha una inconscia disposizione alla menzogna: Rowland stigmatizza il suo comportamento con parole che potrebbero esattamente applicarsi al personaggio eliottiano: « You have never chosen, I say; you have been afraid to choose. You have never really looked at it and seen that it was hideous, and yet said « No matter, I will brave the penalty, I will bear the shame! » You have closed your eyes, you have tried to stifle remembrance, to persuade yourself that you were not behaving so badly as you seemed to be, that there would be some way after all of doing what you liked and yet escaping trouble... » (cit., I, 13). Lo stesso destino attende sia Tito che Roderick: ambedue, traditori degli affetti più cari e dei doveri più sacri, finiranno col perdere la donna che più sinceramente li ama.

È da notare che James considerava Tito « the best of G. E. 's young men » e sottolineava che « in Tito we have a picture of that depression of the moral tone by falsity and self-indulgence... » (« The novels of G. F. », art. cit.).

seemed sunk in the deep degeneracy of a superstition divorced from reverence... all this vast wreck of ambitious ideals, sensuous and spiritual... urged themselves on her with that ache belonging to a glut of confused ideas which check the flow of emotion⁷².

c, nella disperazione per l'improvviso crollo di tutti i suoi ideali, anche la città le sembra un simbolo di falsità e di morte:

...Rome, the city of visible history, where the past of a whole hemisphere seems moving in funeral procession with strange ancestral images and trophies gathered from afar...⁷³

c:

she had ended by oftenest choosing to dine out to the Campagna where she could feel alone... away from the oppressive masquerade of ages, in which her life too seemed to become a masque with enigmatical costumes...⁷⁴.

Lo stesso senso di estraneità prova, a Roma, Mary Garland, la fidanzata tradita da Roderick, che, come Dorothea, è « heretic about art ».

Is this what you call life? ... Saint Peter's — all this splendour, all Rome — pictures, ruins, statues, beggars, monks...⁷⁵.

Altrove⁷⁶, nel romanzo, Roma viene definita « this wicked, infectious, heathenish place »⁷⁷.

72. *Middlemarch*, cit., XII, 20.

73. *Ibid.*

74. *Ibid.*

75. *Roderick Hudson*, cit., I, 12.

76. *Ibid.* I, 13.

77. Questa visione di Roma è inconsueta nel giovane James che, nel '69, scriveva a suo padre: « At least — for the first time — I live! ... *In fine* I have seen Rome and I shall go to bed a wiser man than I last rose — yesterday morning » (la lettera è del 30 ottobre 1869). Le stesse emozioni aveva attribuito a Nora in *Watch and Ward*: « It was as if she had bloomed into ripeness, into the sunshine of a great contentment: as if, fed by the sources of æsthetic delight, her nature had risen calmly to its allotted level » (a cura di L. EDEL, New York 1959, p. 160), che sarebbe ancora una prova

Rowland Mallet, che è segretamente innamorato di lei, la guiderà (come Will Ladislav, Dorothea) alla comprensione della 'old and complex civilization' romana. Ambedue le eroine rivelano lo stesso desiderio di imparare (« Rowland felt that it was not amusement and sensation that she coveted, but knowledge — facts that she might noiselessly lay away piece by piece in the fragrant darkness of her serious mind, so that under this head at least she should not be a perfectly portionless bride »)⁷⁸ all'unico scopo di aiutare il marito; come Dorothea, anche Mary desidera dedicare la sua vita « not to her own ends, but to those of another whose life would be large and brilliant ». Altri paralleli si potrebbero trovare: i Musci Vaticani sono il luogo che le due fanciulle frequentano di preferenza, e, in particolare, la Galleria delle sculture che, tra l'altro, è anche il centro del romanzo hawthorniano, *The Marble Faun*, a James ben noto. Entrambe finiscono col comprendere la bellezza di Roma e alla fine le parole che Will usa per contrapporre al rigido codice morale di Dorothea un più umano concetto della felicità, « the best pity is to enjoy — when you can . . . »⁷⁹ sono riecheggiate da Mary:

della derivazione eliottiana di questa visione di Roma. L'«infectious Rome» è ancora al centro di un altro racconto jamesiano del 1878, *Daisy Miller*, che può considerarsi una delle tante «prove di autore» che hanno preceduto il *Portrait*: la 'mal aria' romana finisce qui con l'uccidere la giovinetta americana, che, per la sua innocenza e la sua coscienza morale, preannuncia Isabel Archer. È interessante notare che i tre racconti del '78 — i più vicini alla stesura del *Portrait* — ricordano, in qualche modo, il romanzo eliottiano: in *Longstaff's Marriage*, Roma è ancora una volta la «City of Rest», in cui Diana Belfield trova la morte, mentre in *An International Episode*, che ripropone il tema del conflitto tra l'innocente giovane americana e la civilizzata società europea, la protagonista, Bessie Alden, dichiara di essere un'appassionata lettrice di G. Eliot perchè « she knows about English society ». (Tutti questi racconti possono trovarsi in *The Complete Tales of Henry James*, cit., vol. IV. Sui rapporti di James con Roma e con l'Italia si veda il recentissimo libro di CRISTINA GIORCELLI, *Henry James e l'Italia*, Roma 1968).

78. *Roderick Hudson*, cit., I, 43.

79. *Middlemarch*, cit. XII, 23.

I used to think... that if any trouble came to me I would bear it like a stoic. But that was at home where things don't speak to us of enjoyment as they do here. Beauty stands here... and keeps saying that man was not made to suffer but to enjoy...⁸⁰.

L'episodio di Dorothea nei Musei Vaticani, particolarmente per quel che riguarda l'incontro con Will Ladislav e il suo amico pittore, Naumann, viene ripreso da James nel romanzo *Confidence*, la cui composizione precede di poco il *Portrait*. La posizione in cui Longville sorprende la giovane protagonista, Angela, è molto simile a quella di Dorothea: come l'eroina eliottiana ella è immobile e assorta: « She was motionless: it was almost as if she were standing there on purpose to be drawn »⁸¹; e il suo abbigliamento ricorda nel color grigio e nel taglio il « long cloak fastened at the neck » di Dorothea: « she wore a grey dress, fastened up, as was then the fashion... »⁸²; nella descrizione James riprende l'immagine usata da Naumann (« I think she looks almost what you call a Quaker... »): Angela infatti appare a Longmore « as a sort of transfigured Quakeress ». Ed infine anche la giovane americana rifiuterà di guardare lo schizzo che di lei ha fatto Longmore, come Dorothea il disegno del dilettante Ladislav⁸³.

Nello stesso atteggiamento della infelice Mrs. Casaubon di fronte all'Arianna, Osmond coglie Isabel, nella Galleria del

80. *Roderick Hudson, cit.*, I, 22.

81. *Confidence*, London 1921, pp. 6-7.

82. *Ibid.*

83. James ripete ancora una volta, in chiave ironica, l'episodio in *The Reverberator*, un romanzo del 1888, pieno di humour, che si pone volutamente a contrasto della produzione precedente (in una lettera quasi contemporanea a William, Henry scrive «...I am deadly weary of the whole international state of mind»). Due amici, il pittore Waterlow e Gaston de Probert, ammirando gli schizzi di Francie Dosson, vanno in estasi per le sue 'pictorial qualities': « The two young men, falling back upon their divan, broke into expressions of aesthetic rapture, declared that the girl had qualities — oh, but qualities and a charm of line. You would have gathered from their conversation (though as regards much of it only perhaps with the aid of a grammar and dictionary) that the young lady possessed plastic treasures of the highest order ». (London 1949, p. 69).

Campidoglio, dinanzi alla scultura del Gladiatore Morente, subito dopo ch'ella ha definitivamente allontanato Lord Warburton, e, nel Foro, quando « her thoughts . . . had wandered . . . to regions and objects more contemporaneous . . . from the Roman Past to her future »⁸⁴, ella è, come Dorothea, cieca alle statue che la circondano, « inwardly seeing the light of years to come. »⁸⁵. Anche in *The Portrait of a Lady* il paesaggio romano è partecipe delle emozioni di Isabel:

She had . . . taken old Rome into her confidence for, in a world of ruins, the ruin of her happiness, seemed a less unnatural catastrophe: she rested upon things that had crumbled for centuries and yet still were upright . . . so that as she sat in a sun-warmed angle on a winter's day or stood in a mouldy church to which no one came, she could almost smile at it and think of its smallness⁸⁶.

Ma l'influsso del romanzo inglese sulla prima grande opera jamesiana è ben più profondo e, certo, non riducibile alla ripresa di alcuni episodi. Già la prima annotazione della trama del romanzo ne stabilisce il tema con parole molto simili a quelle usate nella recensione a *Middlemarch*:

The idea of the whole thing is that the poor girl, who has dreamed of freedom and nobleness . . . finds herself in reality ground in the very mill of the conventional⁸⁷.

Non v'è dubbio, infatti, che James, pur desiderando di modellare la sua giovane protagonista sui tratti della cugina Minnie Temple, morta di recente (e che egli ritrovava in alcune eroine dei romanzi di Hawthorne e di Howells)⁸⁸, sentisse

84. *The Portrait of a Lady*, cit., III, 23.

85. *Ibid.*, III, 19.

86. *Ibid.*, IV, 49.

87. *The Notebooks of Henry James*, cit., p. 15.

88. In una recensione a *A Foregone Conclusion* di Howells (*Nation*, 7 Gen. 1875), James apprezza il personaggio di Florida Vervain, « the nervous emancipated young woman . . . equipped with a lovely face and an irritable moral consciousness . . . ».

però il bisogno di arricchire, di approfondire il personaggio. In una lettera a Grace Norton, aveva scritto:

Poor Minnie was essentially incomplete and I have attempted to make my young woman more rounded, more finished⁸⁹.

Nel romanzo la figura di Isabel Archer sembra adattarsi ai contorni della silhouette di Dorothea Brooke in modo perfetto e, per così dire, perfino fisico (al paragone di Mrs. Touchett, per cui Isabel è simile a « a Cimabue Madonna », corrisponde quello di Naumann che giudica Isabel « the most perfect young Madonna »). Anche Isabel ha « (a) meagre knowledge, inflated ideals . . . a confidence at once innocent and dogmatic » e, per quanto « clear-sighted », rischia, come Dorothea, di scambiare della latta per il luccicante elmo di Mambrino⁹⁰: accanto ad entrambe viene posta, in funzione di Sancho, una sorella: per Isabel è la « practical » Lilian, per Dorothea, Celia (« Dorothea was usually spoken of as being remarkably clever, but with the addition that her sister Celia had more common sense »)⁹¹.

Parallelo è anche lo svolgimento della loro vicenda spirituale: come Mrs. Casaubon e Madame de Mauves anche Isabel giudica il suo futuro marito « quiet, clever, sensitive, distinguished », e, come loro, è attratta dalla sua superiorità intellettuale, dalla sensazione di legarsi ad un essere d'eccezione, « above the respectable average ».

Non che le due eroine manchino di generosità: sia Dorothea che Isabel si sposano convinte di non essere solo « taking, but giving »: la giovane americana porterà ad Osmond il denaro con cui potrà creare l'atmosfera di gusto e di eleganza che gli è indispensabile, mentre Dorothea si propone di essere, per Casaubon, una assistente intelligente e devota. In realtà, en-

89. Cito da F. O. MATTHIESSEN, *Henry James: The Major Phase*, Oxford 1944, p. 71.

90. La citazione dall'opera di Cervantes è posta dalla Eliot, come motto, all'inizio del capitolo 2° di *Middlemarch*.

91. *Middlemarch*, cit., XII, 2.

trambe, senza rendersene conto, tendono solo a realizzare i loro ideali e non sono affatto immuni dal peccato che scopriranno, poi, con orrore, nei loro mariti.

Dorothea è dogmatica quanto Casaubon: per mantenere fede all'ideale immagine di sé che si è prefissa e non ammettere le sue debolezze, si nega i piaceri più innocenti; la particolare qualità del suo desiderio di rendersi utile all'umanità viene messa in luce quando, durante la sua prima visita alla sede del marito, scopre, con profonda e poco caritatevole disillusione che Lowick è un paese ricco:

... and in the next few minutes, her mind had glanced over the possibility, which she would have preferred, of finding that her home would be in a parish which had a larger share of the world misery, so that she might have had more active duties in it...⁹².

Allo stesso modo, anche se con un più sottile gioco d'immagini, James suggerisce in Isabel la presenza della stessa sensibilità che vizia la natura di Osmond: come lui, ella è una collezionista per cui egli rappresenta un acquisto prezioso: « he was fine... as one of the drawings in the long gallery above the bridge, at the Uffizi ». E del resto un inconsapevole gusto estetizzante l'aveva spinta a rifiutare Caspar Goodwood⁹³:

...she sometimes thought he would be rather nicer if he looked, for instance, a little differently. His jaw was too square and set and his figure too straight and stiff... Then she viewed with reserve a habit he had of dressing always in the same manner: it was not apparently that he wore the same clothes continually, for, on the contrary, his garments had a way of looking rather too new. But they all seemed of the same piece; the figure, the stuff was so drearily usual⁹⁴.

92. *Ibid.*, XII, 18.

93. Si noti che Dorothea respinge Sir James Chetam perchè lo ritiene incapace di realizzare imprese importanti.

94. *The Portrait of a Lady*, cit., III, 12.

E, in fondo, anche l'ideale di vita di questa giovane americana, (che appare, non senza significato, perfettamente inquadrata, agli occhi di Rosier, nella meravigliosa cornice voluta da Osmond: « framed in the gilded doorway . . . as the picture of a gracious lady »)⁹⁵ è « to renounce everything but Correggio! »⁹⁶.

A causa di questa tara nascosta, sia Dorothea sia Isabel finiscono con lo sposare un uomo che sembra loro la personificazione dei loro più riposti desideri. Ma Osmond, come Casaubon, non è che uno 'sterile dilettante', e identica è l'immagine che entrambi gli scrittori scelgono a visibile simbolo delle qualità spirituali dei due uomini: quella della loro casa, 'The Grange', a Lowick, è un edificio « of greenish stone, not ugly, but small-windowed and melancholy looking », con un'aria « of autumnal decline »; sinistro come il suo proprietario è Palazzo Roccanera: « a dark and massive structure . . . a kind of domestic fortress, which smelt of historic deeds, of crime and craft and violence . . . »⁹⁷.

L'immagine ritorna, in termini più drammatici, nelle dolorose riflessioni delle due giovani donne.

How was it that in the weeks since her marriage, she [Dorothea] had not distinctly observed but felt with a stifling depression, that the large vistas and wide fresh air which she had dreamed of finding in her husband's mind were replaced by ante-rooms and winding passages which seemed to lead nowhither?⁹⁸

è la domanda che Dorothea si pone nelle ore angosciose che seguono il primo litigio coniugale. Isabel la riecheggia nella desolata veglia in cui considera la sua vita passata:

But when . . . he led her into the mansion of his own abitation, then, then she had seen where she really was. She could live it over again, the incredulous terror with which she had taken the measure

95. *Ibid.*, IV, 37.

96. *Ibid.*, III, 24.

97. *Ibid.*, III, 24.

98. *Middlemarch*, cit., XII, 20.

of the dwelling. Between those four walls she had lived ever since; they were to surround her for the rest of her life. It was the house of darkness, the house of dimbness, the house of suffocation. Osmond's beautiful mind gave it neither light nor air; Osmond's beautiful mind, indeed, seemed to peep down from a small high window and mock her...⁹⁹.

In una conferenza dal titolo *James o le Ambiguità*, Mario Praz notava che l'infelicità della coppia Osmond-Isabel derivava da illusioni che « ciascuno dei due coniugi s'era fatto sul carattere dell'altro »¹⁰⁰; si potrebbe aggiungere che analoga è la consapevolezza da parte delle due donne di essere, anch'esse, responsabili del fallimento matrimoniale: entrambe si rendono conto di aver, più o meno consciamente, recitato una parte, di aver voluto apparire diverse.

Patecicamente, Casaubon aveva desiderato « a soft fence against the cold, shadowy, unapplausive audience of his life »¹⁰¹; ma si rende conto:

with sudden terror that this capacity for worshipping the right object might be replaced by presumption, this worship by the most exasperating of all criticism¹⁰².

Dorothea, dal canto suo, comprende di essere stata colpevole nel suggerirgli l'idea che nel matrimonio ella cercasse solo « the voluntary submission to a guide who would take her along the grandest path », nell'avergli promesso: « I will not trouble you too much; only when you are inclined to listen to me »¹⁰³.

99. *The Portrait of a Lady*, cit., IV, 42.

100. Praz aggiungeva che questo « era un tema squisitamente eliotiano... analizzato dalla romanziera vittoriana in *Middlemarch* ». Dello stesso autore si veda anche l'analisi dell'opera della Eliot in *La Crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano*, Firenze 1952.

101. *Middlemarch*, cit., XII, 20.

102. *Ibid.*, XII, 3.

103. Anche qui James ricalca fedelmente lo schema della Eliot nell'analisi psicologica di Osmond: in cui, come in Casaubon, l'orgoglio offeso provoca una reazione gelosa nei riguardi di un ancor improbabile rivale. James, sin

Simile è la delusione di Osmond e altrettanto lucida la reazione di Isabel. Osmond non riesce a sopportare che la capacità critica della moglie si rivolga contro di lui, « that she should turn the hot light of her disdain upon his own conception of things ». Isabel è cosciente, dal canto suo, di aver, volontariamente, contribuito a illuderlo sulla qualità della sua intelligenza:

...she had effaced herself, she had made herself small, pretending there was less of her than there really was,

e riconosce di aver perfino peccato d'ipocrisia, avendogli nascosto che:

she had too many ideas: she had more even than he had supposed, many more than she had expressed to him ...¹⁰⁴.

Ma un peccato assai più grave James imputa alla sua eroina, definendolo con un tipico termine eliottiano: *narrowness*. Nella ristrettezza della visione morale, per James, come per la Eliot, va ricercata la causa d'ogni errore; essere « narrow » significa essere disposti al male. Secondo la benevola opinione di Mr. Brooke, Casaubon è « a little narrow »¹⁰⁵, e la stessa Dorothea, quando Will Ladislav le rimprovera la sua « too one-sided life », ammette che la sua colpa è di essere « very narrow »¹⁰⁶. E confessa a se stessa, quando ammette l'inconsistenza dei suoi ideali:

« Of course, my notions of usefulness must be narrow. I must learn new ways of helping people »¹⁰⁷.

dalla recensione a *Middlemarch* (cit.), dimostrò di aver colto questo particolare passaggio psicologico: « Mr. Casaubon, embittered by matrimonial disappointment takes refuge in vain jealousy of his wife's relation with an interesting young cousin ... ».

104. *The Portrait of a Lady*, cit., IV, 42.

105. *Middlemarch*, cit. XII, 9.

106. *Ibid.*, XIV, 30.

107. *Ibid.*, XIV, 9.

Il concetto della « narrowness » come colpa era stato subito intuito dal James critico, che configura in questo modo, nei *Notebooks*, il dramma matrimoniale di Isabel:

After a year or two of marriage, the antagonism between her nature and Osmond's comes out — the open opposition of a noble character and a narrow one¹⁰⁸.

Ma poi, nella più complessa caratterizzazione dei personaggi della sua opera, non mancherà di attribuire anche a Isabel questa segreta debolezza.

In ambedue i romanzi il concetto di ' narrowness ' è espresso con un sottile gioco d'immagini legato alla vista.

Dorothea ammette di essere « short-sighted »; a Will, che le rimprovera l'incapacità di sentire il fascino di Roma, ella adduce a giustificazione la « narrow experience of her girlhood », ed ammette:

« It is painful to be told that anything is very fine and not be able to feel that it is fine — something like being *blind*, while people talk of the sky »¹⁰⁹.

Nel momento in cui si renderà conto di aver sempre considerato con troppo distacco la modesta umanità che la circonda, Dorothea noterà che « she was not at ease in the *perspective* and chilliness of that height »¹¹⁰.

Anche Isabel sbaglierà perché, come dichiara Ralph, si propone non di « vuotare la coppa dell'esperienza », ma solo di « vedere con i suoi occhi ». La stessa frase ripete a proposito di Osmond: « I shall see Mr. Osmond for myself »: la limitatezza della sua visione non le permetterà poi di riconoscere il male nemmeno nel momento in cui vedrà Osmond e Madame Merle vicini, in salotto, in atteggiamento curiosamente confidenziale.

108. *Op. cit.*, p. 52.

109. *Middlemarch*, *cit.*, XIV, 22.

110. Un interessante studio delle immagini nell'opera eliotiana è quello di REVA STUMP, *Movement and Vision in George Eliot's Novels*, Seattle 1959.

Lo stesso concetto di « narrowness » si riflette anche nelle immagini in cui, per le due giovani donne, si concretizza la vita matrimoniale: Dorothea riconosce che:

having once embarked on your marital voyage, it is impossible not to be aware that you make no way and that, in fact you are exploring an enclosed basin¹¹¹

mentre Isabel, nella sua consapevole veglia notturna, si rende conto che ella si sta dibattendo « in a blasted circle ».

Simili dunque lo svolgimento, l'evoluzione psicologica dei personaggi, la problematica morale, le immagini dei due romanzi¹¹²; la fedeltà di James al modello eliottiano, si potrebbe aggiungere, è dimostrabile perfino con il procedimento matematico del ragionamento per assurdo: ché proprio i punti in cui *The Portrait of a Lady* si distacca da *Middlemarch* (il secondo matrimonio di Dorothea — la molteplicità dei protagonisti) sono quelli su cui, con più severità, si era appuntata la critica jamesiana:

Will she [Dorothea] or will she not marry Will Ladislaw? The question is relatively trivial...

e:

Dorothea was altogether too superb a heroine to be wasted; yet she plays a narrower part than the imagination of the reader demands...¹¹³.

Errori che il James autore non poteva evitare di correggere.

111. *Middlemarch*, cit., XII, 20.

112. Un curioso dettaglio può valere a dimostrare la continua presenza del testo eliottiano nel *Portrait*. Da *Middlemarch* deriva anche il nome di Lord Warburton. William Warburton (1698-1779) è il vescovo, teologo e critico, di cui Casaubon sta studiando l'opera. Per chi conosca la meticolosità con cui James annotava nei suoi diari gli elenchi di nomi da attribuire ai suoi personaggi, il particolare non è irrilevante.

113. Nella recensione a *Middlemarch*, cit.

Nelle opere del James più maturo, quando la sua esperienza è più ricca e più ampio il numero delle sue letture, gli elementi che compongono il tessuto delle sue opere diventano indistinguibili nella mirabile fusione della creazione artistica anche se l'influsso eliottiano si può ancora intravedere in una serie di personaggi — da Hyacinth Robinson di *The Princess Casamassima* e Nick Dormer di *The Tragic Muse* a Merton Densher (*The Wings of the Dove*) e il Principe, protagonista di *The Golden Bowl* — i quali, per la loro debolezza, l'incapacità di prendere delle decisioni e la disposizione a mentire, anche a se stessi, sono reminiscenze di Tito Melema; e anche se la presenza di Dorothea è meno scoperta, ma riconoscibile, in Fleda Vetch di *The Spoils of Poynton*, in Milly Theale di *The Wings of the Dove* e perfino nell'ultimo grande personaggio femminile jamesiano, Rosanna di *The Ivory Tower*. Uno però tra i personaggi dei grandi romanzi jamesiani — Kate Croy di *The Wings of the Dove* — è certamente esemplato su una delle figure eliottiane che colpì, più di ogni altra, la fantasia del giovane americano, Gwendolen Harleth di *Daniel Deronda*.

Nel 1876 James aveva scritto su quel romanzo il lungo dialogo *Daniel Deronda, a Conversation*¹¹⁴, fra i più noti tra i suoi scritti critici, in cui, valendosi di tre diversi personaggi — Theodora, un'appassionata estimatrice della romanziera vittoriana, il cui nome è un chiaro anagramma di Dorothea, Pulcheria, una frivola lettrice di romanzi francesi e il giovane critico Costanzo che impersona lo stesso James — dà voce alle più contrastanti opinioni sul romanzo e riassume il suo pensiero sull'autrice; vi si ritrova perciò il riconoscimento della ricchezza del suo mondo fantastico « so vast, so much-embracing . . . », della sua capacità di 'sentire' la vita, della sua serietà morale, ma ci si rende conto che l'interesse dell'autore gravita particolarmente intorno al personaggio di Gwendolen, la giovane e sfortunata protagonista, che, spinta dal bisogno finanziario e da pressioni sociali, accetta un matrimonio sbagliato, pur sapendo

¹¹⁴. In *Atlantic Monthly*, dic. 1876, poi in HENRY JAMES, *Partial Portraits*, cit.

di distruggere così la vita di un'altra donna, e giunge poi, di errore in errore, quasi a commettere un delitto; la perdita dell'uomo che ama sarà la punizione del male commesso. Non è difficile riconoscere, nelle grandi linee della sua storia, qualche somiglianza con la vicenda di Kate Croy. Ella, in *The Wings of the Dove*, deve porsi quale vivente antitesi di Milly Theale, la Colomba, seconda e più sublime incarnazione di quella Minnie Temple, che già si era voluta rappresentare nell'Isabel del *Portrait*. James, nella prima annotazione sul romanzo nel diario del 1894, appare curiosamente preoccupato di accentuare, anche rispetto ad Isabel, le qualità positive della sua protagonista, di purificarla di tutto ciò che può essere 'trivial' o 'second-rate'; è particolarmente imbarazzato all'idea di un suo eventuale rapporto fisico con l'uomo di cui è innamorata, marito o amante:

... It has bothered me in thinking of the little picture — the idea of the physical possession ...¹¹⁵.

Questa è la genesi, quasi obbligata, della seconda figura femminile, « the other woman », che potrebbe essere « the mistress of the young man ». Ma questo personaggio, nato come pura necessità di antitesi, subito « declines to enact itself save in terms of amplitude », come James dichiarerà nella prefazione al romanzo: la seconda annotazione sul diario, a distanza di soli quattro giorni¹¹⁶, è tutta accentrata su questa nuova figura, che diventa la 'fiancée' del giovane protagonista e il cui ruolo, nella trama, è già completamente definito.

Nel romanzo, James stabilisce anche visivamente la complementarità delle due protagoniste:

Certain aspects of the connexion of these young women show for us, such is the twilight that gathers about them, in the likeness of some dim scene in a Maeterlinck play; we have positively the image, in the delicate dusk, of the figures so associated and yet so

115. *The Notebooks of Henry James*, cit., p. 170.

116. *Ibid.*, pp. 172-4.

opposed, so mutually watchful: that of the angular pale princess . . . mainly scared, mainly still . . . and that of the upright restless slow-circling lady of her court . . . ¹¹⁷.

Modello del personaggio antitetico a Milly non poteva che essere quella Gwendolen Harleth, che James aveva già definito, nel dialogo, come « the perfect counterpart of Dorothea » ¹¹⁸ e della cui complessa caratterizzazione era stato un così fervido ammiratore: « Gwendolen is a masterpiece. She is known, felt and presented, psychologically, altogether in the grand manner » ¹¹⁹.

Significativo della presenza del romanzo eliottiano nella concezione di *The Wings of the Dove* è il fatto che James sottolinei subito in *Daniel Deronda* una situazione drammatica che a lui sembra particolarmente interessante e suscettibile di sviluppi:

It is a very interesting situation — that of a man with whom a beautiful woman in trouble falls in love and yet whose affections are so preoccupied that the most he can do for her in return is to enter kindly and sympathetically into her position, pity her and talk to her ¹²⁰,

e che, in questa stessa situazione, egli ponga poi Merton Densher, il suo protagonista.

Come Gwendolen, Kate è bella e dotata di un indefinibile potere di seduzione ¹²¹, entrambe sono eccezionalmente vitali, e la loro energia fisica si contrappone alla labile salute delle loro rivali; ambedue sono coraggiose: l'ideale di Gwendolen è « to be daring in speech and reckless in braving dangers, both mo-

117. *The Wings of the Dove*, cit., XX, 7, 3. (I numeri indicano, oltre il volume, il libro e il capitolo da cui la citazione è tratta).

118. *Daniel Deronda*, *A Conversation*, cit.

119. *Ibid.*

120. *Ibid.*

121. Gwendolen viene definita « a Lania beauty », mentre nel fascino di Kate vi sono « mysteries of which her friends were conscious ».

ral and physical »¹²², ed ella afferma: « I dread giving way »¹²³, così come Kate dichiara: « I'm a person, thank goodness, who can do what I don't like, »¹²⁴. Ma il più significativo elemento comune è che entrambe vengono valutate in termini economici¹²⁵. Kate ammette lucidamente riferendosi al padre e alla sorella: « My position's a value, a great value for them both... It's *the* value — the only they have. »¹²⁶; Gwendolen viene considerata da Mr. Gascoigne, suo tutore, come un buon investimento: egli spiegherà a sua moglie che « the girl is really worth some expense » perché « likely to make a brilliant marriage »¹²⁷.

Ambedue le protagoniste, all'inizio del romanzo, vengono poste di fronte al problema finanziario creato dalla rovina economica delle due famiglie, e ad entrambe viene concesso, dagli autori, un lungo capitolo iniziale di meditazioni, un 'a solo' teatrale; la scenografia è identica; esse passeggiano, irrequiete, in una stanza e, di tanto in tanto sostano davanti allo specchio, quasi che la contemplazione della loro immagine le riconforti. La descrizione di Gwendolen:

...Happening to be seated sideways before the long strip of mirror between her two windows she turned to look at herself... And even in this beginning of troubles, while for lack of anything else to do she sat gazing at her image in the growing light, her face gathered a complacency gradual as the cheerfulness of the morning...¹²⁸

è straordinariamente simile a quella di Kate:

She stared into the tarnished glass too hard indeed to be staring at her beauty alone... If she saw more things than her fine face

122. *Daniel Deronda*, cit., XV, 6.

123. *Ibid.*, cit. XX, 23.

124. *The Wings of the Dove*, cit., XX, 8, 3.

125. Per la definizione di Kate in termini economici si rimanda allo studio già citato di A. LOMBARDO, « H. James, 'The American' e il mito d'Otello » in cui viene indicato l'influsso shakespeariano sul linguaggio delle metafore che caratterizzano Kate.

126. *The Wings of the Dove*, cit., XX, 1, 2.

127. *Daniel Deronda*, cit., XV, 4.

128. *Ibid.*, XV, 2.

in the dull glass of her father's lodgings, she might have seen that after all she was not herself a fact in the collapse ¹²⁹ . . .

ed anche i loro pensieri procedono in modo identico. Esse si rendono conto di non sapere fare a meno dei beni materiali: secondo la definizione di sua madre, Gwendolen non è « meant for poverty », ed ella stessa comprende, quando le si prospetta il matrimonio con Grandcourt, che « the dignities, the luxuries, the power of doing a great deal of what she liked to do. . . took hold of her nature. . . » ¹³⁰, così come Kate è cosciente che « she didn't make for misery », anzi ha « a dire accessibility » all'apprezzamento della ricchezza; ed ammette che « she liked the charming quarters her aunt had assigned her — liked them literally more than she had in all her other days liked anything » ¹³¹. Per questa loro interna debolezza, le due fanciulle finiranno col commettere il primo grande errore. Entrambe fanno però quanto è in loro potere per cercare una via d'uscita: i deludenti, umilianti colloqui di Gwendolen con Herr Klesmer e Mr. Gascoigne, in cerca di una soluzione, trovano una simmetrica corrispondenza in quelli di Kate con suo padre e sua sorella, e la pressione sociale che viene esercitata sulle due è identica. Ma un'altra, più celata, tara le conduce ambedue al male: il desiderio di potenza. Per Kate è la dimostrazione a se stessa di essere in grado di « square Aunt Maud », per Gwendolen il trionfo della sua civetteria: « . . . impossible for Gwendolen not to feel some triumph in a tribute to her power ». Ed ambedue finiscono col subordinare l'amore alla loro volontà di potenza, ad usare il loro fascino fisico per raggiungere un loro egoistico scopo. Gwendolen, nel momento in cui Grandcourt le propone il matrimonio « was overcome . . . by the suffused sense that here, in this man's homage to her lay the rescue from helpless subjection to an oppressive lot » ¹³², e, per il fatto che subordina il suo cedimento al desiderio di

129. *The Wings of the Dove*, cit., XIX, 1, 1.

130. *Daniel Deronda*, cit., XV, 13.

131. *The Wings of the Dove*, cit., XIX, 1, 2.

132. *Daniel Deronda*, cit., XVI, 27.

Densher alla di lui obbedienza ai suoi diabolici piani, Kate finisce col corrompere e pervertire il genuino sentimento che a lui la lega e si dimostra, come Gwendolen, incapace di una generosa partecipazione ai sentimenti degli altri.

Ambedue sono infatti accomunate da quel più grave peccato di 'narrowness', da quella incapacità a vedere oltre se stesse, che già era stato imputato a Dorothea e Isabel. Gwendolen non riuscirà ad immedesimarsi nella sorte della infelice Mrs. Glansher; Kate negherà, impazientemente, a Milly ogni comprensione¹³³. James aveva già intuito in questa luce il personaggio di Gwendolen Harleth, nel suo dialogo critico:

'The universe forcing itself with a slow, inexorable pressure into a narrow, complacent, and yet, after all, extremely sensitive mind, ... — that is Gwendolen's story'¹³⁴.

ed aveva precisato: « She is punished for being narrow and she is not allowed a chance to expand ... ».

Con una specie di contrappasso dantesco, Gwendolen che è incapace di dividere i nobili sentimenti di Deronda riguardo alla causa del popolo ebreo, viene condannata a condurre, ormai per sempre, la sua ristretta esistenza lontana dall'unica persona che aveva saputo ammacstrarla a una visione più ampia della vita; a Kate, invece, James offre ancora, apparentemente, una possibilità di scelta; ma, benché la sua intelligenza le faccia acutamente intuire il cambiamento di Densher, la sua ristretta capacità di visione le impedirà la grande, quasi mistica rivelazione del bene, che Densher ha avuto.

Ed è importante notare che i personaggi che alle due eroine si contrappongono, sia nel romanzo della Eliot che in quello jamesiano, — Mirah e Daniel, Milly e Densher — per quanto diversi tra loro, sono accomunati proprio dalla capacità di una maggior ricchezza di visione, di una « larger life »: capacità

133. Si veda, ad esempio, il colloquio dopo la visita del dottore tra le due donne (XIX, 5, 4).

134. *Daniel Deronda, a Conversation, cit.*

che si acquista solo con una lunga dimestichezza col difficile esercizio della 'sympathy', una disposizione spirituale che va dalla possibilità di partecipare ai sentimenti degli altri a quella di stabilire, con essi, una intima unione, una sorta di affinità.

Sulla dialettica dei due termini — 'narrowness' e 'sympathy' — si articola infatti il mondo morale sia della Eliot che di James: ed è questa somiglianza del modo di porsi di fronte al problema morale che va visto il più importante e durevole segno dell'influsso della romanziera sull'autore americano. Il concetto della 'sympathy', su cui James vide sintonizzata tutta l'opera eliottiana (ed è infatti un termine che ritorna spesso in tutti i suoi scritti sull'autrice vittoriana, fin dalla prima recensione a *Felix Holt*: «an extensive human sympathy»), può, parallelamente, suggerire anche un modo di lettura dell'opera dello scrittore americano: se infatti, per James come per la romanziera inglese, la capacità di 'sympathy' è il segno distintivo delle anime elette — delle Dinah, delle Maggie, delle Dorothea come dei Rowland Mallett, dei Lambert Strether e delle Milly — è altrettanto vero che la mancanza di essa è un altro degli aspetti di quella 'narrowness', che caratterizza i personaggi negativi; l'estetismo, l'utilitarismo, l'erotismo che sono le tare di Osmond, di Madame Merle, di Roderick Hudson, di Kate Croy, di Amerigo e di Charlotte Stant, e che qualche volta macchiano anche le creature migliori, sono altrettante conseguenze di una fondamentale incomprensione e mancanza di rispetto per l'umanità. Sia per la Eliot che per James questo è un rigido criterio morale, che non sopporta trasgressioni: ed è questa la spiegazione della inequivocabile condanna finale dell'atteggiamento morale di personaggi in apparenza così nobili spiritualmente come Madame de Mauves e la giovane governante di *The Turn of the Screw*. Se infatti la prima, a causa della sua rigida incomprensione dovuta a uno spietato codice morale (e l'autore le fa pronunciare una frase chiaramente esplicativa: «I believe that if my conscience will prevent me from doing anything very base, it will effectually prevent me from

doing anything very fine »¹³⁵ provoca la morte del marito, anche l'ambigua protagonista di *The Turn of the Screw* finisce col causare la morte del piccolo Miles nel momento in cui, dimentica di ogni doverosa pietà per la sua umiliazione e la sua angoscia, si lascia, per un attimo, possedere dal proprio desiderio di conoscenza, dal cieco egoismo del successo: « I was infatuated — I was *blind* with victory . . . »¹³⁶ e cerca di estorcergli crudelmente, la confessione del suo rapporto con le potenze malefiche.

James deriva dalla Eliot anche la concezione che la capacità di 'sympathy' non è un dono naturale, un crisma, ma va ottenuta con una lunga preparazione, un continuo addestramento. Esempio fu per James il trattamento di Dorothea, in *Middlemarch*. Dopo una prima, istintiva reazione di protesta nel riconoscere il fallimento del suo matrimonio, ella si rende conto quasi subito della esistenza di una simile angoscia anche in suo marito: « There might be a sad consciousness in his life which made as great a need on his side, as on her own »¹³⁷. Dopo una lunga meditazione, con una faticosa disciplina delle sue emozioni e un elaborato esercizio delle facoltà immaginative (per cui ella deve cercare di dipingersi un Casaubon umiliato e dolente), simile alla tecnica della meditazione codificata nei manuali religiosi per il raggiungimento dell'estasi mistica:

... it cost her a litany of pictured sorrows and of silent cries that she might be the mercy for these sorrows — but the resolved submission did come . . .¹³⁸

Dorothea riesce infine a compiere il suo primo gesto di 'sympathy' accettando di prendere su di sé l'umiliazione di suo marito: e, dopo avergli chiesto il perdono:

... she felt something like the thankfulness that might well up in us if we had narrowly escaped hurting a lamed creature. She

135. *Madame de Mauves*, cit., p. 171.

136. *The Turn of the Screw*, cit. XII, 24, p. 273.

137. *Middlemarch*, cit., XII, 20.

138. *Ibid.*, XIII, 42.

put her hand into her husband's and they went along the broad corridor together¹³⁹.

Da questo momento, la presenza di Dorothea sarà benefica per tutti: per Casaubon, per Lydgate (che le dichiara: « Everything seems more bearable since I have talked to you »), per Rosamond, il cui sforzo per migliorare è « a reflex of her own (Dorothea's) energy ».

James aveva dovuto porsi, con particolare angoscia, il problema del modo di sfuggire al chiuso cerchio dell'egoismo individuale, problema che gli derivava dalla tradizione letteraria americana (l'incapacità di accostarsi all'umanità era stato il peccato degli eroi di Hawthorne e di Melville) e dalla stessa familiare voce del padre che, in *The nature of evil*, aveva scritto: « we need never fear not to be good enough if we were only social enough » e, in uno scritto seguente, *Society*, aveva ripetuto: « evil springs wholly from having self-consciousness instead of social consciousness »¹⁴⁰; la scrittrice vittoriana doveva suggerirgliene una soluzione.

Qualche elemento del processo psicologico di Dorothea si trova infatti già nello studio della maturazione di Isabel. Anch'ella, con un doloroso sforzo, riesce a comprendere la posizione di suo marito¹⁴¹ e a conformarvisi fino ad accettare il suo punto di vista sul matrimonio « I Take our marriage seriously . . . for me we are indissolubly united »¹⁴² egli le aveva detto. Ed ella riconferma:

... marriage meant that a woman should cleave to the man with whom she had stood at the altar¹⁴³.

¹³⁹. *Ibid.* XIII, 42.

¹⁴⁰. Cito da F. O. MATTHIESSEN, *Henry James: The Major Phase*, cit., p. 57.

¹⁴¹. « It came over her that in his wishes to preserve appearances he was, after all, sincere, and that this, as far as it went, was a merit ». (IV, 51).

¹⁴². *The Portrait of a Lady*, cit. IV, 51.

¹⁴³. *Ibid.*

D'ora in avanti il suo contatto con gli altri sarà più immediato, più ricco; basti, come esempio, il lungo colloquio con Ralph, a cui la legherà, nel momento della morte, una affinità espressa in termini quasi carnali.

Ma l'eroina, più di ogni altra simile a Dorothea in questa faticosa conquista della capacità di « sympathy », è forse Maggie Verver, la protagonista di *The Golden Bowl*, il più complesso, probabilmente, dei personaggi femminili di James. Ella viene subito definita, da Charlotte Stant, come una creatura dotata di eccezionale gentilezza spirituale:

« She lets everything go but her own disposition to be kind to you . . . »¹⁴⁴.

Per questo, nel momento in cui ha l'intuizione del tradimento, della « thing hideously behind, behind so much trusted, so much pretended nobleness, cleverness, tenderness », ella, vincendo l'istintiva tentazione di denunciare il Principe e Charlotte, decide « to spare them » perché si rende conto che è essenziale — e a lei allo stesso modo che a loro — che resti inalterato il loro fascino, la loro 'personal serenity', e 'incomparable superiority': per questa sua infinita partecipazione alle loro vite, per questa lucida intuizione di un destino comune ella sente di dover sopportare, da sola, il male di tutti:

to charge herself with it as the scapegoat of old, of whom she had once seen a terrible picture, had been charged with the sins of the people and had gone forth into the desert . . .¹⁴⁵.

Annullando costantemente il suo 'io', nella continua attenzione ai sentimenti degli altri, nella comprensione delle loro 'posizioni', Maggie riesce infine a restaurare quell'ordine che è necessario alla vita di tutti. Si veda, ad esempio, la scena

¹⁴⁴. *The Golden Bowl*, cit., XXIII, 1, 5.

¹⁴⁵. *Ibid.*, XXIV, 3, 2. Il riferimento è al famoso dipinto *The Scapegoat* di W. Holman Hunt (1827-1910) esposto per la prima volta nel 1856 alla Royal Academy.

in cui, già consapevole di aver vinto, ella fa sua l'umiliazione di Charlotte Stant.

« You recognise that you have failed? », asked Charlotte from the threshold.

.....

She made up her mind.

« I've failed », she sounded out before Charlotte, having given her time, walked away. She watched her, splendid and erect, float down the long vista; then she sank upon a seat, Yes she had done all¹⁴⁶.

Ancor più drammatico è il momento in cui Maggie prevede, con orrore, la confessione del marito e decide di dividere la sua colpa e la sua vergogna:

What instantly rose for her... was the sense that she must strike in as waiting for a confession. This, in turn, charged her with a new horror; if that was her proper payment, she would go without money... all she now knew, accordingly, was that she should be ashamed to listen to the uttered word...¹⁴⁷.

Come Dorothea, anch'ella, per la sua capacità di partecipare alla vita degli altri, riesce ad avere su tutti, e principalmente su Amerigo, una azione benefica; le peculiari qualità di ognuno — il fascino di Charlotte, l'innocenza di Adam, la splendida serenità del Principe — sembrano diventare più intense al contatto della 'sympathy' di Maggie¹⁴⁸.

146. *Ibid.*, XXIV, 5, 5.

147. *Ibid.*, XXIV, 6, 3.

148. A volte, nell'ambiguo mondo jamesiano, anche questa capacità di intima partecipazione sembra colorarsi di una luce negativa: in *The Altar of the Dead* e *The Sacred Fount*, il processo della 'sympathy' diviene ossessione, si colora della fosca luce del vampirismo (Si veda a proposito del tema del vampirismo in *The Altar of the Dead*, il saggio di F. ZOLLA, « Henry James e i morti », *'Elsinore'*, III, 17-18). Ma è implicita, nella natura stessa del sentimento di 'sympathy', la necessità di rinunciare, almeno in parte, al proprio 'io', per obliarsi negli altri. L'ambiguità può comunque essere in parte spiegata con uno spostamento del 'punto di vista' dell'autore; dalla vittima al colpevole. E, visto in una luce diversa, il Principe, certo, non apparirebbe meno bieco di Gilbert Long o Grace Brissenden.

Le metafore religiose che esprimono talvolta il processo spirituale dell'eroina jamesiana non devono però trarre in inganno; la capacità di 'sympathy' non è qualità mistica, ma morale, il puro raffinarsi di una possibilità umana, anzi è l'unica umana possibilità di avere una vita trascendente, 'a larger life', in un mondo troppo razionale e privo di fede per accettare il soprannaturale.

E in questo svincolamento del mondo morale da ogni dimensione religiosa, in questa riduzione alla misura umana dei processi mistici, va, ancora una volta, riconosciuta la fedeltà di James alla filosofia eliottiana.

Quanto egli stesso fosse cosciente, del resto, dell'importanza del suo debito verso la romanziera inglese, si legge chiaramente in alcune delle ultime pagine che egli scrisse su di lei¹⁴⁹.

Nell'autobiografia, riandando col pensiero al periodo della sua iniziazione letteraria, « the banquet of initiation which was . . . to prolong itself through years and years », solo il ricordo della visita a George Eliot « stands out or remains over, insisting on its place and hour its felt indistinguishability »¹⁵⁰.

Ed illustra poi il peso ch'ella ebbe nella sua opera creativa:

Reflective appreciation may have originally been concerned, whether at its most or at its least, but it is well over . . . We simply sit with our enjoyed gain, our residual rounded possession in our lap . . .¹⁵¹

per concludere:

the process of the appropriation of the two fictions *Middlemarch* and *Daniel Deronda* was experience, in great intensity . . . So it

149. L'ultimo articolo dedicato completamente alla Eliot, « The life of George Eliot », una recensione alla biografia della scrittrice inglese del Cross, apparve in *The Atlantic Monthly*, 1885 (poi in *Partial Portraits*, cit.).

150. *Autobiography*, cit., p. 173.

151. *Ibid.*, p. 174.

was, at any rate, that « my », relation, for I didn't go so far as to call it « ours » helped me to squeeze further values from the intrinsic substance of the copious final productions I have named, a weight of variety, dignity and beauty of which *I have never allowed my measure to shrink*¹⁵².

BIANCAMARIA PISAPIA

¹⁵². *Autobiography, cit.*, p. 78.

HENRY JAMES AND THE INTERNATIONAL THEME TODAY

Henry James, the master of the international story, defined its subject as « a conflict of manners; a general theme dealing for the most part with the bewilderment of the American, of either sex and of almost any age, in presence of the 'European order' »¹. From Washington Irving's *The Sketch Book* in 1820 to William Styron's *Set This House on Fire* in 1960 the story of the American in Europe has had a long and honorable history. Yet Americans had hardly begun to develop the form when Alexis de Tocqueville came to the United States in 1831 and prophesied that some day both the Old World and the New would face a common future ambiguously full of promise and menace. It is worth reflecting on the past and prospects of the international novel in the light of this prediction.

From its earliest tentative beginnings « bewilderment » has been the keynote of the international theme. Washington Irving, « half venturing, half shrinking, surprised at his own good fortune, and wondering at his own temerity », confessed in the last paragraph of *The Sketch Book* to an uneasy solicitude for his English audience, a pious respect which deprived him of « that ease and confidence which are necessary to successful exertion ». When his *persona*, Geoffrey Crayon, Gent., steps upon the ground of his forefathers, he feels that he is « a stranger in the land ». So also Herman Melville's young

1. JAMES, *The Art of the Novel, Critical Prefaces*, intro. R. P. BLACKMUR, New York, Scribner's, 1934, p. 132.

sailor in *Redburn* is disconcerted to find that his father's guide-book to Liverpool is obsolete and irrelevant to his son's staggering discovery of poverty and vice in foreign ports, just as innocent Hilda in Nathaniel Hawthorne's *The Marble Faun* succumbs to « heart-sickness » in Rome at discovering « that dismal certainty of the existence of evil in the world ». Bewilderment could even be, as Fenimore Cooper dramatized it in *Home As Found*, the shock of good Americans returning from Italy to find that their native country appears more bigoted, commercial, snobbish, and philistine than they had remembered it in the glow of their patriotic republicanism.

The promise of the international story is that bewilderment can lead to an enrichment of consciousness. In our early writers this development is only incompletely suggested. In *Redburn* it seems to be more the voice of the author than of the narrator, a genteel boy with a sunday-school morality, when he says: « We are blind to the real sights of this world, deaf to its voice, and dead to its death ». Experience has educated his eyes and his sympathies at least to the extent that on his return voyage with a horde of suffering immigrants his pastoral vision of the shore is qualified by the grim fever-flag that the quarantine officer flies on Staten Island. But *Redburn* is still very much of a schoolboy for all his experience. Similarly, the Effinghams of Cooper's novel never really succeed in integrating their quasi-aristocratic standards of taste and decorum with their republican political principles. They are too withdrawn, too disdainful, and too fastidious to be accepted as leaders in Templeton, New York, and the heroine can only find a suitable partner for marriage in a man who turns out to be her cousin. It is as if the insights garnered in Europe were a family heirloom as insecurely held as the Point on Lake Otsego which the townspeople have taken over for their own use during the family's absence. Even in *The Marble Faun* the American artists, Hilda and Kenyon, are not basically changed. Hilda's « severity of innocence » is softened by sorrow and its burden lightened by confession in the alien church of St. Peter's, but she remains impervious in her righteousness to

the dark truths which Hawthorne suggests are intimated by the crime of passion committed by the Europeans, Donatello and Miriam. Kenyon has ceased to be « a man of marble » and learned to love Hilda. He can even propose to Hilda that sin and sorrow are « merely an element of human education », but when she remains adamant against the heresy, Kenyon hastens to insist that he « never did believe it ». When the homeward bound Americans last meet Miriam in the Pantheon, she raises her hands in a gesture of benediction but « those extended hands, even while they blessed, seemed to repel, as if Miriam stood on the other side of a fathomless abyss, and warned them from its verge ». Only Donatello is changed; the transformation of the Americans is finally muffled.

Hawthorne's muting of the effect of Europe on his Americans was poetically just. In his essay on his predecessor James suggested that it would take the tragedy of the Civil War to make the world seem to the American « a more complicated place than it had hitherto seemed, the future more treacherous, success more difficult ». It was a lesson that his own art was eloquently to teach. Neither Cooper, Melville, nor Hawthorne had sufficient European experience or artistic inclination towards the novel of manners to exploit to the full the possibilities of the international theme. Cooper was more interested in home as found than in Europe as discovered, and his European novels were safely set in historical periods antedating America. Melville's English orphan, Harry Bolton, is as unconvincing a character in *Redburn* as his author's melodramatic sketch of the gilded vice of London, which he had not actually seen. Hawthorne's Rome, in its historical complexity and artistic abundance, is magnificently *there* on his pages, but his Europeans are deliberately drawn from artistic legend and romantic convention — the Arcadian faun-like Donatello of noble Italian ancestry, the Anglo-Italian-Jewish Miriam, a « Dark Lady » associated with Guido Reni's « Beatrice Cenci », Sodoma's « Judith », and William Wetmore Story's « Cleopatra ». None of these early writers were themselves deeply fascinated with the American response to Europe as a central subject. Irving's

fiction invented American folklore from European examples, as in « Rip Van Winkle » and « The Headless Horseman ». Cooper found his artistic fulfillment in the great saga of Natty Bumppo; Melville found his in the metaphor of the sea voyage; and Hawthorne was at his best in exploring the Puritan past as a resource for the « romance ».

It was left to Henry James to bring to the international theme a cosmopolitan experience and a technical craft deeper than that of anyone (including Howells) who preceded him. He chose to live abroad because he could find in « the denser, richer, warmer European spectacle » that « accumulation of history and custom » — that « complexity of manners and types » — which formed « a fund of suggestion for a novelist ». The hero of his first story « Travelling Companions » (1870) transcends his romantic attitudinizing by his ability to respond to the Roman Campagna with « a mingled sense of exaltation and dread ». This Jamesian vision undermines the smug complacency implicit in the American conviction that the New World was unambiguously the land of hope, freedom, and progress. To go across the Atlantic was to discover that going backwards in time was to become aware of both exaltation and dread and to find that some values had been lost in that forward movement of history of which America seemed to be the vanguard. Above all, it was to reassess experience itself.

The dialectic which James developed out of the encounter of the American with the European scene was symbolized in a piece of sculpture discussed in his second novel, *Roderick Hudson*. It is the figure of a young man drinking water from a cup. The narrator asks its maker if it is a symbol of anything in particular. The sculptor replies:

... « Why he's youth, you know; he's innocence, he's health, he's strength, he's curiosity. Yes, he's a lot of grand things ».

« And the cup is also a symbol? »

« The cup is knowledge, pleasure, experience. Anything of that kind ».

« Then he's drinking very deep », said Rowland.

Hudson gave an approving nod. « Well, poor wretch, you wouldn't have him die of thirst, would you? »².

James's Americans, like Hudson himself, seek their experience on European ground. The experience is often a disenchantment because James knew that part of the « complex fate » of being an American was the need to fight against « a superstitious valuation of Europe »³. To be forced to awake from a romantic dream of the Old World is the common fate of many of his characters — of the incorruptible Madame de Mauves, who marries into a thoroughly corruptible French family out of a deluded fascination with aristocratic pedigree; of the imaginative Isabel Archer, who is « ground in the very mill of the conventional » by a loveless marriage to a fake cosmopolitan; of the retired businessman, Christopher Newman, dazzled by the elaborate education of an Anglo-French beauty, « fashioned for exalted social needs », whose tribal loyalty to her family is stronger than her love for the American; and of the invalided heiress, Milly Theale, who is grossly deceived by English fortune-hunters.

James endures, however, because he never let his dialectic become a static contrast of opposites suitable for partisan polemics. He knew that America's « passionate pilgrims » had their counterparts in « passionless pilgrims » who were disposed to treat Europe like « a vast painted and gilded holiday toy, serving its purpose on the spot and for the time, but to be relinquished, sacrificed, broken and cast away, at the dawn of any other convenience ». If in certain contexts his Americans had « the grace of youth and innocence and freshness », in different contexts these qualities were the provincial limitations of those « almost incredibly *unaware of life* — as the European order expressed life »⁴. Both sides of James's international

2. *Roderick Hudson*, intro. LEON EDIEL; Rev. ed., New York, Harper Torchbook, 1960, p. 36.

3. F. O. MATTHIJSSEN, ed., *The James Family* (New York: Knopf, 1947), p. 290.

4. *The Art of the Novel*, pp. 187, 189.

equation are ambiguous for he was always conscious of « the virtues that go with certain defects, and the defects that go with certain virtues ». For that reason his stories can never be used to settle an argument about the superiority of one side of the Atlantic over the other. « Being a cosmopolite is an accident », he said of himself soon after settling down in London, « but one must make the best of it »⁵. Making the best of it was maintaining a scrupulous objectivity.

No doubt, as Quentin Anderson has insisted in his *The American Henry James*, these stories still have power because American and European manners are often treated not for their own sake but rather as « a device for enforcing a point about our relation to ourselves ». But if they exploit social history for moral and psychological purposes in order to express an ideal of developed consciousness, it does not follow that « the actual plurality of pasts, the actual discontinuities, the sharp reminders of human limitation history contains, meant little to a man endlessly weaving a web of aesthetic and moral order »⁶. Certainly it is one of the most powerful meanings of the international theme as James developed it that the free spirit discovers in the Old World only at painful cost the necessity of learning to face the limits of life. The archetypical American, Christopher Newman, is precisely defined by his « democratic assumption of every one's right to lead an easy life » and his sense of the world as « a great bazaar, where one might stroll about and purchase handsome things . . . ». There is something of a judgment on him in his being forced to see the woman he longed to marry shut herself up for life in a Carmelite convent, the symbol of all those forces in the Old World which the New had proudly rejected. What Newman learns is that even the happy citizens of the brave New World are not immune to a failure and a sorrow that have no remedy. This discovery is just as important to the story's meaning as Newman's good-

5. *Portraits of Places*; Boston, Houghton Mifflin, 1911, p. 75.

6. *The American Henry James*; New Brunswick, Rutgers University Press, 1957, pp. 23, 26.

natured refusal to take revenge. Similarly, Isabel Archer, in *The Portrait of a Lady*, wants to live out her dream of « the free exploration of life » but she is forced to take the « poisoned drink » of « the cup of experience » and find in resigned acceptance of her barren marriage the grandest response which she can make to her fate.

Knowledge, pleasure, experience — these phases of James's dialectic are not arbitrarily identified with Europe. The record of history, the abundance of art, and the social complexity are genuine characteristics of a world which has been shaped by forces antedating the formation of America. If Europe seems so often to be a school of limitation this American prejudice has its reasons. The power of aristocratic families, the importance of manners, the force of tradition, and the persistence of poverty — these aspects of European life are not at all mythical. The question which history now poses is whether or not the contrasts upon which James depended for his treatment of the international theme are increasingly obsolete.

In his travel essays James usually plays the role of the sentimental tourist, « the irresponsible stranger », who cultivates the pleasures of the picturesque Old World. He was too self-conscious, however, to ignore the trick of perspective upon which this point of view depends. « In the wonderful crooked, twisting, climbing, soaring, burrowing Genoese alleys », he exulted, « the traveller is really up to his neck in the old Italian sketchability »⁷. Yet the sight of the people « for ever moving to and fro or standing in their cavernous doorways and dusky, crowded shops, calling, chattering, laughing, lamenting, living their lives in the conversational Italian fashion », gave him a strong sense of « possible social pressure »⁸. The experience put the habitual stance of the tourist in a fresh light:

A traveller is often moved to ask himself whether it has been worth while to leave his home — whatever his home may have

7. *Italian Hours*; New York, Grove Press, reprint of 1909 ed., p. 114.

8. *Ibid.*, p. 115.

been — only to encounter new forms of human suffering, only to be reminded that toil and privation, hunger and sorrow and sordid effort, are the portion of the mass of mankind. To travel is, as it were, to go to the play, to attend a spectacle; and there is something heartless in stepping forth into foreign streets to feast on « character » when character consists simply of the slightly different costume in which labour and want present themselves⁹.

James was comforted by the thought that « proof of extreme and constant destitution » in Italy seemed to be compensated for by the people's « enviable ability not to be depressed by circumstances », but he added the warning that « our observation in any foreign land is extremely superficial ». His remarks were not, fortunately, « addressed to the inhabitants themselves, who would be sure to exclaim upon the impudence of the fancy-picture »¹⁰. He had proof of his own indulgence of the tourist's fallacy in romanticizing the figure of a whistling Italian youth who turned out in fact to be « a brooding young radical and communist, filled with hatred of the present Italian government, raging with discontent and crude political passion, professing a ridiculous hope that Italy would soon have, as France had had, her '89', and declaring that he for his part would willingly lend a hand to chop off the heads of the king and the royal family ». This « unhappy, underfed, unemployed young man », whom James had taken for a symbol of « sensuous optimism », was « operative only quite in spite of himself »¹¹. These deflationary observations, however infrequent in his travel-essays, point to that heightened sensitivity to the American danger of making « a superstitious valuation of Europe » which finds such rich documentation in his international stories.

Like most travellers, James responded most eloquently to the historical and artistic record of the European past, but he did not lack an eye for the present — if only for its contrasting effect. The « promptest moral » of his revisiting of Italy in 1877

9. *Ibid.*, pp. 115-16.

10. *Ibid.*, p. 116.

11. *Ibid.*, p. 117.

was « the accomplished schism between the old order and the new »¹². The disparity was sad and cruel:

That the people who but three hundred years ago had the best taste in the world should now have the worst; that having produced the noblest, loveliest, costliest works, they should now be given up to the manufacture of objects at once very ugly and paltry; that the race of which Michel Angelo and Raphael, Leonardo and Titian were characteristic should have no other title to distinction than third-rate *genre* pictures and catchpenny statues — all this is a frequent perplexity to the observer of actual Italian life. The flower of « great » art in these latter years ceased to bloom very powerfully anywhere; but nowhere does it seem so drooping and withered as in the shadow of the immortal embodiments of the old Italian genius¹³.

Signs of the degradation of taste were everywhere — in his lodgings, the shops, the dress of the women, the decoration of cafes and railway-stations, and « the hopeless frivolity of everything that pretends to be a work of art ». Modern crudity seemed to have run riot over the relics of historic greatness.

James did not draw from this invidious contrast the usual invidious conclusion that the ignoble present was best ignored. The traveller, he counselled, should think of Italy, at least for a while, « as panting both for a future and for a balance at the bank; aspirations supposedly much at variance with the Byronic, the Ruskinian, the artistic, poetic, aesthetic manner of considering our eternally attaching peninsula ». After his first flood of irritation with the prosaic present, he could well imagine that « Young Italy, preoccupied with its economical and political future, must be heartily tired of being admired for its eyelashes and its pose ». Surely there was a limit to the Italian tolerance for the foreigner's « insufferable aesthetic patronage ». James did not pretend to like the face of the future, but it was worth respectful attention that historic Italy had itself been an ardently

12. *Ibid.*, p. 112.

13. *Ibid.*, p. 110.

mercantile country, and it might one day become « united and prosperous, but altogether scientific and commercial »¹⁴. It was important therefore to note small signs of the future: « There is a horse-car from the Porta del Popolo to the Ponte Molle, and the Tuscan shrines are fed with kerosene »¹⁵.

Now that horse-cars and kerosene themselves are picturesque reminders of that more leisurely Europe of the nineteenth century which the contemporary traveller often sadly misses, it is time to ask if the international theme has not become played out, itself a relic of an earlier stage of American-European relationships. While James had a consuming nostalgia for « the golden air » of that Italy which Hawthorne had breathed before the Civil war, along with William Wetmore Story and the other American artists living in Rome and Florence, we can only feel nostalgia for James's pilgrimage in 1869 when he went reclining and moaning through the streets of Rome in « a fever of enjoyment », covering in five hours (without any breakfast) the Forum, St. Peter's, the Colosseum, the Campidoglio, the Castle of St. Angelo, and the Pantheon. Jet-fatigue if nothing else, has ruled out such heroism.

James himself had his doubts about the international theme when he wrote the prefaces for his New York Edition. « Their author, I am quite aware », he confessed, « would seem struck with no possibility of contrast in the human lot so great as that encountered as we turn back and forth between the distinctively American and the distinctively European outlook ». He was increasingly impressed, however, with « the multiplied symptoms among educated people, from wherever drawn, of a common intelligence and a social fusion tending to abridge old rigours of separation ». There was, to confound the novelist of manners, an increasing mixture of manners. Even his own late works, *The Wings of the Dove* and *The Golden Bowl*, for all their involvement of American with Euro-

14. *Ibid.*, pp. 111-12.

15. *Ibid.*, p. 114.

pean characters, did not, he felt, fall into the category of the international novel. They dealt instead with the idea of some « eventual sublime consensus of the educated » in which direction lay « the personal drama of the future »¹⁶. Today any such consensus would appear to lie in places where James was not equipped to explore—perhaps among physical scientists and among radical youth who share a common mistrust of established powers and historic ideologies. At the same time the established order on both sides of the Atlantic would seem to illustrate an even greater abridgement of « old rigours of separation » than anything James experienced.

Sociologists on both sides of the Atlantic are busy trying to describe a New Europe. In the winter of 1964 *Daedalus*, the Journal of the American Academy of Arts and Sciences, devoted an entire issue to this portrait. The results shatter the old familiar image beyond recognition. In Europe from 1940 to 1943 some thirty million people were transplanted, to be followed after the war by the uprooting of twenty-five million more. In Italy since the war a million and a half people per year change their towns of residence¹⁷. The fastest growing class on the continent is the new middle class of the service sector of the economy, such as civil servants, tax officials, and bank clerks. The school is replacing the family as a ticket to the corridors of power, and one out of three sons of manual workers now rise to nonmanual occupations in all those European countries where mobility studies have been made. There are, in fact, more children of working-class families in European parliaments than in the American Congress. A new system of values is spreading in Europe: the replacement of « cohesive feelings and groupings » by the modern ethos of ambition, work, and individual success¹⁸. *Ecco*, the New Europe.

16. *The Art of the Novel*, pp. 198, 202.

17. ALESSANDRO PIZZORNO, « The Individualistic Mobilization of Europe », *Daedalus*, 93 (Winter, 1964), 205, 208.

18. RALF DAHRENDORF, « Recent Changes in the Class Structure of European Societies », *ibid.*, pp. 240, 245, 254, 262.

On the American side of the international equation the old symbols no longer hold true. The national republic is too old and the guilt of power too evident to speak of an innocent New World. James himself was fascinated by the massive influx of immigrants from southern and eastern Europe which challenged what he called « the old sweet Anglo-Saxon spell »¹⁹, and the most original voices in our literature today are likely to be Jewish. Bernard Malamud is even telling stories about Jewish passionate pilgrims abroad. As that « puritan » prudery which Henry Miller did his best to outrage from the perspective of Paris, it is sufficient to note that he himself returned to California and that his books are now on the racks in every drug-store from Portland, Maine, to Portland, Oregon. The independent American girl who lives in the pages of Howells and James may still be observed abroad, but it is a long way from *Daisy Miller* to *Lolita*.

Surely the hell has tolled for the polar view of the relationship between America and Europe. And yet . . . No traveller will think so. Even the sociologists remind us that in 1957 only 20% of the households in Italy owned a car, a washing machine and a refrigerator, those mass consumption items which are so common in America. (For workers the figure drops below 2%). From one-third to two-thirds of those who said that they would *like* to own them some day did not think that they ever would. « Around 1970 things will improve », according to the sociologist Alessandro Pizzorno, « but when the first men have landed on the moon or thereabout, almost half of the families in the richest countries in Europe will still not own an automobile. There would not be anything serious about this if it were not for the fact that the other half *will* own one, or more »²⁰. The traveller from Los Angeles or New York City may recognize the quantity of traffic in Rome, but its quality will have a Sordian anarchy which he has never

19. On James and the immigrants see my discussion in *The American Image of the Old World*; New York, Harper and Row, 1963, pp. 132-33.

20. « The Individualistic Mobilization of Europe », *Daedalus*, p. 218.

seen before. Banking will seem to be conducted by rules laid down by someone with the Florentine subtlety of Machiavelli. Television will be refreshingly quiet and oddly static. In the public schools the children will wear Victorian smocks and get Victorian cuffs on the head when they do not pay attention. The food and the service in the restaurants will still be as good as Howard Johnson's is bad. The church, he will find, is still the most glorious and central building in town. There will be differences, in short, even in the similarities themselves, in addition to many of the old familiar contrasts. In one day the traveller in Rome can eat in the Ghetto, surrounded by Renaissance palaces, at a cafe called « Vecchia Roma » and have another meal in the very modern suburbs of E.U.R., surrounded by dead-white fascist architecture, at a cafe called « Vecchia America » where the head-waiter wears a badge and a six-gun. Incredibly, the food will be good at both.

The New Europe and the Old World, strangely mixed, will compel the traveller to flail about in search of new categories to comprehend what is happening around him. It is not that Cooper, Melville, Hawthorne, and James will seem to be entirely irrelevant. The puzzling fact is that they will seem both relevant and irrelevant at the same time. Our categories of description for America and Europe are too convenient and too invidious. Technocratic America, cultured Europe; American missionary diplomacy, European *realpolitik*; American nervousness, European contentment — these are still favorite European terms. The favored American formulas are equally self-congratulatory: American pragmatism, European rigidity; American hope, European despair; American individualism, European bureaucracy. And there is never any difficulty in finding evidence to support these facile comparisons. If we emphasize instead the historical changes which have flattened out familiar differences, we are still tempted to describe them as the Americanization of Europe, or vice-versa. Even the conception of an Atlantic Community, which found favor in the days of Truman and Acheson, is flawed by its origin in the strategic needs of a temporary alliance against an immediate Soviet

threat and failed to take into account the persistent differences among the Atlantic powers in their necessities and their perspectives. The relationship between America and Europe seems to be subject to this law: if we assume disparity, history will soon impress us with signs of parity; if we assume parity, history will soon rebuke us with signs of the persistence of disparity.

It is impossible in this dialogue within the Atlantic world to find a neutral platform outside of the actuality of being American or European. But a reasonable approximation to objectivity can be found in the reinforcing prophecies of Alexis de Tocqueville, a Frenchman who appreciated America, and Henry James, an American who appreciated Europe. Together they illuminate our social future and its consequences for the international novel. Tocqueville's vision was suggested by America only in part. In many respects the United States seemed to him to have built-in safeguards against the dangers which he considered to be implicit in the modern world of greatly increased social equality. « I wished to set out the general tendencies of democratic societies of which no complete example yet exists », he wrote John Stuart Mill²¹. If both sides of the Atlantic now seem to provide evidence for Tocqueville's fears, as well as his hopes, it is not because America is Europe's Future but because neither America nor Europe have yet found stable solutions to the demanding problems inherent in the task of establishing freedom and equality within a humane civilization.

The new world of modern times, Tocqueville predicted, would face four main dangers: the « virtuous materialism » of avid consumers; the withdrawn, privatized « individualism » of those who preferred their family and friends to the responsibilities of public affairs; the conformist thinking of those who feared to challenge the « tyranny of the majority »; and the demoralizing tutelage of a paternalistic centralized administration. In such a world men would tend to regard « every new

21. M. C. M. SIMPSON, ed., *Memoirs, Letters, and Remains of Alexis de Tocqueville*; London, Macmillan, 1861, II, 62.

theory as a peril, every innovation as an irksome toil, every social improvement as a stepping-stone to revolution, and so refuse to move altogether for fear of being moved too far »²². It is worth emphasizing that Tocqueville did not seek to solve the problems of the future by recommending a facile synthesis between the best features of aristocratic Europe and democratic America. He aimed instead at the goal of elaborating « a new science of politics for a new world ». He wished to arm Europeans and Americans alike with a « salutary fear » which keeps « watch and ward for freedom ».

This convergence of America and Europe on the problems which Tocqueville foresaw does not, however, invalidate the international theme as a resource for fiction. It requires instead the originality to discover new categories for interpreting it. James was shocked by the coming of the First World War to reconsider the validity of his own artistic purpose: « The subject-matter of one's own effort », he wrote Hugh Walpole in 1915, « has become *itself* utterly treacherous and false — its relation to reality utterly given away and smashed. Reality is a world that was to be capable of *this* . . . »²³. But the Master of Lamb House in *The Princess Casamassima* (1886), had himself dramatized the effect of « society's not knowing, but only guessing and suspecting and trying to ignore, what 'goes on' irreconcilably, subversively, beneath the vast smug surface »²⁴. Furthermore, before the war he had already anticipated the dramatic possibilities inherent in the waning of the old contrast between aristocratic and artistic Europe, on the one hand, and democratic and provincial America, on the other. This familiar polarity was, he felt, too much like saying that there were differences between « fishes and fowls ». The new international novel would have a far more subtle subject. « We may strike lights by opposing order to order », he pointed out

22. See *Democracy in America*, II, Book 3, Chap. 21.

23. PERCY LUBBOCK, ed., *The Letters of Henry James*; London, Macmillan, 1920, II, 462.

24. *The Art of the Novel*, pp. 77-78.

in his preface to *The Spoils of Poynton*, « one sort to another sort; for in that case we get the correspondences and equivalents that make differences mean something; we get the interest and the tension of disparity where a certain parity may have been in question »²⁵.

Now that we have reached the point on both sides of the Atlantic where we can say that a *certain* parity is in question, we need novelists who can find their subject in « the interest and the tension of *disparity* » which will continue to qualify our common fate. Sociologists as prescient as Tocqueville may foretell that condition in general terms, but only novelists as perceptive as James can show us in particular how both the parity and the disparity of our lives influence the individual meaning of freedom and limitation, of the pursuit of happiness and the acceptance of sorrow. Viewed in this light, the international theme can be, in James's phrase, « the personal drama of the future » for the novelist of manners.

Certainly the new international novel could illuminate our condition; but would it also represent an artistic gain? It would be easy to argue that the most vital tradition of American writing has been in the direction of the exploration of inner consciousness, of what William James called « the subliminal self ». By that standard the novel of manners may seem peripheral and superficial. It is true, as Tocqueville prophesied, that poets living in democratic times would « search below the external surface which is palpable to the senses in order to read the inner soul » and so devote themselves to « scrutiny of the hidden depths in the immaterial nature of man ». The results have been much like what he predicted: « immense and incoherent imagery, with exaggerated descriptions and strange creations », that « sometimes make us regret the world of reality »²⁶. The promise of the international theme, as *Redburn*, *The Marble Faun*, and James's stories proved, is that it may bring the novel into the world without loss of that sense

25. *Ibid.*, p. 132.

26. *Democracy in America*, II, Chaps. 17 and 18.

of the self which has given American writing its peculiar power from *Walden* to *Herzog*. If philosophy begins in wonder, the international story begins in bewilderment. The current mixture of parity and disparity in the European order provides a foil for consciousness in the rich possibilities, for both comedy and tragedy, of the bewildering shocks that can engender that exploration of personal and national identity which the classic American writers have traditionally claimed as their native territory.

Rome, Florence, Venice, Paris, London — these cities as they live symbolically in James's fiction are proof that his treatment of the international theme has a close kinship with Hawthorne's definition of the « romance » as « a neutral territory, somewhere between the real world and fairy-land, where the Actual and the Imaginary may meet, and each imbue itself with the nature of the other »²⁷. Today, for the American abroad, the myth of the Old World and the actuality of the New Europe seem strangely interpenetrated, a neutral territory still in the frontier stage of imaginative exploration.

CUSHING STROUT

27. See « The Custom House », intro. *The Scarlet Letter*. For James's romantic image of Italy in his travel essays and his symbolic treatment of Italy in his fiction see UMBERTO MARIANI, « L'esperienza italiana di Henry James », *Studi Americani*, 6 (1960), 221-53.

PER UNA POETICA DEL NATURALISMO

È ormai noto che gli intellettuali radicali americani di fine-Ottocento non seppero valutare, nella gran maggioranza, il pieno significato del radicalismo¹; anche da quelli di loro che, pure, costituirono dell'esperienza radicale la punta più avanzata aderendo al manifesto ideologico del naturalismo letterario, l'ideologia venne considerata — rispetto ai naturalisti europei² — in un rapporto più esclusivo con l'esperienza estetica individuale: e per alcuni di essi in particolare — già creatori del mito storico da cui più l'ultima decade dell'Ottocento americano fu segnata: i « crumbling idols », i dogmi infranti — l'esito finale della loro arte fu, addirittura, la riprova più evidente di un ritorno a quegli stessi « idoli » che per essi, di fatto, non crollarono³.

In un tempo in cui l'abito di una mera esacerbata alienazione dello scrittore poteva sembrare sempre meno difendibile, le stesse caratteristiche di quell'alienazione (da Hawthorne a Twain a Howells) indicavano tuttavia un atteggiamento ambivalente alla base. Gli scrittori maggiori avevano spesso combinato la loro protesta contro la società americana con una decisa affermazione dei suoi valori e una profonda identificazione con essa, tanto che era proprio la tensione tra protesta e affermazione a creare, molto spesso, le premesse di un succes-

1. Cfr. R. HOFSTADTER, *The Age of Reform*, New York 1956, pp. 98-99 *et passim*.

2. Cfr. O. CARGILL, *Toward a Pluralistic Criticism*, Carbondale 1963, pp. 118-130.

3. Cfr. Introduzione di ROBERT E. SPILLER a H. GARLAND, *Crumbling Idols*, per gli « Scholars Facsimiles & Reprints », Gainesville 1957.

so letterario. Non c'è da stupirsi allora della *disponibilità* verso il *laissez-faire* o l'organizzazione capitalistica da parte di molti degli intellettuali radicali e scrittori naturalisti: basta pensare infatti alla storia specifica degli intellettuali americani, al modo in cui essi si erano formati, ai miti che essi stessi avevano creato e ai quali erano ispirati.

La battaglia intrapresa con tanto entusiasmo dalla generazione radicale fiorita soprattutto tra il 1890 e il 1914 fu in certo senso vinta: certe libertà estetiche e politiche, le rivendicazioni del naturalismo e del realismo, il diritto di trattare apertamente di sesso violenza e corruzione, di attaccare l'autorità etc. furono in quel periodo pienamente stabiliti. Ma un successo che sembra aver perso la propria intima realtà — come avvenne nella maggioranza dei casi — è peggiore di ogni fallimento.

Il primo 'malinteso' decisivo fra i gruppi intellettuali e la tradizione democratica della ricostruzione (con le sue molteplici istanze di progresso sociale e civile e le sue esigenze di un collegamento non più retorico con la realtà nazionale e il popolo) si ebbe alla fine dell'Ottocento, quando al positivismo e al naturalismo si vollero contrapporre tendenze spiritualistiche ed idealistiche risalenti ad altrettanti miti — al cuore della stessa esperienza più politica dei movimenti populistici e progressisti — di un'America *buona*, come la repubblica agraria della democrazia jacksoniana, quella che doveva poi divenire, con Woodrow Wilson, la 'sola nazione idealistica del mondo'.

Il sogno, l'ideale, l'esaltazione dell'individuo contrapposti alla realtà, alla scienza, agli interessi materiali, alla marea democratica, saranno i miti in nome dei quali si snoda la reazione neoromantica contro l'ideologia positivistica e contro il tentativo di un'arte realistica, il naturalismo.

In effetti, il positivismo agì, anche in America, sull'orientamento ideale, sul costume di larghi strati intellettuali, creando una mentalità matura ed evoluta, aperta soprattutto alle idee di progresso, amante della scienza e dei risultati della sua applicazione nella vita civile: fu insomma un rilancio delle forze della ragione contro ogni troppo facile pacc metafisica.

Atteggiamento ideale tanto più importante quanto più caratterizzato da un graduale percorso di liberazione da un oppressivo provincialismo rurale: e bisognerà aggiungere che proprio a quella posizione 'liberante' si ricollegherà direttamente il filone più vivo e originale della cultura americana dell'ultimo Ottocento, le molteplici indagini sulle strutture della società, sui rapporti tra la città e la campagna e sulla condizione agricola da cui presero le mosse i primi campioni della letteratura realistica (da *The Circuit Rider* a *The Octopus*).

Questo aspetto della filosofia *positiva* non doveva sfuggire, nel mentre si affermava, nemmeno all'analisi dei filosofi americani: ci si rendeva conto di trovarsi di fronte a un fenomeno di portata mondiale, ricco di enormi possibilità e di utili conseguenze: e il realismo, che distogliendo da vaghe ipotesi e generalità indicava un nuovo possesso della realtà, era facilmente riconosciuto come la fonte di una nuova sintesi, di un nuovo secolo⁴. Ci si rendeva soprattutto conto che non tanto la dottrina era importante, quanto la sua influenza nella vita: il carattere distintivo di questa trasformazione era infatti un nuovo senso del reale con tutte le sue infinite e vergini implicazioni: rinnovamento salutare se contro l'ideale mito dei romantici restaurava la fede nell'umano sapere, e quest'ultimo vedeva come oggettiva coscienza del reale, se faceva corrispondere a una natura universale dell'uomo un'etica naturale fondata su leggi psicologiche e sociali, se sotto l'immagine di un'America ideale sapeva scoprirne un'altra, un'America reale — fatta di necessità concrete, di enormi disparità sociali — e portava così alla luce un'urgente 'questione sociale' alla quale aderirà tanta della letteratura contemporanea.

Un rinnovamento non meno importante e salutare era rappresentato per la letteratura americana dall'affermarsi, in concomitanza con il positivismo, del movimento naturalistico con i suoi canoni dell'*impersonalità* e della scientificità (lo

4. Cfr. H. SCHNEIDER, *A History of American Philosophy*, New York 1946 e 1963², pp. 352-371.

studiare le forme e le strutture sociali come lo scienziato studia il prodursi dei fenomeni naturali), che identificavano con precisione le leggi di funzionamento della società americana e, in esse, la verità della condizione umana.

E tanto più necessari dovevano risultare, sul piano della poetica quei canoni, se valutati nel momento storico in cui furono postulati e in rapporto con i nuovi contenuti che volevano esprimere: lo stesso Howells ci dice che l'arte dei cosiddetti fotografici (dal ritrarre direttamente dal vero, quasi in modo fotografico come teoricamente facevano i realisti e i naturalisti) costituiva un tentativo di liberazione dall'accademico romanticismo tradizionale, e satirizza gli imitatori americani di certo romanzo inglese:

We have in America our imitators of that romance and that criticism: poor provincials who actually object to meeting certain people in literature because they do not meet such people in society! It is mostly these . . . who do the crying out for the 'ideal' among us: for the thing that they think ought to be, rather than the thing that is, as if they, peradventure, knew what ought to be better than God who made what is!⁵

E nella sua lunga presentazione e difesa del realismo (la cui « fidelity to experience and probability of motive » sono per lui « essential conditions of a great imaginative litera-

5. W. D. HOWELLS, *Harpers's Magazine*, LXXXI, 317 (Luglio 1890). Fra gli iniziatori del « crying out for the 'ideal' », che Howells denuncia, e della querelle del « romance » e del realismo sono Hawthorne (vedi R. CHASE, *The American Novel and Its Tradition*, New York 1957, pp. 1-28) e Henry James che già nel 1870 (*The Atlantic Monthly*, XXVI, p. 251) aveva consigliato che la « pretentious accuracy » della narrativa contemporanea fosse elevata da un « little romance, a particle of poetry, a ray of the ideal ». La distinzione avanzata da Hawthorne e rafforzata da James venne poi adottata per ridurre la distanza tra i « two eternal types of fiction » e proporre una fusione in cui il realismo sarebbe stato trasceso dal *romance* o combinato con esso: vedi Hamilton W. Mabie, « The Two Eternal Types of Fiction », *Forum*, XIX (Marzo 1895) pp. 41-47; N. Thompson, « The Domain of Romance », *Forum*, VIII (Novembre 1889, pp. 326-336); Albion Tourgee, « The Claim of 'Realism' », *North American Review*, CXLVIII (Marzo 1889), pp. 386-388.

ture »)⁶, Howells doveva a più riprese appoggiarsi ai cardini della poetica realistica (lo scrittore-fotografo e lo scrittore-scienziato) per elevare quello che poteva anche sembrare un limite alla dignità di vera e propria *scoperta* sociale ed esistenziale: come quando spiega che:

the realistic novel depends for its effect upon the faithful, almost photographic delineation of actual life, with its motives, impulses, springs of action laid bare to the eye... with no unnatural straining after the intenser and coarser emotions of blood and fire, no intentional effort to drag in murder, crime, or fierce interludes of passion without adequate reason⁷.

Ed estendendo la sua idea di realismo letterario fino a farne concreta proposta di lavoro per il romanziere, Howells chiede alla scienza conferma e illustrazione: asserendo che, contro ogni reticenza vittoriana, la narrativa dovrebbe rispondere, come la scienza, unicamente al « world of actualities », e il vero scrittore realista deve ritrarre l'intera esperienza:

... he cannot look upon human life and declare this thing or that thing unworthy of notice, any more than the scientist can declare a fact of the material world beneath the dignity of his inquiry⁸.

Giungendo quindi ad una decisa rivalutazione del normale e del « commonplace » nei confronti di un astrale « ideale »: nelle pagine di *Criticism and Fiction*, Howells scrive che la letteratura obbedisce alla stessa legge che regola ogni altra umana attività — la legge dell'evoluzione — e di questo bisogna tener conto in un finale criterio di giudizio dell'arte:

Our hope with regard to unity of taste in the future then is, that all the sentimental or academic sockings after the ideal having been abandoned, momentary theories founded upon the idiosyncratic or temporary partialities exploded, and nothing accepted but what is

6. W. D. HOWELLS, *Criticism and Fiction* (Library Edition), p. 200.

7. W. D. HOWELLS, *Harper's Magazine*, LXXXI (luglio 1890), p. 377.

8. W. D. HOWELLS, *Criticism and Fiction*, p. 201.

solid and positive, the scientific spirit shall make men progressively more and more conscious of these *bleibende Verhältnisse*, more and more capable of living in the whole... The perception of the enlightened man will then be the task of a healthy person who has made himself acquainted with the laws of evolution in art and in society⁹.

Dato che Howells accentua lo stretto rapporto esistente tra letteratura e vita, è certo legittimo domandarsi se quelle stesse forze influenzanti i suoi principi letterari valessero anche a modificare l'attitudine sociale dello scrittore, la sua stessa definizione di democrazia, e di realismo come « the material of democracy »:

Romanticism belongs to the days in which war was an aim, an ideal, instead of a tragic accident. It is something foreign to us. And literature must be native to the soil, affected, of course, by the culture of other lands and ages, but essentially of the people of the land and time in which it is produced. Realism is the material of democracy. And no great literature or art can arise outside of the democracy¹⁰.

È stato visto che la fratellanza egualitaria che Howells crede essenziale alla sopravvivenza della democrazia è largamente fondata su di una « conception of fraternity such as Christ meant »¹¹, condivisa poi da Hamlin Garland, e che le condizioni della competitiva società capitalistica suggerivano a Howells una « redenzione » sociale attuabile per via utopistica, attraverso un itinerario molto più evoluzionistico che rivoluzionario¹².

9. W. D. HOWELLS, « Editor's Study », *Harper's Magazine*, LXXX (Novembre 1887), pp. 964-65.

10. « Five Interviews with William Dean Howells », a cura di William M. Gibson e George Arms, *Americana* (Aprile 1943), p. 292. Per quanto riguarda la discussione howellsiana del realismo si rimanda inoltre all'acuto saggio di CLAUDIO GORLIER, « William Dean Howells e le definizioni del realismo », *Studi Americani*, 2, 1956, pp. 83-125.

11. W. D. HOWELLS, « Who are Our Brethren », *Century*, XXIX (1895), p. 932.

12. Cfr. HARRY H. CLARK, « The Role of Science in the Thought of W. D. Howells », *Wisconsin Academy of Sciences, Arts and Letters*, XLII (1953), p. 296.

What literature was to do, was to join political economy in making men so equal in fortune that there could be no deformity, no vulgarity in them which sprang from the pressure of need or the struggle of hiding or escaping its effects¹³.

In effetti la fede nella democrazia influenza le opinioni letterarie di Howells, la sua stessa pratica creativa: non è un caso che nei suoi scritti teorici ricorrano così spesso termini — « proportion », « balance », « perspective » — nei quali si compendiano anche quelle che sono per Howells le virtù della democrazia: stato di equilibrio e di ideale uguaglianza dei singoli, in cui romanzo e romanziere si inseriscono appunto ad alleviare le dure condizioni competitive dell'economia americana che — come osserva il narratore di *A Traveler from Altruria* — « establish insuperable inequalities among you, and ... forbid the hope of brotherhood which your polity proclaims »¹⁴. E allora il « valuable service to society » che lo scrittore dovrebbe rendere si risolve in quest'opera di « picture the daily life in the most exact terms possible, with an absolute and clear sense of proportion », dare una « perspective made for the benefit of people who have no true use of their eyes », scrivere un romanzo che « adjusts the proportions » e che « preserves the balances »; « It is in this way — conclude Howells — that lessons are to be taught and reforms to be won »¹⁵.

Che Howells fosse consapevole del significato sociale delle sue opere, appare senza possibilità di dubbio: la missione umanitaria che sapeva di aver compiuto opponendo le « competitive conditions » che abbrutivano il popolo e assumendo, nella propria opera di romanziere, la « social and economic phase » e la necessità della riforma doveva tuttavia differenziarsi da quel sentimentalismo filantropico ben attivo nel secondo Ottocento americano. In effetti, più che alla polemica riformistica, l'opera di Howells rimanda ad un rigoroso pro-

13. W. D. HOWELLS, *Seen and Unseen at Stratford on Avon*, p. 74.

14. W. D. HOWELLS, *A Traveler from Altruria*, p. 98.

15. « Five Interviews with William Dean Howells » cit., pp. 272-273.

gramma estetico, all'interno del quale il significato sociale delle sue opere non deriva dalle personali opinioni e intenzioni dell'autore, ma scaturisce direttamente dalla rappresentazione fedele e oggettiva della vita com'è.

Si è detto: *romanzo sociale*, nel quale l'artista si propone consapevolmente la rappresentazione di qualche problema sociale. In questo senso, gran parte della narrativa dell'Ottocento, non solo americana, si è potuta definire letteratura sociale. I problemi più costantemente trattati erano quelli della donna, dell'amore e del matrimonio nell'ordinamento sociale della borghesia; più raramente i problemi della famiglia, della religione, e più raramente ancora il problema delle istituzioni politiche. Col risultato di aver sì una rappresentazione di problemi sociali, ma propri di un unico e determinato tipo di società; e perciò quei romanzi descrivono quasi unicamente la società borghese del secolo scorso pur nei suoi contrasti e drammatici conflitti: più insomma « novels of manners » che *social*.

Per quanto riguarda la particolare situazione americana, ci sarà anche da dire che il romanzo social-realista, nato in ritardo rispetto alla situazione europea, fu indenne dal rigore meccanico del determinismo naturalista-zoliano, meccanicismo che però era anche uno dei punti di forza della poetica naturalista in quanto in esso modelli di causalità sociale erano tanto più evidentemente connessi e spiegati; cosicché, pur nel *McTeague* di Norris è sì presente l'inevitabile disfacimento dell'individuo ma è assente del tutto la rigida causalità zoliana, appunto perché la società americana era di per sé tanto più fluida e composita, restia a farsi ' fissare ' in una sintesi conoscitiva.

Così, anche la limitata conoscenza che Howells mostra della natura dell'economia pratica, dell'origine di squilibri all'interno dell'organismo capitalistico, o dello stesso radicalismo sociale è senza dubbio rappresentativa di *quel* tempo e soprattutto di *quella* classe ed è espressa poi negli incerti ragionamenti di Basil March, il protagonista del più ampio romanzo howellsiano di contestazione sociale (*A Hazard of New Fortunes*, 1890), o in romanzi minori ma ugualmente dedicati alla discussione di un radicalismo economico-sociale ed alla

simpatia per le classi meno abbienti (*Annie Kilburn*, 1889). Non si può infatti dire che Howells traesse dall'evoluzionismo che pur sorresse la sua teoria sociale l'elemento ottimistico e cioè la glorificazione del progresso umano, ch  anzi egli ne trasse solo il senso drammatico della lotta: ed   la miseria dei vinti, di coloro che sono illusi e distrutti dal corso del progresso umano, ad accendere la sua *pietas* di scrittore, pi  che il brutale trionfo dei vincitori (e lo stesso percorso di riscatto del vinto dalla crudele pressione del progresso sar  poi di Dreiser).

Se risaliamo alle origini dell'arte realistica di Howells, incontriamo una contraddizione interna.   innegabile che, nel suo significato umano, quest'arte si risolva in una difesa dei derelitti e in un atto di accusa contro le cause di tanta miseria; nasce di qui la convinzione che la riforma dell'ingiustizia sociale non consiste nella riforma dall'interno dell'individuo nell'ambito di accette classi sociali, ma piuttosto nella riforma dall'esterno delle condizioni che determinano la depressione sociale: e, d'altra parte, precisi episodi di drammatico squilibrio sociale nella storia contemporanea presentano ad Howells una giustizia in cui egli non pu  vedere l'applicazione di una legge di uguaglianza universale, ma un brutale meccanismo organizzato spesso a difesa degli interessi della classe privilegiata (l'Haymarket Riot « indefinitely widened » il suo orizzonte e lo stimol  a « reading and thinking about questions that carry me beyond myself and my miserable literary idolatries of the past »)¹⁶.

Da uno scrittore cos  predisposto ad una ansiosa *pietas* per gli umili e gli oppressi, cos  naturalmente animato da disprezzo per la societ  dei potenti, ci si sarebbe aspettato veramente un approfondimento delle sue convinzioni morali, una loro chiarificazione e rassodamento in una sia pur incerta ideologia sociale. Ma ci  non avviene, e certo quasi a dispetto di certe posizioni che Howells aveva pur assunto e di cui doveva anzi ricordare l'entusiasmo, come nella prefazione all'edizione 1909

16. W. D. HOWELLS, *Literary Friends and Acquaintances*, p. 287.

di *A Hazard of New Fortunes* dove tratteggia il contesto politico-sociale in cui il libro era stato scritto:

We had passed through a period of strong emotioning in the direction of the humaner economics, if I may phrase it so; the rich seemed not so much to despise the poor, the poor did not so hopelessly repine. The solution of the riddle of the painful earth through the dreams of Henry George, through the dreams of Edward Bellamy, through the dreams of all the generous visionaries of the coast, seemed not impossibly far off. That shedding of blood which is for the remission of sins had been symbolised by the bombs and scaffolds of Chicago, and the hearts of those who felt the wrongs bound up with our rights, the slavery implicated in our liberty, were thrilling with griefs and hopes hitherto strange to the average American breast. Opportunely for me there was a great street-car strike in New York, and the story began to find its way to issues nobler and larger than those of the love-affairs common to fiction. It was in my fifty-second year when I took it up, and in the prime, such as it was, of my powers. The scene which I had chosen appealed prodigiously to me, and the action passed as nearly without my conscious agency as I ever allow myself to think such things happen¹⁷.

Howells era dunque ben consapevole di trattare col romanzo sociale « issues nobler and larger », ma, appunto, quello che è il nucleo vitale di ogni rivoluzione sociale — l'esaltazione della lotta di classe, i suoi accesi miti polemici, il suo ricco materialismo — è assente perfino dalla formulazione introduttiva di *A Hazard*, dove piuttosto si fa luce l'istinto evangelico di Howells, la sua nobile speranza di una conciliante fratellanza, i sogni dei « generous visionaries » che soli paiono render possibile per lui la soluzione « of the riddle of the painful earth ».

Con *A Hazard* Howells era giunto alla sua visione economica della vita: tutta la fitta rete delle manifestazioni e dei rapporti umani gli appariva duramente governata da inesorabili

17. W. D. HOWELLS, *A Hazard of New Fortunes*, New York 1909, p. vii.

leggi economiche: e la stessa ideologia (o un più deciso radicalismo o addirittura un socialismo rivoluzionario) doveva apparirgli come una manifestazione, anch'essa, della vita economica e turbarlo come un altro mezzo per sbilanciare da una parte o dall'altra l'equilibrio della democrazia: e par quasi che lo scrittore quell'equilibrio non voglia turbarlo neanche col rintracciare decisamente le vere cause dietro le azioni degli uomini (come in *A Hazard*, dove le cause e le responsabilità dello sciopero non ci vengono mai presentate, e dove le pecche e le brutalità del sistema capitalistico sono tutt'al più imputate ad una saltuaria mancanza di moralità personale).

Sarà chiaro che il 'socialismo' howellsiano ha poco in comune con un socialismo marxista: esso « owed much — scrive il Clark — of its positive ideal of brotherhood and sympathy to the broad tradition of Christian charity and his middle-western nurture in Swedenborgian and Quaker ideas of fellowship and social solidarity »¹⁸.

E non stupirà affatto l'inavvenuto rassodamento delle convinzioni morali di Howells in una ideologia sociale, se si scoprirà la vera spia della personalità howellsiana: si è detto che l'evoluzionismo aveva portato lo scrittore ad una visione del mondo come caso e relativismo morale, e tuttavia una siffatta interpretazione non può essere accettata per sempre dall'evangelismo di Howells: è Basil March a concludere che la vita è « law, though it seems chance »¹⁹, e in un romanzo addirittura intitolato *The World of Chance* è la Provvidenza a porsi infine ordinatrice del mondo. Ora, è dall'intimo cerchio di un ordine sempre ambito, di un'armonia pacificante e rassicurante, che Howells muove per la ricognizione della realtà tumultuosa della « macchina »: ed è la sua, una ricognizione che, più che conoscere per contribuire all'incremento e al progresso della macchina, vuole neutralizzarne le manifestazioni e inserirle in un placato organismo. E del resto gli « issues » della macchina sono « nobler » solo in rapporto ad un ordine che

18. HARRY H. CLARK, *art. cit.*, p. 302.

19. W. D. HOWELLS, *A Hazard of New Fortunes*, p. 507.

non ne vede e accetta la vera meccanica realtà ma le possibilità, piuttosto, di modificazione umana. In realtà, il brutale « chance-world » resta sempre tale se non quando Howells propone la sognante cancellazione di quei crudi tratti economici: e siamo allo schema utopistico di *A Traveler from Altruria* (1894) e del suo seguito *Through the Eye of the Needle* (1907) dove Howells — di fronte alla rivendicazione di classe sia pur vagamente accennata in *A Hazard* — preferisce propagandare il paesaggio neutro e senza tempo di un'Utopia in cui affari e denaro sono aboliti e l'uomo è liberato dall'ansia dell'« economic chance-world »: si delinea così il profilo di un intimo territorio sempre sottinteso nell'opera di Howells. Un mondo rurale in cui il commercio non ha ragione d'essere perché « nothing structural » ma solo « the sterile activity of the function interposed between the demand and the supply »²⁰.

The Home is the very heart of the Altrurian system... our country is our mother, and we love her as it is impossible to love the stepmother that a competitive or monopolistic nation must be to its citizens²¹.

È dunque sullo schermo puro di questo ideale rurale che Howells accosta la corrompente realtà della metropoli, ed esso costituirà anche l'esatta riprova dell'esperienza esistenziale: il ritorno alla terra sarà infatti per Silas Lapham la salvezza e la rigenerazione morale, mentre il completo distacco da essa segnerà per il Dryfoos di *A Hazard*, che vende il proprio terreno per interesse, l'inizio di una illusoria ricchezza che porterà solo al suo crollo morale e alla morte del figlio: la Provvidenza, per suggerire Howells, ha la dimensione dell'umile vero, non dell'illusionistico « world of chance » economico.

20. W. D. HOWELLS, *A Traveler from Altruria*, p. 209.

21. *Op. cit.*, pp. 195-96. Per contro, in una « competitive society » la lotta dell'esistenza è « pushing and pulling, climbing and crawling, thrusting aside and trampling underfoot, lying, cheating, stealing... covered with blood and dirt and sin and shame... », cfr. *A Hazard of New Fortunes*, p. 507.

È anche evidente che Howells non può accettare spontaneamente neanche il paesaggio urbano dei « cliff-dwellers » che un Fuller (nel romanzo omonimo e in *With the Procession*) o un Herrick (si veda *The Common Lot*) avevano così ben 'sciolto' e articolato, minuziosamente esplorato (specie il primo, inizio di *The Cliff-Dwellers*) e implicitamente assimilato; in Howells la vita urbana fa sempre sordido blocco all'occhio e ai sensi dello scrittore, è un turto d'inaudita violenza fisica:

... the hideousness of a competitive metropolis. All these abominations of sight and sound, these horrible discords, that offend every sense, physically express the spiritual principle underlying the whole social framework... No one can imagine the horror, the squalor, the cruel and senseless turpitude which these things typify, except in their presence²².

E ben si spiega questa repulsione con le tenere scene dell'adolescenza in Ohio nell'autobiografia *A Boy's Town* (1890) e, insomma, con un utopismo più del passato che del futuro; perché è anche chiaro che ciò che abbiamo detto a proposito della scarsa documentazione e conoscenza da parte di Howells dei problemi del lavoro o della critica radicale del *laissez-faire* ha più a che fare con un difetto di maturità sociale e di una matura educazione sociale che con un'incapacità di costruzione romanzesca o di condotta radicale. Perché infine il radicalismo di Howells non comunica con quello di Zola: e certo se ne può dar meglio conto nei termini di un'ideologia ereditata e — seppure in parte superata o modificata da Howells — modellata, come quella dei Populisti, sulle sane virtù di un'innocenza agraria; e non è certo un caso che, al cospetto della terra, l'individuo della narrativa di Howells e Garland sia sì rappresentato sconfitto, ma mai moralmente degradato nella misura in cui ciò avviene ai personaggi tutti urbani di Crane e Norris.

« Morality — scrive Howells in *Criticism and Fiction* — penetrates all things, it is the soul of all things »²³, e certo

22. W. D. HOWELLS, *The World of Chance*, pp. 296-97.

23. W. D. HOWELLS, *Criticism and Fiction*, p. 98.

il moralismo howellsiano si traduce quasi continuamente in una visione sociale del tutto edificante necessaria ad uno scrittore che intendeva 'ritoccare' e nettare la realtà prima di sottoporla all'impressione fotografica che la sua adesione al realismo teorizzava; ma anche qui la fedeltà alla realtà è da intendersi come fedeltà ad una nota realtà del cuore che aveva le caratteristiche della docile innocenza, e, come tale, finiva poi per dare il giusto tono ad un'arte che volesse ritrarla: un'arte che anziché scompigliare la vita per coglierne gli scuri risvolti preferiva di gran lunga incontrarla là dove ogni tensione si allenta e rivela il candido aspetto della virtù in riposo.

Raramente, durante tutto l'arco della lunga produzione dello scrittore, la protezione della robusta moralità rustica si apre ad accogliere e discutere quegli elementi della pressione finanziaria e sociale che più urgentemente avrebbero dovuto stimolare il romanzo howellsiano: solo in *The Minister's Charge* (1887), storia del percorso di Lemuel Barker da provinciale a bostoniano, si nota a tratti una velleità demitizzante nei confronti di un'adolescenza agreste che — anche di fronte allo sconforto della sordida vita cittadina — non s'offre più come pacificamente recesso bensì evoca una memoria di ingrata monotonia, preannunciando l'interpretazione di un Garland (in *Main-Travelled Roads*).

È naturalmente vero che la temperata disponibilità alla polemica sociale che troviamo in Howells possa spiegarsi e in parte giustificarsi con la situazione stessa di un incerto approccio letterario alla realtà della società, di un realismo che non è ancora divenuto naturalismo e non è stato ancora rafforzato e rettificato dalle *idee fisse* del romanzo fisiologico che, in Norris o già in Frederic (il *Theron Ware*), è mezzo per vedere tutta una nuova e più articolata causalità dei fatti, nuovi processi e spiegazioni. Ma è anche altrettanto vero che la situazione-base dello stesso naturalismo americano — cioè di un radicalismo che non si sviluppa ma si involge, non si approfondisce in ideologia ma resta a stato di fervore utopistico e visionario — segna, in fondo, una rivalsa di quell'*ideale*, corrispondente sensibilmente, su piano nazionale, all'immagine di un'America

ideale, carica di gloria e fiera di una razza vigorosa la cui apoteosi troverà espressione nell'epica naturalistica di un Norris (*The Octopus*), e scopre — già nel periodo che va dall'ultimo decennio dell'Ottocento alla prima guerra mondiale — tutti i sintomi di quell'anti-intellettualismo che preclude ogni profonda e sostanziosa riforma sociale. Il naturalismo letterario avulso dalle condizioni di un naturalismo filosofico e sociale è, così, più negativo che costruttivo, e non è un caso che lo stesso principale esponente americano del naturalismo letterario a cavallo del secolo, Norris, desse a vedere una imperfetta comprensione dei principi del naturalismo europeo: « What fired Norris's emulation — scrive il Becker — was the non-realistic elements in Zola — the symbols, the gigantism, the tricky effects. There is no evidence at all that he ever undertook to write true; indeed a reading of his jejune criticism in *The Responsibilities of the Novelist* shows that he had little understanding of or sympathy with realist goals and practices »²⁴.

In effetti, il naturalismo letterario americano ha, rispetto al naturalismo europeo, una sua via ben differenziata: e fonti e debiti, senza dubbio imponenti, con la coeva letteratura europea (gli influssi, da Ibsen ai realisti spagnoli a Zola) non possono tuttavia cancellare o modificare i tratti più veri di un più acceso e indefinito realismo che evade per via di *ideale* e *simbolo* dalla più propria rigida teoria del naturalismo europeo, in un percorso che va dalla ricezione del *fact* e del *solid*, della macchina, alla confutazione di un gigantismo meccanico che non regge di fronte al gigantesco sogno di un'epopea naturale, il poema del West, di uno spiritualismo cosmico. Ed è attraverso questi tratti distintivi che il naturalista americano sarà fedele alla propria esperienza. D'altronde, a provare questa differenziazione, basterebbe verificare — già a livello di teoria — l'esistenza di un naturalismo indefinibile, risultante al più dalla combinazione di componenti romantiche e realistiche, come ve-

24. GEORGE J. BECKER, *Documents of Modern Literary Realism*, Princeton 1963, p. 19.

diamo in più di uno scrittore e critico dell'ultimo Ottocento americano.

Norris, ad esempio, teorizza una dialettica di realismo, romanticismo e naturalismo, in cui realismo e romanticismo si oppongono, e il naturalismo è la sintesi che li trascende: il realismo di Howells è per Norris un vedere solo « the smaller details of every-day life . . . only the surface of the things »²⁵, mentre il romanticismo esplora « the unplumbed depths of the human heart, and the mystery of sex, and the problems of life, and the black, unsearched penetralia of the soul of man »²⁶; e, trattando di sesso e oscuri impulsi, il 'romance' è di fatto portato da Norris in regioni che i difensori della « gentility » associavano con le « indecenze » del realismo. A volte sembra addirittura che Norris intenda giustificare la propria poetica naturalistica in base ad una contaminazione stilistica che ha più del romanticismo che del naturalismo. Zola è definito « romanticist », anche se — scrive il Pizer — « Norris intended in that designation to emphasize Zola's lack of affinity to Howellsian realism rather than to eliminate naturalism as a distinctive descriptive term »²⁷. E altrove Norris si chiede:

Does Truth . . . « lie in the middle »? And what school, then, is midway between the Realists and Romanticists, taking the best from each? Is it not the school of Naturalism, which strives hard for accuracy and truth? The nigger is out of the fence at last, but must it not be admitted that the author of *La Débâcle* (not the author of *La Terre* and *Fécondité*) is up to the present stage of literary development the most adequate, the most satisfactory, the most just of them all²⁸?

25. F. NORRIS, « Zola as a Romantic Writer », *Wave* XV (27 giugno 1896, p. 71); « A Plea for Romantic Fiction », *Boston Evening Transcript*, 19 Dicembre 1901, p. 76.

26. « A Plea . . . », cit., p. 78.

27. D. PIZER, *Realism and Naturalism in Nineteenth-Century American Literature*, Carbondale 1966, p. 34.

28. F. NORRIS, « Frank Norris' Weekly Letter », *Chicago American Literary Review*, 3 Agosto 1901, p. 75.

Il naturalismo dunque trae il meglio dal realismo e dal romanticismo, da ambedue tuttavia differenziandosi sul piano del contenuto:

That Zola's work is not purely romantic as was Hugo's, lies chiefly in the choice of Milieu. These great, terrible dramas no longer happen among the personnel of a feudal and Renaissance nobility, those who are in the fore-front of the marching world, but among the lower — almost the lowest — classes: those who have been thrust or wrenched from the ranks, who are falling by the roadway. This is not romanticism — this drama of the people, working itself out in blood and ordure. It is not realism. It is a school by itself, unique, somber, powerful beyond words. It is naturalism²⁹.

Naturalismo definito più in quel che non è che in quel che è, ed in ogni modo definito limitatamente alla 'scena' sociale che abbraccia e al metodo, senza peraltro che Norris menzioni o dia vista di tenere in conto determinante il substrato filosofico che sottende la discussione zoliana del naturalismo³⁰. E nella pratica, il naturalismo di Norris evade, come già il realismo di Howells, da una sia pur primitiva ideologia sociale: è quindi un naturalismo inclusivo più che selettivo, esteticamente ricco più che eticamente ricco (vedi l'estenuato e sensuoso estetismo di *Vandover and the Brute*, dove il determinismo si fonde nelle sensazionali efflorescenze coloristiche e sonore che circondano l'anima degradata) in cui lo « straight naturalism » di *McTeague*, la grandiosa epica romantico-economica di *The Octopus* e il romance di *The Pit* si inseriscono senza apparenti scarti di consapevolezza nell'unica linea teorica del na-

29. F. NORRIS, « Zola as a Romantic Writer », cit., p. 72.

30. Di fatto Norris ignora la polemica del *Roman Expérimentale* contro il mistero e il preconcetto idealistico, e di Zola assume più lo schema sensazionale della « colossal imagination » e delle « terrible things », degli « huge dramas » risultanti da una sempiterna perpetuazione degli istinti più bassi dell'uomo che il determinismo biologico che nei personaggi zoliani si manifesta invariabilmente e saldamente causato da ereditarietà o istituzioni sociali. Cfr. la definizione di naturalismo che CHARLES C. WALCUTT dà nel suo *American Literary Naturalism, A Divided Stream*, Minneapolis 1936, pp. vii-viii.

turalismo norrisiano: in esso, come ho detto, il determinismo filosofico ha una presenza continuamente ridotta e trasformata, ed, anzi, talvolta il determinismo cupo del naturalismo europeo viene addirittura sconfitto, come in *The Octopus*, dall'orgogliosa affermazione di una razza gloriosa e volitiva, e lo scrittore potrà così cantare l'epica apoteosi più che la vile degradazione.

D'altra parte Norris ci mostra forse il suo volto più vero proprio in un'opera come *The Octopus* dove la sua ammirazione per il metodo zoliano non gli può però impedire — coinvolto nella spinta vitale del proprio paese — di essere fedele a istanze e fatti che non potevano in nessun modo equivalere quelli della Francia di Zola: la ferrovia che alla chiusa di *The Octopus* indica, stragrande opera, un prodigioso futuro alla solatia California è forse la risposta più grandiosa e 'sana' alla scena degenerata di *McTeague*. Là Norris aveva potuto applicare il metodo zoliano — senza falsificare la propria esperienza di californiano ottimista fiducioso in un progresso supervisionato da un benefico Dio — al proprio interesse scientifico e alla propria curiosità di privilegiato esteta per i sordidi quartieri dove la forza e la lotta per la vita non sono intese al fine sano e glorioso che *The Octopus* mostra, ma tragicamente ricorre per ragioni che Norris non può spiegare (in questo caso per il suo scarso coinvolgimento) che con le leggi fisse, opportunamente adattate, del naturalismo zoliano: così *McTeague*, tragedia senza cause, assume le proporzioni di una paurosa ombra evocata artificialmente, anche se la sua importanza sarà nondimeno determinante nel quadro del realismo americano³¹.

31. E, tuttavia, lo stesso *McTeague*, apparentemente diretta creatura del realismo zoliano, vive anch'esso nel mondo del 'Romance', e converrà anzi tener presente quanto ne scrive acutamente GEORGE W. JOHNSON [«Frank Norris and Romance», *American Literature*, XXXIII (Marzo 1961), p. 59]: «For although *McTeague's* plebeian milieu is treated comprehensively and realistically, there hovers just over the horizon an elemental nature where complexity and bewilderment end. The open sea, the looming mountains, and the uncopied waste, which we see between or after scenes of Polk Street,

Lo stesso giudizio dato da Howells sull'arte di *The Octopus* prova a sufficienza come la poetica più vera di Norris consistesse più in un misticismo della sanità naturale che in un'adesione ai bruschi termini di una domanda sulla 'matrigna esistenza' dei deterministi:

The play of an imagination fed by a rich consciousness of the mystical relations of nature and human nature, the body and the soul of earthly life, steeps the whole theme in an odor of common growth...³²

Certo è che la questione posta da Norris alla fine del secolo sulla capacità teorica del naturalismo americano è di estrema importanza e per una definitiva comprensione dell'intero movimento e per la giusta collocazione di minori esponenti e dell'ordito critico del periodo. *Criticism and Fiction* (1891) di Howells, *Crumbling Idols* (1894) di Garland non sono che il culmine di una battaglia letteraria che per più di una decade investe il rapporto stesso tra letteratura e vita nazionale: la questione del realismo si accende al cadere del primo venticinquennio dalla guerra civile e diviene dunque la questione politico-sociale di una nuova cultura nazionale, di una nuova conoscenza di una realtà fino ad allora tragicamente incompresa. Così accade spesso che quello che è apparentemente un problema estetico dei meriti del romanzo realistico o romantico rivela un risvolto decisamente più politico: fautori del realismo letterario asserivano che il *romance* era da tenersi responsabile per gran parte dell'ingiustizia sociale che affliggeva l'America. Per il Boyesen, romanziere-critico influenzato da

constitute the only scale, timeless and cosmic, to which McTeague is adapted. And it is to an arena of stark and simple forces that he returns to die». Vedi anche RICHARD CHASE, *The American Novel and Its Tradition*, cit., pp. 185-204.

Sulla difficoltà, per Norris, di conciliare la risentita tendenza simbolica con quella realistica si veda inoltre G. GADDA CONTI, *Introduzione a F. NORRIS, Una storia di San Francisco* (Vicenza 1963), pp. XXXIV-XXXV.

32. W. D. HOWELLS, «Frank Norris», *North American Review*, CLXXV, (Dicembre 1902), p. 775.

Howells, la degenerata moralità del *romance* era chiaro riflesso del vecchio feudalesimo dello sconfitto Sud e del nuovo feudalesimo dei « robber barons », di una medievale disuguaglianza tra le classi³³, e secondo lo stesso Howells i « suicidal extremes » di giudizio morale erano il diretto portato di una narrativa che non descriveva gli uomini nei loro reali « social and physiological limits »³⁴; e insomma con il *romance* era sotto accusa una intera scuola narrativa imputata di demoralizzazione, di distruzione della capacità dei lettori di riconoscere la verità e di dare autonomi giudizi etici: una narrativa falsa che ostacolava la piena intesa democratica su cui si basava la nuova nazione.

Alla bellezza dei « paradisi perduti » di tanta narrativa sudista e romantica si oppone la bellezza della verità del presente: il « present fact » che è « haloed, with significance if not beauty »³⁵, una realtà oggettiva rappresentata « as the author sees it »³⁶.

Anche là dove si riconosce che « the Romanticist fictions are more exciting than the veritistic » si è però anche pronti ad affermare che nella narrativa « veritistic » « the desire to reproduce life with all its intricacies has increased with the ability to accomplish this »³⁷. Ed è ancora Howells che, combinando efficacemente evoluzionismo e critica letteraria, giunge a dare dell'inquietante dualismo romanticismo-realismo una soluzione che differisce da quella sintetica proposta poi da Norris³⁸:

33. H. H. BOVSLER, « The Great Realists and the Empty Story-Tellers », *Forum*, XVIII (Febbraio 1893), p. 725.

34. W. D. HOWELLS, ICC. A. H. M. Posnett, *Comparative Literature*, « The Editor's Study », *Harper's Magazine*, LXXIII (Luglio 1886), p. 319.

35. H. GARLAND, « A Dialogue Between Eugene Field and Hamlin Garland », *McClure's Magazine*, I (Agosto 1893), p. 203.

36. H. GARLAND, « Ibsen as a Dramatist », *Arena*, II, p. 72.

37. B. MATTHEWS, *The Historical Novel*, New York 1901, p. 100.

38. Né si può dimenticare l'apporto complesso di Henry James all'affinarsi della visione del realismo: tra James e Howells v'è infatti, soprattutto, un'affinità di tecnica narrativa. James capì, con Howells, che la narrativa doveva essere una tesa e complessa « representation of life » anche se, come per Howells, depurata della violenza e della passione primitiva; come Howells, James intuì la differenza tra la « actuality » e quella stessa trasfe-

il realismo è lo stadio maturo di una civiltà letteraria della quale il romanticismo rappresenta la primordiale emotiva espressione, e a proposito del teatro Howells infatti scrive:

The fact is, the two kinds do not mingle well, but for a while yet we must have the romantic and the realistic mixed in the theatre. That is quite inevitable; and it is strictly in accordance with the law of evolution. The stage, in working free of romanticism, must carry some rags and tags of it forward in the true way; that has been the case always in the rise from a lower to a higher form; the man on a trapeze recalls the ancestral monkey who swung by his tail from the forest tree; and the realist cannot all at once forget the romanticist³⁹.

D'altra parte, l'intento di chiarificazione morale che animava l'attacco al romanticismo finì col produrre una confusione semantica all'interno dello stesso realismo: il naturalismo di Zola veniva spesso classificato come « realism » o « French realism », e un altro termine, « idealism », cominciò ad essere usato ad opporre al « somber » realismo una visione più ottimistica della realtà. Il Bradford, scrivendo di « Idealism in Literature », parla di un metodo narrativo che combina « the sweetness, the amenity of romanticism » con « the earnestness, the truth of realism »⁴⁰; un super-realismo quindi, o un realismo idealistico che rappresentasse l'« eternum humanum » che trascende i fatti parziali della vita; lo stesso propugnato da Garland per il quale la *Maggie* di Cranc era « only a fragment » poiché non estesa a descrivere « the families li-

rita nei confini dell'arte, comprese che il fatto che l'arte deve essere costantemente riferita alla vita ha per necessario corollario che, in questo processo, la stessa vita si modifichi cosicchè la forma dell'arte possa dare la veritiera impression dell'attualità. Ma l'affinità tra l'approccio realistico di James e quello di Howells riguarda anche temi (ad esempio, la critica cui la pressione economica o la decadenza del vecchio ordine costringe i protagonisti); cfr. E. CARTER, *Howells and the Age of Realism*, New York, 1950, pp. 252-255.

39. W. D. HOWELLS, « Editor's Study », *Harper's Magazine*, LXXXIII, (settembre 1891), p. 478.

40. G. BRADFORD, « Idealism in Literature », *Andover Review*, VIII (novembre 1887), p. 467.

ving on the next street, who live lives of heroic purity and hopeless hardship »⁴¹.

Anche qui la discussione critica distingueva, e, non a caso, come Norris farà nella propria definizione di naturalismo, tra metodo e filosofia del realismo, tra l'accurata descrizione della vita contemporanea (« local color » regionale, « dialect stories », e i romanzi urbani) e il rigoroso determinismo di Zola rifiutato e incompreso da molti degli stessi primi realisti americani che ritenevano che l'evoluzione implicasse unicamente una teleologia morale e tacciavano perciò Zola e i suoi imitatori di « sensationalism » o addirittura di « romanticism ».

È questo realismo come rivelatore della più nobile natura umana che bisogna tener bene in mente se si vuole comprendere il perché di un decisivo slittamento — da parte anche dei più capaci realisti — dal piano sociale, sul quale la conoscenza della realtà e la fede radicale avrebbero potuto dare le migliori prove di lotta contro l'ingiustizia, al piano estetico sul quale il laboratorio del realista poteva esser meglio attrezzato a scoprire e difendere l'*ideale* nella vita e ad esprimerlo adeguatamente, e perciò attraverso un'osservazione selettiva di quella realtà che pure si diceva di dover totalmente discernere e descrivere.

E questa è la ragione per cui la stessa discussione critica sul realismo si rivela particolarmente attenta ai termini, è svolta più su terreno letterario che sociale, all'insegna di una fede più estetica che etica: e lo dice bene lo stesso Garland, certo il più volenteroso e abile dei primi naturalisti, come il radicalismo stimolato così fortemente da un'età segnata da « the crash of falling creeds and time-honored dogmas »⁴² fosse presto convertito, già ai primi anni della decade 1890, da una più politica « art for truth's sake » ad una più estetica « art for art »:

41. H. GARLAND, « An Ambitious French Novel and a Modest American Story », *Arena*, VIII (1893), XII.

42. B. O. FLOWER, « Editorial Notes », *Arena*, V (Giugno 1892), p. 269.

The destruction of the People's Party and the failure of this novel — Garland si riferisce al suo *A Spoil of Office* del 1892 —, joined to my discovery of the « High Country », put an end to my political fiction. My reforming zeal narrowed its field. I gave more time to poetry... I decided to ease up on argument and give myself entirely to writing stories and poems of the mid-West.

I was not alone in this reaction from the ethic to the esthetic. Clemens was passing through the same phase. Howells, though still exemplifying the socialist concept in his novels as well as in his essays, was each month less direct about its expression. The reforming impulse was steadily waning in power with us all. « Looking Backward », like « Progress and Poverty », was a receding, fading banner, to which only a few referred ⁴³.

È chiaro a questo punto donde nasca quella contaminazione stilistica che da Garland a Crane a Dreiser a Farrell ci impedisce di definire un naturalismo americano se non tornando alla radice di una continua combinazione di 'grandeur' romantico, minuta verosimiglianza, sensazionale resa del 'fatto': spia di una contaminazione sociale, di una via progressista continuamente 'tagliata' con ritorni laterali di romanticismo: è la frattura sempre ricomposta del « my Mark Twain » di Howells, « helplessly literal and real... the impassioned lover, the helpless slave of the concrete » ma « deeply and essentially romantic in his literary conceptions » ⁴⁴, o quel superamento del realismo che Norris vede in quello che egli stesso definisce « the great uncharted world of Romance » ⁴⁵. Nell'ambito di questa contaminazione stilistica, il Crane allo stesso tempo « naturalista » e « impressionista » che, come è stato rilevato, « dimentica troppa parte della realtà, e troppa ne trasforma in immagine » ⁴⁶, è preannunciato sostanzialmente, e per necessità

43. H. GARLAND, *Roadside Meetings*, New York 1930, p. 187.

44. W. D. HOWELLS, *My Mark Twain*, ed. da Mary A. Baldwin, Baton Rouge 1967, p. 156.

45. F. NORRIS, *The Responsibilities of the Novelist*, p. 208.

46. C. IZZO, « Aspetti del simbolismo di Stephen Crane », *Il simbolismo nella letteratura nord-americana*, Firenze 1965, p. 197. Si rimanda anche ad A. LOMBARDO, Prefazione a S. CRANE, *Romanzi brevi e racconti*, Milano 1963,

sociale, da Garland per il quale, come ho detto, un realismo impressionistico si pone come unico mezzo per preservare ed esprimere la porzione ideale della vita pur restando fedele all'osservazione accurata della realtà: una « impression » che deve essere « corrected by reference to the fact », e quindi uno sguardo selettivo.

È noto che lo stesso « veritism », di conio garlandiano e di diretto rimando, oltre che alla verificabile realtà oggettiva, alle « old verities of the heart », è impiantato largamente su un principio dell'arte impressionistica che Garland teorizza in proprio come « unified impression », unità d'impressione che in *Crumbling Idols* è così descritta:

... a picture should be a unified impression. It should not be a mosaic, but a complete and of course momentary concept of the sense of sight. It should not deal with the concepts of other senses (as touch), nor with judgments; it should be the stayed and reproduced effect of a single section of the world of color upon the eye. It should not be a number of pictures enclosed in one frame, but a single idea impossible of subdivision without loss... They (i pittori impressionisti) select some moment, some centre of interest, — generally of the simplest character. This central object they work out with great care, but all else fades away into subordinate blur of color, precisely as in life⁴⁷.

Qui siamo già verso il « compatto nucleo » dell'Imagismo, anche se va detto che Garland, malgrado l'illuminazione teorica offertagli dall'impressionismo artistico, non seppe tuttavia riconoscere tutte le possibilità dell'impressionismo nello stile

pp. 7-27 e a S. PEROSA, « Stephen Crane fra naturalismo e impressionismo », *Annali di Ca' Foscari*, Venezia 1964.

47. H. GARLAND, *Crumbling Idols*, Chicago 1894, pp. 122-123. La intensa fede impressionistica di Garland è provata anche da ripetuti 'studi' di « prose color sketches » conservati nei taccuini dello scrittore (cfr. D. PIZER, *Hamlin Garland's Early Works and Career*, Berkeley 1960, pp. 140-141). Si veda questo sketch del 1886, « Autumn Notes »: « A thick grey haze hangs down with a veil athwart the sky, through which the light falls with a deadened whitish-yellow glow. The brilliant colors are almost gone out from the landscape now. Dark greens and sombre greenish yellows with velvety purples make up a softened beautiful harmony... ».

narrativo, come invece avverrà in Crane: piuttosto c'è da dire che in Garland appartenenza al realismo ottocentesco e impressionismo convergono nel definire un'operazione realistica sorretta soprattutto dalla visione soggettiva dello scrittore: non a caso, in un articolo del 1890 su Ibsen, Garland nota che l'impressionismo era simile al realismo letterario praticato da Ibsen, poiché in ambedue si rappresenta non la realtà oggettiva, ma la « objective reality as the author sees it »⁴⁸. E non a caso troviamo in *Crumbling Idols* un riferimento al « brave skill » dei realisti « romantic » Joel Chandler Harris e Thomas Nelson Page che avevano migliorato e quasi superato la realtà rivestendo di un'atmosfera di incantata bellezza la loro terra sconfitta e desolata⁴⁹.

Di fatto, il percorso di Garland teorico e romanziere, come già quello di Howells, è un graduale purgarsi del proprio realismo e, come per l'ultimo Huysmans di cui scrive il Symons, un « coming closer and closer to that spiritual Naturalism which he had invented, an art made out of an apprehension of the inner meaning of those things he still saw with the old tenacity of vision. Nothing is changed in him and yet all is changed »⁵⁰. Diremmo anche che attraverso questo percorso, già così ben tratteggiato nell'autobiografia di *A Son of the Middle Border*, Garland ci mostra quello che è l'itinerario più vero del primo naturalismo americano, della sua variamente originata tendenza estetica che si pone a modificare la realtà con un'arte che sempre più appariva « the only clean thing on earth »⁵¹.

What a bubbling, steaming, complaining period it was! And how little enduring literature it produced. The stories which live, the poems which we still quote, had nothing to do with the political unrest. It should not be so, but so it was⁵².

48. H. GARLAND, « Ibsen as a Dramatist », cit.

49. H. GARLAND, *My Friendly Contemporaries*, New York 1932, pp. 231-32.

50. A. SYMONS, *The Symbolist Movement in Literature*, nuova ed. New York 1958, pp. 83-84.

51. H. GARLAND, *A Son of the Middle Border*, New York 1917, p. 232.

52. H. GARLAND, *Roadside Meetings*, cit., p. 188.

Insomma, dinanzi alla società contemporanea e alla crisi dei valori — e sempre viva la matrice idealistico-romantica dell'anima americana ottocentesca — lo scrittore chiede all'arte qualcosa di assoluto; non accanto ma *all'interno* della stessa narrativa naturalistica si andava così sviluppando una nuova poetica. E sarà la presenza decisiva di Stephen Crane a far sì che, nel naturalismo americano, la stessa sperimentazione della realtà entri a far parte di una ben diversa *écriture*, e il dilemma *narrare o descrivere* sia definitivamente risolto a favore di una descrizione amata e praticata fino al simbolismo⁵³.

FRANCESCO BINNI

53. Così LUKACS (*Il marxismo e la critica letteraria*, Torino 1953, p. 300) a proposito della narrativa della seconda metà dell'Ottocento che registra, soprattutto nell'esperienza naturalistica, la graduale scomparsa della complessità dell'intreccio e della necessità del racconto: «Perduto il collegamento tra le cose e la loro funzione in concrete vicende umane, si perde anche la significatività artistica delle cose, le quali prendono significato solo a patto di essere immediatamente collegate a una qualche idea astratta che l'autore ritiene essenziale alla sua visione del mondo; e a questo modo la cosa si trasforma in simbolo».

CONSIDERAZIONI SULL'ORDINE DI SUCCESSIONE DEI RACCONTI DI HEMINGWAY

« There is not much to say about these stories. The first four are the last ones I have written. The others follow in the order in which they were originally published ». Così Hemingway nella prefazione (1939) a *The First 49 Stories*. Naturalmente, Hemingway sapeva benissimo che c'era molto da dire sui suoi racconti, e che sarebbe stato detto: ma era sportivo fingere il contrario. Malcolm Cowley (Introduzione a *The Portable Hemingway*, New York, 1945), Carlos Baker (*Hemingway: The Writer as Artist*, Princeton, 1952), Philip Young (*Ernest Hemingway*, New York, 1952), e Joseph Defalco (*The Hero in Hemingway's Short Stories*, Pittsburgh, 1963), sono i critici che più hanno avuto da dire sui racconti di Hemingway, e hanno detto molto, forse quasi tutto, e bene. Mi sembra però che nessuno di loro si sia posto specificamente il problema del perché i quarantanove racconti, nella edizione completa e definitiva curata dall'autore stesso nel 1938 (sulla quale sono basate tutte le edizioni successive, comprese quelle italiane), siano disposti in una certa successione piuttosto che in un'altra.

Riepiloghiamo dunque brevemente la storia della loro pubblicazione. Il primo volume di opere di Hemingway appare nel 1923 in Francia e s'intitola *Three Stories and Ten Poems*: i tre racconti sono *Up in Michigan*, *Out of Season* e *My Old Man*. Il secondo volume, *in our time* (Parigi 1924), è composto di 18 brevi schizzi che in parte derivano direttamente dalle esperienze giornalistiche dell'autore in Asia Minore¹. Il terzo volume, *In*

1. Lo ha mostrato molto bene CHARLES FENTON, *The Apprenticeship*

Our Time (New York 1925), contiene 14 racconti: 11 sono nuovi; due, *Out of Season* e *My Old Man*, sono ristampati dal primo volume; due dei 18 schizzi del secondo volume vengono riproposti come racconti col titolo di *A Very Short Story* e *The Revolutionist*; ognuno dei rimanenti 16 schizzi viene ristampato in corsivo e premesso, quasi a mo' di introduzione, a ciascuno dei 15 racconti veri e propri (a questo fine *Big Two-Hearted River*, che è diviso in due parti, conta per due). Il sedicesimo schizzo, spaiato, chiude il libro sotto un nuovo titolo: *The Envoy*. In questa operazione di *collage*, la sequenza originaria degli schizzi viene il più delle volte mantenuta. In *Our Time* risulta dunque non una ristampa di vecchio materiale mescolato alla rinfusa al materiale nuovo, bensì una calcolata ristrutturazione di tutte le prose precedentemente stampate in volume, con l'eccezione di *Up in Michigan*, già ritenuto « *inaccrochable* » da Gertrude Stein² per l'eccessiva arditezza dell'incontro sessuale descrittivo, e rifiutato ora dall'editore newyorkese di *In Our Time*. Data l'esiguità di *Three Stories and Ten Poems* e di *in our time*, e dato che questi due volumetti confluiscono quasi per intero in *In Our Time*, si parla generalmente di *In Our Time* come del libro di racconti di Hemingway e anche noi, per comodità, ci atterremo d'ora in poi a questa convenzione.

Un'altra raccolta, comprendente 14 racconti, appare nel 1927 col titolo *Men Without Women*, ed un'ultima, pure di 14 racconti, nel 1933 col titolo *Winner Take Nothing*. Siamo ad un totale di 43 racconti. Dal 1933 al 1938 Hemingway ne porterà il numero a 49, e li pubblicherà tutti insieme nell'edizione definitiva cui s'accennava all'inizio. Nella prefazione Hemingway spiega appunto che « i primi quattro sono gli ultimi che ho scritto. Gli altri seguono nell'ordine in cui furono originariamente pubblicati ». I primi quattro sono: *The Short Happy Life of Francis Macomber* (pubblicato sulla rivista «Co-

of Ernest Hemingway: *The Early Years*, New York, 1958. Si veda soprattutto la parte riguardante lo schizzo *Minarets stuck up in the rain*...

2. ERNEST HEMINGWAY, *A Moveable Feast*, New York, 1964, capitolo secondo.

smopolitan » nel settembre 1936), *The Capital of the World* (« Esquire », giugno 1936), *The Snows of Kilimanjaro* (« Esquire », agosto 1936), *Old Man at the Bridge* (« Ken », maggio 1938). Ad essi seguono il redivivo *Up in Michigan*, che è del dicembre 1921, e *On the Quai at Smyrna*, scritto per servire da introduzione a un'edizione americana (1930) di *In Our Time*.

Le domande che possono sorgere considerando questo tipo di sistemazione sono varie. La prima è sulla validità di una sistemazione globale che ricalca l'ordine di pubblicazione dei singoli racconti; perché seguire questo criterio abbastanza meccanico, quando esisterebbe un'altra possibilità di ristrutturazione, più organica, che segua passo passo la storia di Nick Adams, il personaggio ricorrente in molti di questi racconti? Infatti più procediamo nella lettura, meglio comprendiamo che i racconti hanno un protagonista centrale, di cui si vorrebbe giustamente poter seguire la storia in modo compiuto, senza quegli sbalzi e quei vuoti che sono resi inevitabili dall'ordinamento per ordine cronologico di composizione scelto da Hemingway. Il lettore resta insomma disorientato di fronte a tale disorganicità, e non riesce a tutta prima a vederne l'utilità. D'altro canto si potrebbe pensare che Hemingway volesse consentire al lettore di seguire tutta la sequenza dei racconti così come gli erano usciti dalla macchina da scrivere, perché ne risultasse chiara l'evoluzione stilistica. Ma allora perché non disporre anche « i primi quattro » nel giusto ordine cronologico, mettendoli cioè in fondo al volume? Evidentemente perché Hemingway voleva che il lettore si liberasse subito di questi « spezzoni », e procedesse poi alla lettura delle tre serie di racconti nell'ordine in cui egli li aveva, se non concepiti, partoriti, seguendo cioè lo stesso filo che li aveva collegati l'uno all'altro nella sua fantasia, vale a dire, essenzialmente, la storia di Nick.

Che « i primi quattro » siano spezzoni mi pare indubbio, come lo sono *Up in Michigan*, rimasto in ombra per quindici anni, e *On the Quai at Smyrna*, che è uno scritto occasionale. Sono lavori concepiti dopo e al di fuori dei tre volumi fondamentali, e con questi non riescono a far corpo, sicché andavano

posti o prima o dopo la « trilogia ». Ma perché prima, contro lo schema cronologico, e non dopo? Appunto perché, dopo l'ultimo racconto della trilogia (*Fathers and Sons*), il lettore non deve essere distratto da altre storie, ma riflettere su quella più importante, quella di Nick, e ripercorrerne, alla luce delle ultime rivelazioni, la tormentata traiettoria. Storie suggestive come *The Short Happy Life of Francis Macomber* e *The Snows of Kilimanjaro* finirebbero col catalizzare inevitabilmente l'attenzione del lettore. Esse presentano molte affinità tematiche e stilistiche con gli altri racconti, ma il loro sviluppo tematico è così nitido e compiuto, e la loro rifinitura stilistica così sapiente — da « tutto tondo », non da schizzo — che è possibile, anzi consigliabile, leggerle in sé, come blocchi narrativi ben definiti. Nessuna delle figure degli altri racconti, si osserverà, riesce a fissarsi nella nostra mente in modo tanto memorabile quanto quelle della signora Macomber, « enamelled in that American female cruelty »; di suo marito, con quel viso così americano, « that would stay adolescent until it became middle-aged »; e di Wilson, il cacciatore bianco che tutto osserva con i suoi « flat, blue eyes ». Sono personaggi che hanno una statura da romanzo. Nessuno degli altri racconti riesce a raggiungere l'unità e intensità di atmosfera di *The Snows of Kilimanjaro*, un'atmosfera sfatta, immota, carica di miasmi letali, dove la morte non è più che un soffio estenuato, « a puff, as of a wind that makes a candle flicker and the flame go tall ». Sono storie eccezionali, corpose, compiute, che non tollerano facilmente una vicinanza troppo stretta con quelle della trilogia, spesso così scheggiate, così elusive.

E vediamo appunto quale disegno si può ricavare da tanti frammenti. Il lettore che, superati i primi sei racconti (gli « spezzoni »), inizi *In Our Time*, si trova davanti un capitoletto in corsivo, *Everybody was drunk...*, cioè il primo schizzo di *in our time*. Questo però il lettore non lo sa, e non è tenuto a saperlo. Chi è il narratore? Un ignoto « io ». È una scena di guerra che si svolge in Francia. Non succede niente di particolare. Che rapporto ha tutto ciò con il racconto immediatamente seguente, che ha luogo in America, in territorio indiano?

Il rapporto non risulta in effetti molto chiaro, anche quando si voglia vedere fra i due episodi il legame sotterraneo della violenza, che, in modi diversi, si manifesta in ambedue: la guerra da un lato, un parto difficile e un suicidio dall'altro. Il racconto vero e proprio, *Indian Camp*, è in sè di un'evidenza elementare: tuttavia il lettore può avanzare delle riserve, porsi qualche domanda. Come mai l'azione è descritta con tanta perspicuità — la vogata notturna sul lago, il freddo, la scena atroce al villaggio indiano — mentre i personaggi ci vengono proposti senza alcuna introduzione, come se li conoscessimo già? Chi è Nick? E suo padre? E Uncle George? Che significato ha questa storia? Se ne avverte subito l'inaudita violenza, pur così lucidamente controllata, ma quanto al senso da dare a questo episodio varie possono essere le interpretazioni: forse si tratta di una scena emblematica intesa a mostrare la tragedia che sottende la vita in genere, in ogni suo momento; forse si tratta di un discorso sulla debolezza di un uomo, il marito dell'Indiana, incapace di accettare la sofferenza; oppure si vuol mostrare l'incapacità infantile di comprendere la realtà della morte. L'importante è che al lettore Hemingway non fornisce alcuna indicazione orientativa.

Un po' perplessi, si passa al secondo racconto, preceduto da un schizzo su un'evacuazione in massa nei pressi di Adrianopoli. Ancora un episodio di guerra, come il primo, ma il nesso tra Francia e Turchia non risulta evidente: è possibile che l'autore voglia fare un discorso sulla guerra sotto tutti i cieli. Anche qui, come nel caso precedente, manca ogni rapporto fra lo schizzo e il racconto. Ritroviamo invece gli stessi personaggi di *Indian Camp*: la scena è la stessa: ci troviamo ancora ai margini di un territorio indiano. Il tempo è indefinito: non sappiamo quale degli episodi narrati in *Indian Camp* e in *The Doctor and the Doctor's Wife* accada prima. Supponiamo che l'autore ce li presenti nell'ordine più naturale, cioè cronologico: anche in questo caso non siamo molto certi del senso da attribuire a quello che sembra fondamentalmente un episodio di disonestà e di impotente umiliazione, sull'orlo di un omicidio o forse di un suicidio. Il fatto che il padre di Nick, dopo la

discussione con il meticcio, si metta a pulire il fucile potrebbe indicare un desiderio di uccidere o di uccidersi. Sembra però che il dottore ci ripensi, e decida di scaricare la tensione facendo quattro passi nei boschi col figlio. Il personaggio della madre di Nick (che, riconsiderato, sembrerà straordinario nel suo esistere solo come voce emergente da una enigmatica penombra) non si fa particolarmente notare.

Terzo schizzo, terza scena di guerra: si spara ai tedeschi come ai piccioni. Siamo di nuovo in Francia. Segue il terzo racconto, che è anche il terzo in cui compaia Nick: un rapido sguardo in avanti rivela che i prossimi schizzi sono tutti scene di guerra, e che i prossimi racconti riguardano tutti Nick. Si intuiscono così due linee di sviluppo parallele. Gli episodi della vita di Nick ci vengono però presentati a sbalzi: nel terzo e nel quarto racconto (*The End of Something* e *The Three-Day Blow*), Nick è un giovanotto che conclude una storia d'amore con una ragazza e poi ci medita su con un amico. Nel quinto (*The Batter*), troviamo Nick « on the go », senza una meta precisa; eppure il viaggio non è un semplice vagabondaggio notturno. Nick ha un atteggiamento esplorativo. La sua curiosità lo mette di fronte a pericoli molto gravi e imponderabili. La notte è popolata di mostri; il giovane è solo, difeso unicamente dal suo coraggio, ma non si tira indietro. Vuole vedere, conoscere.

Al sesto racconto troviamo un'inesplicabile inversione: Nick appare nello schizzo, non più nel racconto. Stavolta la guerra di cui si parla è quella austro-italiana, e Nick viene ferito gravemente, alla spina dorsale. Ma che ci fa Nick, americano, nella prima guerra mondiale? Il settimo schizzo ha ancora per sfondo la guerra sul fronte italiano, ma il protagonista è un anonimo narratore; potrebbe anche trattarsi di Nick, ma non è detto esplicitamente. Inoltre, nel caso che il narratore sia Nick, la scena deve svolgersi *prima* del ferimento di Nick. Curiosamente, a mezza strada nella lettura di *In Our Time*, abbiamo la prima coincidenza possibile fra schizzo e racconto. Nello schizzo si parla di un soldato in preda al terrore nel corso di un bombardamento, e nel racconto (*Soldier's Home*) si parla del ritorno a casa di un soldato che *ha avuto* molta pau-

ra durante la guerra. Il fatto che l'uno abbia combattuto in Italia e l'altro in Germania non sembra rivestire particolare importanza: un nesso si trova, in questa paura.

Appena fatta questa constatazione, il lettore viene subito disorientato: negli schizzi si parla ora di corride, e nei racconti di coppie di americani infelici (*Mr. and Mrs. Elliot*, *Cat in the Rain*, *Out of Season*). Nel dodicesimo racconto il tema del rapporto amoroso o coniugale viene indirettamente ripreso in una storia che riguarda di nuovo Nick. Il giovane sta godendosi una meravigliosa vacanza sulla neve: « The rush and the sudden swoop . . . plucked Nick's mind out and left him only the wonderful flying, dropping sensation in his body ». Forse Nick ha qualche preoccupazione che si vuol « strappare dalla mente »? Sì, e lo confida all'amico George. La situazione ricalca esattamente quella di *The Three-Day Blow*, dove un altro amico, Bill, aveva la funzione di « spalla » e di confidente. Qui però siamo ad uno stadio più avanzato: Nick sta per diventare padre. George sembra considerarla una disgrazia; Nick è incerto:

« It's hell, isn't it? » he said.

« No. Not exactly », Nick said.

« Why not? »

« I don't know », Nick said.

Nick è il protagonista assoluto del racconto bipartito che conclude questa prima serie: *Big Two-Hearted River*. Il lettore trova qui alcune risposte alle proprie domande. Nick arriva in un luogo isolato e collinoso. È solo, non sappiamo da dove venga, ma comprendiamo presto che molte cose sono successe nel frattempo: viaggi, preoccupazioni, esperienze:

His muscles ached and the day was hot, but Nick felt happy. He felt he had left everything behind, the need for thinking, the need to write, other needs. It was all back of him.

Veniamo così informati che Nick è uno scrittore. Ritroviamo il bisogno di non pensare cui accennava *Cross-Country Snow*.

Ritroviamo anche un particolare paesaggistico che ci richiama *The End of Something*: qui i resti di un incendio che ha distrutto la città di Seney, là i resti della città di Hortons Bay, decaduta e abbandonata dagli abitanti. L'incendio della città, a distanza di un anno, produce ancora delle conseguenze sugli insetti innocenti che vivono nel territorio circostante. Nick vorrebbe aiutare uno di questi insetti ad uscire da questo ambiente contaminato: "Go on, hopper", Nick said, speaking out loud for the first time, "Fly away somewhere". A questo punto il lettore è autorizzato a stabilire una connessione fra la condizione dell'insetto e quella di Nick: anche nella vita di Nick deve esserci stato un grande incendio che ha lasciato delle tracce. Il resto del racconto ci conferma l'ipotesi. Appare finalmente chiarissimo l'uso simbolico di certi particolari, come l'incendio. Andando a ritroso, riscopriamo il valore riposto di molte immagini e situazioni: la città abbandonata e decaduta introduce al clima morale di *The End of Something*, presagio di separazione, di distacco. Il lungo cammino di Nick attraverso il terreno bruciato, le colline, i pianori verdeggianti, ci ricordano il viaggio notturno di Nick in *Indian Camp*, e riconosciamo che entrambi i viaggi hanno forti elementi simbolici. Ogni elemento descrittivo deve venire rivalutato: il lago, la notte, gli indiani, diventano necessariamente il mistero, l'ignoto, l'imprevedibile, con tutto il loro potenziale tragico. Allora comprendiamo meglio come « il vento che dura tre giorni » possa essere il correlativo oggettivo dello stato d'animo autunnale di Nick dopo lo scioglimento del rapporto con la ragazza Marjorie: e alla fine del racconto notiamo come questo vento abbia la stessa funzione liberatrice dello sciare in *Cross-Country Snow*: « None of it was important now. The wind blew it out of his head ». Anche la massicciata ferroviaria lungo la quale Nick cammina in *Big Two-Hearted River* richiama quella di *The Battler*: è la via della civiltà organizzata, che ha un volto ambiguo: negativo nell'ultimo racconto, perché Nick deve lasciarla per sentirsi felice; positivo in *The Battler*, giacché lasciando la retta via si fanno brutti incontri. E ancora, in *The Battler* la massicciata ferroviaria è affiancata da una pa-

lude, che ritroviamo, minacciosa, in *Big Two-Hearted River*, affiancata da simboli di sicurezza (« the meadow ») e di transizione (« the river »). E così via: la ricerca lungo queste linee porta a molti altri reperti, come ben mostra il libro del Defalco.

Al termine della lettura del primo volume, ci troviamo dunque ad avere ancora molte perplessità, molti dubbi irrisolti, ma abbiamo anche una sicura indicazione che Hemingway vuole una nostra collaborazione attiva nella lettura, che non tralasci alcun elemento, anche minimo, fra quelli da lui usati per costruire le sue storie. Hemingway ci ha anche chiaramente indicato che esiste un filo unitario che lega, in modo spesso sotterraneo, i vari racconti, ed è il filo delle immagini-simbolo.

C'è un secondo elemento da considerare ora: quello autobiografico. Se infatti ci informiamo sulla biografia dello scrittore, saremo obbligati a tener conto anche di essa nella lettura dei racconti, poiché scopriamo che il padre di Ernest Hemingway era un medico, come il padre di Nick; che era un appassionato cacciatore, come il padre di Nick e come Hemingway stesso, (e che, come Ernest, si è ucciso con un colpo di fucile); che il territorio descritto per esempio in *Indian Camp* è quello in cui il giovane Ernest passava le vacanze andando a caccia o a pesca col padre; che Hemingway è stato ferito sul fronte italiano, come Nick, proprio a Fossalta, menzionata nel settimo schizzo, e così via. Appare dunque legittima una lettura, sia pur cauta, dei racconti a livello autobiografico.

Concludendo, alla fine del primo volume di racconti il lettore si trova in condizione di capire che essi hanno tra loro un legame più o meno evidente, che diventa meglio rintracciabile quando si guardi con attenzione ai dettagli apparentemente marginali che rimbalzano da una storia all'altra, scavalcando i limiti dei singoli racconti. Risulta ormai chiaro che Hemingway sta raccontando una storia abbastanza unitaria, che ha per centro il personaggio di Nick Adams, anche là dove esso non appare esplicitamente. Le storie imperniate su una coppia, per esempio, si possono quasi sempre ricondurre, cambiando i nomi dei protagonisti, al ciclo d'esperienze di un giovanotto esemplare, Nick, che incontra varie difficoltà nella sua

vita, alcune dovute a una ferita di guerra e ai suoi postumi, altre connesse ad una sua difficoltà ad instaurare un rapporto soddisfacente con l'altro sesso. La caratteristica più vistosa di questo che si può ben chiamare un *Bildungsroman* è l'assoluta mancanza, da parte del narratore e da parte del protagonista, di qualsiasi tentativo di analisi della situazione. Il protagonista sembra procedere a tentoni di esperienza in esperienza, evitando anzi con gran cura di riflettere. Perché ciò avvenga non lo sappiamo ancora precisamente.

Procedendo nella lettura degli altri due volumi di racconti, il quadro diventa sufficientemente completo, anche se non del tutto nitido nei particolari. Non è qui il luogo di rispiegare la storia di Nick Adams, perché questo è già stato fatto da altri. Osservando invece la *struttura* di questa vicenda, si nota che anche il secondo e il terzo volume terminano, come il primo, con un racconto riguardante direttamente Nick Adams. L'ultimo racconto di una qualsiasi raccolta ha sempre un carattere un po' speciale, in quanto rappresenta il congedo dell'autore dal lettore; esso tende in genere a rappresentare una conclusione, una *summa* significativa. Questo accade anche nei *Quarantanove racconti*, e in modo particolarmente indicativo. *Big Two-Hearted River*, *Now I Lay Me* e *Fathers and Sons* rappresentano momenti capitali nello sviluppo della storia di Nick, tappe decisive nel processo di riordinamento e comprensione della propria esperienza affrontato da Nick. Anzi, per essere precisi, nel terzo volume i racconti cruciali sono due: il primo, *A Way You'll Never Be*, ci mostra Nick nel momento di massima crisi: ad esso seguono ben sette racconti in cui Nick non appare. Espediente assai brillante, che lascia decantare nella mente del lettore la storia di Nick dopo che essa ha raggiunto l'apice della drammaticità. Dagli eventi narrati in *A Way You'll Never Be* a quelli di *Fathers and Sons* passano molti anni, di cui nulla ci viene detto. Per Nick passano gli anni; per il lettore passano sette racconti. Poi, con *Fathers and Sons*, giungiamo alla conclusione veramente definitiva, in cui tutti i fili vengono riannodati, tutti i residui del passato bruciati.

A questo punto sembra lecito azzardare un'ipotesi: che

la struttura apparentemente caotica dei *Quarantanove racconti* derivi in realtà da una profonda unità d'ispirazione, da un'organica necessità insita nella mente dello scrittore. Lo scatto iniziale avviene in Hemingway al momento della ferita subita sul fronte italiano nel 1918: essa fa crollare di colpo l'atteggiamento un po' da *boy-scout* che l'autore aveva verso la guerra (si vedano i particolari riferiti al proposito nel libro del Fenton). La ferita lo pone bruscamente di fronte alla realtà della sofferenza e della morte. Hemingway stenta a riprendersi, come testimonia l'estate inquieta trascorsa nei boschi del Michigan dopo il ritorno in patria. Mettendosi alla macchina da scrivere, egli dà inizio ad un'operazione di auto-psicanalisi (« Your psychoanalyst? » « A portable Corona, No. 3 »³). Il tema è subito enunciato, fin dal 1924, nel famoso *sketch* di *in our time*, dove troviamo Nick ferito alla spina dorsale. Lo scrittore estrae dalla propria riluttante memoria i frammenti del proprio mondo, che l'esplosione del 1918 ha mandato in frantumi. Alcune immagini del passato si presentano senza bisogno di sollecitazioni, anzi compaiono qua e là ossessivamente; altre vaste zone d'esperienza sono sprofondate al di sotto del livello della coscienza, sono state « rimosse », rifiutano di tornare a galla. Ecco una possibile spiegazione per i vuoti che troviamo nella storia di Nick. Ecco perché la storia di Nick non può essere raccontata di seguito. Il lettore non capisce tutto bene perché Nick non capisce tutto bene perché Hemingway non capisce tutto bene. Non solo: il lettore *deve* far fatica a seguire la storia di Nick, perché essa non è una storia pacifica, conclusa, anzi è una storia che si va dipanando a fatica nella mente di Nick e dello scrittore stesso. Questo triplice parallelismo fra scrittore, personaggio e lettore è l'aspetto forse più affascinante di questa che si rivela gradualmente come un'opera aperta, un *work in progress*. Il lettore fa più fatica a ca-

3. ANDRÉ MATROIS, *Ernest Hemingway*, in « La Revue de Paris », 62, marzo 1955. Ristampato in *Hemingway and His Critics*, a cura di CARLOS BAKER, New York, 1961, p. 41.

pire proprio là dove Hemingway s'è dovuto più dolorosamente impegnare: *Big Two-Hearted River* e *A Way You'll Never Be*. Proprio perché in queste due storie è contenuto il nocciolo del dramma personale di Hemingway, *A Way You'll Never Be* era fra i racconti preferiti dall'autore (si veda la già citata prefazione alle *49 Stories*), e per la stessa ragione, proprio perché ci aveva messo tutto se stesso, lo scrittore, ancora nel 1950, si lamentava che, a venticinque anni di distanza dalla sua pubblicazione, *Big Two-Hearted River* non fosse stato ancora compreso da nessuno.

Il momento culminante di quest'ardua operazione di auto-analisi è rappresentato da *A Way You'll Never Be*. Qui l'immagine-chiave, l'immagine inesplicabile che racchiude il segreto del trauma e simboleggia la minaccia, la paura, l'esplosione, la morte, compare ossessivamente. Nick è in uno stato di tensione estrema, sta per impazzire. In questo stato di caos totale, tutte le barriere, tutte le consuetudini e le protezioni quotidiane cedono; fra il conscio e l'inconscio di Nick si apre un varco, si stabilisce un flusso vorticoso di immagini, una torbida corrente di ricordi. Nick soffre indicibilmente, ma in questo totale rimescolamento si verifica inopinatamente l'identificazione del significato reale dell'immagine ossessiva. Nick ha compreso la ragione dei suoi terrori, e riprende fiducioso la propria strada: « I know the way ». La sua ossessione è finita, il trauma superato.

Fathers and Sons è l'indicazione chiara che l'operazione di auto-analisi e di auto-guarigione è perfettamente riuscita; le riparazioni sono state compiute:

There had been a sign of detour in the centre of the main street of this town, but cars had obviously gone through, so, believing it was some repair which had been completed, Nicholas Adams drove on through the town...

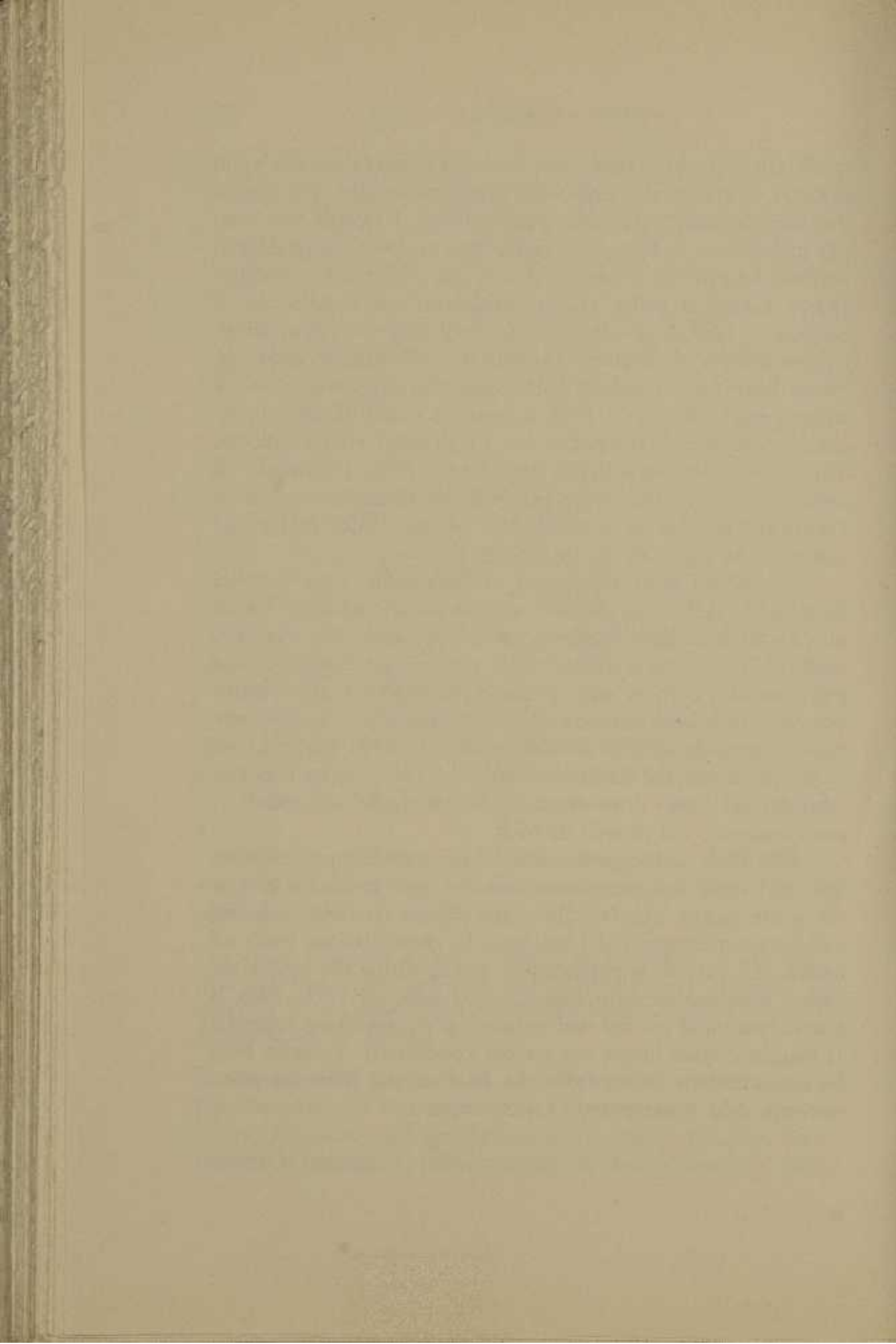
È passato molto tempo, Nick ha trentott'anni. In lui non c'è più tensione, anzi una calma fiducia in se stesso e una serenità nuova. La narrazione, parallelamente, è ampia, rilassata. Nick ha con sé un figlio, addormentato sul sedile accanto: tutto

quello che si doveva fare è stato fatto con calma (« the day's run made »), e avanza del tempo per guardarsi in giro, per godere il dolce paesaggio autunnale, per ricordare. I ricordi non sono più minacciosi: la figura del padre può essere considerata con perfetta oggettività, senza aloni emotivi. Nel primo racconto, *Indian Camp*, il padre era essenzialmente un braccio che si piegava su Nick a proteggerlo, dandogli una sensazione di sicurezza infinita, di immortalità. Solo ora, alla fine del ciclo, abbiamo la prima descrizione fisica, oggettiva, di quest'uomo. A emancipazione avvenuta, Nick è anche in grado di dare un lucido ritratto morale del padre, con i suoi pregi e i suoi difetti. Tutto può ormai essere detto, perché tutto è stato compreso: il mezzo, per noi lettori come per Nick ed Hemingway, è stata l'opera d'arte: « If he wrote it, he could get rid of it. He had gotten rid of many things by writing them ».

Anche ora però rimangono in Nick delle zone d'ombra da chiarire, delle cose che non si possono ancora dire. La sanità, l'equilibrio, sono raggiunti, ma la legge della vita è proprio quella della crescita continua, della ricerca continua: Nick ora può pensare, ricordare senza paura, e proseguirà la sua indagine nel tempo, ma senza angoscia, come la proseguirà lo stesso Hemingway, sotto le spoglie del colonnello Cantwell, tornando nel 1950, in *Across the River and Into the Trees*, terzo e quarto capitolo, nel luogo dove era stato ferito, quello che ritornava ossessivamente nel ricordo di Nick.

Ora Nick ha recuperato tutto il suo passato; può riandare agli inizi della sua educazione sessuale, può ripensare al viso del padre morto, sfigurato dal colpo d'arma da fuoco infertosi e abilmente ricomposto dal becchino. La riconciliazione finale col mondo del passato si perfezionerà con la visita alla tomba del padre, significativamente suggerita dal figlio di Nick. Solo la guerra non torna più nei suoi pensieri: è un'ossessione superata. Il viaggio è stato lungo, ma sta per concludersi. Tuttavia Nick ha ora accanto a sé un figlio che ha l'età del Nick dei primi racconti, e la storia potrebbe ricominciare.

MARIO CORONA



L'UNIVERSO IMPAZZITO DI H. P. LOVECRAFT

« As flies to wanton boys, are we to gods ». I versi famosi del *King Lear* potrebbero diventare l'emblema, o il commento finale alla narrativa di H. P. Lovecraft¹, che ci conduce in un universo, dove l'uomo è cieco e in balia di mostruose divinità, dove terrificanti avvenimenti, echi ingigantiti nel buio, minano le forze della ragione in disperata lotta contro l'orrore della rivelazione, che non sarà mai finale, poiché orrore si accumula a orrore e non esiste mai un punto di arrivo, solo un punto di partenza da cui immergersi nell'abisso senza fondo del male.

Con sempre maggiore frequenza, nei racconti di Lovecraft, torna il motivo dell'incontro, faccia a faccia, con il male. I protagonisti lovecraftiani sembrano destinati a vagare nelle tenebre di sepolcrali catacombe o in desolate lande notturne. Intorno ad essi, prende forma una realtà d'incubo, che proviene dal passato, dal futuro, dalle zone inesplorate della Terra come dagli abissi marini o dagli spazi siderali. La luce non è, in questo universo impazzito, la condizione opposta alle tenebre. Le ripugnanti divinità lovecraftiane non temono, solitamente, i raggi del sole; la loro sostanza è ben diversa da quella dei fantasmi. Essi costituiscono, anzi, per lo scrittore, la più tangibile, più concreta realtà, e dunque la luce è un più grave pericolo, perché essa rivela ciò che le tenebre, pietosamente, nascondono.

1. Tra coloro che si sono già occupati di Lovecraft in Italia, ricordo G. MANGANELLI in un ottimo saggio pubblicato ora in *La Letteratura Come Menzogna*, Milano, 1967 e G. DI TURRIS, autore di alcune competenti recensioni tra cui « La Casa delle Streghe » su *L'Italia Che Scrive*, Ottobre-Novembre 1967. Un'eccellente introduzione allo studio della saggistica più che della narrativa di questo scrittore è la tesi *H. P. Lovecraft*, di M. TERESA TRANZOCCHI, discussa all'Università degli Studi di Roma nel 1967.

Il male non è quindi hawthornianamente annidato nei più profondi recessi del cuore umano, bensì è nella realtà che ci circonda, è *la realtà*. Paradossalmente, l'unica salvezza sta nella accettazione delle tenebre, nella ignoranza che permette di non comprendere, nella cecità che consente di non vedere. Sentenzia il narratore, all'inizio di « The Call of Cthulhu »:

The most merciful thing in the world, I think, is the inability of the human mind to correlate all its contents. We live on a placid island of ignorance in the midst of black seas of infinity, and it was not meant that we should voyage far. The sciences, each straining in its own direction, have hitherto harmed us little; but some day the piecing together of dissociated knowledge will open up such terrifying vistas of reality, and of our frightful position therein, that we shall either go mad from the revelation or flee from the deadly light into the peace and safety of a new dark age².

Ma se nell'universo non esiste un dio provvidenziale, se la scienza e il progresso rappresentano un pericolo, non una difesa, tuttavia l'eroe lovecraftiano sarà colui che ha il coraggio di accettare il confronto con l'orrenda realtà rivelata dalla 'deadly light'. Tale eroe, che non volge gli occhi, che, anzi, talvolta, giunge a combattere le mostruose entità in agguato, è l'unica barriera che difende il mondo dell'uomo contro le forze del caos. Per Lovecraft il male è assoluta, terrificante stupidità, è totale mancanza di significati. Per questo Nyarlathotep, il messaggero degli dei lovecraftiani, viene denominato « the crawling chaos ». Per questo Robert Blake, il protagonista di uno dei suoi ultimi racconti, « The Hunter of the Dark » (1935), coglie in termini totalmente negativi e quasi danteschi l'essenza nascosta della realtà:

Before his eyes a kaleidoscopic range of fantasmal images played, all of them dissolving at intervals into the picture of a vast,

2. Tutte le citazioni di Lovecraft sono tratte dall'edizione completa (manca solo un terzo volume di *Lettere*) delle sue opere, pubblicate dalla Arkham House, Sauk City, Wisconsin.

unplumbed abyss of night wherein whirled suns and worlds of an even profounder blackness. He thought of the ancient legends of Ultimate Chaos, at whose centre sprawls the blind idiot god Azathoth, Lord of All Things, encircled by his flopping horde of mindless and amorphous dancers, and lulled by the thin monotonous piping of a demonic flute held in nameless paws.

Robert Blake, come tanti altri personaggi di Lovecraft, è un cultore del fantastico e uno scrittore. La sorte dell'autore, dunque, si confonde con quella dei suoi eroi; egli, narrando, nella misura in cui dà corpo alla realtà innominabile, fa vivere un frammento di ragione nel mondo sconvolto e salva se stesso e il mondo. Occorre ancora ricordare, infatti, che la narrativa di Lovecraft ha per sfondo non l'animo umano, ma il cosmo che sfugge alle leggi del tempo e della materia. La condizione dell'eroe lovecraftiano, solo contro questo sfondo immane, è tragica; ogni nuova rivelazione aumenta il suo terrore, ma la sua consapevolezza del male non può essere sparita con nessuno. Afferma il narratore di « *The Call of Cthulhu* », che, ricomponendo insieme vari avvenimenti, scopre una orrenda realtà: « I hope no one else will accomplish this piecing out; certainly, if I live, I shall never knowingly supply a link in so hideous a chain ».

Ma vi è ancora dell'altro: Lovecraft è uno scrittore tanto apparentemente grossolano ('a cheap sensationalist', si definisce egli stesso ironicamente in un racconto), quanto profondamente, quasi patologicamente, sottile. Talvolta alcuni suoi racconti rammentano certi dipinti fatti da pazzi, quadri che sono tutto un aggrovigliato caos di linee e di colori, e da cui emerge, via via, con il recupero della ragione, un grumo più compatto, una forma.

Inoltrandosi nelle tenebre, nel tentativo di descrivere il male, i personaggi di Lovecraft si accorgono che essi sono fatti della stessa sostanza del male. Da qui la loro lotta per differenziarsi. Non esiste bipolarità o dialettica nell'universo di Lovecraft, poiché gli uomini sono non solo i servi, ma addirittura i discendenti delle mostruose divinità che incombono su di loro.

Al fondo dell'abisso c'è, come vedremo, la consapevolezza dell'identità di tutte le cose. Eppure lo scrittore tenta, quella spaventevole identità, di distruggerla, creando una forma nuova, tessendo la sua matassa di significati, puntellando le deboli impalcature della vita d'ogni giorno. Quando saremo giunti, di girone in girone, sul fondo dell'inferno lovecraftiano, vedremo, proprio nel racconto già nominato, « *The Haunter of the Dark* », che un tenuissimo barlume indica il sopravvivere della speranza.

Queste sono, in un certo senso, le strutture portanti di una narrativa difficile a penetrare e che, di primo acchito, può anche sconcertare per l'assoluta mancanza di quella sottigliezza psicologica che rende grandi Poe o Hawthorne, o di quella corrosiva carica polemica che è nei migliori racconti di Bierce. Lovecraft, a me pare, se non è certo uno scrittore della statura di Poe, non è neppure un « cheap sensationalist » e merita un posto nella storia della narrativa 'nera' americana.

D'altra parte, se la sua biografia ci offre effettivamente importanti elementi per penetrare certi significati della sua arte, occorre subito precisare che questa narrativa non è affatto il prodotto di una mente malata — o, almeno, non lo è precisamente nella misura in cui interessa la nostra ricerca. Lovecraft è uno scrittore estremamente consapevole dei suoi mezzi, della tradizione in cui si inserisce, anche dei suoi limiti (e infatti mai tentò di allontanarsi dalla narrativa dell'orrore, l'unica che gli era congeniale). Tutto il resto, la sua vita singolarmente vuota, le sue convinzioni politiche, letterarie, filosofiche, anche la sua modesta produzione poetica, così curiosamente settecentesca, vanno viste in funzione della sua narrativa. Lovecraft non ci interessa, dunque, né come caso patologico né come fenomeno culturale, bensì come scrittore, e in base ai suoi racconti, ai risultati che egli cerca di conseguire sul piano dell'arte, noi lo dobbiamo giudicare, lo dobbiamo assolvere — o condannare.

Howard Phillips Lovecraft nacque a Providence (Rhode Island) nel 1890 da una modesta famiglia. Il padre passò gli

ultimi anni della sua vita in manicomio, morendo nel 1898. Lovecraft non riuscì mai a inserirsi nella società. Fin da giovane fu solitario studente — un po' come il Fanshawe Hawthorniano — estremamente dotato, a quanto sembra, ma con una visione letteraria piuttosto ristretta, se ci sono rimaste alcune entusiastiche lettere esaltanti Edgar Rice Burroughs, lo scrittore che imperversava allora nelle riviste popolari con le sue avventure planetarie e le storie di Tarzan. Dalle sue lettere sappiamo anche che si sentiva affascinato dal passato, e avrebbe voluto vivere nella Nuova Inghilterra del Settecento, quando era ancora colonia inglese. La molla della sua vita fu la narrativa e alla narrativa si dedicò con tenace impegno, isolandosi dal mondo circostante.

L'unico suo serio tentativo di entrare nel consorzio umano fu il matrimonio con Sonia H. Greene, avvenuto nel 1926. Il matrimonio fallì subito, come fallì il contatto con la grande città (i due si erano stabiliti a Brooklyn). Proprio nel 1926, nel mediocre racconto « Cool Air », Lovecraft sentiva il bisogno di sottolineare il disgusto per la metropoli:

It is a mistake to fancy that horror is associated inextricably with darkness, silence, and solitude. I found it in the glare of mid-afternoon, in the clangour of a metropolis, and in the teeming midst of a shabby and commonplace rooming-house...

Il tono, qui, ricorda le poesie del primo Eliot ma Lovecraft voltò presto le spalle alla città, e rinunciò a descrivere i suoi orrori. E, infatti, separatosi ben presto dalla moglie, tornava a Providence presso alcune zie. Da Providence ben raramente si allontanò.

La sua narrativa fu apprezzata solo dopo anni di lavoro, quando la comparsa della rivista « Weird Tales », nel 1923, gli permise di farsi conoscere da un vasto pubblico di appassionati della lettura 'nera'. Lovecraft collaborò anche a riviste di fantascienza, ma non raggiunse mai la popolarità di altri scrittori del momento, ormai dimenticati oggi, e talvolta i suoi racconti furono perfino rifiutati. Malgrado la qualità scadente di questi 'pulp magazines', e sebbene la critica ufficiale

lo ignorasse totalmente e nessun volume raccogliesse i suoi racconti mentre era in vita, Lovecraft conservò sempre un alto concetto del compito dello scrittore, e questo, in un certo senso, gli evitò di sprofondare nella palude dei modesti mestieranti che si ingegnavano di soddisfare un pubblico alla esclusiva ricerca di 'entertainment'³.

La povertà di esperienze umane fu sempre un freno allo sviluppo della sua arte e Lovecraft stesso lo riconobbe. Molti dei suoi personaggi sono studiosi che hanno speso la vita sui libri. In « *The Thing on the Doorstep* », ad esempio, Edward Derby è un giovane scrittore in cui « *Poelike talents turned more and more towards the decadent* ». Benché egli sia « *a well-known poet and fantasist* », è accaduto che « *his lack of contacts and responsibilities had slowed down his literary growth by making his products derivative and over-bookish* ».

In « *Through the Gates of the Silver Key* » scritto nel 1932 in collaborazione con E. Hoffman Price, compare un personaggio dal nome significativo di Ward Phillips, « *an elderly eccentric* » i cui connotati fisici corrispondono a quelli di Lovecraft (« *Phillips, the Providence mystic, was lean, gray, long-nosed, clean-shaven and stoop-shouldered* »). Anche dalla descrizione fisica si ha il senso di trovarsi di fronte a un recluso.

Malgrado il suo tetro isolamento, ebbe molti amici, soprattutto tra aspiranti scrittori e giovani autori in cerca d'aiuto. È caratteristico dell'uomo, tuttavia, che le sue amicizie fossero sempre coltivate per lettera, più che con contatti diretti. Proprio le sue lettere, documenti indispensabili anche per penetrare la sua narrativa, ci danno la piena misura del suo pessimismo, come quando si domanda:

May not all mankind be a mistake, an abnormal growth — a disease in a system of Nature — an excrescence on the body of

3. Veramente un certo scadimento ad uso dei lettori si nota quando lo scrittore cerca di sfruttare la sua mitologia di mostri, ricostruendone la genealogia, la storia, ecc., come nel mediocre romanzo *At The Mountains of Madness* che, respinto da « *Weird Tales* », fu poi pubblicato dalla rivista di fantascienza « *Astounding Stories* ».

infinite progression like a wart on the human hand? Might not the total destruction of humanity, as well as of all animate creation, be a positive boon to Nature as a whole?

O ancora più amaramente afferma: « I expect nothing of man — it is better to laugh at man from outside the universe, than to weep for him within ».

Ma anch'egli era un uomo, e soggetto alle leggi umane, entro l'universo, e questo conflitto sta alla base di molta parte della sua narrativa.

Le sue idee politiche e sociali furono quanto mai confuse. Mostrò grande ammirazione per la razza teutonica, nella convinzione che fosse superiore alle altre. Nel lungo racconto « The Shadow out of Time », che è del 1934, descrisse una società vagamente utopistica di esseri mostruosi vissuti ai primordi della Terra. Il quadro non è molto consolante, e mostra una certa propensione dello scrittore verso il nazionalsocialismo:

The Great Race seemed to form a single, loosely knit nation or league, with major institutions in common, though there were four definite divisions. The political and economic system of each unit was a sort of fascist socialism, with major resources rationally distributed, and power delegated to a small governing board elected by the votes of all able to pass certain educational and psychological tests . . .

In realtà, proprio per la sua sfiducia verso il presente, Lovecraft non poteva avere un'idea coerente, un interesse profondo per i fatti politici e sociali del momento.

Con la morte, avvenuta nel 1937, Lovecraft sembrava essere prematuramente sprofondato in quella « oblivion », in quello stato di annichilimento totale che spesso invocava nelle lettere (« what is sweeter than *oblivion*, which the humblest of us may share with the Kings of all the ages, and even with the gods themselves? »).

Così, la lotta combattuta dal narratore e dai suoi eroi pareva simbolicamente persa sul grande scacchiere del mondo. Solo qualche anno dopo, tutta la terra sarebbe diventata veramen-

te un universo impazzito, teatro di atroci mostruosità. Nel caos, il ricordo della narrativa di Lovecraft sembrava sepolto, e la sua fama confinata ai numerosi, ma scarsamente preparati, lettori di 'pulp magazines'. Ma, con la morte dell'uomo, cominciava la riabilitazione dello scrittore.

Il recupero della narrativa di Lovecraft, che consiste in una settantina di racconti, alcuni dei quali (specie tra gli ultimi) piuttosto lunghi, e almeno tre ⁴ vicini, come dimensioni, al romanzo, è in gran parte merito di quegli amici e scrittori con cui Lovecraft era rimasto in contatto epistolare nella sua vita. Costoro, con August Derleth in testa, non solo hanno pubblicato in volume tutte le opere di Lovecraft, fondando la già ricordata Arkham House, ma si sono anche battuti efficacemente per imporre la sua narrativa agli occhi dei critici.

L'umanità non è stata poi così indifferente nei confronti dello scrittore morto. Oggi esiste in America un vero e proprio 'culto' di Lovecraft. La mostruosa mitologia che egli creò e che compare nelle sue opere più mature sopravvive nei romanzi e nei racconti degli epigoni, tra i quali si distingue lo stesso Derleth, e influenza la più recente 'science fiction' in America e anche in Inghilterra ⁵. Negli Stati Uniti esistono addirittura piccole, eleganti riviste, come « Anubis » di Paul J. Willis, che contengono disegni ispirati a Lovecraft, racconti ispirati a Lovecraft, poesie di ispirazione lovecraftiana ⁶.

4. Si tratta del già ricordato *At The Mountains of Madness*, scritto nel 1931, di *The Dream-Quest of Unknown Kadath*, iniziato verso il '20, e di *The Case of Charles Dexter Ward*, scritto nel 1927-28. Solo quest'ultima opera ha il respiro di un romanzo.

5. In Inghilterra, ad esempio, *The Salted Tree* di Brian Aldiss, uno dei più notevoli romanzi di fantascienza degli ultimi anni, prende liberamente spunto, oltre che dai 'scientific romances' di H. G. Wells, anche dal racconto di H. P. Lovecraft « The Colour out of Space ».

6. Il primo numero di « Anubis », uscito nell'autunno del '66, conteneva, oltre a vari tenebrosi disegni, alcune poesie di questo tipo: « Short wakenings and prowlings/ Some men have seen, and guessed/ Of the horrors that lie Beyond — / These men shall never rest! ... » ecc. Vi sono inoltre

Ma anche la critica più qualificata si è da tempo accorta della narrativa di Lovecraft, tanto che già nel 1952 Peter Penzoldt era costretto, malgrado la sua scarsa simpatia per lo scrittore, a riservargli un posto di un certo rilievo nella sua storia del racconto dell'orrore: *The Supernatural in Fiction*. Penzoldt è stato probabilmente il primo a tentare un bilancio dell'arte di Lovecraft:

Indeed, during the last decade Lovecraft has been praised and overpraised. It was as if critics were trying to compensate for past neglect. In so doing they exaggerated more than a little... Lovecraft's work has both great merits and great defects. He was an exceedingly cultivated and well-read man. His approach to literature and especially to weird fiction was that of a scholar as much as that of a creative artist...⁷.

In effetti, numerosi scrittori dell'orrore agirono su Lovecraft, che, però, almeno nei racconti più maturi, riuscì ad assimilare quegli influssi nella sua apocalittica visione del male.

Ma Lovecraft fu anche, e prima di tutto, un teorico del racconto dell'orrore, e come tale conviene brevemente esaminarlo. Secondo lo scrittore americano, lo spirito umano « seeks to weave gossamer ladders of escape from the galling tyranny of time, space and natural laws » (così egli scrive in un « Essay on Interplanetary Fiction »). Questa fuga è resa possibile attraverso la fantasia, e, infatti, per Lovecraft, « imagination is the great refuge ». Tornano così alla mente le affermazioni di Hawthorne che aprono il racconto « The New Adam and Eve »:

sei racconti dell'orrore tutti ispirati a temi lovecraftiani, alcuni articoli che trattano di manoscritti misteriosi citati da Lovecraft nella sua narrativa o di creature più o meno mostruose (come bambini dalla pelle verde). Non manca una rubrica dedicata alla critica e biografia lovecraftiana. Ma il piatto forte è dato dalla 'pubblicazione' di tre pagine del *Necronicon*, il libro maledetto tante volte citato da Lovecraft, zeppo di figure di mostri semiumani; il tutto accompagnato da copiose notizie sugli studiosi che sarebbero ultimamente impazziti dopo aver consultato il libro maledetto.

7. PETER PENZOLDT, *The Supernatural in Fiction*, London 1952, p. 165.

It is only through the medium of imagination that we can lessen those iron fetters, which we call truth and reality, and make ourselves even partially sensible what prisoners we are...⁸.

L'« imagination » è uno dei fulcri della teoria narrativa di Lovecraft, ma assai raramente lo scrittore usa questo principio con la stessa pregnanza di Hawthorne. Anzi, nella produzione più scadente, l'esaltazione della « imagination » finisce per significare la fuga in un nebuloso regno di fantasticherie. Questo si vede soprattutto nei racconti che hanno per protagonista il decadente eroe Randolph Carter, il quale possiede un'emblematica « silver key », che gli permette di ritornare alla sua giovinezza rifiutando le responsabilità della maturità, e poi di vagare nel mondo dei sogni, alla ricerca di « Ulthar, beyond the river Skai », ove egli sarà sovrano.

Alla base di queste deteriori fantasticherie, vi è sempre la svalutazione della realtà tangibile. Molto significativo è l'inizio, retorico e vuoto secondo la peggiore tradizione del decadentismo escapistico, di « The Silver Key », che è del 1926 e appartiene quindi a una fase centrale dell'opera lovecraftiana. Lo scrittore resuscita, qui, l'atmosfera esotica dell'estetismo, opponendo alla « prosiness of life » i sogni di Randolph Carter, nei quali egli compie « nightly excursions to strange and ancient cities beyond space, and lovely, unbelievable garden lands across ethereal seas ». L'uso di aggettivi quanto mai generici (strange, ancient, unbelievable) sottolinea la mancanza di significati della vicenda. Il paesaggio che compare in questi sogni è così banalmente orientaleggiante, che farebbe pensare a una parafrasi in chiave parodistica del « Kubla Khan » di Coleridge, se il tono non fosse sempre serio e compunto, e, anzi, lo scrittore non lamentasse la perdita di quel mondo di fantasia:

No more could his galleys sail up the river Oukranos past the gilded spires of Thran, or his elephant caravans tramp through

8. NATHANIEL HAWTHORNE, « The New Adam and Eve » in *Complete Works*, New York, 1886, vol. II, p. 279.

perfumed jungles in Kied, where forgotten palaces with veined ivory columns sleep lovely and unbroken under the moon.

Divenuto adulto, Randolph Carter è stato costretto dal mondo circostante « to look into the logical relations of things » e così « Wonder had gone away . . . ». Lo scopo della sua vita, dunque, sarà quello di recuperare la chiave d'argento che gli dà accesso al mondo dei sogni.

È chiaro che qui siamo sul piano dell'esotismo più vuoto e ridondante. Il protagonista lovecraftiano perde il contatto con la realtà d'ogni giorno, perde anche, quindi, la sua funzione conoscitiva.

Ciò che riscatta l'artista è sì la « imagination », ma una « imagination » controllata, disciplinata da quella ragione, che lo scrittore definì in una lettera:

that highest of organic faculties — the pure, ice-cold reason; which gives man his sole contact with things outside himself, and which must be superimposed upon emotion before anything like imagination can be produced.

Mi sembra che il centro vitale dell'arte lovecraftiana si trovi proprio in questa affermazione, la quale, se ci indica subito anche la presenza di Poe, è pure estremamente importante per comprendere il ruolo dell'eroe lovecraftiano in lotta contro il caos da cui egli stesso proviene.

È nel suo saggio « The Supernatural Horror in Literature », pubblicato nel 1927 nel primo (e unico) numero della rivista « The Recluse », che Lovecraft tenta di applicare le sue teorie alla narrativa dell'orrore, di cui, innanzi tutto, rivendica la suprema dignità, sia pure su basi eminentemente psicologiche, non estetiche:

The oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is fear of the unknown. These facts few psychologists will dispute and their admitted truth must establish for all time the genuineness and dignity of the weirdly horrible tales in the literary form . . .

Lo scrittore passa poi a codificare con precisione le norme che devono presiedere allo svolgimento della 'true weird tale' (e che a noi interessano perché sono applicate nella sua narrativa):

The true weird tale has something more than secret murder, bloody bones, or a sheeted form clanking chains according to rule. A certain atmosphere of breathless and unexplainable dread of outer, unknown forces must be present; and there must be a hint expressed with seriousness and portentousness becoming its subject, of that most terrible conception of the human brain — a malign and particular suspension or defeat of those fixed laws of Nature which are our only safeguard against the assaults of chaos and the daemons of unplumbed space... Atmosphere is the all-important thing, for the final criterion of authenticity is not the dovetailing of a plot, but the creation of a given sensation. We may say, as a general thing, that a weird story whose intent is to teach or produce a social effect, or one in which the horrors are finally explained away by natural means, is not a genuine tale of cosmic fear... Scene, mood, and phenomena are more important in conveying what is to be conveyed than are characters and plot... The keynote should be that of scientific exposition — since that is the normal way of presenting a 'fact' new to existing knowledge — and should not change as the story gradually slides off from the possible into the impossible...

Brani come questi mettono pienamente in luce la qualità di ricerca conoscitiva della narrativa di Lovecraft che, rifiutando i mezzi tradizionali (« secret murder » o « bloody bones ») cerca di penetrare il mistero dell'universo. La lucidità, la « scientific exposition » è l'elemento chiave che il narratore deve, quasi, 'opporre' alla sua materia. Anche qui si sente l'influsso di Poe, con la sua spietata, raziocinante prosa. Interessante è anche il rifiuto di qualsiasi finalità moralistica o didascalica (per questo motivo Lovecraft condanna Charles Brockden Brown, pur ammirandone lo stile). L'obiettivo, appunto, è quello di creare un 'genuine tale of cosmic fear' depurando la narrativa dell'orrore di ogni scoria naturalistica. Un simile obiettivo, d'altra parte, rischia di impoverire — e impoverisce — la nar-

rativa di Lovecraft, poiché tutti i grandi scrittori hanno usato l'orrore non come elemento in se stesso conchiuso, ma inserendolo in un contesto più vasto. Mentre Lovecraft si affermava su « *Weird Tales* », tra il '20 e il '30, iniziava la sua strepitosa carriera narrativa uno scrittore come William Faulkner, che non avrebbe dimenticato la tradizione gotica, ma l'avrebbe assorbita in una visione veramente universale della realtà. E, nel 1920, quasi a conclusione del suo ciclo artistico, un altro grande scrittore, Joseph Conrad, aveva affermato:

The world of the living contains enough marvels and mysteries as it is... No, I am too firm in my consciousness of the marvellous to be ever fascinated by the mere supernatural which... is but a manufactured article, the fabrication of minds insensitive to the intimate delicacies of our relation to the dead and to the living, in their countless multitudes...⁹.

Con Lovecraft siamo in una sfera più ristretta; lo scrittore è attratto proprio da quel 'mere supernatural' e solo attraverso la sua rappresentazione riesce a esprimere la sua tragica visione dell'universo.

Soprattutto nei primi anni della sua carriera narrativa, intorno al 1920, Lovecraft guardò alla tradizione inglese. In Inghilterra esiste, fino dal '700, una robusta schiera di autori minori, in un certo senso più 'fedeli' alla narrativa orrificica (o così doveva sembrare a Lovecraft) proprio perché ne limitano i significati, facendone quasi un genere per iniziati, mentre gli scrittori americani, a cominciare dallo stesso Brockden Brown¹⁰ tendono sempre a considerare l'orrore, il sovrannaturale come un elemento da inserire in un contesto più vasto. Muovendosi in un ambito strettamente ortodosso, Lovecraft assorbì gli influssi di Sheridan Le Fanu, M. R. James, Walter De La Mare,

9. Nella « *Author's Note* » a « *The Shadow-Line* » (London, 1962, p. 207) in cui Conrad respinge l'ipotesi che il racconto sia una storia del soprannaturale.

10. Su Charles Brockden Brown e per i rapporti tra la narrativa gotica inglese e americana, si veda l'ampio studio di MARISA BULGHERONI, *La Tentazione della Chimera*, Roma, 1965.

Arthur Machen (dal cui romanzo *The Little People* trasse forse lo spunto anche per la sua mostruosa mitologia) e soprattutto Lord Dunsany, modesto scrittore irlandese che accentuava l'elemento fantastico, onirico, decadente della narrativa dell'orrore. In questo clima nascono racconti come « Celephais » (1920), « The Moon Bog » (1921), o come « The Music of Erich Zann » (1921) ambientato in una Parigi di maniera, dove la musica di un misterioso violinista muto evoca visioni di « unimagined space alive with motion and music, and having no semblance of anything on earth ».

Non mancano neppure racconti improntati alla più smaccata necrofilia, come « The Hound » (1922), dove due amici vanno a caccia di cadaveri per rifornire il loro ricco museo di macabri cimeli. Essi si imbattono in un mostruoso amuleto di giada verde, e vengono perseguitati dal latrato d'una bestia apparentemente invisibile e presumibilmente dotata di ali, che, alla fine, massakra uno dei due e fa quasi impazzire di terrore l'altro. Il racconto è interessante solo perché mostra alcuni segni della mitologia lovecraftiana: al di là delle perversioni dei due violatori di tombe, esiste una realtà misteriosa ancora più terribile, e con cui bisogna fare i conti, se si scava — letteralmente e metaforicamente — troppo a fondo.

Il prodotto più scadente di questo filone fantastico e a tratti necrofilo è costituito proprio dalle avventure di Randolph Carter, che appare in tre racconti a partire dal 1919, ed è il protagonista del confuso e disorganico romanzo *The Dream-Quest of Unknown Kadath*, a cui Lovecraft dedicò tempo e fatica, a partire dal '20, senza mai finirlo, e che contiene a malapena un dialogo o due, zeppo com'è di esotiche descrizioni favolose.

Più interessante, anche se lo scenario è falso (è un'Inghilterra quanto mai letteraria, e sullo sfondo appare un'Africa probabilmente derivata dai romanzi di Edgar Rice Burroughs), risulta « Arthur Jermyn » (1920) in cui è descritta la progressiva degenerazione della nobile famiglia inglese dei Jermyn. Arthur Jermyn, l'ultimo rampollo della casata, si brucia vivo, dopo aver scoperto che un suo bisnonno si era unito in matrimonio a un essere mostruoso, una « white goddess », in-

contrata in una città di scimmioni nel cuore del Congo. Da quell'innaturale connubio ha avuto origine la degenerazione dei Jermyn. Il motivo della degenerazione bestiale dell'uomo sarà ripreso da Lovecraft nei racconti più maturi. Nello stesso tempo, già in questa storia appare un espediente narrativo che Lovecraft sfrutterà sempre a fondo. Il racconto procede con esasperante lentezza, mentre lo scrittore suggerisce, a poco a poco, la verità, ma il lettore, a quella verità, giunge *prima* del protagonista del racconto. Quando ancora Arthur Jermyn è davanti al corpo imbalsamato della scimmia bianca, perplesso dalla stranezza dei suoi lineamenti, noi già abbiamo compreso il rapporto che lega l'essere mostruoso al giovane Jermyn. L'uso frequente di questa tecnica indica che Lovecraft la adopera consapevolmente. Egli tende a creare una sorta di 'ironia drammatica', isolando vieppiù i suoi personaggi, suscitando in noi un intenso senso di pietà, di commiserazione per la sorte di cui essi sono ancora — ma per poco — inconsapevoli. In questo racconto, come in altre opere lovecraftiane da « *The Dreams in the Witch House* » a « *The Shadow out of Time* » a *At the Mountains of Madness*, i protagonisti lovecraftiani si sforzano disperatamente di negare l'esistenza di una realtà orribile, ma noi abbiamo intuito la verità, perché il narratore ce l'ha già suggerita.

La tecnica opposta, quella del colpo di scena finale che si abbatte sul lettore, è usata da Lovecraft più raramente e con effetti meno intensi, soprattutto in racconti di netta derivazione poetica, come « *The Outsider* » (1921). Qui il narratore e protagonista, che ha sempre vissuto nella solitudine più assoluta, celato nelle segrete di un gotico castello, emerge infine in mezzo ad alcuni invitati ed assiste, senza rendersi conto della ragione, alla loro fuga terrorizzata. In seguito, vagando per il castello deserto, incontra « *the inconceivable, indescribable, and unmentionable monstrosity which had by its simple appearance changed a merry company to a herd of delirious fugitives* ».

I due si fronteggiano, e sembrano minacciarsi e spaventarsi a vicenda, finché il narratore non si accorge che il mostro è solamente « *a cold and unyielding surface of polished glass* »

(queste sono anche le ultime parole del racconto), vale a dire la sua stessa immagine riflessa, per la prima volta nella sua esistenza, in uno specchio.

Il tema della degenerazione fisica viene ripreso con assai maggior efficacia in « The Lurking Fear » (1922), che non si svolge più in un paesaggio di maniera, ma nel cuore della Nuova Inghilterra, la terra amata da Lovecraft, e dove egli trascorse tutta la sua vita. In questo racconto, la famiglia dei Martense si è rinchiusa, da generazioni e generazioni, nella propria grande casa, « The Martense Mansion », situata sulla cima d'una collina. Toccherà al narratore scoprire che i discendenti della famiglia Martense si sono trasformati in mostri cannibali, che vivono, a migliaia, dentro la collina, trasformata in un infernale formicaio, da dove escono solo per le loro sanguinarie scorrerie. La conoscenza della realtà terrificante porta il narratore sull'orlo della follia, eppure è proprio il suo coraggio che gli fa scoprire la verità. Infatti, mentre, nascosto, osserva le forme orrende:

in spite of my daze of fright and disgust; my morbid curiosity triumphed; and as the last of the monstrosities oozed up alone from that nether world of unknown nightmare, I drew my automatic pistol and shot it under cover of thunder . . .

In tal modo egli riesce a uccidere un mostro (« a filthy whitish gorilla with sharp yellow fangs and matted fur ») e può riconoscere in esso un discendente dei Martense.

Si profila già qui un altro tema che Lovecraft trae da Poe; quello della curiosità che vince l'orrore della più terribile situazione. Ma è anche interessante ricordare che la degenerazione dei Jermyn come quella dei Martense ha un'origine morale. Nel primo caso, anzi, ci troviamo di fronte a una delle più significative dicotomie del pensiero lovecraftiano; la 'morbid curiosity', con cui l'uomo penetra il male, lo espone però anche a gravissimi pericoli. La colpa di sir Wade Jermyn, che ha sposato la scimmia bianca, è stata di aver voluto scavare troppo a fondo nei misteri del Continente Nero. La colpa dei Martense è, invece, più 'hawthorniana'; essi, che si sono condannati

alla solitudine, hanno ucciso il giovane Jan Martense, l'unico di loro che aveva tentato di condurre un'esistenza normale.

D'altra parte, in un racconto come « *The Lurking Fear* », nella descrizione della « *filthy whitish gorilla thing* » c'è indubbiamente il ricordo dei Morlocks degeneri che compaiono in *The Time Machine* di H. G. Wells. Solo che in Wells la degenerazione era dovuta a una causa di ordine sociale (i Morlocks sono i discendenti del proletariato urbano costretto a vivere e a lavorare nel sottosuolo), mentre a Lovecraft il problema sociale non interessa. Certamente, comunque, il primo Wells agì profondamente su Lovecraft con la sua pessimistica visione *fin de siècle* di un mondo sconvolto, in cui la scienza scatena forze ignote contribuendo alla sua distruzione, come in *The Island of Doctor Moreau*, e all'imbarbarimento dell'individuo, come in *The Invisible Man*¹¹.

Tuttavia Lovecraft non fece della scienza il nucleo della sua narrativa. A differenza del primo Wells, egli si servì della scienza solo per aumentare la plausibilità delle sue storie d'orrore, come nel racconto « *The Dreams in the Witch-House* » (1932), dove introduce il concetto di Quarta Dimensione per giustificare la presenza, nello stesso luogo, di due differenti realtà che si sovrappongono.

La scienza, in verità, serviva al materialista Lovecraft per negare qualsiasi interpretazione spiritualistica degli « *Old Ones* », le mostruose divinità che incombono sull'uomo e di cui dovremo ancora occuparci. Come è chiaramente detto in « *The Dunwich Horror* » (1928), gli « *Old Ones* » sono esseri materiali, che vivono in un mondo materiale come il nostro, anche se spaventosamente diverso. Esistono, appunto, in un'altra dimensione del cosmo planetario. Ma per richiamarli o scacciarli dalla Terra, non servono congegni meccanici, bensì formule, incantesimi, esorcismi. Al massimo, come succederà in *The Case*

11. I « *scientific romances* » di Wells hanno avuto un'influenza decisiva sia sulla fantascienza che sulla narrativa orrificica del XX secolo, e sono, in ultima analisi, le opere più valide dello scrittore inglese, come ha dimostrato BERNARD BERSONZTI in *The Early H. G. Wells*, Manchester, 1961.

of Charles Dexter Ward, la scienza si identificherà con l'alchimia.

Non sembra, quindi, che Lovecraft possa iscriversi nella tradizione fantascientifica americana¹², benché abbia scritto almeno due racconti di fantascienza, « The Colour Out Of Space » (1927), di gran lunga il migliore, e « The Whisperer in Darkness » (1930). Egli non è interessato, come Hawthorne, a un genuino dibattito sulle qualità conoscitive e i pericoli della scienza moderna, né, come Poe, sviluppa il tema del viaggio nel futuro o in regioni inesplorate se non con finalità orrifiche — e neppure guarda alla conformazione della società del futuro, o critica quella del presente attraverso l'utopia negativa, come fanno gli scrittori di 'science fiction' del XX secolo. Al centro dei suoi interessi, anche quando ha occasione di servirsi di questi temi, c'è sempre l'orrore che emana dalla realtà.

Appunto in « The Colour Out Of Space », Lovecraft riesce a dare una straordinaria risonanza al tema wellsiano della *War of the Worlds*, la distruzione che viene dallo spazio e a cui l'uomo non può opporre alcuna difesa.

Nel racconto, una meteorica precipita vicino a una fattoria di Arkham (che poi, nella realtà geografica, va identificata con Salem). Da essa si spigiona un colore sconosciuto che, a poco a poco, muta tutta la natura circostante, uccide gli animali, annienta mentalmente e fisicamente gli abitanti della fattoria.

La visione della fattoria maledetta ha veramente qualcosa di apocalittico, anche perché il colore venuto dallo spazio sembra preannunciare i sinistri effetti della radioattività atomica:

When they looked back toward the valley and the distant Gardner place at the bottom they saw a fearsome sight. All the farm was shining with the hideous unknown blend of colour: trees, buildings, and even such grass and herbage as had not been wholly changed to lethal grey brittleness. The boughs were all straining skyward, tipped with tongues of foul flame, and lambent tricklings

12. Di opinione diversa è Sam Moskowitz, che sottolinea i rapporti tra Lovecraft e la 'science fiction' in « The Love of H. P. Lovecraft » (*Explorers of the Infinite*, Cleveland and New York, 1963, pp. 243-260).

of the same monstrous fire were creeping about the ridgepoles of the house, barn and sheds. It was a scene from a vision of Fuseli, and over all the rest reigned that riot of luminous amorphousness, that alien and undimensioned rainbow of cryptic poison from the well — seething, feeling, lapping, reaching, scintillating, straining, and malignly bubbling in its cosmic and unrecognizable chromatism. . .

E si notino anche le caratteristiche del linguaggio di Lovecraft, che si serve volentieri di parole lunghe, di origine greca e latina.

La descrizione è precisa fino all'inverosimile («it was a scene from a vision of Fuseli . . .») soprattutto attraverso l'accumularsi delle forme verbali. Lovecraft usa addirittura sette verbi per descrivere il colore che si sprigiona dal pozzo. Al contrario, gli aggettivi sembrano riferirsi, più che alla descrizione stessa, alle reazioni di coloro che sono presenti all'orrendo spettacolo («*fearsome sight*», «*hideous . . . blend of colour*», «*foul flames*», «*monstrous fire*»). Caratteristico è anche l'uso di termini puramente negativi («*unknown blend of colour*», «*alien and undimensioned rainbow*», «*unrecognizable chromatism*»).

Nahum Gardner, il proprietario della fattoria, contaminato dal colore, viene ridotto ad una amorfa massa di tessuti in putrefazione. La disintegrazione totale è il destino di coloro che sono colpiti dalla forza mostruosa del male. Osserva quasi con indignazione il Penzoldt:

If any writer was able to cram his stories with more loathsome physical abominations than Crawford and Machen, it is Howard Phillips Lovecraft. He delights in detailed descriptions of rotting corpses in every imaginable state of decay, from initial corruption to what he has charmingly called a 'liquescent horror' . . .¹³.

Ma anche in questi particolari disgustosi, è riposto un significato. Il corpo umano è un vuoto involucro; siamo noi che gli imponiamo una forma. Dopo la morte, l'uomo torna a far

13. PETER PENZOLDT, *op. cit.*, p. 169.

parte del caos che l'ha originato, e i suoi resti, con la loro deforme viscosità, rivelano che egli è fatto della stessa sostanza dei mostri che l'hanno distrutto. Dopo la morte non c'è vita alcuna. Semmai, solo il sentimento dell'odio e della vendetta può sopravvivere, come è nel breve racconto « In the Vault » (1925), tra le cose più tradizionali, ma anche più terribili di Lovecraft. Ivi, George Birch, l'infame becchino che ha segato i piedi di Matt Fenner, per farlo entrare in una bara troppo piccola, quando è costretto a salire su quella bara per sgusciare fuori da una cripta funeraria ove è rimasto rinchiuso, e il legno marcio gli cede sotto i piedi, viene ferocemente addentato alle caviglie dal cadavere, che ha portato con sé oltre la morte il suo disumano desiderio di vendetta.

Anche in questo racconto vi è una potente carica morale, seppur sempre temperata da un certo sensazionalismo. Ma, in realtà, più si procede verso il cuore della narrativa lovecraftiana, più ci si accorge dei rapporti vitali che legano lo scrittore alla tradizione americana, alla luce della quale dovremo continuare il nostro cammino.

Se, come abbiamo visto, Lovecraft rimproverava a Charles Brockden Brown di perseguire intenti didascalici, abbiamo però anche notato la presenza di Nathaniel Hawthorne¹⁴, che si manifesta ancora nella descrizione del paesaggio della Nuova Inghilterra, così familiare a entrambi gli scrittori. Tutte le opere migliori di Lovecraft sono calate in questo paesaggio, lievemente tetto e ricco di memorie, che diviene parte fondamentale della vicenda, accompagnando e sottolineando lo svolgimento dell'azione. Non a caso la città di Providence e le campagne circostanti appaiono con grande vivacità nella più hawthorniana delle vicende di Lovecraft, *The Case of Charles Dexter Ward*; ma anche in racconti come « The Dunwich Horror » e « The Shadow over Innsmouth » (1931) questo paesaggio non è mai un elemento puramente decorativo, ma racchiude

¹⁴ Sulla narrativa di Hawthorne, vedasi AGOSTINO LOMBRARDI, « I Racconti di Hawthorne », pagg. 69-161 in *Il Simbolismo nella Letteratura Nord-Americana*, Firenze, 1963.

già in sé qualità demoniache. Così un senso di disagio si comunica al lettore attraverso la descrizione rurale che apre « The Dunwich Horror »;

When a traveller in north central Massachusetts takes the wrong fork at the junction of the Aylesbury pike just beyond Dean's Corners he comes upon a lonely and curious country. The ground gets higher, and the brier-bordered stone walls press closer and closer against the ruts of the dusty, curving road. The trees of the frequent forest belts seem too large, and the wild weers, brambles and grasses attain a luxuriance not often found in settled regions. At the same time the planted fields appear singularly few and barren; while the sparsely scattered houses wear a surprisingly uniform aspect of age, squalor, and dilapidation. Without knowing why, one hesitates to ask directions from the gnarled, solitary figures spied now and then on crumbling doorsteps or on the sloping, rock-strewn meadows. Those figures are so silent and furtive that one feels somehow confronted by forbidden things, with which it would be better to have nothing to do. When a rise in the road brings the mountains in view above the deep woods, the feeling of strange uneasiness is increased. The summits are too rounded and symmetrical to give a sense of comfort and naturalness, and sometimes the sky silhouettes with especial clearness the queer circles of tall stone pillars with which most of them are crowned...

Così un'atmosfera di ripugnante decadenza avvolge la cittadina di Innsmouth, quando il narratore di « The Shadow over Innsmouth » vi fa il suo ingresso:

It was a town of wide extent and dense construction, yet one with a portentous dearth of visible life. From the tangle of chimney-pots scarcely a wisp of smoke came, and the three tall steeples loomed stark and unpainted against the seaward horizon. One of them was crumbling down at the top, and in that and another there were only black gaping holes where clock-dials should have been. The vast huddle of sagging gambrel roofs and peaked gables conveyed with offensive clearness the idea of wormy decay, and as we approached along the now descending road I could see that many roofs had wholly caved in. There were some large square Georgian houses, too, with hipped roofs, cupolas, and railed « widow's walks ».

These were mostly well back from the water, and one or two seemed to be in moderately sound condition. Stretching inland from among them, I saw the rusted, grass-grown line of the abandoned railway, with leaning telegraph-poles now devoid of wires, and the half-obliterated lines of the old carriage roads to Rowley and Ipswich.

Nel primo caso, lo scrittore convoglia subito l'idea di una crescita abnorme, mostruosa. La natura appare tutta deforme, intorno a Dunwich, dalla « dusty, curving road » agli alberi che sembrano « too large », dal resto della vegetazione che si sviluppa con una « luxuriance not often found in settled regions » alle « gnarled figures spied now and then on crumbling doorsteps ». E lo stesso senso di disagio comunicano le colline, con le loro vette « too rounded and symmetrical » (sapremo poi che su queste vette vi erano degli altari). In questo modo viene preparata la comparsa degli esseri mostruosi e deformi che terrorizzano il paese. Allo stesso modo, la descrizione di Innsmouth suggerisce un'atmosfera di mistero e di decadenza (« wormy decay »). Anzi, la decadenza della città, che viene rappresentata quasi come un corpo devastato e moribondo, fa da contrappunto perfetto alla degenerazione fisica e morale dei suoi abitanti.

La corposità di questi paesaggi contrasta e rende ancora più forte il senso di orrore sovranaturale che si sprigiona dagli eventi narrati. Quando lo scrittore colloca le sue storie in altre regioni, nella distesa polare di *At the Mountains of Madness*, o nel deserto australiano di « The Shadow out of Time », finisce per cadere in descrizioni piatte, o, al contrario, troppo cariche, ma mai così convincenti.

Sia Hawthorne che Lovecraft sono attratti anche dal passato della Nuova Inghilterra, dai fenomeni storici come l'evolversi della civiltà puritana, la caccia alle streghe, ecc., ma mentre Hawthorne mette in discussione i valori di quella esperienza culturale con i suoi simboli allusivi e polivalenti, Lovecraft sembra scorgere nelle aberrazioni puritane il riflesso di una presenza terrificante e misteriosa. In verità, nella concezione dell'universo lovecraftiano, pare quasi di cogliere l'eco

distorta, interpretata in chiave demonica e materialistica, dei sermoni di un Jonathan Edwards. Come per Edwards, anche per Lovecraft l'uomo è sospeso sopra un « bottomless gulf » (l'espressione compare in « Sinners in The Hands of An Angry God » e viene ripresa, non so se volutamente, dallo stesso Lovecraft), ma il Dio « that holds you over the pit of hell, much as one holds a spider » ha perso qualsiasi qualità provvidenziale, qualsiasi significato mistico, essendosi mutato in una ripugnante orda di divinità infernali.

Tutti i motivi hawthorniani, pur liberamente interpretati secondo la 'mitologia' orrificata di Lovecraft, concorrono a comporre il mosaico di *The Case of Charles Dexter Ward*, che, con un po' di buona volontà, potrebbe accostarsi al *Septimius Felton* di Hawthorne. In questo romanzo, scritto tra il '27 e il '28, non solo vediamo l'ombra del passato che si proietta sul presente, ma assistiamo anche ai prodigi dell'alchimista Joseph Curwen che, assetato di conoscenza, è alla ricerca di un elisir di lunga vita e, per conquistare l'immortalità, non esita a uccidere il suo discendente del XX secolo Charles Dexter Ward, occupandone il corpo.

Il romanzo è costruito con discreta abilità tecnica, alternando vari punti di vista e scivolando continuamente, attraverso l'inserimento nel testo di antichi documenti, dal presente al passato del XVII e XVIII secolo. Il desiderio di conoscenza che anima il vecchio stregone si trasforma presto in una malvagia brama di potenza e vendetta contro coloro che lo perseguitano. Benché Joseph Curwen non sia mai esplicitamente condannato per la sua ricerca dell'immortalità, egli appare come un individuo che abusa del suo potere. La società puritana che lo perseguita viene, anzi, rappresentata con una certa simpatia, benché sia messa in ridicolo la sua ignoranza e superstizione.

Ma, alla magia nera dell'alchimista incantamente evocato dal suo discendente del XX secolo, si oppone la magia bianca del coraggioso dottor Willet, che ha la forza di scendere nelle catacombe della casa di Curwen e affrontare i mostri che giacciono là incatenati dal potere dell'alchimista. È una discesa agli

Inferi che muterà per sempre l'animo di Willet, impedendogli di ritornare a una vita di serena ignoranza; eppure dagli Inferi il buon dottore riemergerà solo dopo essersi impadronito di una formula magica, capace di annientare definitivamente il falso Dexter Ward, vale a dire l'alchimista immortale.

Anche da così breve riassunto, è chiaro che Lovecraft non tocca la profondità morale di Hawthorne, e tuttavia bisogna riconoscere che nel romanzo c'è il senso doloroso della condizione umana, tutta avvolta nelle tenebre, dove lo studio, la ricerca, il desiderio di sapienza porta subito al male, e dove solo la volontà di un uomo eccezionale può emergere, sia nel male (Joseph Curwen) che nel bene (Willet. Il nome è significativo). Ma, poi, sovra tutti incombe la presenza invisibile e invincibile di una divinità mostruosa, Yog-Sothoth. Qui Lovecraft abbandona l'ispirazione hawthorniana, ma non totalmente, forse, se si pensa che Young Goodman Brown, nell'omonimo racconto hawthorniano, ha la rivelazione del male attraverso l'incontro con il Demonio in persona.

Ad ogni modo, nel romanzo di Lovecraft, Yog-Sothoth è una divinità supremamente indifferente. Joseph Curwen compie le sue ricerche, evocandola e servendosi del suo potere, ma anche Willet può distruggere l'alchimista, evocando lo stesso nome. Yog-Sothoth è dunque un dio cieco, proprio come il « blind idiot god Azathoth » che abbiamo ricordato all'inizio, e distrugge buoni e cattivi, senza discriminazione alcuna.

Ma vi è ancora una cosa da ricordare: nella sua precedente esistenza del XVIII secolo, Joseph Curwen era stato, se non annientato, costretto a scomparire temporaneamente dalla scena, dalla coalizione di un gruppo di abitanti di Providence, che avevano distrutto la sua casa con una vera e propria spedizione militare (e qui la fantasia dell'autore si sbizzarrisce nella descrizione della notte dell'assalto). Compare qui un nuovo, importante motivo: il male è affrontato da più uomini, solidali l'uno con l'altro.

In conclusione, benché Lovecraft manchi di quella sottigliezza psicologica e morale che rende grande l'arte di Hawthorne, egli ha tratto più di uno spunto efficace dalla sua nar-

rativa. Direi, anzi, che gli apporti più significativi e più stimolanti non sono quelli della tradizione inglese (con la parziale eccezione di Wells), ma quelli di Hawthorne e Poe.

Con Poe si esauriscono anche i legami tra Lovecraft e la tradizione americana. Può darsi che nella narrativa di Lovecraft sia confluita qualche reminiscenza di Fitz-James O'Brien. Senz'altro molto poco Lovecraft imparò da Ambrose Bierce¹⁵, di cui forse apprezzò qualcuno dei racconti più fantastici, come « An Inhabitant of Carcosa ». Ma in Bierce funziona sempre una carica demistificatoria che sfuma continuamente nel grottesco, un impegno non solo morale, ma anche sociale, che a Lovecraft doveva riuscire poco congeniale.

L'influsso di Poe è invece assai rilevante, come già abbiamo visto nelle stesse teorie letterarie di Lovecraft, e si manifesta a diversi livelli, ma lasciando sempre un'impronta facilmente riconoscibile. Lo stesso Lovecraft, del resto, sottolineò sempre il suo debito nei confronti di Poe. Anche all'inizio del racconto « The Shunned House » (1924) egli trova modo di accennare a Poe definendolo « the world's greatest master of the terrible and the bizarre ».

La devozione verso il grande predecessore spinse addirittura Lovecraft a usare espressioni tolte letteralmente da Poe, come quando, in « The Shadow over Innsmouth », per descrivere le sensazioni del protagonista, parla di « imp of the perverse » (e anche abbastanza a sproposito, nella circostanza). Altre volte, Lovecraft si serve di uno spunto poetico, ricorrendolo con scarsa originalità, come in « Cool Air » (1926), dove ricalca abbastanza fedelmente la situazione di « Facts in the Case of M. Valdemar ».

Ma da Poe Lovecraft trasse anche la tecnica del racconto dell'orrore, e come per Poe, noi vediamo che i suoi racconti cominciano spesso con una meditazione filosofica, che prepara l'ambiente, il personaggio, la situazione. Talvolta l'af-

15. A proposito di Bierce e della tradizione nera in cui si inserisce, vedasi la Prefazione di AGOSTINO LOMBARDO ai *Racconti Neri* di Ambrose Bierce, Milano, 1967.

finità è più profonda. Così l'inizio di « *The Outsider* », di cui già abbiamo parlato, è facilmente riconducibile alle meditazioni che aprono « *Berenice* » di Poe. Altrove, Lovecraft è debitore a Poe dello stesso ritmo stilistico, e basterà mettere a confronto la parte iniziale di « *Pickman's Model* » (1926) di Lovecraft:

I know I'm more nervous than I was when you saw me last year, but you don't need to hold a clinic over it. There's plenty of reason, God knows, and I fancy I'm lucky to be sane at all. Why the third degree? You didn't use to be so inquisitive. Well, if you must hear it, I don't know why you shouldn't...

con quello di « *The Tell-Tale Heart* »:

True! — nervous — very, very dreadfully nervous I had been and am; but *will* you say that I am mad? The disease had sharpened my senses — not destroyed — not dulled them. Above all was the sense of hearing acute. I heard all things in the heaven and in the earth. I heard many things in hell. How, then, am I mad? Hearken! and observe how healthily — how calmly I can tell you the whole story...¹⁶

Spesso, soprattutto nel periodo '22-'25 e anche più tardi, Lovecraft usò con abilità molti elementi poeschi e non solo l'atmosfera di crescente e paurosa tensione, ma anche la progressiva alienazione del protagonista che compie il male con la lucidità di un automa dominato da forze incontrollabili.

Il migliore esempio di questa tematica è senz'altro « *The Rats in the Walls* » (1923), che si svolge in un paesaggio molto simile a quello della « *Fall of the House of Usher* ». Il protagonista, che ha il significativo nome di Walter de la Poer, riprende possesso di un castello inglese degli avi, che appare infestato da orde di invisibili, rumorosi topi. Il protagonista, come altri personaggi di Lovecraft, si sente attirato verso un passato di mistero e di orrore. Infine, insieme ad alcuni amici,

16. E. A. POE, « *The Tell-Tale Heart* » in *Tales, Poems, Essays*, London, 1961, p. 277.

scopre che il castello è costruito sopra un'ara sacrificale, che risale ad epoche immemorabili. Anche le segrete del castello sono piene di scheletri umani o umanoidi, poiché gli antenati del de la Poer compivano lì i loro macabri sacrifici. È a questo punto che de la Poer sprofonda in un passato sempre più remoto, regredendo nel tempo fino a trasformarsi in una belva che uccide e tenta addirittura di divorare l'amico che gli era vicino. Ritornato in sé, egli dà la colpa dell'accaduto ai topi invisibili, e, in effetti, ha ragione, perché egli stesso si è trasformato in uno di quei mitici mostri divoratori. È interessante notare che la regressione cronologica del folle protagonista avviene anche sul piano linguistico. Egli urla, di fronte alle orrende reliquie:

... Curse you, Thornton, I'll teach you to faint at what my family do! ... 'Sblood, thou stinkard, I'll learn ye how to gust... wolde ye swynke me thilke wys? ... *Magna Mater! Magna Mater!* ... *Atys...* *Dia ad aghaidh's ad atdaun...* *agus bas dunach ort!* *Dhonas's dholas ort, agus leat-sa!* ... *Ungl...* *unl...* *rrlh...* *chchch...*

Si passa dunque dall'antico inglese al latino, dal celtico al grido inarticolato e monocorde d'una bestia. Il linguaggio dei mostri malefici che popolano i racconti di Lovecraft non può essere che un grido indistinto di ferocia. Lo scrittore che tenta di recuperare alla ragione un lembo del nostro mondo dovrà allora opporre al caos fonetico un linguaggio lucido, razionale, elegante.

Molti critici hanno notato che il linguaggio di Lovecraft è arcaico, legnoso, a tratti vicinissimo alla lingua d'uno scrittore del Settecento o del primo Ottocento. È pur vero che, in alcuni momenti, si tratta di veri e propri limiti espressivi, e, in altre circostanze, può essere un vezzo dello scrittore che, in una lettera, confessò: « I am certainly a relic of the 18th century both in prose and in verses ». E tuttavia, nei racconti migliori, come nei già citati « The Dunwich Horror » e « The Shadow over Innsmouth », questo linguaggio assume una precisa funzione, perché è accostato ad altri due moduli espres-

sivi. In questi come in altri racconti, infatti, Lovecraft fa ampio uso di forme dialettali, mettendole in bocca non ai suoi protagonisti, tutti culturalmente preparati, ma alla umile gente del luogo, che assiste impotente al manifestarsi del male. E poi, oltre al dialetto, prende forma anche il linguaggio dei mostri, fatto di suoni bestiali e incomprensibili, di cacofoniche sequenze di consonanti. E, dunque, questi tre 'modi espressivi', quando sussistono nello stesso racconto, debbono essere giudicati in funzione l'uno dell'altro. Si vedrà allora che il linguaggio arcaico, erudito dello scrittore e dei suoi dotti protagonisti è il linguaggio della *ragione*, che si tenta di ristabilire nel caos universale delle cose. Il dialetto è invece il linguaggio dei personaggi minori, dei poveri diavoli che possono solo subire il male. Infine, la cacofonia, l'urlo indistinto è l'espressione più tangibile di quell'universo cieco e bestiale che rischia sempre di sommergere l'uomo.

Questo abile contrasto linguistico è chiarissimo proprio in « *The Dunwich Horror* » (1928). In questo lungo racconto, due esseri mostruosi, uno invisibile, l'altro simile ad un uomo sia pure deforme, sono nati dal connubio tra la terrificante divinità Yog-Sothoth (quella stessa di *The Case of Charles Dexter Ward*), che è riuscita a materializzarsi temporaneamente sulla Terra, e una umile donna di Dunwich. I due gemelli tentano, con formule magiche ed esorcismi pseudoscientifici, di proiettare il nostro pianeta in un'altra dimensione spaziale, ove sono in agguato gli 'Old Ones', le mostruose divinità primigenie di Lovecraft. Ma uno dei due, quello che ha approssimative fattezze umane, muore, e l'altro, invisibile, fa strage delle bestie e dei cittadini di Dunwich. Ed ecco come un indifeso, terrorizzato abitante di Dunwich descrive l'approssimarsi del mostro a una delle case:

... Zeb here as callin' folks up an' everybody was a-listenin' in when a call from Seth Bishop's cut in. His haosekeeper Sally was carryin' on fit to kill — she'd jet seed the trees a-bendin' beside the rud, an' says they was Kind o' mushy saound, like a elephant puffin' an' treadin', a-headin' fer the haouse. Then she up an'spoke suddent

of a fearful smell, an' says her boy Cha'ncey was a-screamin' as haow it was jest like what he smelt up to the Whateley rewins Monday mornin'. An' the dogs was all barkin' an' whinin' awful.

An' then she let aout a turrible yell, an' says the shed daown the rud had jest caved in like the storm hed blowed it over, only he wind w'an't strong enough to dew that...

e così via ancora per molte righe. Solo tre studiosi, che hanno intuito la verità, riescono a sconfiggere il mostro, espellendolo dalla realtà del nostro universo (e qui la lotta contro l'«orrore di Dunwich» acquista già una dimensione simbolica). Ma prima che il mostro scompaia, noi udremo i suoi orribili gridi:

'Ygnaiib... ygnaiib... tbbtbbk'ngba... Yog-Sothoth...'
rang the hideous croaking out of space. *'Y'bthnk... h'ebye... n'gkdl'lb...'*

Questi assurdi fonemi servono, appunto, a comunicare l'assoluta mancanza di significati che è nella realtà. È vero che in una simile rappresentazione c'è un elemento grottesco, una sorta di grossolano sensazionalismo, ma lo scrittore proprio a quello mirava, per comunicarci un disgusto totale. Allo stesso tempo, Lovecraft riuscì a concretare proprio in una mitologia mostruosa la sua tragica visione cosmica. Se Lovecraft non è solo un ripetitore, più o meno abile, di motivi poeschi o hawthorniani, lo deve proprio a questa originale creazione letteraria.

Lo scrittore americano postula, infatti, l'esistenza di divinità che dominarono il mondo prima della comparsa dell'uomo. Si tratta di creature ripugnanti, dall'aspetto orrendo e la cui comparsa è sempre accompagnata da un nauseabondo odore; esse dominano l'universo, indifferenti od ostili verso l'uomo, al di là del tempo e dello spazio. Tuttavia queste divinità che non potremmo chiamare neppure demoniache (la loro assoluta malvagità esclude la dialettica tra Bene e Male) non sono onnipotenti. Possono essere combattute con i loro stessi mezzi, la magia nera. La comparsa dell'uomo è coincisa con la

loro temporanea sconfitta. Gli dei lovecraftiani sono stati espulsi dalla Terra e ricacciati in un'altra dimensione. Eppure essi continuano a incombere sull'uomo, emergono dal passato, scendono dalle stelle, si nascondono negli anfratti marini. Sono sempre sul punto di tornare, distruggendo la razza umana, annientandone, loro che sono solo corrotta materia, la spiritualità. Non siamo di fronte a semplici esseri di provenienza extraterrestre, ma a divinità cosmiche. Esse sono state all'inizio dei tempi e, prima o poi, ritorneranno trionfando sull'uomo. Dunque, la migliore narrativa di Lovecraft si configura come la cronaca di una battaglia disperata (e vedremo quanto disperata e impossibile) contro le forze del male, o, meglio, del non-essere.

Questi dei si distinguono tra di loro per i diversi attributi che ognuno ha. Essi sono quasi una parodia delle antiche divinità greche¹⁷. Anche i nomi sono raccapriccianti: Yog-Sothoth, Azathoth, Nyarlathotep, Hastur, Dagon, Cthulhu. Traccia di queste divinità si trova in antichi libri maledetti, accessibili solo a pochi, come il *Necronomicon*, i *Pnakotic Manuscripts* e altri testi creati dalla fertile fantasia di Lovecraft (e lo spunto iniziale forse fu dato ancora da Poe, perché nella biblioteca degli Usher, c'è, tra gli altri libri antichi, « an exceedingly rare and curious book in quarto Gothic — the manual of a

17. L'elemento violentemente grottesco insito nella mitologia lovecraftiana è sfuggito al Penzoldt, il quale osserva, a p. 170 dell'*op. cit.*: « It is strange how Lovecraft uses material details even if he is describing purely supernatural entities... Lovecraft's monsters are usually ridiculous compounds of elephant feet and trunks, human faces, tentacles, gleaming eyes and bat wings; not to mention, of course, the indescribable factor that accompanies their presence. The reader is often amused rather than frightened by the author's extraordinary surgical talents... ». In realtà Lovecraft scivola facilmente dal grottesco al ridicolo involontario. Ma i suoi mostri hanno un senso coerente solo se inseriti nel contesto di tutta la narrativa, e non possono essere presi di per sé. Così, il fatto che siano sempre grossolanamente materiali, sta ad indicare la concezione anti-spiritualista che Lovecraft ha del mondo. In Lovecraft possono esistere solo esseri materiali. Ad ogni modo, l'analisi del Penzoldt ha anche momenti assai felici, come nello studio dei rapporti tra Lovecraft e Poe, e Lovecraft e la tradizione inglese. Né bisogna dimenticare che l'opera del Penzoldt risale al 1932.

forgotten church — the *Vigiliae Mortuorum Chorum Ecclesiae Maguntinae* »).

La mitologia di Lovecraft fa da sfondo, talvolta solo indirettamente, a quasi tutti i suoi racconti, e acquista un'importanza nuova a partire dal '24-'25, quando lo scrittore sembra rendersi conto delle possibilità narrative della sua invenzione. Ma già nel 1917, agli inizi, si può dire, della sua carriera, Lovecraft stava dando forma alla sua mitologia. Infatti, nel racconto « Dagon » (1917), il naufrago di una nave affondata dai sottomarini tedeschi (vi è qui, insolitamente, un'eco della prima guerra mondiale) sbarca su un'isola che sorge improvvisamente dal mare e si imbatte in Dagon, un divinità semiumana e simile a un pesce. Benché il naufrago riesca a tornare a San Francisco, anche nel cuore della città è perseguitato dalla presenza del dio mostruoso. Il male, dunque, riesce a colpire ovunque. Infatti, pur nella loro materiale grossolanità, gli dei di Lovecraft hanno indubbiamente una funzione simbolica. Essi riflettono, in fondo, caratteristiche dell'animo umano, come gli dei ellenici, e, ancor di più, hanno plasmato l'uomo a loro immagine e somiglianza. Sul piano artistico, la teologia negativa di Lovecraft è la più compiuta espressione del suo pessimismo cosmico.

Quando, però, Lovecraft tenta di fondere la tematica di un'opera come *Gordon Pym* di Poe con il suo personale universo poetico, allora egli fallisce, come accade in *At the Mountains of Madness* (1931), romanzo farraginoso e monotono, in cui, tuttavia, ritroviamo alcuni dei più significativi elementi della narrativa lovecraftiana. *At the Mountains of Madness* comincia, anzi, dove Poe ha abbandonato il suo eroe, davanti alla grande banchisa polare. Una spedizione esplora il continente antartico e una parte di essa viene distrutta da esseri mostruosi sepolti tra i ghiacci. Infine due esploratori giungono tra le rovine di un'antichissima città, che era la dimora dei terribili 'Old Ones'. Inoltratisi in misteriose gallerie sotterranee, spinti dall'ansia di sapere cosa è successo ai compagni morti, i due si imbattono negli Shoggoth, mostri artificiali creati dagli 'Old Ones' e ancora più feroci e crudeli dei loro pa-

droni. A stento essi evitano una morte orrenda e la totale paralisi mentale. Mentre il loro aereo si innalza dalla distesa polare, uno degli esploratori scorge una realtà ancora più terrificante, la sorgente stessa del male, che neppure uno scrittore come Lovecraft può descrivere. Noi possiamo solo accontentarci dell'urlo inumano che prorompe dalla gola dell'esploratore impazzito, *Tekeli-li*, il grido che aveva sentito Gordon Pym e che avevano emesso gli esseri mostruosi incontrati nelle gallerie della città. Di fronte all'essenza del male, l'uomo che è travolto dalla follia si riduce alla stregua d'una bestia, e con un grido inarticolato esprime il suo angosciato sgomento.

D'una certa efficacia, nel romanzo, è solo la tecnica con cui lo scrittore ci fa passare da un orrore all'altro. Appena i due esploratori si sono ripresi dal terrore, devono affrontare una prova ancora più dura. Tediosi, invece, sono i lunghi, minuziosi rendiconti sulla storia degli 'Old Ones'. Lovecraft ha sempre bisogno di storicizzare, oggettivare le sue creazioni mostruose, ma ciò che può essere accettabile nell'arco di un racconto, riesce monotono e insopportabile in un romanzo di un centinaio di pagine quasi tutte di carattere descrittivo ed esplicativo.

Ma in *At the Mountains of Madness* si rivela appieno quella tematica del narratore che penetra i misteri della realtà superando l'orrore della situazione, a cui abbiamo già accennato a proposito di « *The Lurking Fear* ». È qui che Lovecraft assimila veramente la grande lezione poetica, quale è espressa nel corso di uno stupendo racconto come « *Ms. Found in a Bottle* »:

To conceive the horror of my sensations is, I presume, utterly impossible; yet a curiosity to penetrate the mysteries of these awful regions predominates even over my despair, and will reconcile me to the most hideous aspect of death. It is evident that we are hurrying onward to some exciting knowledge — some never-to-be-imparted secret, whose attainment is destruction¹⁸.

18. E. A. POE, « *Ms. Found In A Bottle* » in *op. cit.*, p. 256.

Ed ecco i due esploratori lovecraftiani che sono spinti da una forza irresistibile verso le gallerie della città maledetta:

Perhaps we were mad — for have I not said those horrible peaks were mountains of madness? But I think I can detect something of the same spirit — albeit in a less extreme form — in the men who stalk deadly beasts through African jungles to photograph them or study their habits. Half paralyzed with terror though we were, there was nevertheless fanned within us a blazing flame of awe and curiosity which triumphed in the end.

Il recupero della ragione, la salvaguardia della nostra realtà schiacciata dal caos è affidata, dunque, agli eroi lovecraftiani che hanno il coraggio di affrontare la conoscenza del male.

La funzione del narratore è sottolineata con ancor maggior evidenza in un lungo racconto del 1934, « The Shadow out of Time ». Anche qui, puntualmente, abbiamo il viaggio agli Inferi. Il narratore e protagonista si inoltra da solo nelle viscere della Terra, per esplorare un'altra misteriosa città preumana, ove la sua mente è stata, in un altro corpo, millenni e millenni prima:

In retrospect, the barest idea of a sudden lone descent into such doubtful abyss... seems like the utter apex of insanity. Perhaps it was — yet that night I embarked without hesitancy upon such a descent.

Infine egli si impadronisce di un volume che, nella precedente esistenza, aveva scritto, e, nelle tenebre infernali, cerca la strada del ritorno, mentre già i mostri mitologici si risvegliano intorno a lui:

This was what I must carry back to the outer world if it truly existed — if the whole abyss truly existed — if I, and the world itself, truly existed.

Nel desiderio di conoscenza, però, esiste sempre un elemento di pericolo. I mostri, addormentati in profondi recessi, possono anche essere destati dalla luce. Si ha l'impressione, soprattutto negli ultimi scritti di Lovecraft, che la sua tematica

si orienti in modo lievemente nuovo. L'uomo, colla sua ansia conoscitiva, concorre in misura più determinante a scatenare il male.

E, nello stesso tempo, un altro tema si delinea sempre più chiaramente. L'eroe solitario di « *The Shadow Out of Time* », nella sua precedente incarnazione, era un mostro. Siamo giunti al fondo infernale, che racconti come « *Arthur Jermyn* » e « *The Lurking Fear* » già preannunciavano. Lovecraft giunge a una piena realizzazione artistica proprio perché la sua mitologia mostruosa assume una precisa funzione simbolica. Gli esseri orrendi e ripugnanti che ne fanno parte non sono *solo* parte di una realtà esteriore, ma sono i progenitori dell'uomo, sono nell'uomo, *sono* l'uomo. Il male è, dunque, anche nel cuore dell'uomo.

Già in « *The Dunwich Horror* » avevamo visto che uno dei due mostruosi gemelli aveva sembianze umane, eppure, appena morto, l'involucro umano si era dissolto, mostrando l'aspetto schifoso della bestia. Ma l'allegoria lovecraftiana acquista una maggiore pregnanza nel lungo racconto « *The Shadow over Innsmouth* » (1931), forse la cosa più bella dello scrittore americano.

In questo racconto, tutta quanta la cittadina di Innsmouth è stata contaminata dal male. Tutti i suoi abitanti sono degeneri discendenti di mostri marini, e solo quelli che hanno un aspetto umano girano per le strade della città. Gli altri sono acquattati nel mare o entro le sinistre case di Innsmouth. Il giovane protagonista, un archeologo, esplora questa città di incubo, ove i soli esseri umani sono un vecchissimo ubriaccone, Zadok, e il commesso di un negozio di alimentari. È appunto Zadok che gli rivela alcuni orrendi particolari. Di notte, la demoniaca città si scatena contro l'intruso, che sa troppe cose, ma l'archeologo riesce a fuggire, orientandosi con una mappa datagli dal commesso del negozio. Ritornato tra gli esseri umani dopo la paurosa avventura, il protagonista scopre che la famiglia della madre proveniva proprio da Innsmouth. Anche lui è un mostro, e si sente attirato dalle distese marine, ove, infatti, scomparirà, ubbidendo a un richiamo che non si può contrastare. Il male è

in noi ed è impossibile estirparlo dalla faccia della Terra. Siamo immersi nelle tenebre più profonde.

La completa vittoria del male, lo stravolgimento di ogni valore sembra totale in « *The Haunter of the Dark* » (1935). L'artista Robert Blake, spinto da un'insana curiosità, penetra in un'antica cattedrale di Providence e, fissando una strana pietra preziosa, evoca dagli abissi dello spazio la divinità delle tenebre, lo 'Haunter of the Dark' dalle ali di pipistrello. Dopo una notte di tempesta, in cui tutte le luci della città si sono spente, l'artista viene trovato morto, ma il suo diario, che egli ha continuato a scrivere fino all'ultimo, svela al lettore la verità. Ancora una volta, l'eroe lovecraftiano non è più stato in grado di combattere il male, proprio perché con il male si è identificato (e perciò scrive « *light is dark and dark is light* ». Le tenebre sono la *sua* luce). In effetti, Robert Blake è diventato il mostro alato che esce dalla torre campanaria della cattedrale, e così anche il suo linguaggio diventa il grido inarticolato del male:

I am Robert Blake, but I see the tower in the dark. There is a monstrous odour . . . senses transfigured . . . boarding at the tower window cracking and giving way . . . Ia . . . ngai . . . ygg.

I see it — coming here — hell-wind — titan blue — black wings — Yog-Sothoth save me — the three-lobed burning eye . . .

La lotta contro il male sembra dunque inutile. Non solo la realtà dei mostri non è stata distrutta, respinta dalla realtà umana, ma ha invaso il nostro mondo, si è identificata, addirittura, con esso, travolgendo perfino gli eroi lovecraftiani. L'ombra incombe non solo su Innsmouth, ma su tutto l'universo. Eppure, proprio dal fondo dell'abisso, come avevamo detto, emana un filo di speranza.

Abbiamo già visto che Joseph Curwen, l'alchimista di Providence, era stato sconfitto nel XVIII secolo da una coalizione di uomini. E, in « *The Dunwich Horror* » la progenie dei mostri è esorcizzata da tre studiosi che la inseguono su per una collina, facendosi forza a vicenda, incoraggiando i terrorizzati abitanti di Dunwich.

Nell'ultima narrativa di Lovecraft compaiono alcune umanissime figure, anche se appena abbozzate, come il giovane commesso di Innsmouth che dà al protagonista la mappa della città, ed è costretto a vivere tra i mostri per guadagnarsi il pane quotidiano. E così, in « *The Dreams of the Witch-House* » (1932) abbiamo lo studente Elwood, che ospita nella sua misera stanza il protagonista Gilman, in preda a spaventosi incubi, e, nello stesso racconto, il povero immigrato Joe Mazurewicz dona a Gilman un crocifisso con il quale egli riuscirà a resistere ancora qualche giorno alle forze del male.

Tutti questi personaggi, gli abitanti della settecentesca Providence, il commesso di Innsmouth, gli amici di Gilman, non hanno un'esatta percezione del male, anche se ne avvertono l'insidiosa presenza. Il loro modo di combattere il male non sta nell'acquisizione di una conoscenza suprema, ma nella solidarietà che dimostrano verso il protagonista o nei confronti l'uno dell'altro.

Lovecraft si era forse persuaso che il modo migliore per contrastare il male era in un sentimento nuovo di umanità. Il tema della solidarietà umana compare proprio nei suoi ultimi racconti e non è mai sviluppato fino in fondo, ma, proprio per l'incombere delle tenebre, acquista una risonanza straordinaria, come avviene, nei *Gulliver's Travels*, per la fugace apparizione di Don Pedro, il gentile capitano portoghese che accoglie Gulliver sulla sua nave, dopo la partenza dalla terra degli Houyhnhnms. Proprio in « *The Haunter of the Dark* », del resto, questo motivo appare con una significativa evidenza. Qui la difesa contro il male non è più affidata, appunto, a William Blake, il tipico eroe lovecraftiano, che, anzi, ha scatenato il male, bensì alla popolazione più umile, più superstiziosa di Providence, gli immigrati italiani e irlandesi che, nella notte di tempesta, circondano con le loro torce la cattedrale da cui il mostro alato, col favore delle tenebre, cerca di uscire.

Then the lights went out all over the city. It happened at 2.12 a.m. according to power-house records, but Blake's diary gives no indication of the time. The entry is merely, 'Lights out —

God help me'. On Federal Hill there were watchers as anxious as he, and rain-soaked knots of men paraded the square and alleys around the evil church with umbrella-shaded candles, electric flashlights, oil lanterns, crucifixes, and obscure charms of the many sorts common to southern Italy...

Eppure, malgrado l'ignoranza di quest'umile folla, ormai solo ad essi è affidata la lotta contro il male, mentre il resto della città è ignaro e Robert Blake, in piena solitudine, si accorge dello stravolgimento dei suoi sensi, per cui « light is dark and and dark is light ».

Lo scrittore che in *At the Mountains of Madness* aveva espresso in una immagine splendidamente moderna — la visione della metropolitana, mostro contemporaneo, meccanica emanazione del male che è in noi — l'apparizione degli Shoggoth, creature artificiali plasmate dagli 'Old Ones' malvagi, come lo siamo noi:

... its nearest comprehensible analogue is a vast, onrushing subway train as one sees it from a station platform — the great black front looming colossally out of infinite subterranean distance, constellated with strangely colored lights and filling the prodigious burrow as a piston fills a cylinder.

But we were not on a station platform. We were on the track head as the nightmare, plastic column of fetid iridescence oozed tightly onward through its fifteen-foot sinus, gathering unholy speed and driving before it a spiral, rethickening cloud of the pallid abyss vapor. It was a terrible, indescribable thing vaster than any subway train...

sembra alla fine confusamente intuire che solo la solidarietà umana, la catena fraterna che unisce tutti i viventi può vincere la solitudine, il caos, il male, può dare un significato all'universo impazzito che tutti ci circonda.

CARLO PAGETTI

L'ESPRESSIONISMO NEL TEATRO AMERICANO *

(1920-1930)

Il teatro sperimentale americano.

Mentre in Europa alla fine dell'Ottocento e agli inizi del Novecento il teatro aveva assunto nuove vesti e nuove funzioni, prima con l'opera di Ibsen e poi con l'attività di innumerevoli teatri sperimentali che applicavano il concetto di 'teatro d'arte', negli Stati Uniti esso non partecipava ancora della cultura e restava al di fuori della ormai ricca tradizione poetica e narrativa nazionale; ancora pesava sul palcoscenico la condanna dei puritani che nella attività drammatica vedevano solo occasioni di peccato. Mancavano spettacoli di valore artistico e la produzione drammatica si limitava al 'burlesque' e ai 'minstrels shows', mentre trionfavano i 'vaudeville' e i melodrammi; al massimo si arrivava a qualche rappresentazione shakespeariana, dove la recitazione si rifaceva ancora a David Garrick; i maggiori successi li otteneva David Belasco, attore, direttore e tutto-fare, presentando con un realismo pedestre commedie di infima qualità.

Le sorti dell'arte drammatica furono risollevate dall'interesse degli ambienti culturali: i primi fermenti si manifestarono nelle università, dove si moltiplicavano i corsi di storia e di arte drammatica (primo fra tutti quello di Baker a Harvard). Il movimento del 'piccolo teatro' cominciò nel 1911, anno della fondazione della Wisconsin Dramatic Society; negli anni seguenti vennero aperti 'teatri d'arte' a Boston, Chicago e De-

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

troit e ben presto compagnie locali si formarono in ogni parte della nazione.

Due motivi stavano all'origine di questa vasta quanto nuova diffusione del piccolo teatro: uno era la richiesta da parte del pubblico di un repertorio migliore di quello offerto dal teatro commerciale, soprattutto nelle città minori servite soltanto dalle compagnie viaggianti che erano sempre più scadute in numero e qualità; l'altro era costituito dall'ambizione degli artisti di veder rappresentate le loro opere respinte dal teatro convenzionale.

Un vero vivaio di commediografi, critici drammatici e direttori di teatro fu in questo periodo Harvard, dove George Pierce Baker insegnava storia del teatro, abbinandola poi nel 1905 ad un corso sull'arte drammatica, che divenne infine un laboratorio teatrale, il Workshop 47, con l'intenzione di contribuire alla nascita di un teatro nazionale. Passato a Yale nel 1924, Baker si avvicinò al teatro sperimentale mettendo in scena alcune opere espressioniste: *The Searcher* di Velona Pilcher, in cui l'azione si svolgeva cinematograficamente con scenari mobili a vari livelli, e *Steel* di Harold Igo, un miscuglio di motivi presenti in *The Hairy Ape* e in *Dynamo* di O' Neill. Lo stesso Baker scrisse un 'pageant' espressionistico, *Control*, prima di ritirarsi dall'università nel 1932.

Il più illustre allievo del Workshop 47, Eugene O' Neill, ebbe una parte importante nello sviluppo del gruppo sperimentale dei « Provincetown Players », nato quasi per caso nel 1915, quando alcuni artisti e scrittori in villeggiatura a Provincetown, nel Massachusetts, organizzarono per svago delle rappresentazioni teatrali sotto la guida di George Cram Cook. Ripetuta l'esperienza l'anno seguente, la compagnia si trasferì nel Greenwich Village nell'autunno del 1916, rappresentando dapprima degli atti unici, fra cui uno dei primi lavori di O'Neill, *Bound East for Cardiff*, e dando nel 1920 una memorabile rappresentazione di *The Emperor Jones*. Il merito principale di questo gruppo fu quello di interessarsi agli autori americani e di divulgarne le opere, di essere aperti al teatro sperimentale e ai drammi che toccavano problemi sociali e psicologici:

The Verge, di Susan Glaspell, messo in scena da loro, fu uno dei primi studi di stati psicologici anormali nel teatro americano.

I « Provincetown » tentarono anche l'avventura di Broadway, ma per evitare di esserne assorbiti, decisero di sospendere il lavoro per un po' di tempo e nel 1922 George Cram Cook partì per la Grecia, dove morì due anni dopo. Il teatro riprese l'attività nel 1923 sotto la direzione di Kenneth Macgowan, Robert Edmond Jones e Eugene O'Neill, rispettivamente critico, scenografo e commediografo; ma quello che mancava, anche in questa nuova formazione della compagnia, era un regista che coordinasse l'attività dei singoli. La nuova compagnia continuò a lavorare sino al 1929, ma si avvicinò progressivamente al teatro commerciale, allontanandosi sempre più dagli ideali a cui aveva aspirato George Cram Cook.

Più aderente ai propri ideali, fino a sciogliere coraggiosamente la compagnia quando le pressioni esterne si fecero troppo forti, fu il gruppo dei « Neighborhood Players » (1915-1927), diretto dalle sorelle Irene e Alice Lewisohn e collegato all'opera sociale di Lillian D. Wald, che si sforzava d'inserire gli immigrati nel nuovo ambiente. Alla base di tutta la loro ricerca c'era il bisogno di trovare un legame con il mondo primitivo e sconosciuto: l'intenzione era quella di arrivare alle radici irrazionali della vita, attraverso una forma creativa ed essenzialmente rituale quale è il teatro. I Neighborhood perciò non erano tanto interessati al teatro come letteratura, quanto al valore della rappresentazione come arte indipendente; cominciarono così, organizzando 'pageants' e rappresentazioni folcloristiche in cui la recitazione era legata alla danza, al discorso corale, alla pantomima.

Nella primavera del '14 Irene ed Alice andarono anche in Germania per studiare la nuova tecnica della illuminazione nei palcoscenici girevoli di Reinhardt, che esse trovarono interessante; ma furono nel complesso deluse dalla Germania, perché su tutto sentivano incombere un minaccioso militarismo.

Tipici esempi dell'interesse dei Neighborhood per il dramma rituale furono la messa in scena di *Tamura*, un dramma reli-

gioso medioevale del Noh giapponese, e di *Guibour*, un dramma sacro francese del XIV secolo.

Scopo centrale dei Neighborhood era quello di trovare una sintesi di espressione:

... We were searching for a root or, one might say, to blaze a trail to that inner world of reality which is the source of drama ...¹

e proprio in questa ricerca di un'arte totale è da ravvisarsi l'importanza di questo gruppo. Nella poesia vedevano uno stimolo all'immaginazione e soprattutto un mezzo di comprensione dei valori mitologici (da qui la loro presentazione di festivals religiosi, del teatro Noh, della drammatizzazione del poema « *Salut au Monde* » di Whitman, di drammi rituali indiani), nel 'burlesque' la spontaneità nata dall'esperienza, che si tradusse nella serie delle *Grand Street Follies* (rappresentate per la prima volta nel 1922), revisione in tono satirico degli eventi teatrali della stagione.

Continuando i loro studi sull'arte rituale, Alice ed Irene partirono per l'Oriente e dal loro viaggio trassero la conferma che il valore di un dramma stava nella sua capacità intrinseca di trasmettere il proprio significato agli attori e al pubblico:

... The emphasis should be placed upon the experience itself rather than upon its representation. The significant meaning, however transient and devious the situation, would then be carried through the inner dynamics of the play.²

Al loro ritorno in America trovarono gli attori della Neighborhood allo studio con Boleslavsky del Teatro d'Arte di Mosca, ma quest'esperienza non ebbe successo in quanto non si inseriva nella ricerca dei Neighborhood, ma se ne distaccava in modo troppo violento per poter ottenere dei risultati creativi.

Il dramma più interessante degli ultimi anni d'attività della Neighborhood Playhouse fu *Pinwheel*, una serie di scene

1. ALICE CROWLEY LEWISOHN, *The Neighborhood Playhouse*, Theatre Arts Books, New York, 1949, p. 102.

2. *Ib.*, p. 167.

che rappresentavano una visione caleidoscopica della vita degli abitanti di Manhattan. Protagonista era la città, alla cui pressione cercavano di ribellarsi le masse, personificate da due esseri umani: 'the Guy' e 'the Jane'.

Purtroppo anche i Neighborhood Players furono presi tra le esigenze del teatro professionale e quelle del teatro d'arte: si sciolsero nel 1927, dopo aver compiuto esperimenti interessanti in tutte le arti connesse con il teatro, considerandolo sempre come strumento per la realizzazione di una sintesi artistica e come esperienza attiva capace di occupare tutta la sensibilità umana e di volgerla all'intuizione della verità, per loro identificabile con la magia e con il mistero.

Come si è visto, molti degli organizzatori e direttori dei gruppi di avanguardia nati a New York in questo periodo provenivano dalle file del Workshop 47, mostrando quanto importante fosse stato il ruolo di Baker nell'incoraggiare questi giovani a dedicarsi al teatro in piena libertà di scelta e di iniziativa. Allievi di Baker facevano parte dei Provincetown, altri dei Neighborhood, altri ancora, per lo più commediografi, formarono il gruppo degli « Washington Square Players », votati al teatro artistico e particolarmente a quello americano. Nel 1915 presero in affitto il Bandbox Theatre e misero in scena alcuni atti unici. La recitazione, è vero, lasciava a desiderare, tuttavia l'atmosfera raccolta della piccola sala, l'entusiasmo della compagnia e lo spirito d'avventura che le davano slancio contribuirono al successo e il pubblico affollò il teatro. Il repertorio si fece impegnativo nella loro seconda stagione, con una commedia di Alice Gerstenberg, *Overtures*, che anticipava nello sdoppiamento di personalità delle protagoniste la tecnica psicologica di *Strange Interlude* di O'Neill. Tentarono anche la messa in scena de *Il Gabbiano* di Cecov ma il tentativo di evocare l'atmosfera cecoviana si dimostrò troppo ambizioso per una compagnia di dilettanti. Nel complesso, comunque, l'attività del gruppo aveva avuto successo e alla fine della stagione si trasferirono vicino a Broadway, dove entrarono in concorrenza con le compagnie più famose. Nel 1917 anche gli Washington Square Players tentarono due drammi lunghi, *La Vita dell'Uomo* di

Andreiev e *Spettri* di Ibsen, ma ritornarono presto agli atti unici con *Neighbors* di Zona Gale, *Trifles* di Susan Glaspell e *In the Zone* di O'Neill; finirono nel 1918 con *Close the Book* di Susan Glaspell e poco dopo l'organizzazione si sciolse.

Senza dubbio il lavoro degli Washington Square Players aveva contribuito a suscitare nel pubblico l'interesse per il teatro contemporaneo e in generale per il buon teatro. Era rimasta però negli uomini che avevano lavorato insieme la sensazione di aver interrotto un'opera che avrebbe potuto portare a risultati più completi.

Fu così che nel 1919 un gruppo di appassionati del teatro, la maggior parte dei quali aveva partecipato all'esperimento degli Washington Square Players, si riunì per creare un nuovo teatro d'arte, lavorando questa volta su basi professionali, col nome di « Theatre Guild »: non si trattava di un teatro d'avanguardia, ma piuttosto di un tentativo di teatro di repertorio, che includesse classici moderni e contemporanei.

Cominciarono con dei drammi realisti, e nel 1920 portarono sulle scene opere impegnative come *Il Potere delle Tenebre* di Tolstoj, con la regia di Emmanuel Reicher, e *Danza Macabra* di Strindberg, mentre l'attività sperimentale del gruppo portò all'allestimento di *Liliom* di Ferenc Molnar, un'opera fantastica che colpì molto il pubblico, e *Ambush* di Arthur Richman, in cui la storia era raccontata dal punto di vista di un solo personaggio. Si mostrò particolarmente felice la scelta di un dramma espressionista tedesco, *Dal Mattino a Mezzanotte* di Georg Kaiser. La scenografia, curata da Lee Simonson, consisteva soprattutto in giochi di riflettori, che illuminavano solo una parte del palcoscenico lasciando l'altra in penombra: la tecnica scenografica espressionista era una novità per il teatro americano, ma fu accolta molto favorevolmente, malgrado le previsioni.

All'inizio della stagione seguente andò in scena *R. U. R.* di Capek, un dramma avveniristico in cui si preconizzava il dominio della macchina sull'uomo e che, insieme a *Liliom*, fu forse il dramma europeo di maggior successo in America. A dirigere *The Lucky One* di Milne fu invitato il regista russo

Theodore Komisarkevsky, che era stato direttore a Mosca, dove aveva cercato di realizzare la sua idea del teatro come « espressionismo e sintesi ». Un contatto molto stimolante per il Guild fu invero quello con il Teatro d'Arte di Mosca, che arrivò quell'anno a New York portando con sé le nuove teorie di Stanislavsky sulla recitazione. Stimolati a provare opere nuove, i membri del Guild presentarono *The Adding Machine* di Elmer Rice, un dramma espressionista che ottenne l'incondizionato favore del pubblico, seguito da un adattamento de *L'Uomo-Massa* di Toller, secondo le impressioni ricevute da Simonson, che l'aveva visto interpretato in Germania. La scenografia fu come al solito notevole, ma il significato tragico del dramma non fu espresso o non fu compreso, perché troppo lontano dall'ottimistica visione americana della realtà.

Nel gennaio del 1925 fu rappresentato *Processional* di John Howard Lawson, il cui successo fu dovuto più che altro alla messa in scena; il suo primo dramma espressionista, *Roger Bloomer*, era stato già rappresentato dagli « Equity Players », ed era stato un fallimento.

Nella stagione 1925-1926 furono interpretate opere di Shaw e di Molnar, ma il dramma più interessante fu *Canto di Capro* di Franz Werfel, imperniato sul conflitto civiltà-istinti e che suscitò contrastanti reazioni nel pubblico per la sua violenta problematica.

Inevitabilmente, man mano che il suo successo si allargava³, il Guild si avvicinava al teatro professionale e perdeva le sue caratteristiche di indipendenza artistica. Era questo in fondo il destino del teatro d'arte: che, dopo aver conquistato Broadway, ne venisse assorbito, portando ad una fusione fra teatro dilettante e teatro professionale, che non fu senza vantaggi per il generale miglioramento della produzione.

Altri gruppi sperimentali di minor successo ebbero la loro breve fioritura al Greenwich Village. La « New Playwrights

3. Verso la fine del decennio 1920-1930, il Theatre Guild era riuscito ad avere un pubblico di sottoscrittori anche in altre città (Philadelphia, Chicago, Pittsburg, Baltimore, Boston, Detroit, Cincinnati e St. Louis), finché ebbe addirittura una compagnia viaggiante che conquistava l'America al teatro d'arte.

Company » (1925-1927) fu formata alla fine degli anni Venti da un gruppo di autori che includeva John Dos Passos, Em Jo Basshe, John Howard Lawson e Francis Faragoh. Gli scrittori erano tutti di sinistra e la maggior parte dei drammi da loro prodotti avevano un sapore politico. Non ebbero molto successo ed erano guardati con diffidenza per le loro tendenze socialisteggianti, tanto che li chiamavano con scherno « The Revolting Playwrights ».

I « New Playwrights » presentarono molti drammi espressionisti, da *The Moon Is a Gong* di Dos Passos, a *Singing Jailbirds* di Upton Sinclair, a *The International* di Lawson. Come i « Provincetown Players », anch'essi costituivano una compagnia di commediografi e il loro scopo era quello di far conoscere le proprie opere, anche se poi il successo che ottennero fu molto relativo. Eppure, molti di quegli scrittori erano artisti di valore e furono loro che portarono sui palcoscenici americani i problemi del mondo contemporaneo, soprattutto quelli sociali.

Un'organizzazione meritevole quanto sfortunata fu quella del « Civic Repertory Theatre » (1926-1931), diretto da Eva Le Gallienne, un'attrice famosa, che per questo teatro rinunciò ai successi di Broadway. Ella si proponeva di offrire dei buoni drammi, ben diretti, rendendoli accessibili anche agli spettatori di mezzi limitati, tenendo molto basso il prezzo dei biglietti. Il repertorio includeva tutti i classici più importanti, più alcuni drammi popolari. Il « Civic Repertory Theatre » era purtroppo condannato in partenza a morir giovane, perché tutto il peso dell'organizzazione ricadeva sulle spalle di Miss Le Gallienne, essendo gli altri attori improvvisati e fungendo ella anche da direttrice-regista.

Un gruppo teatrale che ebbe invece notevole fortuna fu quello degli « Equity Players », poi chiamati « The Actors' Theatre », perché formato da attori professionisti. La compagnia riuscì ad iniziare la sua attività direttamente a Broadway, pur presentando un repertorio originale. Nella sua prima stagione (1922-1923), l'« Actors' Theatre » produsse infatti *Roger Bloomer*, il primo dramma espressionista di Lawson; *Why*

Not?, una commedia originale di Jesse Lynch Williams e *Expressing Willie*, di Rachel Crothers. Per due anni la compagnia presentò soltanto drammi americani, poi si dedicò anche ai classici moderni stranieri, come *Candida*, *L'Anatra Selvatica* e *Hedda Gabler*. Il maggior merito di questo gruppo fu quello di aver raggiunto un ottimo livello di recitazione, realizzato sia attraverso le capacità individuali sia per mezzo dell'esperienza di gruppo che portò ad un affiatamento produttivo.

Si è visto dunque che tra il 1915 e il 1920 sboccia finalmente negli Stati Uniti un teatro nazionale, prima come studio letterario nelle università e poi anche come attività creativa, con il formarsi di drammaturghi, scenografi e gruppi teatrali. Il prodotto più vistoso di questa fioritura teatrale è l'espressionismo. Fra gli autori del nuovo teatro americano (nuovo in quanto appena nato, ché non era mai esistito un vecchio teatro da contrapporre a questo) che scrissero lavori espressionisti, vi sono i nomi più importanti del periodo 1920-1930: O'Neill, Rice, Lawson, Cummings, Sinclair, Dos Passos, Sifton. Per molti di loro l'espressionismo è prima di tutto un modo di sentire e di vedere, per altri invece si tratta più che altro di un mezzo per sbalordire o per scandalizzare il pubblico. Si pone poi il problema se l'espressionismo americano sia o no un movimento autonomo rispetto all'espressionismo tedesco, cioè se abbia una sua individualità pur derivando i presupposti dal movimento europeo; per dare una risposta a questo interrogativo è necessario esaminare i singoli drammi.

O' Neill: espressionismo metafisico.

Il primo e più famoso fra gli « espressionisti » americani è Eugene O' Neill. Fra i vari tentativi da lui compiuti per raggiungere uno stile in grado di esprimere la sua filosofia confusamente misticheggiante, una parte importante spetta, agli inizi della sua attività, proprio all'espressionismo, di cui il primo esempio è *The Emperor Jones* (1920), che ha a protagonista un negro, imperatore di un'isola solitaria fino allo scoppio di una

ribellione che lo costringe a fuggire nella foresta. Il suono del tam-tam accompagna Jones nella fuga, accelerando progressivamente a sottolineare o piuttosto ad esprimere sensibilmente il battito tumultuoso del suo cuore. Man mano che il cerchio gli si chiude intorno, tutto il suo essere è invaso dalla paura, finché essa si materializza in Piccole Paure Informi:

... They are black, shapeless, only their glittering little eyes can be seen. If they have any describable form at all it is that of a grubworm about the size of a creeping child ⁴;

ricordi della vita passata si presentano alla sua mente sotto forma di visioni spaventose e, mentre il suono del tam-tam riempie l'atmosfera, Jones torna indietro alle memorie della sua razza, trovandosi prima ad un'asta di schiavi e poi in Africa, durante un rito magico che lo stregone celebra per sacrificare Jones ad un dio coccodrillo.

Dalle visioni Jones si libera sparando, finché viene ucciso dai suoi ex-sudditi con una pallottola d'argento che essi hanno preparato durante la notte, perché Jones aveva detto che solo una pallottola d'argento avrebbe potuto colpirlo.

Gli episodi non sono in ordine cronologico, ma psicologico, cioè di più in più paurosi in relazione allo stato emotivo del protagonista, che si vede chiudere inesorabilmente dal cerchio dei nemici e assorbire dalla foresta, essa stessa simbolo della sua eredità razziale ⁵.

Uno studio psicologico accentrato su di un unico carattere è anche *The Hairy Ape* (1922), anche se qui il tema non è costituito solo dal contrasto fra società istintiva e società civilizzata, ma si allarga a considerazioni sul significato della vita moderna e del ruolo dell'uomo nel mondo contemporaneo. O'Neill

4. EUGENE O'NEILL, *The Emperor Jones*, in *Nine Plays*, Random House, New York, 1932, Scena II.

5. Sebbene O'Neill abbia ripetutamente negato di aver derivato i suoi studi psicologici dalla psicoanalisi, nella regressione psicologica di Jones vi è senz'altro un'influenza della teoria di Jung sull'inconscio razziale, poiché Jones rivive come propri degli episodi di cui egli non può essere stato partecipe se non nel senso indicato da Jung.

stesso spiegò il significato del dramma, affermando che egli voleva mostrare come l'uomo:

... has lost his old harmony with nature, the harmony which he used to have as an animal and has not yet acquired in a spiritual way...⁶.

Yank, il protagonista del dramma, è fuochista su una nave e vive con i suoi compagni in condizioni di totale abbruttimento, più adatte a degli animali che a degli uomini. La visita di una ragazza ricca e raffinata nella sala caldaie, apparizione di fiaba agli occhi di Yank, sconvolge il suo equilibrio: Yank scopre che esiste un mondo al quale egli non appartiene e, lasciato il lavoro, va alla ricerca della sua identità; ma ovunque tenti di appartenere (« to belong » è una parola chiave in questo ed altri drammi di O'Neill) viene respinto. I primi ad allontanarlo sono i ricchi, incapaci di aver più rapporti umani, poiché coloro che si lasciano prendere nella trappola sociale del conformismo e della prosperità economica si disumanizzano, come appare dalla descrizione della sfarzosa folla che esce dalla funzione domenicale nella V Strada:

... A procession of gaudy marionettes, yet with something of the relentless horror of Franksteins in their detached, mechanical unawareness...⁷.

in cui si sente l'eco dell'*über-marionette* dell'espressionismo tedesco. Respinto con orrore da questa folla, Yank finisce in prigione e, una volta uscito, si rivolge inutilmente alla I.W.W., finché va allo zoo, dove viene ucciso dal gorilla, in cui ha creduto di riconoscersi. Sebbene il gorilla sia l'essere a lui più simile (e O'Neill sottolinea ironicamente questa somiglianza indicando ripetutamente che Yank e la bestia devono essere nell'atteggiamento de ' Il pensatore ' di Rodin), Yank è solo, rimane escluso, perché è a metà strada tra il mondo umano e quello animale e non può arrivare fino agli uomini, né tornare indietro agli ani-

6. *New York Herald Tribune*, 16 Nov. 1924.

7. E. O'NEILL, *The Hairy Ape*, in *Nine Plays*, cit., Scena V.

mali. In un mondo diviso in classi e in gruppi sociali, Yank non ha diritto di esistere. Ma più ancora che la società in sé, è stata la macchina che gli ha tolto ogni possibilità di identificarsi con un mondo fraterno. La rottura provocata nell'armonia della natura (paragonabile per i suoi effetti a quella delle scoperte scientifiche dell'età elisabettiana) è sentita confusamente da Paddy, un compagno di Yank, che si esprime con violenza espressionistica:

'Twas them days men belonged to ships, not now. 'Twas them days a ship was part of the sea, and a man was part of the ship, and the sea joined all together and made it one... [non come ora] caged in by steel from a sight of the sky like bloody apes in the zoo! ⁸.

Tra l'istinto e l'intelletto, nello sviluppo dell'umanità, la macchina costituisce un elemento di frattura, che preclude la capacità di comprensione dell'universo, un tempo affidata all'istinto e destinata ad essere affidata allo spirito, se appunto la macchina non avesse chiuso questo passaggio.

Il dramma ha certamente dei difetti di caratterizzazione, ma O'Neill non ha voluto fare uno studio di carattere, quanto piuttosto usare Yank come simbolo dell'uomo alla ricerca del proprio ruolo. Il tema della solitudine, dell'alienazione, è comune a tutto il XX secolo (si pensi a Camus, a Sartre e all'esistenzialismo), non soltanto all'espressionismo. Tuttavia, è nell'ambito di questo movimento, in drammi come *The Hairy Ape*, che tali sentimenti vengono sentiti ed espressi come tragici, come capaci di portare alla distruzione dell'uomo.

In *The Emperor Jones* e in *The Hairy Ape* O'Neill è influenzato dall'espressionismo delle origini, cioè da quegli autori che per primi spinsero la loro arte lontano dal realismo e dal naturalismo, per indirizzarla verso un linguaggio nuovo in grado di esprimere i problemi di un mondo nuovo; e più precisamente, O'Neill si ricollega a Nietzsche, Strindberg, e Wedekind, le cui opere conosceva direttamente.

8. *Ibid.*, Scena I.

Anche la terza opera espressionista di O'Neill, tratta, malgrado l'apparenza, lo stesso problema di *The Hairy Ape*. La sostanza di *All God's Chillun Got Wings* (1924), un dramma imperniato sul problema razziale, concerne infatti l'impossibilità dell'uomo di crearsi una sua felicità senza tener conto della società in cui vive. All'inizio il dramma pone, espressionisticamente, le differenze tra bianchi e negri, mostrando i due gruppi contrapposti nel loro diverso modo di sentire la vita:

... In the street leading left, the faces are all white; in street leading right, all black... People pass, black and white, the Negroes frankly participant in the spirit of Spring, the whites laughing constrainedly, awkward in natural emotion. Their words are lost. One hears only their Laughter. It expresses the difference in race...⁹.

Jim, un ambizioso giovane negro, sogna di diventare avvocato e s'innamora di Ella, una ragazza bianca che egli difende più volte dalla prepotenza dei loro compagni di gioco. Ritrovatisi da grandi, i due si sposano, convinti che il loro matrimonio sarà felice. Ma a poco a poco Ella comincia a sentirsi separata dal suo mondo razziale, strappata al suo ambiente naturale per trovarsi in una società che non conosce e che la spaventa. Simbolo della 'negritudine' che Ella rifiuta è una maschera congolese che sta in casa di Jim:

... In the left corner, where a window lights it effectively, is a Negro primitive mask from the Congo — a grotesque face, inspiring obscure, dim connotation, in one's mind, but beautifully done, conceived in a true religious spirit...¹⁰.

La mente di Ella è sconvolta dalla realtà che non sa accettare e la ragazza fa di tutto perché il marito non riesca a superare degli esami importanti per la sua carriera. Inconsciamente ella non accetta la parità con Jim e vuole che egli si prenda cura di lei come di una bambina, diventando così suo schiavo.

9. E. O'NEILL, *All God's Chillun Got Wings*, in *Nine Plays*, cit., Atto I, Scena I.

10. *Ibid.*, Atto II, Scena II.

Nella prima parte del dramma il tono è dolente, velando l'atteggiamento acutamente sensibile con cui O'Neill si accosta ai suoi personaggi e ai loro problemi, poi man mano si fa opprimente, ossessivo: la maschera giganteggia nella mente di Ella, simbolo della sua paura, sino a che la ragazza la colpisce con un pugnale; il problema razziale esplode, i due si sentono chiusi in una gabbia sempre più piccola (e le pareti della stanza che si richiudono su se stesse rappresentano visivamente questo senso di soffocamento, ricollegandosi direttamente, per stile e per significato, a « *The Pit and the Pendulum* » di Poe), fino a che l'individuo in quanto tale viene sconfitto, distrutto dalle paure e dai pregiudizi assorbiti nell'infanzia.

L'ambizione di O'Neill era di dare un'interpretazione filosofica al significato del destino umano, ma proprio quando egli si dedicava a questa missione, finiva inevitabilmente per cadere nell'oscuro e nell'improbabile: è il caso di *Lazarus Laughed* (1926). Elaborato, lungo, monotono, questo dramma ha scarso valore teatrale e per di più richiede un apparato scenico assai complicato ed un enorme numero di attori¹¹.

L'azione comincia poco dopo la resurrezione di Lazzaro, quando Gesù se ne è andato. Dacché è tornato alla vita, Lazzaro ha cominciato a ridere « *softly like a man in love with God* » e a predicare che la morte non esiste e che tutto è vita e riso. Affascinati dalla sua presenza e dalle sue parole, tutti quelli che lo vedono si convertono ai suoi insegnamenti e cominciano anch'essi a ridere e a disprezzare la morte; solo la moglie di Lazzaro, Miriam, non partecipa di questa gioia e, mentre Lazzaro ringiovanisce sempre più, Miriam invecchia gradatamente.

Il misticismo di Lazzaro, questo Superuomo di derivazione nietzschiana, s'arresta a metà, toccato dal dubbio dell'autore: Lazzaro, infatti, è una figura ambigua, perché ci sono indicazioni che egli è visto anche come reincarnazione di Dioniso, quindi

11. Tutti i personaggi indossano maschere (e ne appaiono anche sessanta insieme sulla scena); Lazzaro è sempre circondato da un alone fosforescente. Fu infatti rappresentato solo due volte, da compagnie sperimentali, e non è mai arrivato a Broadway.

dell'essenza del mondo pagano in contrapposizione a quello cristiano, di cui pure dovrebbe essere portavoce. Inoltre, stranamente, egli parla poco di Cristo, che lo ha riportato alla vita e gli ha fatto conoscere l'inesistenza della morte, tanto che più vicina a Cristo sembra Miriam, che in una scena sta vicino a Lazzaro « her arms raised outward like the arms of a cross »¹².

Per molti aspetti altrettanto deludente di *Lazarus Laughed* è *The Great God Brown* (1926), in cui lo studio dell'uomo e della sua lotta per la felicità è svolto nell'interno della psiche umana. Elemento fondamentale di questo dramma è l'uso delle maschere, finora impiegate da O'Neill con diverse funzioni: in *All God's Chillun Got Wings* come elemento stabile della scena, in *Lazarus Laughed* come espediente stilistico, qui come parte integrante del dramma, in relazione alla teoria di Jung, che aveva fatto una distinzione tra il vero io e quello che appare agli altri:

... The mask, viz. the ad hoc adopted attitude, I have called the *persona*, which was the designation given to the mask worn by the actors of antiquity ...¹³.

Dion Anthony, il protagonista, è una figura delicata ed ambigua: innamorato di Margaret, rinuncia a farsi vedere da lei nella sua vera essenza di uomo sensibile ed idealista, poiché ella non lo riconosce sotto queste spoglie, anzi ne ha paura. Dion indossa dunque la maschera anche davanti alla moglie, la maschera di un uomo brillante, sicuro di sé. Nello svolgimento del dramma il divario tra i due aspetti della personalità di Dion si fa sempre maggiore:

... Dion's mask has become prematurely aged, its expression horrible, embittered, sneering and diabolically mocking. The former Pan quality has become altogether Mephistophelian ...¹⁴.

12. E. O'NEILL, *Lazarus Laughed*, in *Nine Plays*, cit., Atto II, Scena I.

13. Cit. in, W. DAVID SIEVERS, *Freud on Broadway*, Hermitage House, New York, 1955, p. 108.

14. E. O'NEILL, *The Great God Brown*, in *Nine Plays*, cit., Atto II, didascalie.

L'unica persona a cui Dion si mostra senza maschera è Cybel, una prostituta comprensiva il cui nome è emblematico del suo ruolo; infatti « She is like an unmoved idol of Mother Earth ».

Contrapposto a Dion è Brown, un « semidio del nostro nuovo mito materialista », privo di personalità intima, di anima: sotto la sua maschera c'è il vuoto e quando, dopo aver ucciso Dion, uccide se stesso, i poliziotti:

... return in a moment, carrying the mask of William Brown, two on each side, as if they were carrying a body by the legs and shoulders ... ¹⁵.

È questo il momento più intimamente espressionista del dramma, nella spiegazione paradigmatica della realtà di Brown, nella presentazione della sua maschera come parte integrante di lui anche nella morte.

Come nella maggior parte dei suoi lavori, anche in *The Great God Brown* O'Neill cede al simbolismo, facendo dei suoi personaggi immagini universali dell'uomo di fronte al mistero di se stesso. La spiegazione che O'Neill dà dei suoi caratteri corrisponde infatti ad uno schema preciso:

... Dion Anthony — Dionisus and St. Anthony — the creative pagan acceptance of life, seeking eternal war with the masochistic life-denying spirit of Christianity as represented by St. Anthony ... Margaret is my image of the modern direct descendant of the Marguerite of Faust — the eternal girl-woman with a virtuous simplicity of instinct, properly oblivious to everything but the means to her end of maintaining the race ¹⁶

Viene il sospetto che in Dion Anthony siano riunite le personalità simboliche di Lazzaro e di Miriam, svuotate del loro significato trascendentale. In generale, tutti i personaggi di

15. *Ibid.*, Atto III, Scena I.

16. *New York Evening Post*, 13 Febb., 1926, cit. in BARRETT H. CLARK, *Eugene O'Neill, the Man and His Plays*, Dover Publications, New York, 1947, p. 104.

The Great God Brown si riconducono ad uno solo, come indica il Leech riferendosi a Dion e Brown:

... Together he and Dion have become an Everyman-figure, which is made explicit ... at the end of Act IV when the Captain of Police wants to establish the dead Brown's identity:

'Captain (comes just into sight at left and speaks front without looking at them — gruffly). Well; what's his name?

Cybel. Man!

Captain (taking a grimy notebook and an inch-long pencil from his pocket). How d'yuh spell it? ...¹⁷.

Dei rimanenti drammi di O'Neill, alcuni mostrano tracce di espressionismo, pur non potendo essere considerati completamente tali: *Welded* (1924) è più vicino a Strindberg nel presentare il conflitto uomo-donna così caro allo scrittore svedese e resta a metà strada fra realismo ed espressionismo; in *Marco Millions* (1928) troviamo dei richiami stilistici nella presenza delle maschere e del coro. In *Strange Interlude*, del 1928, l'uso di « a parte » per esprimere i segreti pensieri dei personaggi ci richiama a *The Emperor Jones*, *The Hairy Ape* e *All God's Chillun Got Wings*. Il protagonista di *Dynamo* (1929) sostituisce la fede perduta con l'adorazione della dinamo, in cui vede Dio, sorgente di energia e di luce. In una scena dominata dalla presenza dell'enorme macchina, Reuben si inginocchia davanti a lei, dopo aver ucciso la fidanzata che lo allontanava dal suo dio, e abbraccia la macchina, trovando in questo abbraccio la morte. Nel dramma O'Neill dice di aver rappresentato la realtà spirituale contemporanea:

... The death of an old God and the failure of science and materialism to give any satisfactory new one for the surviving primitive religious instinct to find a meaning for life in and to comfort its fears with ...¹⁸.

17. CLIFFORD LEECH, *O'Neill*, Oliver and Boyd, Londra-Edimburgo, 1963, p. 65.

18. *Cit.* in B. H. CLARK, *op. cit.*, p. 120.

In *Days without End* infine, del 1934, impiega due attori per rappresentare la doppia personalità di un personaggio, che riesce a ritrovare la sua armonia psicologica solo ritornando alla fede abbandonata.

Psicologia della vita americana.

Quasi tutti i drammi espressionisti sono uno studio della società americana, quale si è sviluppata nella nuova struttura del mondo moderno, con particolare attenzione agli effetti che questo processo ha avuto sull'individuo che tenta invano di difendere la sua libertà di scelta e di reazione contro le forze livellatrici e autoritarie della società stessa.

In *The Adding Machine*, di Elmer Rice, la satira contro il materialismo e il meccanicismo è amara e violenta, pur se ottenuta attraverso uno stile scattante e pieno di *humor*. L'opera è anche un penetrante studio della mediocrità nella persona di Mr. Zero (il nome è simbolo della sua nullità), un piccolo contabile tiranneggiato dalla moglie che gli rinfaccia continuamente la sua umile posizione. Al suo posto di lavoro, Mr. Zero battibecca con la sua collega, Miss Daisy Diana Dorothea Devore, una ragazza appassita, una povera creatura come lui, e ambedue nascondono dietro le loro parole scortesì una reciproca attrazione fisica.

Chiamato dal direttore e credendo di ricevere un aumento di stipendio, viene invece licenziato per far posto ad una macchina calcolatrice, più efficiente dell'uomo: « Boss: ... I'm sorry — no other alternative — greatly regret — old employee — efficiency — economy — business — *business* — BUSINESS ... »¹⁹.

Per Zero, è come se gli avessero tolto la personalità e, sconvolto, uccide il principale, mentre il palcoscenico gira sem-

19. ELMER RICE, *The Adding Machine*, in *Three Plays*, Hill and Wang, New York, 1965, Scena II.

pre più velocemente e tutti i rumori possibili esplodono fino a culminare in uno scoppio di tuono; per un attimo l'atmosfera s'illumina di un lampo rosso e poi tutto scompare nell'oscurità, seguendo il processo emotivo di Zero.

Arrestato per l'assassinio del principale, Zero viene sottoposto a processo, cioè al giudizio superficiale della società e, naturalmente, soccombe: la scena consiste in un disperato monologo pronunciato con la tecnica dello 'stream of consciousness'. Il processo, uno dei temi favoriti dell'espressionismo, mette in evidenza il contrasto individuo-società dove, paradossalmente, la vera vittima (Zero) è condannata dal colpevole (la società), che vuole difendere se stessa incolpando dei suoi delitti un capro espiatorio. La decisione della condanna giunge significativamente quando Zero chiede ai giurati di mettersi al suo posto, di riconoscersi in lui:

Suppose you were me, now. Maybe you'd 'a' done the same thing. That's the way you oughta look at it, see? Suppose you was me [*Jurors rising as one and shouting in unison*]. GUILTY! ²⁰.

Inaspettatamente ritrovatosi nei Campi Elisi, Zero vi incontra Daisy e i due rivelano finalmente la reciproca attrazione e decidono di sposarsi: « I guess there must be a lot of ministers here, ain't there? », — al che, Shrdlu, un loro amico, risponde: « Not as many as I hoped to find. The two who seem most beloved are Dean Swift and the Abbé Rabelais. They are both much admired for some indecent tales which they have written » ²¹. Questo non è un paradiso abbastanza rispettabile per Zero, che trova la felicità solo nel dedicarsi ad una macchina calcolatrice. Ma il suo destino, come quello di tutti, è di tornare sulla terra e di ricominciare tutto da capo mille e mille volte ancora. È la grande beffa dell'umanità: essere costretti a riandare all'infinito le miserie della vita. Il nuovo destino di

20. *Ib.*, Scena IV.

21. *Ib.*, Scena V.

Zero sarà quello di azionare una 'super-hyper-adding-machine' con un solo movimento dell'alluce del piede destro. Inutile dirlo, Zero è entusiasta della prospettiva. Non c'è possibilità di recupero per lui; la ribellione alla lunga prigionia che era la sua vita, espressa improvvisamente e violentemente con l'uccisione del principale, non è durata che un attimo, dopo di che Zero si è lasciato riassorbire da quella visione conformistica del mondo, 'ready to wear', che gli è stata indicata come l'unica alternativa per far parte della società civile.

Nell'opposizione tra la vita monotona e sottomessa di Mr. Zero prima del suo licenziamento e la sua ribellione esplosiva, c'è il richiamo diretto al cassiere di *Dal Mattino a Mezzanotte* di Georg Kaiser, che alla vista di una bella donna cancella la sua vita squallida e ossessivamente monotona scappando con i soldi della cassa e partecipando di ogni esperienza di vita, (a differenza di Mr. Zero che rifiuta sempre la vita) e alla fine, deluso dagli uomini, viene ucciso come un Cristo in croce.

Dal punto di vista dello stile, poi, *The Adding Machine* è particolarmente interessante, perché in esso sono sfruttate tutte le possibilità del linguaggio americano come è usato quotidianamente, esprimendo anche lo *humor* che è parte integrante della vita americana, tanto è vero che il genere artistico che meglio si può definire nazionale è il 'vaudeville' che dello *humor* dispiega tutte le qualità.

Nello stesso anno di *The Adding Machine* Rice scrisse *The Subway*, rappresentata soltanto nel 1929, la cui protagonista svolge un lavoro meccanico in un ufficio tutto acciaio e cemento, chiuso dalla natura, mentre, fuori di lì, è ossessionata dalla metropolitana, su cui deve salire ogni giorno e in cui è pressata e chiusa dalla folla di uomini per cui ha un vero terrore e che le appaiono come orrendi animali.

Sola nella sua stanza, Sophie sente turbinare nella mente le paure e le angosce della sua vita quotidiana: « Dear God . . . I'm so tired tonight . . . so tired . . . Those awful dreams, sometimes . . . Somebody chasing me . . . Oh, dear Jesus, why do you make me ride in the subway? . . . I hate it, hate it, hate

it »²². Il soliloquio di Sophie è pieno di un senso di colpa per i suoi impulsi erotici, pieno di desiderio di morte e di punizione.

Sophie è per la prima volta felice quando si innamora di Eugene, un giovane e sensibile artista. Egli sta creando un romanzo sulla vita della grande città, *The Subway*:

It fills me... steel and concrete... industrialism, rearing towers arrogantly to the skies... Higher and higher... deeper and deeper... All mankind joining the mad mechanistic dance... bondsmen to the monsters they have created... A subway train... Moloch devouring his worshippers... A subway train... the beast of the new Apocalypse... then... and then... war... war²³.

Abbandonata anche da Eugene, Sophie ricade nella solitudine e nella paura, chiusa nel mondo scostante e ostile della famiglia e dell'ufficio. Sapendo di aspettare un bambino, si sente rifiutata dalla società: in sogno ella vede delle figure accusatrici:

... [A Stern Voice]: 'You're a bad girl'...

Sophie: 'But, Judge'... [Chorus of Voices]: 'Bad girl! Bad girl!'. [The voices grow louder and louder. Sophie tries in vain to escape the pointing fingers. They hem her in. The voices grow deafening...]...²⁴.

Disperata la ragazza si uccide gettandosi sotto un treno della metropolitana, compiendo così il ciclo, rinunciando a lottare contro la vita che le si presenta come un soffocamento dei suoi istinti di felicità, sia nella società, che la respinge e non tiene conto della sua individualità, sia nella realtà materiale, fredda e inesorabile, tenebrosa e nemica della natura, simboleggiata dalla sotterranea, diretta immagine della società che l'ha concepita.

22. F. RICE, *The Subway*, Samuel French, Londra e New York, 1929, Scena IV.

23. *Ib.*, Scena VI.

24. *Ib.*, Scena VIII.

Anche *The Young Woman*, la protagonista di *Machinal* (1928), di Sophie Treadwell, ha orrore della sotterranea, dove sono insieme uniti i due mostri della città: la macchina, ottusa e minacciosa, e la folla, anonima e brutale. La Treadwell introduce all'inizio del dramma l'ambiente che produrrà un'infelice: vediamo un ufficio simile a quello di Mr. Zero e uomini che hanno perso nel loro lavoro arido e automatico ogni personalità e sensibilità. Al suo destino di robot cerca di sottrarsi la protagonista, ma inutilmente, perché la ragazza si lascia convincere dalla madre a sposare il principale, anche se vorrebbe rifiutare, disgustata e spaventata dall'intimità che le sarà imposta:

Marry me — wants to marry me — George H. G. Jones — George H. G. Jones and Company — Mrs. George H. Jones . . . No — I can't. Fat hands — flabby hands — don't touch me, please — please don't — married all girls — married — babies — . . . don't touch me — please — no — can't — must — . . . no rest . . . late . . . subway — air — pressing — bodies — pressing — trembling — air-stop²⁵

Nella sua vita matrimoniale sarà dominata dal panico sessuale; solo nell'incontro occasionale con un uomo per cui ella non rappresenta che un'avventura qualsiasi la donna sarà felice, non più costretta a sottomettersi. L'amante (allora interpretato dal giovane Clark Gable), che ha ucciso due uomini in Messico, le dà l'occasione che la spinge ad uccidere il marito con una bottiglia piena di sassi, soluzione melodrammatica che contrasta con la finezza di certe notazioni psicologiche.

Accusata dall'amante, la Giovane Donna è condannata a morte. Ai barbieri che le tagliano i capelli prima dell'esecuzione, ella si ribella per l'ultima volta: « No! No! Don't touch me — touch me . . . I will not be submitted! — Leave me alone! »²⁶.

25. SOPHIE TREADWELL, *Machinal*, in *Twenty-five Best Plays of the Modern American Theatre, Early Series*, Crown Publishers, New York, 1949, I Episodio.

26. *Ib.*, IX Episodio.

A dar efficacia e tono al dramma contribuiscono molto gli effetti sonori, ossessionanti concerti di macchine da scrivere o battere minaccioso di tamburi, sottofondi drammatici che il cinema adottò fin dalla nascita, ma che nel teatro moderno sono stati introdotti appunto dall'espressionismo.

Una commedia che sfrutta al massimo le possibilità scenografiche dell'espressionismo è *Beggar on Horseback* (1924), scritto da una coppia di commediografi di successo, Georges Kaufman e Marc Connelly, come adattamento di un modello tedesco a cui gli autori diedero forma più completa e più caratteristicamente americana, rendendolo un'opera originale.

Nei mezzi attraverso i quali tenta di rompere la superficie e di andare oltre le apparenze esteriori, l'espressionismo mostra i suoi stretti rapporti con la psicoanalisi; qui la introduzione di elementi psicoanalitici è realizzata con la rappresentazione dei sogni del protagonista. Per lo svolgimento dell'azione, il sogno è un mezzo di salvezza per il protagonista (un compositore povero che ha appena deciso di sposare una ricca cugina e di conquistare con il denaro di lei la libertà di dedicarsi completamente alla musica), mostrandogli come il denaro possa dominare e distruggere la dignità umana e come dunque l'arte sia incompatibile con il materialismo.

In tutto il dramma, che mantiene sempre un tono di commedia leggera, sono disseminati brani di stile espressionista, a cominciare dalla scena del matrimonio in cui il bouquet della sposa è formato di banconote.

Nel loro gioco dell'irreale-reale, gli autori non perdono occasione di stupire il pubblico; il compositore uccide tutti i parenti di sua moglie con un tagliacarte; i giornalisti corrono lungo le corsie del teatro distribuendo quotidiani con la fotografia dell'assassino e la condanna, precedendo il processo a cui prendono parte anche le vittime! L'artista è condannato a comporre musica per la « Cady Consolidated Art Factory », chiuso in una cella insieme ad altri ex-ribelli e segnato a dito da una guida come modello di efficienza ad un gruppo di ammirati visitatori. Anche qui troviamo la cella come simbolo di alienazione: l'in-

dividuo che vuole rimanere tale è destinato a perdere ogni contatto con la società, agli occhi della gente egli diventa solo un oggetto di osservazione e di curiosità.

Il problema del rapporto individuo-società è stato trattato anche da Dos Passos, particolarmente in *The Moon Is a Gong*.

Dal 1923 al 1934 si svolge l'attività teatrale di Dos Passos, sia in qualità di commediografo sia come direttore del gruppo dei « New Playwrights ». L'interesse di Dos Passos per il teatro si spiega con il suo costante amore per lo sperimentalismo: cercare nuove forme di espressione è sempre stata una sua caratteristica. Inoltre, egli già allora aspirava al contatto diretto con un largo pubblico e nel teatro aveva trovato il medium più congeniale a realizzare questo suo intento.

In quel periodo Dos Passos scrisse tre drammi, di cui il più interessante dal punto di vista espressionistico è *The Moon Is a Gong*²⁷. Quest'opera drammatica è in realtà la prima versione di *Manhattan Transfer* e i personaggi di essa corrispondono a quelli dei suoi romanzi.

I protagonisti di *The Moon Is a Gong*, Tom e Jane, sono due individualisti che vogliono essere padroni della propria vita e non vogliono lasciarsi imprigionare da un ordine convenzionale e senza significato. Decidono di fuggire insieme per arrivare alla grande città, verso la libertà e la vera vita, ma una volta lì si accorgono che ognuno da solo deve compiere faticosamente la sua ricerca. Tom è un incurabile idealista, forse « the extreme form of the early Dos Passos hero. The most unhappy and uncertain of all these unhappy and uncertain rebels, he aims the arrows of his wrath successively at a variety of oppressive forces... »²⁸. Jane è più realista e riconosce quello

27. Rappresentata nel 1925 dallo Harvard Dramatic Club e messa in scena a New York nel 1926 con il titolo di *The Garbage Man*.

28. MAXWELL GEISMAR, *Writers in Crisis*, Houghton, Mifflin Co., Boston, 1942, p. 106.

che accade intorno a lei; sa che il denaro proviene dalla fatica degli uomini, diventati sudditi della macchina: « Tom, listen to the engine in the powerplant; that's all people. The engines are made out of people pounded into steel. The power's stretched on the muscles of people, the light's sucked out of people's eyes »²⁹.

The Garbage Man, il personaggio centrale del dramma, simboleggia la morte e nello stesso tempo la forza che rimuove tutto ciò che non corrisponde al vero vivere; sarà lui che porterà via Jane, che nel suo tentativo di arrivare all'azione ha scelto di diventare attrice, entrando quindi in un mondo illusorio, mentre Tom, perseguendo il suo sogno di giungere alla linfa della vita, si arrampica su di un grattacielo per toccare la luna e usarla come gong.

Nelle confuse aspirazioni di Tom e di Jane è difficile trovare l'unità artistica del dramma, ma la seconda parte dell'opera è un notevole pezzo di bravura nella satira della scena americana: dalle rispettabili convenzioni della borghesia puritana, ai tentativi del governo federale di sopprimere il socialismo, alla radio, che riassume in sé tutta la banalità e l'oscurantismo intellettuale del paese:

[*A Voice on the Radio*]. In the best interests of prosperity and business interests dearest to the hearts of all 100 percent native born citizens it has been decided . . . that there shall be a list made of all dissenters, knockers, Reds, carping critics, nonchurchgoers, wearers of straw hats out of season, non Fordowners, loafers, discontented persons . . .³⁰

Jane e Tom rimangono due personaggi simbolici delle due uniche manifestazioni possibili dell'uomo di fronte alla società: egli può lasciarsi assorbire da essa, come fa Jane, o ri-

29. *The Garbage Man*, in *Three Plays*, Harcourt & Brace, New York, 1934, p. 5.

30. *Ib.*, pp. 69-70.

fiutarla completamente come Tom; poiché la società, per usare le parole dello stesso Dos Passos, « is composed almost wholly of the *dead-alive*; and love, life, and individuality can be found, therefore, only outside it »³¹.

Ancora un ribelle è il protagonista del primo dramma espressionista di John Howard Lawson, la cui intenzione, nello scrivere *Roger Bloomer* (1923) era quella di mostrare la vita di un qualunque giovane sensibile in un ambiente spiritualmente soffocante e i suoi tentativi sfortunati di trovare una società in cui riconoscersi e in cui poter maturare. La famiglia di Roger è l'immagine esasperata del materialismo americano, soprattutto il padre, che fa pensare ad un Babbitt ante litteram, e le cui ambizioni per il figlio comprendono la iscrizione ad un *college* elegante, dove Roger possa conoscere delle persone importanti e si tenga lontano dalle compagnie sovversive. Roger comunque non finisce l'esame di ammissione al *college* e decide di allontanarsi da quella vita senza ideali: « I can't stay here — I need to move — I want to change things — I want women's souls — I want what I don't know »³² e va a New York alla ricerca di una vita pura. La grande città però lo delude, con la sua folla e la sua bruttezza e il suo grigiore, sicché sente una repulsione sempre più simile alla pazzia. L'unica persona che lo fa sentire vicino alla bellezza è Louise, un'ex-impiegata di suo padre, che Roger incontra a New York.

Sia Louise che Roger hanno paura del sesso; Louise si avvelena e muore dicendo che essi sono « Just two children, caught by this terrible sex joke »³³. Roger è accusato della sua morte e sottoposto ad un processo in cui il giudice assomiglia all'esaminatore del *college*, simbolo dell'autorità ostile. Il dram-

31. Cit. in JOHN H. WREN, *John Dos Passos*, Twayne, New York, 1961, p. 135.

32. Cit. in *American Drama: contemporary allegory from Eugene O'Neill to Tennessee Williams*, di LOUIS BROUSSARD, University of Oklahoma Press, Norman, 1962, p. 50.

33. Cit. in SIEVERS, *op. cit.*, p. 141.

ma finisce con Roger in cella che sogna un balletto in cui riappaiono i personaggi più importanti « as representations of convention, threateningly surrounding Roger in an orgy of sex and death until Louise, the 'life force' rises radiant to protect him dispersing the bloody ghosts that surround him, leaving him alone, ready for manhood! »³⁴.

Carico di motivi freudiani, e per quanto ricco di problemi e di tentativi stilistici (uso della musica e delle luci, spostamento di parte dell'azione in mezzo al pubblico), *Roger Bloomer* resta piuttosto confuso, non riuscendo a chiarire i significati socio-psicologici suggeriti dai personaggi; rimane uno scompenso tra la forma, espressiva e duttile al massimo, e le idee, solo a metà sviluppate.

Scritto due anni dopo *Roger Bloomer*, *Processional* (1925) riflette una maturazione nella capacità di organizzare la materia trattata. Lawson, nell'introduzione al dramma, lo descrive come una « Jazz symphony of American life », indicando che nulla poteva essere più adatto ad esprimere la dissonanza del mondo contemporaneo che il jazz, che è usato espressionisticamente come parte integrante del dramma, a sfondo continuo dell'azione.

Lo stile di *Processional* è in realtà a metà strada fra espressionismo e 'vaudeville', che Lawson giustamente considera un genere tipicamente americano. Il protagonista è Dynamite Jim, coinvolto in uno sciopero minerario nel West Virginia, che è stato indetto per protesta contro i padroni della miniera e il loro alleato, il Ku Klux Klan. Più chiaramente che in *Roger Bloomer*, troviamo qui espresse le tendenze socialiste di Lawson, come preludio ad un lavoro decisamente di sinistra quale sarà *The International*. In *Processional*, la critica alla stampa capitalista, all'autorità conservatrice, è ottenuta attraverso la satira, ma il tono cambia poi rapidamente dalla satira alla tragedia, al melodramma, al 'burlesque', in una mescolanza indicativa della confusione del mondo moderno.

34. Cit. in BROUSSARD, *op. cit.*, p. 53.

Gli « attivisti »: sogni di rivoluzione.

Terza opera espressionista di Lawson, *The International* si pone tra quei drammi espressionisti americani che si concentrano sui problemi sociali e politici, esprimendo la speranza di rinnovare la società attraverso il movimento rivoluzionario e in questo avvicinandosi come tematica all'espressionismo tedesco, soprattutto al gruppo dei cosiddetti « attivisti ».

All'alzarsi del sipario appaiono subito i personaggi principali: Spunk e Fitch, soci in affari, le cui attività finanziarie si diramano in tutto il mondo, e David, il figlio di Fitch, esponente della nuova generazione, ansioso di cambiare la società, di por fine all'ingiustizia dei monopoli capitalistici di cui suo padre è rappresentante, deciso ad essere realista, ma sostanzialmente idealista e sentimentale. È in discussione la ricerca dei pozzi petroliferi nel Tibet e David, che chiede di vivere nuove esperienze, al di fuori della vita ovattata del *college*, parte per l'Asia. Dalla discussione di temi economici e sociali si passa presto all'invettiva contro il meccanicismo del mondo moderno, vero leit-motif dell'espressionismo europeo e americano; la segretaria di Fitch entra nell'ufficio ripetendo come un automa:

Dictate . . . dictation . . .

[*Music. Eight stenographers . . . enter right, notebooks in hand, dancing . . .*]

Chorus:

Geyser rising green

The East shall stir to serve

The prayer of the machine . . . ³⁵

A più riprese ritorna il grido di rivolta contro la macchina, a volte anche spezzando il discorso, apparentemente al di fuori del contesto, ma in realtà come sottofondo costante che irrompe solo saltuariamente a livello di coscienza.

35. JOHN H. LAWSON, *The International*, Macaulay, New York, 1923, Atto I, Scena I.

Il dramma si avvicina ai propri intenti rivoluzionari quando entra in scena Alise, inviata dalla Russia per organizzare la rivoluzione ovunque trovi l'ambiente adatto.

Il sogno di Alise si avvera; gli operai si uniscono per combattere (durante tutta la rivolta suona la musica dell'Internazionale accompagnata da un rumore sincopato di cannoni), ma nell'orrore della guerra civile non ci sono più eroi e assassini, ma solo vittime.

Per David ogni cosa perde importanza di fronte all'amore che egli sente nascere per Alise, rivelandosi così un borghese sentimentale e infelice, ch  per Alise non esistono sentimenti: «... the beat of the machines matters, that's love to me! [*Music — Alise speaks in chanting voice*]. My brain and my heart are steel coils!»³⁶. Dunque Alise, la rivoluzionaria,   ella stessa una macchina. La rivoluzione, tante volte invocata dagli espressionisti come alternativa al meccanicismo,   fallita nel suo scopo: ha chiesto agli uomini di annullarsi nella collettivit  rendendoli ancora una volta degli automi, non pi  al servizio dei capitalisti, ma paradossalmente, di se stessi.

Nel passaggio dall'ideale della rivoluzione a quello di pi  pratici ideali politici e sociali,   evidente la fine dell'espressionismo di Lawson e l'anticipazione di quelli che saranno i temi sfruttati dagli scrittori sia di prosa che di teatro (Sinclair Lewis, Clifford Odets) in America dopo la crisi del 1929 per almeno un decennio.

Un altro scrittore di tendenze rivoluzionarie   Upton Sinclair, pi  conosciuto come romanziere e libellista dei pi  prolifici (e prolissi). Il suo dramma *Singing Jailbirds* racconta eventi accaduti in California nel 1924. Il protagonista, «Red» Adams, membro della I.W.W.,   in prigione per aver partecipato allo sciopero dei portuali.

Il dialogo si svolge per mezzo di cori fra i prigionieri e la folla esterna, e durante gli intervalli il pubblico   invitato a partecipare. Purtroppo, Sinclair fa un uso sproporzionato del

36. *Ib.*, atto IV scena I.

coro e della musica, sicché essi perdono il loro effetto drammatico per diventare noiosi passaggi che rallentano l'azione. Più pertinente è l'uso che Sinclair fa di metodi espressionistici per descrivere la cella d'isolamento in cui è confinato Red, posta al centro del palcoscenico e immersa sempre in una parziale o totale oscurità, aumentando così la sensazione di solitudine e di disperazione e avvicinandosi alle visioni di tenebre di colui che possiamo chiamare 'nightmarish Poe' e i cui incubi ricorrono spesso, e non a caso, nei drammi espressionisti: l'uomo è chiuso al mondo, alla vita dei sensi e alla comunità degli altri uomini. In questa rappresentazione realistica e allo stesso tempo simbolica della solitudine di Red, il dramma di Sinclair raggiunge il massimo di efficacia e di sobrietà.

Dall'oscurità sorgono le figure amiche a Red con accompagnamento di musica celestiale, ma queste visioni assumono un tono melodrammatico e sentimentale che non lega col resto del dramma e soprattutto con la propaganda socialista che è alla base della protesta di Sinclair, espressa per lo più in modi crudi e disordinati.

In una delle sue visioni, Red vede i compagni che si lasciano corrompere dal denaro dei capitalisti; la sua reazione di ribellione è rappresentata da effetti sonori e luminosi di straordinaria violenza, astratti: « (A clatter and banging, peals of thunder, quick changes of colored light on the scene, juggled about in Kaleidoscopic effect) »³⁷. La tendenza all'esasperazione dei sentimenti ritorna più complessa nella scena VI dell'atto III, in cui Sinclair mostra i procedimenti di sommaria giustizia che venivano usati nei processi dei 'wobblies' e le manovre dei potenti per far sì che gli imputati non potessero esporre la realtà dei fatti e così difendersi. Tutti i personaggi, tranne l'imputato, hanno sul volto delle maschere rappresentanti animali, simboli della loro vera natura: il giudice indossa una testa di tigre, il testimone è un enorme serpente avvolto nelle sue spire, dalla cui bocca appare il volto di uno spione, l'avvo-

37. UPTON SINCLAIR, *Singing Jailbirds*, pubblicato dall'autore, Long Beach, California, 1924, Atto II, Scena IV.

cato dell'accusa ha una testa di volpe, ecc. Il processo, come ben s'intende, è una farsa, ch  il giudice legge di gran fretta i capi d'accusa e non d  facolt  all'imputato di parlare; come indica l'autore, « The whole scene is played fast and wildly, it being not a natural scene, but a delirium »³⁸. Il processo termina, naturalmente, con la condanna di Red, che si risveglia in cella ormai agonizzante.

Un altro dramma che tratta delle condizioni degli operai e difende il loro diritto allo sciopero e alla ribellione   *The Belt*, di Paul Sifton, rappresentato nel 1927 con scenografie di Dos Passos.

La commedia   un attacco al sistema industriale ed   anche un attacco personale a Ford e alla sua avidit  camuffata da paternalismo. *The Belt* narra la storia di una famiglia i cui membri lavorano in una fabbrica di automobili; nello sviluppo del dramma le vicende individuali si fondono nella comune sofferenza degli operai che sfocia alla fine in una ribellione contro la macchina, in questo caso la catena di montaggio (*the belt*), al cui ritmo essi sono legati e il cui continuo ronzio forma come un sipario dietro cui si svolge l'azione. Tutta la rappresentazione della macchina che s'impone col suo ritmo frenetico e ossessivo ricorda la satira del meccanicismo in *Tempi Moderni* di Chaplin.

Jim, il capofamiglia,   un uomo stanco e sfiduciato che sta perdendo ogni facolt  di resistenza: « His eyes have a vacant gaze, almost as if he were in trance »³⁹. A 'illuminare' il grigiore della sua vita, giunge la visita improvvisa del presidente dell'industria, venuto a premiare Jim per dieci anni di lavoro nella fabbrica; in riconoscimento delle sue fatiche gli appunta sul petto una medaglia di latta, tra gli applausi degli astanti, inconsci del grottesco della situazione.

38. *Ib.*, Atto III, Scena IV.

39. PAUL SIFTON, *The Belt*, Macaulay, New York, 1927, Atto I, Scena I.

All'atteggiamento rinunciatario di Jim fa riscontro quello combattivo di Nance, la figlia, e del suo boyfriend Bill, che non accetta passivamente la situazione imposta dai proprietari della fabbrica, ma si sta preparando, insieme con altri operai, per organizzare uno sciopero di protesta ed ottenere dei turni di lavoro meno gravosi.

Mantenutosi fino a questo punto legato ai modi del realismo, ora invece Sifton va al cuore del conflitto presentandolo, non con le parole, incapaci di descrivere la forza d'urto che ha il meccanicismo sull'uomo, ma con la rappresentazione diretta del mostro che ingoia pezzi di ferro e uomini ad un tempo. La scena è dominata dalla catena di montaggio, che copre diagonalmente metà del palcoscenico e su cui passano scheletri di automobili in fase di montaggio; sullo sfondo c'è una specie di affresco che rappresenta tutti i luoghi comuni della America del tempo:

A straight backdrop of splotted orange or impressionist portrait of the whole system of Straight Line Production — a composite of machinery, middle-class luxury, a family group in a car on the 'open road', à la Statevepost, show and movie posters, corner of a bankbook, gin bottles, church, dollar sign, flag, organized charity, movie star, Mother and the Holy Grail⁴⁰.

La macchina domina l'uomo anche fuori del lavoro, il suo pulsare inesorabile si introduce perfino nei suoi sogni, in tutti i suoi pensieri, diventa visione. Bill, seduto a casa di Jim, parla del suo lavoro e chiama la macchina « The Iron Man »; a Jim, che gli chiede di che cosa sta parlando, Bill risponde: « [*Starting, pointing to the upper center of the stage and screaming*] It's THE BELT! the Belt, the God-damned everlasting BELT! »⁴¹.

Contro Bill, accusato di aver sedotto Nance, si organizza una spedizione punitiva formata da Jim e da alcuni shirri della fabbrica, felici di trovare un pretesto per liberarsi di uno che

40. *Ib.*, Atto I, Scena II.

41. *Ib.*, Atto II Scena I.

non soggiace alle imposizioni e lotta contro l'ingiustizia. Intorno a questi personaggi si raduna una piccola folla, che ascolta l'accusa che Bill fa alla macchina, cioè di aver tolto all'uomo anche la virilità: « ... The Belt is pulling out the life out of you! ... You aren't men. You're just damn machines. You don't know how to handle a woman, She ain't a machine » ⁴².

Il dramma acquista vigore in questo discorso di Bill agli operai dove il periodo è spezzato in affermazioni a sè stanti, in cui egli li mette di fronte alla realtà: a questa 'all-pervading belt' che sugge loro la vita senza che se ne rendano conto.

Nance rivela che la fabbrica sta per chiudere, mettendo in moto con questa notizia la ribellione della folla, che va alla fabbrica ed entra silenziosamente. Dal fatto di sentirsi uniti e decisi a reagire scaturisce un senso di gioia e di liberazione. Mentre gli operai continuano ignari il loro lavoro nella penombra, la folla fa festa: « Softly played jazz and furtive dancing break out at the sides of the stage, more laughter, and pointing in derision » ⁴³.

Operai e folla si mescolano e cominciano a smontare la catena di montaggio, a distruggere il simbolo della loro schiavitù. Lo spunto per quest'idea è stato dato a Sifton dalla trilogia *Gas* di Kaiser, che tratta della rivolta contro la macchina, a cui partecipano capitalisti e proletari e in cui uno dei momenti della lotta è proprio la distruzione della fabbrica da parte degli operai, mentre ancora più evidente è il richiamo a *Machinenstürmer* di Ernst Toller.

Un carattere tutto particolare ha l'espressionismo di E.E. Cummings, che in *Him* (1927) non fa che sviluppare drammaticamente quello stile personalissimo che caratterizza tutta la sua opera; la sua poesia è sempre espressa infatti con una estrosa libertà di vocabolario e di sintassi, a volte con un delizioso surrealismo che fa pensare a Chagall.

42. *Ib.*, Atto III, Scena I.

43. *Ib.*, Atto III, Scena II.

Dall'esperienza della guerra (andò in Europa durante la prima guerra mondiale come volontario e lavorò, al pari di Hemingway, come autista di ambulanze) Cummings ricavò il primo nucleo della sua ispirazione con il romanzo autobiografico *The Enormous Room* (1922), romanzo pessimista nella concezione dell'autorità impersonale che distrugge lo spirito individuale, e in cui già appare la sua caratteristica tendenza a svincolarsi dai moduli tradizionali e a lasciar impeto libero alla fantasia. Importante per la sua maturazione artistica fu anche il soggiorno a Parigi durante gli anni del surrealismo, ma più che di una influenza su di lui di questo movimento, si può parlare di una contemporaneità, anche perché Cummings non è propriamente un ribelle o un avanguardista, ma un romantico del XX secolo. È bensì uno sperimentalista, ché molte delle sue poesie vogliono trasmettere determinate sensazioni e percezioni attraverso immagini mentali, sonore e visive ad un tempo (vedi il famoso « The Grasshopper »), tenendo maggior conto della logica sentimentale e intellettuale che di quella grammaticale. Poiché le parole hanno perso il loro vero significato, sbiadite dall'uso, il poeta, per cominciare, deve prima scuotere il lettore, con la freschezza del primo contatto⁴⁴.

Him oscilla appunto tra surrealismo ed espressionismo, lasciando sempre un margine di oscurità riguardo al significato che l'autore vuole dare al dialogo; cercando di tradurre in modo coerente la trama di *Him*, ne viene fuori la storia di un artista (*Him*) che presenta alla donna amata (*Me*) le sue creazioni drammatiche; nel partecipare insieme dell'arte i due si trovano più vicini ed uniti. La storia di *Him* e di *Me* ha come cornice il coro delle tre Parche, che siedono su delle sedie a dondolo lavorando a maglia, chiacchierando fra di loro in modo spesso incomprensibile e volgendo i volti, coperti da tre maschere uguali, verso un telone su cui è dipinto un dottore che anestetizza una paziente. Due buchi corrispondono alle teste; da questi

44. Non bisogna dimenticare che Cummings (o e.e. cummings, come egli amava firmarsi) era anche un pittore e fu lui a disegnare la copertina per la I edizione di *Him*.

buchi emergono i volti vivi di un uomo e di una donna (che risulta essere Me). La donna chiude gli occhi a metà della prima scena e rimane in quella posizione per tutta la durata del dramma, cioè sogna il dramma, mentre il dottore, personificazione del male nel mondo moderno, scompare ogni tanto per partecipare all'azione, prendendo le spoglie di vari personaggi delle scene composte da Him.

Lo *humor* di Cummings si sbizzarrisce in mille estrose trovate: una delle scene più divertenti della commedia è una satira di Mussolini e delle sue Camicie Nere, rappresentati come un gruppo di invertiti vestiti da antichi romani:

The Old Howard conception of a luxurious Roman villa... [*soldati che giocano ai dadi; un Abissino che si è unito a loro osserva i fascisti*]: 'If daze anything worse dan Christians, it certainly am peddyrasts! (Trumpets without: enters majestically the onorevole Mussolini, more or less in the costume of Napoleon and with the traditional pose of that hero) 'hands locked behind. As if ot balance the prone brow Oppressive with its mind' (Browning) — but also wearing, at the end of a lightning-rod, a halo, probably in token of his Christlike role in raising Italia from the dead...) ⁴⁵.

Il maggior difetto di *Him* è che fino ad almeno la metà della commedia non si capisce che cosa stia succedendo, né quale sia lo scopo dell'autore, oltre a quello di sfornare battute e *nonsense* all'infinito. Solo quando le singole scene assumono una certa coerenza e si comincia ad acquistare familiarità con i personaggi, si comprende che Cummings sta facendo una critica al mondo materialista e *commonplace*, contrapponendogli la libertà spirituale e nello stesso tempo il disagio dell'artista in un mondo così fatto. Il fine dell'artista non è comunque quello di imporsi alla società; dice Him: « An artist, a man, a failure, MUST PROCEED » ⁴⁶; un artista non deve aver successo, ma procedere, crescere, andare avanti, rimanendo sempre fedele a se stesso.

45. E. E. CUMMINGS, *Him*, Liveright, New York, 1935, Atto II, Scena VIII.

46. *Ib.*, Atto I, Scena II.

L'artista non è una persona che crede, che pensa o che sa, ma una persona che « sente » e che si sente proprio per questo lontana dagli altri.

Per Cummings la vita è un fondersi di tre elementi o misteri, « love, art and selftranscendence or growing », di cui il più importante è l'amore, il mistero dei misteri.

Forse è inutile cercare spiegazioni per ogni particolare; il miglior modo di gustare la commedia è indicato dall'autore nel programma che accompagnò la prima rappresentazione: « ... stop wondering what's all 'about' — like many strange and familiar things, Life included, this PLAY isn't 'about', it simply is »⁴⁷.

Caratteri del teatro espressionista americano.

Data la mancanza di coesione tra i vari espressionisti americani, (i quali non costituivano un gruppo a sé, né avevano riviste o pubblicazioni all'insegna dell'espressionismo; alcuni di essi non si conoscevano neppure tra loro) nessuna meraviglia che essi non riconoscessero nemmeno la loro derivazione dall'espressionismo tedesco. I critici si azzardavano a notare le somiglianze fra quel movimento e certi drammi americani, ma i commediografi rifiutarono sempre di riconoscere il debito che avevano verso il movimento europeo e tutt'al più si limitarono ad ammettere che ne avevano sentito parlare, ma sempre dopo che i loro drammi erano stati rappresentati. In realtà alcuni di essi attingono idee e scene intere dal teatro tedesco, come si è visto per *The Adding Machine*, *The International* e *The Belt*.

L'aggettivo 'espressionista' si applica dunque a buon diritto ai drammi qui esaminati; infatti, concordano essenzialmente con l'espressionismo tedesco i motivi centrali, i temi trattati, l'atteggiamento ideologico e politico, lo stile. In un

47. *Cfr.* in CHARLES NORMAN, *E. E. Cummings: Magic Player*, Duell Sloane and Pearce, New York, 1959, p. 168.

primo momento, leggendo i drammi americani, sembra che solo la tecnica sia stata trasportata dall'Europa, poiché mancano quell'angoscia, quella sfiducia nelle basi stesse del mondo, caratteristiche del movimento europeo. In realtà, anche in America, nei drammi di O' Neill e, più sommamente, in tutti quelli che si addentrano nel groviglio della psiche umana, è presente il problema del significato dell'uomo nel mondo e della sua impossibile aspirazione alla felicità; mentre alla corrente europea degli « attivisti » corrisponde, negli Stati Uniti, un gruppo di scrittori socialmente impegnati, che cercano di esprimere il contrasto fra l'apparente sicurezza e grandiosità della civiltà americana con la realtà degli scioperi, della povertà, dell'impotenza politica degli operai da un lato, e della strapotenza e della rapacità degli industriali e dei *trust* dall'altro. Nei drammi di Sifton, Sinclair e Lawson la ribellione degli autori si volge contro la società contemporanea con una violenza forse incomprendibile al cittadino medio che credeva nell'idea del successo economico come al raggiungimento dello stato ideale.

Tuttavia, il fatto che la maggior parte dei temi sia comune al movimento europeo e a quello americano non è soltanto una testimonianza dell'influenza dell'espressionismo tedesco su quello americano, ma anche una riprova che certi problemi erano sentiti ovunque, perché condizioni base della civiltà moderna, e ancor più evidenti negli Stati Uniti, dove si andava sviluppando in modo vistoso la civiltà delle macchine.

Manca nell'espressionismo americano il tema della guerra, poiché lì essa arriva solo di riflesso e non se ne sperimentano gli orrori quotidiani, mentre in alcuni drammi (*The International*, *The Subway*) vi sono premonizioni e timori di un conflitto totale che distruggerà l'umanità e la sua civiltà, incapace di rinnovarsi e di purificarsi. In generale, la concezione della realtà non poteva che essere più ottimistica di quella europea, anche perché lo sfondo politico ed economico era assai diverso e la nazione americana considerava se stessa una nazione giovane, piena di difetti forse, ma con la possibilità di ovviare ad essi perché ancora in grado di ricominciare tutto da capo, con spirito pionieristico. Se vogliamo, si trattava più di squilibri di

crescenza, per cui il corpo s'era sviluppato prima della mente, che non di una decadenza dovuta alla vecchiaia, quando ormai ogni medicina ha un effetto relativo, non risolutivo.

Ma il motivo centrale dei drammi americani è, come si è visto, la solitudine e l'impotenza dell'uomo moderno, la sua incapacità di maturare e di esprimersi. Le strutture della società lo soffocano, lo costringono a rinunciare a se stesso. La volontà di protesta si esprime solo in attimi brucianti, in ribellioni improvvise e inutili, irrazionali, che invece di liberare l'individuo, lo rispingono subito dopo nell'isolamento completo, nella gabbia, nella cella, simboli facilmente riconoscibili dell'alienazione dell'uomo contemporaneo, sempre più isolato e condannato all'angoscia, perché l'espressionismo americano si rivolge non solo alla società, ma a tutta la struttura del mondo moderno, svuotato di ideali e di energie creative, un mondo sterile, una *wasteland*, in cui possono nascere solo delle macchine. E l'uomo si lascia assorbire dalla macchina, rinunciando alla sua individualità e creatività, diventando un qualunque Mr. Zero che preferisce registrar numeri all'infinito, fondersi con la macchina come un moderno centauro privato di movimento e di conoscenza piuttosto che tornare alle sorgenti della vita e attingere liberamente ad esse. Il meccanicismo isterilisce i sentimenti e soprattutto la capacità di amare, gli uomini, usi a trattare solo delle macchine, dimenticano di essere diversi da esse e si accontentano di rapporti superficiali e meccanici, dove non c'è più spazio per l'approfondimento e l'impulso; la *dedication*, il dono, non hanno più senso.

Nei drammi tedeschi troviamo spesso il contrasto padre-figlio⁴⁸, come conflitto di generazioni, ma soprattutto come rivendicazione della libertà sessuale e nello stesso tempo come riflesso del complesso edipico, presente anche nella lotta uo-

48. *Der Sohn* (Il figlio) di Hasenpfeffer, *Vatermord* (Parricidio) di Bronnen, *Der Bettler* (Il mendicante) di Sorge. Per una analisi dell'espressionismo tedesco si vedano gli scritti di PAOLO CHIAVINI: *Il Teatro Tedesco Espressionista*, Cappelli, Bologna, 1959; *La Letteratura Tedesca del Novecento*, ed. dell'Ateneo, Roma, 1961; *Caos e Geometria: per un regesto delle poetiche espressioniste*, La Nuova Italia, Firenze, 1964; *Struttura e Problemi dell'Espressionismo*, Bulzoni editore, Roma, 1968.

mo-donna. Qui l'accento è posto piuttosto sull'aspetto sociale del contrasto che su quello psicologico; anzi, tutti sono presi nella stessa trappola, anche se è evidente la lotta della nuova generazione per liberarsi dagli schemi imposti da quella che la precede.

Ad esprimere la confusione spirituale e la tensione latente o palese tra individuo e mondo esterno, viene creato uno stile carico di violenza, di deformazioni, di esasperazioni, un linguaggio condensato, spezzato, pieno di invocazioni e di esclamativi, di immagini brutali e simboliche che scuotono lo spettatore e lo fanno reagire a ciò che vede. Nei drammi espressionisti la musica ha un ruolo importante, non solo di commento, ma anche di contrappunto e di partecipazione al dialogo; anche il coro è usato efficacemente quando si tratta di esprimere i sentimenti o le idee di un gruppo di persone: così in *Singing Jailbirds* è il coro degli operai fuori della prigione che incitano e rispondono ai prigionieri, così in *All God's Chillun Got Wings* sono i canti dei negri e dei bianchi nelle due strade parallele indicanti la differenza di sentire delle due razze. Le maschere, impiegate in molti di questi drammi, assumono di volta in volta un diverso rilievo, di tipizzazione o di simbolo, di rivelazione del vero io, per esprimere il sostrato bestiale dell'uomo; per questo ci sono tanti esempi di maschere animali, quelle indossate dai giudici e dai testimoni nel processo che condanna 'Red' Adams o quelle degli uomini che si stringono intorno a Sophie nella sotterranea.

Un aspetto stilistico che non è stato spesso sfruttato in Germania, mentre ha avuto ottime applicazioni in America, è quello satirico. La deformazione e l'exasperazione dell'immagine, l'uso di simboli diretti, il grottesco, soluzioni formali tipiche dell'espressionismo, sono anche caratteri propri alla satira, che varia i punti di vista della realtà in modo che la mente riesca a captare la verità, fino allora non scorta nella mimetizzazione del linguaggio quotidiano, proprio attraverso un nuovo modo di vedere, di considerare le dimensioni. Gulliver si accorge della stoltezza degli uomini solo quando li vede in scala ridotta o ingigantita; così l'assurdità del lavoro meccanico è illuminata

brutalmente in *The Adding Machine* con la presenza in scena di una enorme calcolatrice dieci volte più grande dell'uomo, e in *The Belt* con la immagine della catena di montaggio che domina il palcoscenico e rimpicciolisce gli uomini; la versione più esilarante della satira espressionista è attuata però in *Him*, dove alle deformazioni di costume e di ambiente si aggiunge uno stile talmente ricco e vario e duttile che ogni immagine diventa un fuoco d'artificio.

Per quanto riguarda il valore poetico di questi drammi, si può affermare che i migliori di essi toccano i problemi più intimi e complessi dell'animo umano con delicatezza e pietà, pur attraverso una violenza espressiva che pone tutte le immagini in primo piano, a volte con intollerabile intensità, sicché esse vengono deformate a rispecchiare la realtà interna delle cose, e l'intreccio perde importanza per diventare una spiegazione dell'atmosfera dei drammi, atmosfera di sogno che va dai toni della visione dello squarcio illuminante a quelli della desolazione e dell'incubo ⁴⁹.

I personaggi non restano meri portavoce delle idee degli autori, come sovente avviene quando al centro del dramma vi sia appunto un'idea o un problema, ma assumono una loro vitalità e personalità che li fa reali e che suscita la partecipazione sentimentale dello spettatore e del lettore alle loro vicende. Così in *O' Neill*, per la tendenza al simbolo che egli trasferisce nei suoi caratteri, spesso ci sentiamo presi più dalla angoscia nostra che da quella di Jones, Yank o Dion, mentre in *Rice* o *Miss Treadwell* proviamo pietà per quelle creature impotenti, che lottano senza speranza contro le imposizioni esterne, a volte sfiorando il lirismo nei monologhi di *Sophie* e della *Young Woman*, in quella paura della metropolitana, del sesso e della folla che è poi la paura della vita stessa.

ANNALISA GOLDONI

49. Da cui la presenza di tanti 'dream-plays' tra i drammi espressionisti: *Beggar on Horseback*, *Roger Bloomer*, *The Emperor Jones*, *Singing Jailbirds*.

WALLACE STEVENS'S «LE MONOCLE DE MON ONCLE»¹

Critics are agreed, on the whole, that this poem is one of Stevens's finest. It is also one of his most difficult and, I believe, at the same time very central to an understanding both of his poetic themes in general, and of his stature (sometimes disguised by the poet's vaguely embarrassed irony, and an indecision, itself traditionally Romantic from Byron onwards, as to whether it was good or bad to be Romantic) as a major Romantic poet. Though often written about, the poem has not had the detailed enquiry which its obliquity of manner and the exceptional difficulty of its prose-sense demand. Stevens told *The Explicator* (VII [1948], Item 18) what he thought of explications. Poems «have imaginative or emotional meanings, not rational meanings . . . It is not possible to attach a single, rational meaning to such things without destroying the imaginative or emotional ambiguity or uncertainty that is inherent in them and that is why poets do not like to explain. «The note, purring with the company executive's brisk, wordy precision, is good Stevens and should be read in full. No reader of *The Explicator* can feel much moral right to question its propriety, except to say that rational meanings are perhaps not that journal's special strength. But one wants to say also that poems (unlike music, which Stevens mentions by analogy) release their emotional completeness, or ambiguity, or uncertainty, through a

1. This essay began as a paper read to my former colleagues at the University of Newcastle upon Tyne, and I have benefited from the very helpful comments of all those present.

References to Stevens's works are abbreviated as follows: CP (*Collected Poems*, 1955), OP (*Opus Posthumous*, 1959), NA (*The Necessary Angel*, 1960).

medium which in its very nature involves « rational meanings » directly, and that the ambiguity or uncertainty cannot be fully released if these meanings, the prose-sense of words and sentences, singly and in their context, present inhibiting difficulties. For this poem, an attempt at stanza-by-stanza unravelling seems to me frankly called-for. At the same time, the poet's warning against the kind of reductive, unequivocal conceptualisation which loses the poem in its prose-sense, holds true always and urgently, and with Stevens especially it is important often to think more in terms of atmospheres, directions of feeling, areas of concern, than of neat progressions of argument. « Le Monocle » expresses a complicated and self-concealing range of moods. Its feelings often contain nostalgic or ironic hints of their opposites, and may tend to logical inconsequence. As the much-quoted adage says: « The acquisitions of poetry are fortuitous; *trouvailles*. (Hence, its disorder). » (OP 169). Like its blue pigeon, the poem moves « On sidelong wing, around and round and round », hovers over its subject, which suggests both going round in circles and taking a whole, if oblique, view. By this means, rather than by ordered conclusive definition, it hits on complicated exactitudes, or rich disorders. But what is the subject that is being hovered over?

The usual view is that the subject is Love, and that the woman is the speaker's wife. The *prima facie* reasons for this view are obvious and need not be laboured. On the other hand there are implications in many stanzas which are not accounted for in such a reading. Stanza X is explicitly about poetry, and the topic of art and the imagination is clearly pervasive elsewhere. It seems truer, and more important, to say with Frank Kermode, that the woman addressed in the first stanza (and some others), is the One of Fictive Music². At the same time, a passage like

2. Wallace Stevens, 1960, p. 44. J. J. FINCK, *Wallace Stevens, Images and Judgments*, 1964, pp. 81 ff., also ventures this suggestion, but then writes of the poem as if it were mainly about love. Since this paper was written, at least two good treatments of the poem have appeared, which elaborate the notion that it is strongly concerned with poetry: E. P. NASSAR, *Wallace Stevens: An Anatomy of Figuration*, 1965, pp. 139 ff., and JOSEPH N. RIBBRI,

the second half of Stanza VIII makes the best sense if it is seen as referring to a middle-aged conjugal situation, and the sexual theme is in general so insistent, and from time to time taken up with such particularity, that it cannot be silenced by being thought of merely as a metaphor in aesthetics. This would seem proper. Stevens disliked analogies in which both halves do not have a vital existence of their own beyond the conceptualisable parallel: in this, as in other things, he belongs to an important Romantic tradition. The poem should I believe be read as a wry meditation on middle-age, preoccupied with sobering thoughts about both sex and the poetic imagination: the two are in part literal and interacting, and in part metaphorical of one another, as for example, in Pound's nearly contemporary *Maunderley* (1920). An extreme reciprocal involvement of the two themes need not surprise us. Analogies or even identities of one sort or another between love and poetry go back at least as far as Plato, in whose *Phaedrus* (265b), for example, Socrates names love and poetry as two of the four forms of divine madness; they are commonplace in symbolist literature and figure in some twentieth-century poetics, those for instance of Robert Graves and Dylan Thomas, not to mention Freud. They are pervasive in Stevens. In his writings about poetry, both Reality, the poet's subject, and his Imagination or Muse, regularly appear as female figures, loved ones; bride, mother or motherly spouse, fat girl, interior paramour, glittering goddess, Venus. Phrases like « The amorist Adjective aflame » (CP 172) are characteristic, the terms « potent » and « impotent » occur constantly in poetic applications, and one of the best-known critical essays is called « The Figure of the Youth as Virile Poet ». Imaginative high-points are « not balances / That we achieve but balances that happen, / As a man and woman met and love forthwith » (CP 386), and the poem « The Hand as a Being » (CP 271) celebrates what is perhaps the most vivid sexual act

The Clairvoyant Eye, 1965, pp. 87 ff. Riddel's discussion in fact surveys some aspects of the interaction between poetry and love.

ever consummated as an image of something else. Another poem, « Men Made Out of Words » (CP 355-6), begins:

What should we be without the sexual myth
The human revery or poem of death?

Castratos of moon-mash — life consists
Of propositions about life.

Sex, like death and like the fantasies created by human « revery », are necessary to the imagination as vitalizing « myths ». (How this is true of death is explored and celebrated in « Sunday Morning » and « Esthétique du Mal »). Without these myths, imagination, moon-goddess, is mere moon-mash, and we, her singers, castratos³. Since Stevens sees life itself as a continuous creation of poems about life, since

The whole race is a poet that writes down
The eccentric propositions of its fate,

it follows that « sexual myth » (several forms of it occur in the poems, notably that of the « earthly mothers waiting, sleeplessly » and that of the woman Reality) is essential to life itself, and not merely as sexual activity⁴. We are here on the threshold of a mystique not in every way germane to our subject. But this implication is relevant: that love and poetry are not merely like each other, but in some ways *are* each other. Their interpenetration is endless, and circular, as the interpenetration of literature and life is circular. One fairly low-pitched formulation is

3. Conrad Aiken said in 1940 (six years before Stevens uses the word here) that, partly under the influence of Eliot and Pound, poetry had « become ... a sort of *castrato* », so this apt musical metaphor for poetic impoverishment may have had some currency. Aiken was reviewing Dylan Thomas in *Poetry*, and said Thomas was restoring a verbal magic « we have not seen since Wallace Stevens published *Harmonium* » (*A Reviewer's ABC*, 1961, pp. 370-1).

4. See VALÉRY, « Petite Lettre Sur Les Mythes », *Variété II*, 1930, p. 256: « Les mythes son les âmes de nos actions et de nos amours. Nous ne pouvons agir qu'en nous mouvant vers un fantôme. Nous ne pouvons aimer que ce que nous créons ».

the adage: «Literature is the better part of life. To this it seems inevitably necessary to add, provided life is the better part of literature» (OP 158). But the question is larger than that.

The subject of «Le Monocle» springs from a sense of this identity or interpenetration. It is clearly something other than at all times a grand celebration. In a sense, the speaker does not celebrate but merely takes for granted the interpenetration of poetry and love, and exploits it, plays with it. His discourse is sceptical about both poetry and love, comically detached about both in a passionately ironic way. The analogy which pervades it is partly a coy self-concealing obliquity, cutting both ways, as if the uncle was disguising one subject (and his feelings about it) by means of the other, and vice-versa. Since the dignity of both muse and love-goddess (or wife) suffers, and is of course meant to suffer, from all this pained levity, the fusion of the two figures, implied in the poem's heroine or addressee, hardly takes place at the highest intensity, the intensity of «Final Soliloquy of the Interior Paramour» (the paramour may be interior, but has a vivid poetic life as a paramour). The effect of the uncle's irony, somewhat tensely slipshod and alienating, is to give a sense (against the evidence of the poem in a way), that something no more important than a cool analogy is being formulated. If I am right, this may be one reason why critics tend to talk of «Le Monocle» as being about love singly, or imagination singly, the other of the two in each case being thought of presumably as largely metaphorical in a merely illustrative (and one-way) sense, or perhaps as merely literal in a secondary and unimportant way.

The uncle, anyway, is no unequivocally grand singer of love's joys. He sees things through a monocle, somewhat detached and slightly absurd. The French title is a comic jungle, and may echo bathetically the school exercise about *la plume de ma tante*. The title of the two stanzas in OP 19, «The Naked Eye of the Aunt» (surely not «Stanzas for» the poem but, as Kermode says, a parody), reinforces these overtones

and, since the uncle is the speaker in the stanzas too, adds a further dimension of absurdity. The uncle there is a disenchanted aesthete-sensualist, perhaps a pseudo-sensualist making excuses for being content with merely looking at the «maid of forty» (his wife, a former love, or a stranger): «Oh! How suave a purple passed me by! / But twiddling *mon idée*, as old men will . . . Can I take fire from so benign an ash? / It is enough she comes upon the eye . . .». The lines may be making him speak as his wife's naked eye really understands him, behind the less vulnerable, more effectively defensive utterances of «Le Monocle» itself. The uncle, Europeanized (or, improbably, actually French), monocled, a man of forty growing bald, sexually unvaliant, calls Prufrock to mind, as several critics have felt. The common element may be Laforgue, but Eliot's poem came out in *Poetry* in June 1915 (both poets were beginning to appear more or less frequently in *Poetry* about this time), and appeared in book-form the year before «Le Monocle» was published in *Others* for December 1918 (*Others*, which printed a fair amount of Stevens, had printed Eliot's companion-poem of sexual hesitancy, «Portrait of a Lady», in September 1915. This was of course also in the *Prufrock* volume, which Pound reviewed in *Poetry* in August 1917)⁵. However that may be, the uncle, disaffected with both Venus and Muse, is himself at times a castrato of moon-mash.

At the same time, I believe that his meditations belong to, are a wry variant in, a line of great Romantic poems about loss of responsiveness with age, about the challenge and rewards of diminished vitality, about what to do when the «sensual music» must be given up, about the necessary but costly chastening and maturing of the personality and imagination. The poem is, in its combination of flippancy, grandeur

5. ALFRED KREYMBORG, the editor of *Others*, said in his book, *Our Singing Strength*, 1929, pp. 407-8, that Stevens was indebted to the sonnet «Le Monocle» by the American aesthete Donald Evans, which there is no reason to doubt, though that wretched little poem (reprinted in Kreymborg's *Lyric America*, 1930, pp. 318-9) does not throw much interesting light.

and sense of loss, a kind of Prufrockian « Dejection Ode ». It is an amusing coincidence that Coleridge's poem too is addressed to an unnamed Lady, with her capital L more than just a particular woman, with perhaps a small suggestion of a Muse, who in one early version is explicitly Sara Hutchinson, but in others is William Wordsworth. But « Le Monocle », again in its attenuated, ironic way, identifies itself still more with those poems which transcend dejection and find a new, altered imagination to celebrate, « Tintern Abbey », the « Immortality Ode » and (later than Stevens's poem) « Sailing to Byzantium » and « The Tower ». This is not to say that « Le Monocle » arrives at the same answers as these poems, any more than, in detail, they resemble one another. But it does belong with them in kind, and in the nature of its preoccupations. If it sometimes seems less serious, that is not for lack of a real core of pain, but because it masks itself in levity.

STANZA I

The poem begins with a mock-solemn invocation to a female figure, sign-posted as mock-solemn, but with the reservation that the speaker is not sure whether it isn't himself alone that he is mocking. We learn later that the female figure really is in part a kind of goddess, a Venus rising from the sea. Spoken to a goddess, the lines are still mock-solemn, but not totally preposterous and very insultingly overstated as they would be if merely addressed to a woman, the speaker's wife, say. The first two lines need no gloss, except to note the not very significant joking hint of the *Regina Coeli*, the fact that « sun » and « moon » are routine Stevens symbols for reality and imagination, and that the lines have a comic air of packing in a lot of shorthand poetry-talk: a grandiose moon-mash. In other moods Stevens writes such invocations straight, and this may be part of the point. A later example is « To the One of Fictive Music » (« Sister and mother and diviner love ...

And queen . . . » — CP 87). In « The Figure of the Youth as Virile Poet », the virile poet, « in [a] radiant and productive atmosphere » (in « Le Monocle » there is only a « radiant bubble »), is conceived as grandly addressing his Muse: « Inexplicable sister of the Minotaur, enigma and mask . . . » (NA 67).

The next two lines are very difficult. It has been suggested that the title of the poem consists of clashed edges of words: monocle / mon oncle. Why do they kill? There is obviously not nothing like them, since the title is like them, but so what? ⁶. Another suggestion is that « not nothing » is a forceful way of saying « not anything » ⁷. I think Stevens is much too fastidious to talk like that. The only times he commits sub-literacies are, inadvertently, when he uses French, and there he is meaning to be elegant. Even if « not anything » is meant, I see no obvious relevance in the resulting statement that « there is not anything like the clashed edges of words ». The most all-embracing explanation is perhaps Robert Pack's: « The uncle speaks of the clashed edges of words » ⁸.

I suggest reading with diffidence. There may be a clue in a later poem called « Poetry is a Destructive Force » (CP 192-3). There the word « nothing » is contrasted with the phrase « to have », the latter being the destructive vitality of poetry:

6. W. A. FAHEY, *Explicator* XV (1965), Item 16. Various elaborations of the clash are given, which seem strained. For example: « The 'no, no,' like two eyes in the center of the line, provides a typographical illustration of this double vision that is the theme of the poem ». Stevens in fact told J. W. Payne Jr., on 31st March 1928, *Letters of Wallace Stevens*, ed. HOLLY STEVENS, 1966, p. 250, that « these words are not an instance of clashed edges ». Stevens says he hasn't read the poem since *Harmonium* was published, and can't recall it too well. But see some amusing or useful remarks about stanzas II and III in the same letter, p. 251. The *Letters* appeared after this paper was completed.

7. R.M. GAY, *Explicator* VI (1948), Item 27.

8. *Wallace Stevens, An Approach to his Poetry and Thought*, 1958, p. 8.

That's what misery is,
Nothing to have at heart.
It is to have or nothing.

It is a thing to have,
A lion, an ox in his breast . . .

The lion sleeps in the sun.
Its nose is on its paws.
It can kill a man.

Poetry, made out of conflict, clashed edges of words, kills. No « nothing » kills in the same way. The later poem celebrates the destructive poetry, and the « nothing » is a poor thing. It is not so everywhere in Stevens. The listener in « The Snow Man », « nothing himself, beholds / Nothing that is not there and the nothing that is » (CP 10). (This use of « nothing » as almost a positive thing is a familiar habit of Mallarmé, and Stevens may have learnt it from him⁹). « Nothing » there is the purged, still, wintry reality which has a powerful appeal for Stevens in some important moods. The « great poem of winter . . . Destroys romantic tenements / Of rose and ice » (CP 238), there more tempestuously perhaps than in some poems. « Le Monocle » is a winter poem. Its sixth stanza celebrates that « final slate » which in « The Man Whose Pharynx Was Bad » (CP 96), is yearningly imagined as a potential achievement of winter. In the mood of Stanza I it is not the wintry vision as calm synthesis which prevails, but as blank refuge from emotional upheaval: « I wish that I might be a thinking stone ». « Clashed edges » means conflict, but see the great hymn loudened by clashes in Stanza IX, where the clashes carry suggestions of corybantic revelry as well as of conflict. No « nothing » is like the painful, but also exciting, clash of poetry, like what another poem calls the « old rebellious song, /

9. See III SIMONS, « Wallace Stevens and Mallarmé », MP XLIII (1946), 243 ff.

An *edge* of song that never clears » (my italics). This poem (« Country Words ») also asks:

But if it did . . . If the cloud that hangs
Upon the heart and round the mind
Cleared from the north and in that height
The sun appeared . . . (CP 207)

No « nothing » is like poetry, then, either in the pain of poetry or its promised rewards. Mixed feelings of satisfaction and regret over such a « nothing » are consistent with the mood of « Le Monocle », as is the slightly desperate, impudent fooling of the utterance. I think that the lines are to be accounted for in some such way. They seem to me bad lines, fussy beyond the speaker's necessary facetiousness. Their full feeling, as it might be reconstructed, is actually lost in demeaning verbalism. They are mainly, I feel sure, about poetry. Conceivably they also apply to love: no peace is like lover's quarrels. Such a hint seems very secondary at this moment in the poem, if only because the language here is so like Stevens's poetry-talk elsewhere.

The figure who rises « from a sea of spuming thought » is a Venus. We shall see that Venus, in Stevens, tends to be more a goddess of poetry than a love-goddess, although the fact that he chose Venus for this role makes it clear that the erotic motif is not meant to be disregarded. « Spuming », for the foam from which Aphrodite (etymologically « foam-born ») rose, conveys a kind of vacuous, energetic insubstantiality. It has the same ironic force as when Yeats later said in « Among School Children »:

Plato thought nature but a spume that plays
Upon a ghostly paradigm of things.

I assume that Plato was not particularly in Stevens's mind, but the reference to a sea which is only of the mind, a sea of thought, is one that might occur readily in popular neo-Pla-

tonising talk. It is a relevant coincidence that Botticelli's most neo-Platonic of pictorial Venuses was recently described by Sir Kenneth Clark as «'born of the crystalline sea of thought and its eternity'»¹⁰. The phrase is quoted from Shelley, who has at least one other of the kind¹¹. Stevens geyed Shelley elsewhere, and associated him with «an Italy of the mind» (OP 48; see OP 47 and the «bethous» of CP 393-4), and the uncle's mocking phrase evokes this vaguely neo-Platonising manner of speaking, whether Shelley or Plato were in his mind or not. Plato was something of an obsession with Stevens, and appears again and again in the poet's endless debates about the real and the unreal. He saw Plato as a seductive and poetic thinker, but also as one who over-spiritualised things as they are¹², and he quoted with approval Coleridge's remark about «Plato's dear, gorgeous nonsense» (NA 3ff). Plato is no Aphrodite (though he has some famous accounts of the goddess), and I am not suggesting his presence here so much as exploring an association of ideas. The half-reluctant repudiation of the Venus, shimmering unbodily goddess of words, watery syllable, is similar to some of Stevens's feelings about Plato and may belong to the same frame of mind. The words «dear, gorgeous nonsense» fit well enough also as a description of the ghostly loveliness that is embodied or (so to speak) enspirited in the «radiant bubble» that the Venus is. Or rather «was», for she is now just a memory that wells up of a lost loveliness, a «radiancc which was once so bright / [But] now for ever taken from my sight». And along with the dismissive irony there coexists exactly this Wordsworthian nostalgia for a departed time when things could be truly seen as «Apparelled in celestial light»¹³.

10. *The Nude*, 1956, p. 65.

11. *Hellas* 11. 698-9, and the fragment «Great Spirit whom the sea of boundless thought...» (or «mind»: readings differ).

12. See DANIEL FUCHS, *The Comic Spirit of Wallace Stevens*, 1963, ch. V.

13. «Immortality Ode», 11. 179-80; 4.

The venerable « radiant bubble » whose « watery syllable » is burst by a rougher and truer force has precisely and specifically to do with poetry, like the venerable imagery elsewhere « Of golden quirks and Paphian caricatures » (CP 4) and especially the later address to the « Poet, patting more nonsense foamed/From the sea » in « Prelude to Objects » (CP 195). The bubble¹⁴ is burst by a deeper and more sober truth from a saltier well within the speaker, a truer sea than the sea of mere thought. The sea and salt are normal Stevens images for a grey, imposing, somewhat bitter but bracing monochrome reality, the basic slate, the final slate, « the strict austerity/Of one vast, subjugating, final tone » (CP 30). The mood is of winter, a true Stevens mood, but it includes longings for what it rejects, longings poignantly celebrated, in another mood, in « To the One of Fictive Music » (CP 88):

Unreal, give back to us what once you gave:
The imagination that we sputned and crave.

STANZA II

Of this stanza, Yvor Winters says « The first four lines are incomprehensible, except as description »¹⁵, but this is not surprising since he assumes the poem to be simply about love. The « red bird », elsewhere also an image of creative or imaginative strength (CP 244), is here the young poet. The lines are about the poetry of young men, and how alive it seems, or is: the poetry is not insubstantial because, for the moment, perhaps, the uncle is sympathetically caught up in the red bird's feelings, which were his once. The « golden floor » is metallic.

¹⁴ Santayana, a philosopher much loved by Stevens, often talks of the « bubblings » of poetry. See *Interpretations of Poetry and Religion*, 1916, pp. 167, 260, 277.

¹⁵ WINTERS, *In Defense of Reason*, [n. d.], p. 457; see also Pack, p. 9.

in feeling as well as fact, and has a suggestion of that brilliant deathliness that we later find in the Emperor's palace of Yeats's imagining: but the red bird is no golden bird and streaks the floor with a garish vitality. Perhaps this hint of artifice shot through with colourful life reflects qualities in Stevens's earliest work. The undergraduate poems of 1898-1900, reprinted in the Stevens Number of the *Harvard Advocate* (December 1940), and recently discussed in Robert Buttell's *The Making of Harmonium*, 1967, combine something of this liveliness of movement (with plenty of birds, including, incidentally, pigeons who « rise and turn and turn anew », prototypes of the « blue pigeon » of Stanza XII), with a strong element of cool metallic aestheticism, where wind « rises on a silver wing » and terms like « silver » and « amethyst » are readily used in nature-description. But there is nothing so tersely alive as this first line, and at least one poem, the « Ballade of the Pink Parasol », of gay undiluted aesthete's artifice alone, and perhaps Stevens is thinking more particularly of some more recent things later included with « Le Monocle » in *Harmonium*. The third and fourth lines are a lovely celebration of a truer and more monochrome vitality, as the bird seeks out his choir among things as they are, « wind and wet and wing ». This is more the world of, say, the great second stanza of « Sunday Morning », « gusty / Emotions on wet roads on autumn nights » (CP 67). « Finds » refers of course to the poetic discovery, *trouvaille*, what troubadours etymologically did.

Shall I uncrumple this much-crumpled thing, the hackneyed message of this red-bird talk? I am well-off, and elderly, and have heirs, an elderly poet also whose poetic strength younger poets inherit. (« I am a man of fortune » may echo Elpenor's description of himself as « A man of no fortune », towards the end of the first version of « Three Cantos », which Pound published the previous year in *Poetry*, June, July and August, 1917, and which seems also to have minor parallels with Stanza III. Elpenor's phrase from a speech near the beginning of *Odissey*, XI, is now in Canto I). I greet the spring

as an old man, a man of winter, and spring's songs of welcome « choir for me farewell ». He is still partly talking to the Venus figure, at least intermittently. She is directly addressed throughout much of the poem, but in quotation-marks only in the first four lines of Stanza I, towards the end of which stanza she is called « she » and not « you ». Here she is « you », and remains « you » in Stanza III and later. There are no more quotation-marks because there is no more formal mocking set-piece in magnificent measure, only the speaker's more serious and intimate, though still ironic, musings, which, as in Stanza I, modulate from direct address to general meditation and back. He says now: the choirs bid farewell but you, wife, Venus, Muse, aged 40 also, go on as if things had not changed. « Anecdotal bliss » is a formidable reduction of the radiant lies, watery syllables, of the imagination, to a garrulous elderly absurdity. Enck (p. 55) has noted in another connection what is surely significant here, that seven Stevens poems (all roughly contemporary with « Le Monocle », one should add) are called « Anecdotes » of one kind or another; and « The Comedian as the Letter C » also refers to itself, in mock-depreciation, as an anecdote (CP 45). One of the adages says: « The poet is a god, or, the young poet is a god. The old poet is a tramp » (OP 173). Here not literally tramp so much as bedraggled socialite. « Starry *connaissance* » sharpens the overtones of « anecdotal bliss » beautifully. Stars in Stevens not infrequently suggest a remote pretrified insignificance, or a realm of the trivially unreal: « a delicate ether star-impaled » (CP 144), the poet-ghosts « from the wilderness of stars » (CP 423). He wants « Day hymns instead of constellated rhymes » (CP 185), and in a different context says that he « understands why Victor Hugo said, in his time, that stars are no longer mentionable in poetry » (OP 184). This is the flavour of « starry » here, though Stevens does of course also write otherwise about stars. *Connaissance* can mean knowledge, understanding, and, usually in the plural, erudition, but here has very strong overtones of the social sense of « acquaintance » (*une connaissance, un ami de ma connaissance*), and

reduces knowledge or insight to the level almost of a fatuous claim to social familiarity with the stars, just as « anecdotal bliss » reduces the supreme fiction.

STANZA III

This stanza, one of Stevens's loveliest and wittiest, firm and richly-woven and fantasticating, exploits a fresh range of witty identities between sex and art. Its dominant mood is one of disenchantment with art, but this is qualified not only by touches of nostalgia but by infinite modulations of delight and fun. The visual arts (prints, paintings) supply the main images, and poetry and painting were closely linked for Stevens. His writings are full of assertions of the resemblance between the two arts (he has a whole essay on the subject), and his poems are notoriously painterly.

The stanza brings out a variety of aspects of the unreality of art. Presumably out of some old print, the Chinese sages contemplating their beards belong to a traditional identification of Chinamen with the cool ecstasies of limpid thought as against immersion in the realities of life. In « *Las de l'amer repos* » Mallarmé yearns to be like « *le Chinois au coeur limpide et fin* » and to paint upon a porcelain cup a lake in thin blue lines (this has been suggested as Stevens's source for the opening of Stanza VI¹⁶). Stevens told, in old age, of a remark by a young Korean friend of his, when congratulating him on his seventy-fifth birthday, about the poets and philosophers of the Far East who lived to a hundred or a hundred and fifty, « *nourishing themselves only on the mist* ». « That », says Stevens, « is my idea of a specialist ». On the same page, he makes his famous distinction between the theorist and the technician, « *the man who can talk about pictures and the man who can afford to buy them* » (*OP* 231; cf. 232). The painter, almost, isn't in it. This is Stevens, fairly straight-faced, at his

16. SIMONS, p. 237.

most substantial: « Money is a kind of poetry » (OP 165; cf. 240). Chinamen, with beards or with some symbolic involvement with Venus and the imagination, occur elsewhere (CP 73, OP 127ff.), and beards and hair, key images in this stanza, are frequently associated in Stevens with poetic activity. This symbolic association (whose cruder popular variant is the stock-image of the long-haired artist, current then as now, and noted with gusto by Pound in 1921)¹⁷ is often respectful, with or without secondary ironic overtones (CP 87, 105, 150, 240, 262). Elsewhere, as here, a mocking note is dominant. In « The Comedian as the Letter C », Crispin, etymologically curly-headed, « Socrates / Of snails », poet of salad-beds and quilts, begins with « a barber's eye ». Faced by the sea's vastness, his first practice is to barber it, turning waves into porpoises' mustachios, « Inscrutable hair in an inscrutable world » (CP 27). His awakening begins when he learns that the sea is a big and serious thing. At the end of a long and varied progress, he returns to salad-beds, but without the barber's eye, no longer Socrates, lex or rex, no longer poet. He lives real life and has daughters with curls, natural and, unlike the women here, « unbraided » (CP 43). (They seem, however, eventually to become poetesses themselves (CP 44-5), in a final circular irony, though perhaps only metaphorically, since « the whole race is a poet » (CP 356) and life « the reflection of literature » (OP 159).

Hair, as one would expect, is also almost always sexual. In the very striking sexual-poetic act of « The Hand as Being » (CP 271), the « glittering hair » of the « naked, nameless dame » evokes the sexual and poetic potency without sarcasm. But there is an ironic view, closer to this stanza. « The Ordinary Women » (CP 10-12), seeking fulfilment, leave the ordinary world of « dry catarrhs » for the poetic-imaginative world of « guitars », a gaudy but disembodied dream-territory of

17. « Postscript to *The Natural Philosophy of Love* by Rémy de Gourmont », *Pavannes and Divagations*, 1960, pp. 207-8.

« nocturnal halls » with « lacquered loges ». There they get fantasy-sex, *reading* « of marriage-bed » (« Ti-lill-o! / And they read right long ») and being played to by gaunt guitarists, until a barren climax of absurd, ornate and phallic sexlessness is reached:

How explicit the coiffures became,
The diamond point, the sapphire point,
The sequins
Of the civil fans!

Beyond this high-point of comic pseudo-eroticism, sex in (or on) the head can hardly go, and there is nothing left for the women to do but cry « quittance / To the *wickless* hall » (my italics) and return, from « dry guitars », to the real world. There are, again, poems in which poetry is more or less respectfully spoken of as involved with sexual pain and deprivation (CP 240-1, 245-6), and the poet says to the One of Fictive Music that on her head « No crown is simpler than the simple hair » (CP 87). But the « all-speaking braid » of Utamaro's beauties and the « mountainous coiffures of Bath » (also presumably from a world of prints and paintings) are not this simple hair but exactly like the elaborately « explicit . . . coiffures ». The uncle's repeated « You know » is an eyebrow-raising, monocled knowingness, but its hint is not of active passion so much as of desire formalised into its social indications, reduced to overstated hints. Utamaro is an artist enormously conscious of hair, and one who, in the pillow-books and elsewhere, did full justice to naked passion. But what Stevens is obviously thinking of are the distinctive and elaborate Japanese hairdos (not braids in the pure sense of plaits, but what the girl in *The Mikado* perhaps meant when she sang « Braid the raven hair »), with their bulky twinings, of Utamaro's other world of gracious ladies and decorous courtesans, with their air of flouncing but dignified and coyly unconsummated sexual challenge. The flavour of this strongly visual stanza is that the ladies, like the sages (whose nearest approach to vitality con-

sists of « tittivating »), live attenuated lives, doubly thin and remote for being carried out in pictures: existences lived out not exactly on the pulses, and caught in that ghostly two-dimensional permanence which is all that can remain of them. For not one curl *in nature* has survived. Pictures, art, like history itself, are flat and ephemeral. This must be part of what the uncle means by « I shall not play the flat historic scale ». He means that he won't rehearse flat historical examples, since he does just that, but something like « I won't play at that sort of art, 'you know' the kind of Chinese thing and all that Utamaro hairdressing, etc ». The musical metaphor may be an allusion to the pentatonic scale (flat because its five notes are most familiarly represented by the black keys on the piano), on which Chinese melodies are based¹⁸. There may also be an allusion to another passage in Pound's « Three Cantos » (see commentary on Stanza II), in *Poetry*, June 1917, where various figures of the past are named in the Poundian way, and where Pound says (using, as here, the word « ghosts »): « Ghosts move about me / Patched with histories ». Stevens may in part be repudiating this kind of past-invoking poetry. He certainly disliked modern poems which deal with the past or use old forms, are played on the psaltery rather than banjo, or favour « Aztec almanacs » above the realities of the « intricate Sierra » (CP 38). This feeling is intimately involved with a larger sense of the flatness and ephemerality of all the perceptions and poems of the past itself, however real at the time:

Things are as they seemed to Calvin or to Anne,
Of England, to Pablo Neruda in Ceylon,
To Nietzsche in Basel, to Lenin by a lake.
But the integrations of the past are like
A *Museo Olimpico*, so much
So little, our affair, which is the affair
Of the possible. (CP 341-2)

18. I owe this suggestion to Professor G. K. Hunter.

Past poems (therefore, in time, every poem?), and not only the doubly-offending poems *about* the past, soon become irrelevant; and there are moods when earlier poetry is felt to have been so bound by convention and the old dead myths that it was a repetition instead of a « finding », as in « Of Modern Poetry »:

The poem of the mind in the act of finding
 What will suffice. It has not always had
 To find: the scene was set; it repeated what
 Was in the script. (CP 239)

It is not irrelevant in this connection that the three examples in this stanza of « Le Monocle » evoke both highly stylised art-forms and highly stylised modes of existence. So not playing the flat historic scale seems to imply some sort of abandonment of art, or the abandonment of some sorts of art (say a barber's art of thin living and incomplete sex), since art, or the example the uncle gives, automatically become flat history. Hairdressing, Crispin's coiffure-poems, are play, but is all art hairdressing? The poem does not tell us at this point. But Crispin did stop writing, and Stevens published no new volume of poems for twelve years after *Harmonium* (which contains « Le Monocle »), so that it is right that the more extreme implication, among others, should hover over the situation momentarily. At any rate, the « playing », whatever it is, is a paltry thing; and the word's primary musical sense here carries the same mocking implication of a solemn triviality as in the sixth stanza of Yeats's « Among School Children » (just as that Platonic airiness, « the sea of spuming thought », resembles Plato's playing spume in the same Yeats stanza, and it is perhaps possible to think that Yeats may have had a vague memory of Stevens's poem when he wrote)¹⁹.

19, Yeats uses « play » thus of Plato's spume, and of Aristotle, who « played the raws ». With Pythagoras his third, and musical, example, the word « play » (puningly conspicuous by its absence) is replaced by « *Fingered upon a fiddle-stick or strings* ». (My italics).

The uncle's pity for the barbers is thus plainly a taunting one, though mixed with a kind of sadness:

Alas! have all the barbers lived in vain
That not one curl in nature has survived?

and the mocking yet elegiac note is finely clinched in the very beautiful, difficult last two lines:

Why, without pity on these studious ghosts,
Do you come dripping in your hair from sleep?

The « studious ghosts » are those of the dead barbers, unworldly pedants of the art of hair, the poets and painters and also their subjects, the Chinese sages and coiffured ladies who made of their lives an ineffectual over-refined art, the wrong sort of poem. (The wry mock-tenderness of « studious » is a triumph). The person addressed is of course the Venus of Stanzas I and II, unreal goddess of love, watery syllable of unreal poetry. The copious wet hair of emerging Venus is an old commonplace among poets, Ovid, Spenser and others, as also among Births of Venus in the visual arts, from ancient statuary to Renoir (and especially since the Renaissance). The uncle's radiant bubble is clearly a comic version of the more aetherial Venus, Botticelli's, say, rather than Titian's Venus Anadyomene (in the Ellesmere Collection) or Renoir's *baigneuses*²⁰, although in this stanza with a subsidiary, vestigial hint of real sensuality which, I shall argue, also has its importance. The ghostliness is the main thing. In this very painting-conscious stanza, it is possible that Stevens had paintings in mind here too. If so, it would be pleasing and appropriate if Botticelli's were among those involved, for not only is his neo-Platonic Venus one of the best-known and most celestial of painted Venuses, but her long wet hair flows down to, and hides (as that of Titian's

20. A Venus Anadyomene by Renoir, an etching prefixed to Mallarmé's *Pages*, 1891, is different a witty, not particularly sensuous sketch, though rich in hair like the rest.

Anadyomene, for example, does not), her sexual parts. This may be asking too much. But Botticelli's goddess was a favourite among poets just at this time, and had appeared at least twice in recent numbers of *Poetry*, in Amy Lowell's « Venus Transiens » (April 1915) and, once again, in Pound's « Three Cantos » (June 1917). Two years after « Le Monocle », she reappeared in the « Botticellian sprays » of Pound's *Mauberley* (1920), less a token of active love than some critics have suggested. And Yeats, describing the eighth gyre, said, I am not sure how gravely, that Titian's forms « awaken sexual desire — we had not desired to touch the forms of Botticelli »²¹.

No paraphrase can do justice to the rich comic ghostliness of these last two lines, their blend of a fantasticating loveliness and a diamond-hard, witty precision, like a few rare moments in Pope or in Byron's *Vision of Judgment*. Perhaps they say this. Why, unreal and deceiving goddess (but also « dripping » and somewhat foolish-looking?), do you appear with all that rich wet hair, careless of the feelings of your betrayed and half-forgotten votaries, the ghosts of the dead barbers, the ghosts that all barbers are? I take it she hurts by arousing their ghostly cravings (sexual and artistic), reminding them of her past betrayal of them, and transferring her attentions to one who is not yet dead. Ghosts in Stevens, however, are not merely those who are dead, but those who ignore or won't come to terms with reality. Barber Crispin is a « sovereign ghost » (CP 27). The rabbit is king of the ghosts when, his « head like a carving in space », he chooses to ignore the cat who will eat him (CP 209-10). The barber-ghosts are the ghosts of « Large Red Man Reading » (CP 423-4), dead poets and their missed chances, who flock back to hear the Red Man read true poems, things as they are, « the pans above the stove, the pots on the

21. *A Vision*, 1961, p. 293. Yeats called Botticelli (along with Titian and D. G. Rossetti) a « great poetical painter » (*Autobiographies*, 1955, p. 125). For an amusing glimpse of the Botticelli-fad in the years just before 1914, see Richard Aldington, *Death of a Hero* (1929), II, iv, Consul Books, 1965, pp. 161-2.

table, the tulips among them ». Venus, though, is no Red Man, but a betraying goddess, radiant bubble.

And yet, here, not quite so radiant, not quite such a bubble, as in Stanza I. She is not quite a ghost with the ghosts she mocks, and rises not from a sea of thought, but from sleep. The dripping hair seems real. It suggests the sea and echoes Stanza I, but the word here is « sleep ». This variation, on the one hand, gives out suggestions of languor and dreaminess which may be thought appropriate to the main aetherial effect. But it also evokes a real woman getting out of bed, perhaps vaguely the uncle's wife. She is obviously awakening something in the uncle, as goddess or wife or both (which may add to the pains of the ghosts). He did once, after all, love her, and she had not seemed a bubble then. In the second edition of his second book, *Ideas of Order*, Stevens added three poems, placing one of them, « Farewell to Florida » (CP 117-7) at the head of the collection, clearly as a farewell to the kind of poetry he associated with *Harmonium*. Florida, rich, lush, feminine land, is a muse. « I loved her once ». That love was no bubble, but very real at the time, and passionate. Its trouble was not insubstantiality in this case, but a kind of hot poetic barrenness: « The palms were hot / As if I lived in ashen ground ». *Harmonium* has several Florida poems, and one in particular where, in urgent erotic terms, the poet-lover begs her not to torment him with rank imaginations, but only, characteristically, to disclose « A few things for themselves »:

Donna, donna, aark,
 Stooping in indigo gown
 And cloudy constellations,
 Conceal yourself or disclose
 Fewest things to the lover —
 A hand that bears a thick-leaved fruit,
 A pungent bloom against your shade. (CP 47-8)

The poem is called « O Florida, Venereal Soil ». The touch of erotic vividness at the end of Stanza III of « Le Monocle » is

thus entirely consistent with Stevens's way elsewhere of addressing Venus as a poetic muse. At the same time, the poem is about to concern itself more prominently with a literal love-situation, and it is probably right to sense that the goddess, mostly a ghostly muse so far, is beginning to be associated with a real woman in the uncle's mind, presumably his wife.

STANZA IV

Venus and Eve are related by obvious associations of ideas. They are erotic temptresses, leaders-astray. The art-historians have shown that they are iconographically related. The apple, a central image in this stanza, is an unmistakeable connection. I believe that for the first time in the poem, the uncle's Prufrockian erotic malaise is a more dominant theme than his concern with poetry, though the two are never separable. « When you were Eve » seems more specifically addressed to his wife or some other real woman, than to the Venus as muse. It mainly means when you were young and innocent, or precariously innocent. The apple, fruit of life, later called fruit of love (11.9-10), can take care of itself, need not, should not, be plucked. The first four lines end in a harsh sarcasm about love. It was good, though perhaps somewhat coldly and lifelessly (« luscious », « impeccable ») so long as it remained untasted. After that, known to be acrid. « Untasted », between commas, heavily opening a line, coming after « sweet », makes this emphasis very strong. The words « in its heavenly, orchard air » add the suggestion of a somewhat unreal loveliness which we might well be prepared for by now, from this poet.

The subject of poetry is secondary here, but the momentum of the previous stanzas makes it unlikely that it should be entirely absent. I think there is at least an implication of parallel painfulness in poetry and love. I do not press this, but the apple might suggest in a marginal way those luscious and impeccable fruit poems, those « poems, of plums » (CP 30) and

peaches and pears and «apples on a plate» (CP 217) which Crispin rejects, and then, rather more seriously, takes up again, and finally apparently rejects along with all other kinds of poem. These Cézanne-type still-lives were important to Stevens, but a bit of a worry. On the one hand, fruit are real, survive their poems, should not be falsified.

The words of things entangle and confuse.
The plum survives its poems . . .
. . . good, fat, guzzly fruit. (CP 41)

Just in this way the apple can take care of itself and should not be peered into and messed about. On the other, fruit are good, beautiful, and above all real, so they must have « apposite ritual » (CP 39) not just in little dandy poems, but grandly in « Sunday Morning » and in much of the later work. « Le Monocle » is certainly a repudiating poem. The « luscious » apple may, or may not, connect with the « silver-ruddy, gold-vermillion fruits » which are explicitly associated by the uncle with other people's poems in Stanza X, and which quite readily describe some of Stevens's own. Stevens has a very important later statement about these poems of fruit and other pretty exotics, which shows, through its very positiveness, exactly the kind of uncertainty:

It is absurd to wince at being called a romantic poet.
Unless one is that, one is not a poet at all. That, of course, does not mean banyans and frangipani; and it cannot for long mean no banyans and frangipani. (OP 252)

Apples (specific symbolisms apart) are less exotic, more real (if « the full flower of the actual, not the California fruit of the ideal »? OP 172) which conceivably makes the problem harder.

Still, I think the poetic theme is subdued here, though the overtones would be roughly of the kind I've been sketching. Sex comes first. The last seven lines say this: the apple decays and dies, like skulls. It is, if correctly read, as good an emblem of putrefaction and death as the skull; better, for it

is the fruit of love as well as the fruit of life. Love is too mad, bewildering, confusing to the young who are capable of it, and can only be truly come to terms with when one is too old for it. Presumably this is true of poetry in a secondary way. The mood is again close to implying that the abandonment of both may be the most realistic solution. But it stops short of this.

This parallel sense of a sexual difficulty or distress and a poetic impulse that goes sour or wrong may be compared (despite important differences) with the situation in Pound's *Maunderley*. The two poems are not far apart in time, and may be products of the same climate of thought. At a period when psychoanalytic notions were gaining momentum, such identifications may have seemed particularly inviting material for poetic exploration.

STANZA V

This stanza contains a restatement of the theme of youth and age, and sexual decline, which was the concern of Stanzas II and IV. The « furious star » might be another of Venus's identities, as a planet; or Hesperus, western star, sacred to Aphrodite, and in its own way mythologically related to the apple-imagery of Stanza IV. The energy that it stands for is lovingly celebrated in the fourth and fifth lines, but « furious » and « fiery » are also frantic. The analogy is limited, but we may be being prepared for an erotic variant of the Wordsworthian progress from « aching joys » and « dizzy raptures » to a wisdom more chastened and subdued²². If so, it does not really become evident until the next stanza. For the moment, « the firefly's quick, electric stroke » ticking tediously is a nervous, edgy boredom. The crickets are reminders of death and nature's indifference to human suffering, the « indifferent crickets » of « Esthétique du Mal », whose painful cry can be overcome by a massive chant of celebration (the « great hymn »

22. « Tintern Abbey », II:83-93.

of Stanza IX), but only after their painful truth has been recognised instead of being evaded in shimmering prettinesses:

... A loud, large water
Bubbles up in the night and drowns the crickets' sound.
It is a declaration, a primitive ecstasy,
'Truth's favors sonorously exhibited. (CP 321)

The loud large water bubbling up is the maturer stronger version of the internal « deep up-pouring from some saltier well » of Stanza I of « Le Monocle », whose first job it was to burst the radiant bubble. The primitive ecstasy is the chant at the end of « Sunday Morning » as well as the great hymn of Stanza IX. The « mother grass » is the Earth, which contains death, the cricket's sound, « our earthly mothers waiting, sleeplessly » in « Sunday Morning » (CP 69), where, as is implied also in « Esthétique du Mal », « Death is the mother of beauty ». The woman being addressed as « you » is still perhaps the wife, but we have returned to a very strong association of her with poetry. It is through her, in spite of everything, that one arrives at the saving truth: « your first imagery / Found inklings of your bond to all that dust ». « Imagery » which « finds inklings of bonds » is one of poetry's high tasks, as Stevens tells us in the prose essay « Three Academic Pieces I » and the one called « Effects of Analogy » and elsewhere. In the first of these essays, some of the bonds are said (and Stevens uses the Wordsworthian phrase) to yield « intimations of immortality » (NA 75). At this point in the poem, however, it is mortality which must first be grasped. The mood is appropriately sombre, but is ready to be opened up.

STANZA VI

As in Stanza III, painting is partly a metaphor for writing, and painting blue lakes means writing poems: the image is used elsewhere (CP 37), and may originate in Mallarmé's

« Las de l'amer repos » (see commentary on stanza III, and n. 16). If a specific painter comes to mind here, it is perhaps Cézanne, though there is no special significance in this beyond the fact that Stevens was interested in Cézanne's work and at least once used him as an example to illustrate by analogy a remark about the poetic process (NA 46). Lakes in Stevens are often a token of a simplified, cosier reality (« Lakes are more reasonable than oceans », CP 325, and see CP 24), and the uncle may be implying this about poetry too. (On the other hand, « The lake . . . full of artificial things », which has its part in the supreme fiction, is perhaps highly valued and celebrated at CP 397). Blue is the colour of imagination. Its lighter ephemerality, the ephemeral blues which are no subject for the poet of forty, have already in a way perhaps been the concern of Stanza III, but its more sober, inclusive and enduring form, the « basic slate », which is the same as the « final slate » wished for from the song of winter in « The Man Whose Pharynx was Bad » (CP 96), is now positively asserted for the first time. This yearning for an inclusive monochrome truth is a major Stevens motif (although the opposite, polychrome yearnings, the mood of summer, also exist). It takes many forms. It loves the « one vast, subjugating, final tone » (CP 30) of the sea, the « essential prose »

To which all poems were incident, unless
That prose should wear a poem's guise at last, (CP 36)

the « essential barrenness », « Without evasion by a single metaphor » (CP 373). It rejects « letters » for the « imaginative, ghosts that dally / With life's salt », which « secrete within them / Too many references » (CP 279). This monochrome mood has its exquisite as well as its sturdier variants, and this celebration of a unitary ecstasy in « Esthétique du Mal » may be an example:

Livre de Toutes Sortes de Fleurs d'après Nature.
All sorts of flowers. That's the sentimentalist.

When B. sat down at the piano and made
 A transparence in which we heard music, made music,
 In which we heard transparent sounds, did he play
 All sorts of notes? Or did he play only one
 In an ecstasy of its associates,
 Variations in the tones of a single sound,
 The last, or sounds so single they seemend one? (CP 346)

In « *Le Monocle* », the rejections and celebrations are of the sturdier sort. The element of drab austerity in « *basic slate* » appropriately arrests any impulse to sentimentalize its bracing simplicity and any grandeur that resides in the « *universal hue* ». It includes that necessary awareness of death which the two previous stanzas especially had begun to express. Its sober monochrome is Wordsworth's « *sober colouring from an eye / That hath kept watch o'er man's mortality* », but like Wordsworth's does not exclude ecstatic utterance, and is prepared to celebrate its own version of the « *primal sympathy* »²³ in the turbulent « *great hymn* » of Stanza IX, the « *boisterous devotion to the sun* » (CP 70), the « *primitive ecstasy* » (CP 321). This stanza is cooler than that, the poem has not yet worked up to it, any more than it has risen to the calmer dignity of the gigantic tree of Stanza X, another great climax of the monochrome.

Still, recalling the « *basic slate* » is a release from the disheartening contemplation of lost radiances, and he can now assert that « *There is a substance in us that prevails* ». That more modest, greyer potency, poetic or sexual, depends on avoidance of the quirky restlessness of elderly infatuations, that senile overdoing of fiery-boy giddiness which no scrivening can keep pace with. The amours of balding men of forty do not measure up to the sensuous splendours of the red bird's song, but are a kind of academic nothingness, whose song seems for the moment bound to be flattened to an abstract

23. « *Immortality Ode* », 11.207-2; 185.

lecture: I wonder if « introspective exiles » contains a hint of Eliot, by this time well-known as an expatriate poet, whose theme in « Prufrock » (recently out in book-form) is precisely the erotic introspections of a balding middle-aged dandy, talking about rather than making love. The « lecturing » is a polar opposite of the unifying activity imaged in the « universal hue » which merges its component shades in one. In its wry, ironic, understated way, this dismissive conception of a mere poetic academicism or abstraction as the consequence of imagination lost or impaired, the inevitable alternative to unifying power or « shaping spirit », is one of the great Romantic themes. It is, with some differences of detail, Coleridge's great sadness in the sixth stanza of « Dejection », and occurs as a passing phase in Yeats's « Tower »:

It seems that I must bid the Muse go pack,
Choose Plato and Plotinus for a friend
Until imagination, ear and eye,
Can be content with argument and deal
In abstract things.

Coleridge sees no real way out, and Yeats seems to hope at this point that the imagination will be able at last to make the abstractions flower. Stevens's uncle brushes the whole thing aside. It is not his problem. « It is a theme for Hyacinth alone ». It is sometimes held that this means that love is a theme only for the young and beautiful. My feeling is that this gets the tone wrong. The line is obscure and « it » has no clear antecedent: it could refer to « love » in general or to all the elderly erotic mess just described. Perhaps both are vaguely implied. But on any reading, Hyacinth is hardly an obvious image of sexually vigorous youth. The flower is an object of pale rather than full-blooded beauty, and in Eliot's « Portrait of a Lady » (also in the *Prufrock* volume), for example, its « smell » evokes the weakest and most distant kind of sexual stirring (« Recalling things that other people have desired »). The young

man Hyacinth was the first-ever object of a homosexual passion, and it seems to the point here that he was the beloved of Apollo. In its almost gayly aggressive, simplifying way, this joke clinches some of the overtones of earlier stanzas, those sad adumbrated relations between sexual inadequacy and a poetry that goes wrong, but this time it lets the uncle out.

STANZA VII

This is no theme for Hyacinth. It is the major theme of « Sunday Morning ». The old religious myths are lies, the only available ecstasies are earthly ones. The angels here are not like « the necessary angel of earth » (CP 496), that secular glory which replaces the religious, but which must be celebrated by religious metaphors, so that trees, in « Sunday Morning », though not « serafin » are « like serafin », and the Sun must be worshipped « Not as a god, but as a god might be » (CP 70). These angels are celestial, and that they should ride celestial mules is appropriate fun. That their « blazing passes » also have loveliness is a sign of Stevens's often-noted nostalgia for the myths he is repudiating. Such muleteers are so dainty of their way that the chances are they will never reach earth. Meantime, real life on earth goes on, gross, ugly, warm, vital: soldiers drinking. Out of this, as out of pain, the earthly ecstasy makes itself available: so the sad awareness at the end of Stanza V and the grey sobriety of the « basic slate » later culminate in the « great hymn ». The ecstasy of earth's own heavenly honey (the celestial sort « may or may not come », and probably won't) is suddenly and briefly vouchsafed: « One's tootings at the weddings of the soul / Occur as they occur » (CP 222), and for a moment only, coming and going at once. But this « world of a moment, / Fitted by men and horses / For hymns » (OP 37) is also inclusive and eternal, « For a moment final » (CP 168), « like sudden time in a world without time » (CP 237). In a way, it counterparts and complements the im-

plications of the « basic slate ». On the one hand, steady, all-embracing monochrome, « vast, subjugating, final tone » and « universal hue ». On the other, the dazzling, all-subjugating, all-inclusive clarity, epiphany, still point, the « point in the fire of music where / Dazzle leads to a clarity and we observe, / And observing is completing and we are content, / In a world that shrinks to an immediate whole » (CP 341), an eternity in transience. The mood here is more bracingly low-pitched, and it is the element of transience in this equation which is stressed. A very sober facet of it is soberly developed in the first half of the next stanza. Still, a note of delighted and witty expansiveness does I think prevail, and it is characteristic of Stevens that it should do so just when the pretensions of great moments (even, to this extent, secular ones) are being played down.

The « honey » belongs to the traditional language of ecstasy²⁴. As in « Kubla Khan », it is associated with the momentary or putative vision of a « damsel ». Coleridge says that, could he revive the damsel's song within him, all would say that « he on honey-dew hath fed, / And drunk the milk of Paradise ». Coleridge laments the transience and so does Stevens in a different way: but Stevens, or the uncle, also says that the frank recognition of the transience, the refusal to indulge in fantasies of an eternal ecstasy, is the only realistic attitude and perhaps a pre-condition of having any great moments at all. It would of course be nice if the damsel of the vision were eternal. The yearning, if it is that, combines with a note of hearty, almost joyfully defiant scepticism. The unfinished sentence suggests an inconclusive longing, mockingly

24. See for milk and honey the Plato reference in commentary on Stanza IX, and ELISABETH SCHNEIDER, *Coleridge, Opium and Kubla Khan*, 1953, pp. 245-6. The woman in Mallarmé's prose-poem, « Le Phénomène Futur », to whom Renoir's Venus (see n. 20) probably refers, is described as having « des seins levés comme s'ils étaient pleins d'un lait éternel », and her hair is described as « une extase d'or ». See also the « honey wild, and manna dew » in Keats's « La Belle Dame sans Merci ».

toyed-with. Suppose the angels did bring « A damsel heightened by eternal bloom ». Suppose, suppose. It's a lovely thought, and out of the question. The last line also brings us back to earth in another way. After all this talk of « blazing passes » and heavenly honey, we realize with a sudden shock that the line is also very literally a reminder of the uncle's ageing wife.

STANZA VIII

The uncle is a dull scholar, and he is in love. Why dull? Because he is middle-aged, and it has taken him all this time to learn the truths of middle age? Dull by the standards of the splendid impossible vision of the damsel with eternal bloom, and therefore also dull rather than flashy, solid rather than radiantly unreal? « Dull » may have a relation to the « basic slate », and « dull scholar » may, self-depreciatingly but with tenderness rather than contempt, suggest a quiet steady devotion. The dull scholar is no « introspective exile, lecturing » or Chinese sage « tittivating ». He is, he realizes after all, in love with his middle-aged wife, and his middle-aged muse. When the sad truths are faced, love can be reasserted, the ecstasies released, the hymn sung: these are bound to be duller with age, that is itself one of the truths to be faced. But he is still a scholar in a good sense, germane to poetry, as when Yeats talks in « The Tower » of compelling his soul to study « in a learned school ». One of Stevens's adages is « Poetry is the scholar's art » (*OP* 167). It occurs more than once:

... the best definition of true imagination is that it is the sum of our faculties. Poetry is the scholar's art. The acute intelligence of the imagination, the illimitable resources of its memory, its power to possess the moment it perceives... (NA 61)

He is dull because getting old, but still a scholar, because he understands that in real life things come and go, and that

in old age « possession » of the « finds » must be briefer. If he did not acknowledge this dullness, he would be no scholar at all. The « ancient aspect touching a new mind » is variously an old truth freshly realized, an old wife seen with fresh eyes, the old revelations realized in a new secular way (not the *flat* historic scale) in Stanza VII. Poetry, said Stevens, is « saying new things about old things » (OP 267). Like everything else, each freshness passes, each find evaporates, and more quickly the older one gets. « It comes, it blooms, it bears its fruit and dies ». It is probably no accident that this recalls, in feeling and cadence, « They mount, they shine, evaporate and fall » from *The Vanity of Human Wishes*. The truth is, « Our bloom is gone ». (« Bloom », used twice, takes up and dismisses the « eternal bloom » of the hypothetical, impossible damsel of the previous stanza). The chastened reality remains to be sung. The wonderful closing lines celebrate himself and his wife and muse (but more his wife), as elderly, hale and fat, distended gourds: a rich song of grotesque and oddly joyful tenderness. It is the sad triumphant joy of facing facts exactly and knowing that « Death is the mother of beauty ». This kind of exuberance is exactly prescribed in these famous lines from the late poem whose very title is a key to this, « Esthétique du Mal »:

Natives of poverty, children of malheur,
The gaiety of language is our seigneur. (CP 322)

STANZA IX

And so he invites his wife to join him in the great turbulent hymn. He wonders where he will find a grandeur adequate to it (it may be that the great symbolic tree in the next stanza, « that bears / A semblance to the thing I have in mind », is the answer to his question). Blackmur says this stanza is a « rhetorical interlude » which « has nothing logically to do

with the poem »²⁵. My feeling, on the contrary, is that it is an obvious natural development of much that has gone before. Blackmur's view that it instead expresses Stevens's feeling towards this poem seems unconvincing: the stanza is an invitation to write a poem, not on the face of it a comment on one already written, and « verses wild with motion » in any case hardly describe the elusive sophistication of the poem we have been reading so far.

One or two marginal notes seem worth making. Like some other ecstatic rituals in Stevens, the « verses wild with motion » suggest corybantic revelry, of the kind described, for example, in Plato's *Ion*, 533c-534 (where there is also milk and honey) and in Catullus, LXIII (*Attis*), 19ff. The « clashes » may consequently evoke clashing cymbals, but they mainly, of course, join with the war-parallel to recall the « clashed edges of two words that kill » in Stanza I (for another analogy between soldier and poet, see CP 407). The hymn is expansive, extravagant (no conceit is too lusty to be expounded or « broadened » in it, and, perhaps, no thought, however lusty, cannot be made « broader » in the sexual sense), but it is also accurate, realistic and painful, for its subject is a deadly truth.

The « ward of Cupido » is still the Venus or Veneréal figure of earlier stanzas, and it is hardly a troublesome detail that this new phrase should put things upside down. A « ward of Cupido » (that is, of Venus's son) can be Veneréal in something like the way in which a beautiful woman, as it were ward of Helen (Leda's daughter) can, in Yeats's « Among School Children », be called a « Ledaean body ». « Venerable » in the next line may be a kind of buried vestigial pun (for Venus, though unmistakably suggested in the poem, is not actually named). For a similar pun, see « Venerandam » at the end of the third of Pound's « Three Cantos » in *Poetry* for August 1817 (the passage, altered, is now in Canto I). Pound borrow-

25. *Language as Gesture*, 1954, p. 241.

ed this from Dartona, a Latin translator of the second Homeric Hymn to Aphrodite²⁶, but a source for such verbal play would hardly be needed. The pun would be entirely relevant to Stevens's poem, linking, as it does in this stanza, the ideas of old age and sex, but I mention it only as a pleasant possibility.

STANZA X

The greath hymn is turbulent but true. Its conceits are lusty and resounding but of the basic slate, « Truth's favors sonorously exhibited » (CP 321). It has nothing to do with foppish fancy, mystic spouts, magic trees and gold-vermilion fruits. I do not know whom he is attacking, certain « charlatans of the irrational » (OP 228), poets « overfull of abnormality » (NA 153), whatever forms of stepped-up romanticism happened to be going. The barren self-centred automatism of « Spontaneously watering their gritty soils » may, with « mystic spouts », refer to some early forms of surrealism. Crispin also saw himself called to put the poetic situation right (CP 37), but his « first central hymns », unlike the uncle's late one, merely celebrated « rankest trivia ». Neither Crispin, not the uncle, certainly not Stevens, escape the guilt of « silver-ruddy, gold-vermilion fruits ». So the uncle may partly be repudiating by implication his own earlier work, like Byron bidding farewell to the « golden dreams » and « mystic round » of romance and fancy and turning to the realms of truth²⁷. The uncle's truth (and perhaps the « bravura adequate » he was looking for) is embodied in the beautiful image of the tree and its imposing, over-riding simplicity and grandeur. Unlike Wordsworth's « Tree, of many, one » it does not « speak of

26. See also *Literary Essays of Ezra Pound*, 1960, p. 266. The essay on early translators of Homer originally appeared in sections during 1918-9 in *The Egoist*.

27. « To Romance ».

something that is gone »²⁸ but compensates richly for that something. But like Wordsworth's, it is one of the great Romantic images, in a line which includes Arnold's « Thyrsis » and Yeats's « Among School Children », noble emblematic presences in a world of imaginative quest or endeavour. Here it grandly restates the « substance . . . that prevails » of Stanza XI.

Those who take the poem to be exclusively about love presumably read the tree as a phallic assertion²⁹. This must be accepted as an undertone, but as a dominant element in the poem's main plot creates difficulties: the image of birds visiting the tree, and of the tip still tipping it when the birds have gone, evokes selfconsciously frolicsome visions of sub-Rabelaisian fantasy entirely at variance with the austere grandeur of the lines. The tree after all is explicitly contrasted with other people's bad poems, and it makes more satisfactory sense to think of its primary emblematic value as having to do with poetry and the imagination. A great and noble tree is similarly used in a later poem, « The Old Woman and the Statue » (OP 45-6). The poor old woman in the park is a reminder of the over-simplifying falsity of art (the statue), however noble. Without her, the « evening like a budding yew » could afford to be noble and serene:

It would become a yew
Crown great and grave beyond imagined trees.

The statue would come into its own again and « How clearly that would be defined ». Despite the wonderful nostalgia for the tree's towering simplicity, the mood, in this poem of the 1930's, is sombre, and expresses a disillusion with what the

28. « Immortality Ode », ll. 51-3.

29. E. g. ENCK, p. 82: « Sex, strikingly depicted for *Harmonium* in the tenth section . . . » Contrast the infrequent, and in my view correct, reading of H[arriet?] M[onroe?], in a review of the *Others* anthology for 1919 in *Poetry*, XVII (December 1920), 156-7, where her comment on the stanza is « His artistic creed professes certain austerities ».

tree stands for in a world which contains the ignoble particularities of pain, which is the opposite of the excited faith of this stanza of «Le Monocle». But though the mood differs, the two trees mean similar things.

STANZA XI

This and the next stanza are a kind of dying fall, an ironic, perhaps Laforguan, withdrawal from the magnificence of the great hymn and the gigantic tree. The drift of thought is similar, but in a lower, self-mocking key. Much of the stanza is a comic-serious, Browningsque coruscation. It is also very difficult. «If sex were all» (as it is not, especially after the «fiery-boy» stage is past), then the slightest stimulus would produce poems, «the wished for words». The way this is put suggests not only that the idea is impossible, but that if it were true, the results, sexual or poetic, would have a frantic, twitching automatism: the fiery boys, the balding amorists, and especially the fops of fancy, come to mind. The «first, foremost law» is either (a) ironically, the proposition «sex is all», or (b) unironically, the whole «If... then...» proposition of the first two lines, with the attendant implication «but sex is not all», or (c) unironically, some great over-riding truth like that of the tree or the booming frog. From the syntax, it is impossible to be certain, and this is true of the whole second sentence (11.3-7). This could mean: (1) How treacherous of fate to make us do all these varied frantic things other than sex, without regard to the foremost law that sex is everything (ironic sense (a). Either «we» or «fate» might be doing the disregarding. This applies to all the readings I can think of, and tends to come to more or less the same thing either way. The point of (1) is that fate proves that there is more to life than that silly law suggests: that «more» will include the intrusive reality of the booming frog, or be contained in the grand and simple inclusiveness of the gigantic tree. (2) assumes, unlike (1),

that all the antics fate makes us perform are erotic. How treacherous of fate to do this to us, ignoring (or making us ignore) the law that « sex is not everything » (sense (b)) or the law embodied in the tree and/or the frog (sense (c)). (3) assumes that the antics, whether erotic or not, are trivial and hysterical. Fate treacherously makes us perform them, in disregard of the law in sense (c), which, being serious and truthful, deserves wiser behaviour from us (and fate). There are doubtless other possible readings, and this sort of dispiriting analysis could be prolonged. I do not think it matters much which conceptual unravelling we choose, since in a large sense they seem to me to come to the same thing on the whole. I shall say what I think that is in a moment, but the general point about syntactical uncertainty may be illustrated from a simpler example further on in the stanza. Who is « Keen to the point of starlight »? is it « us », the lovers by the « pool of pink », with our small intensity of love, our minute, coldly burning, feeling, like a star? or is it the pool, or the lilies, or the chromes, with their cool and pretty brilliance? Syntactically, it could be any one or all of these, but we hardly stop to be puzzled: on any reading, the phrase belongs to the pink pool's world of attractive and artificial insignificance, a world apparently removed from any larger awareness, and from the odious booming of frogs. Similarly in the earlier lines, the syntax may make various kinds of logical sense or nonsense, but I think that the really important points make themselves felt whatever logical route we choose to take towards them, and perhaps especially if we don't bother much with such routes at all.

On any reading, sex and poetry, as in much of the rest of the poem, are inter-involved, and the first seven lines, with their « wished-for words » and « doleful heroics », are as much about poetry as love. The poetry in question sounds foolish, unsteady, emotional in a bad sense, and the rejection parallels that of the « fops of fancy » in the previous stanza, and much else in the poem. Against whatever is being rejected stand the frog, a wholesome crude reminder of unsentimental fact, and

the tree of the previous stanza, a token of that austere grandeur of vision which can only be earned when the pain and ugliness of reality have been fully recognised and assimilated, instead of being evaded in unreal radiances, sentimental prettinesses, or restless hyperactivity. Stanzas VI to X have shown us that the uncle is not repudiating every form of either poetry or love, but his conception of both now involves a more realistic awareness of harsh and ugly facts, and a sort of chastened grandeur. A doctrine or catchphrase like « sex is everything » is precisely the sort of sentimental fatuity which goes with the restless, unrealistic and undirected hysteria, in sex and poetry, described here (and also in Stanzas VI and X), as well as with the earlier cult of the « radiant bubble » aspect of the uncle's Venus, and the more mundane and elderly rosy glow of last night's « pool of pink ». It does not alter the case that in the contemptuous repudiation of all this there is also an element of rueful nostalgia for the vigour and self-abandon of youth (especially Stanza V), the lovelier phases of early poetic creation (especially Stanzas I and II), and the prettiness of the pink pool. The pool has a chromatic vitality out of Impressionist painting, but hardened by a light comic scepticism all Stevens's own. If lakes are more reasonable than oceans (see above, on Stanza VI) the pool is cosier still. Its cool dandy prettiness is shattered by the « black fact » (*OP* 19) of the booming frog, one of the necessary reminders of reality, ugly, alive and warm. « Anguishing hour » and « odious chords » are a coy, mincing way of describing it. The uncle is retreating selfconsciously from his recent magniloquence into a sort of aesthete's shell, understating a great truth and mocking himself for it. The theme is that of the great hymn, and its truth stays uncanceled, but there is a climb-down in the tone, back perhaps to the understating edginess of earlier stanzas.

Sex is not everything. But there is a secondary implication (« ambiguity or uncertainty », in Stevens's phrase) which pulls the other way. Both the tree and the booming frog may be read (and have been) as sexual assertions, the tree phallic be-

yond the capacities of lesser mortals than the uncle, or impersonally as a great enduring ideal of sexual potency, while the frog unquestionably suggests in part a rude simplicity of animal eroticism which is the polar of sentimental soirées by pools of pink. Is sex, then, after all everything, an irony that the uncle does or does not see? and is not his earlier implied protestation that « sex is not everything » also a customary phrase of sexual timidity or refusal? Possibly. Some overtones of the kind do make themselves felt. Nowhere is it clearer than in this stanza that mere conceptual logic will get us nowhere, and that complicated, perhaps confused, emotional states are at work. But the main effect remains, and points to a dismissal of « sex is all » and all the attendant nonsense, on sturdy realistic grounds. Animal boomings (of frogs, oxen, and the like, a recurrent Stevens image), if themselves erotic, are at least more vigorously and unfussily so than pools of pink. But I am convinced that the true significance of these boomings is generalized away from their erotic overtones; that they nearly always, in Stevens, stand for a full-throated virile assertion of reality *tout court*, for a poetic potency to which pools of pink are just one of the many negligible, prettifying trivialities.

Consider some examples. « The Latest Freed Man » (CP 204-5), newly and ecstatically alive to the real, feels himself changed to an ox with « organic boomings », part of a big clear-sighted earthiness « *Qui fait fi des jolieses banales* ». Here the erotic element, in any literal sense, is vestigial. In the « Notes Toward a Supreme Fiction », in the « interior paramour » style, the erotic is frankly metaphorical of imaginative activity. « The booming is blunt, not broken in subtleties » (CP 390), is explicitly sexual, as is another a little later in the poem (CP 391), but the real subject is the supreme fiction. The most magnificent assertion of what the « odious chords » stand for, and in a way the closest to the passage in « Le Monocle » because it marvellously includes the element of pain as well as its transformation into a « great hymn » of joyful celebration, oc-

curs in the «dead shepherd» episode later still in the «Notes». As in «Le Monocle» too, what the boomings cancel are things red or reddish, a stale sentimental colour standing for the lifeless old conventional fictions, dull «face of slate» (poles apart from the basic slate),

An effulgence faded, dull cornelian
Too venerably used. That might have been.
It might and might have been. But as it was,
A dead shepherd brought tremendous chords from hell
And bade the sheep catouse. Or so they said.
Childrem in love with them brought early flowers
And scattered them about, no two alike. (CP 400)

The «dead shepherd» and the «chords from hell» are, again, the great *esthétique* of evil (*esthétique* does not mean just an aesthetic for Stevens, it is a way of life, «the measure of a civilization: not the sole measure, but a measure» — OP 171)³⁰. which translates life's pain into an imaginative joy that remains aware of pain. «Le Monocle» stops short of the full flowering. It knows where the supreme fiction is, but remains on the foothills. The uncle has not, he seems to realize, «bravura adequate» after all. So he plays it cooler. But that he can see through the pool of pink to the booming frog earns him a kind of gaiety. It is a happy little paradox (or a trivial joke, I am not sure which) that it should be the «rose rabbi» of middle age, rather than the «dark» one of youth, who makes this perception.

30. The dead shepherd is perhaps partly an image of Christ. In his «Notes Toward a Supreme Fiction: A Commentary», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale (Sezione Germanica)*, Naples, 1961, p. 193, FRANK KERMODE says: «Stevens here uses the Christian revelation as an instance of beneficent and pleasure-releasing change, the result of a re-imagining of reality». Stevens's paganism is a sufficient guarantee that the Christian image involves no Christian commitment, but that (as Kermode says) it is a metaphor of imaginative rebirth or, as Harold Bloom puts it in his «Commentary», «Orphic salvation» (*Wallace Stevens. A Collection of Critical Essays*, ed. MARIE BORROFF, 1963, p. 90). Note that in «Sunday Morning» the sun is to be celebrated «Not as a god, but as a god might be» (CP 70).

STANZA XII

Young uncle was « dark rabbi », old uncle is « rose rabbi » (or was). This, whatever the meaning, is the pattern. It is not so clear with the blue and white pigeons. The white pigeon tired of flight suggests age of course, but the mood of his fluttering to the ground is not much like the uncle's assertion of the substance that prevails. On the other hand, has this « fluttering » anything to do with the « fluttering things » later in the stanza, with a touch of ambiguous gaiety in decline, fit for a rose rabbi? Pigeons or doves, « fowl of Venus » (CP 35), are often in Stevens birds of imagination, and blue (supremely) is imagination's colour. The blue pigeon here has something of the restless circularity of youth, going « around and round and round », giddily and apparently without objective, « merely circulating » (CP 149-50). But this, in fact, is also a very grand thing to do in Stevens. It is the way true poems are written, and belongs, in the « Notes Toward a Supreme Fiction », to a high form of the final slate:

A thing final in itself and, therefore, good:
 One of the vast repetitions final in
 Themselves and, therefore, good, the going round
 And round and round, the merely going round,
 Until merely going round is a final good,
 The way wine comes at a table in a wood. (CP 405)

The essential decorum of finality (« a table in a wood », returned to its original element, plus the pleasure of wine) is a circular thing, as must be the poet's explorations, so that the true poet or « man-hero is not the exceptional monster, / But he that of repetitions is most master » (CP 406). The pigeon, circling on sidelong wing, also belongs to a group of important bird-images in the poems, images which at their finest evoke the immense and poignant glory of the earthly myth. This glory has a powerful lovely calm, instinct with passion, and

contains within itself, in the slow ambiguous downward (or sidelong) gliding of the birds, the exactly sufficient hint of death:

At evening, casual flocks of pigeons make
Ambiguous undulations as they sink,
Downward to darkness, on extended wings³¹. (CP 70)

One need not labour the point that the blue pigeon in « Le Monocle » is less grand than this. It is difficult, however, not to sense a note of poignancy in the uncle's self-ironic account of him, and these examples of great highpoints elsewhere in Stevens help a little to define his admittedly equivocal and (here characteristically) undercut status. We cannot at any rate be content with a simple dismissive allegorical placing of him as an image of somehow inadequate or culpable youth (like the « dark rabbi »), by contrast with an aged declining (but not more impressive) white pigeon. There may on the contrary be a hint of nostalgia for the blue pigeon, if he does stand for youth, as there was for the red bird of Stanza II. But it seems on the whole a mistake to read the two pigeons too simply as contrasting images of youth and age. They do not yield to the kind of explicit and clearcut (though sharply paradoxical) apportionment of meaning which the dark and rose rabbis demand. The whole colour-pattern in this stanza has a throwaway element of absurd paradox, but the blue and white pigeons are allegorically blurred even beyond this — an extreme instance of what Stevens called « ambiguous and uncertain » images, expressing a complicated feeling whose many shadings interpenetrate in a way that eludes exegesis. Perhaps both pigeons have spring-like touches, as well as a suggestion of helpless decline, a kind

31. Such « ambiguous » bird-images, evoking a glory tinged with pain, occur more than once in Stevens (« the grand decadence of the perished swans », CP 145, « the consummation of the swallow's wings », CP 68), and are perhaps a traditional Romantic motif. See Keats's « Ode to Autumn », where « Hedge-cricket sing... / And gathering swallows twitter in the skies ».

of disorientated frivolity as well as an understated poignancy. They are perhaps both together the uncle now, and both together the uncle when he was young, a tired parable shrugged-off inconclusively but also a blurred but creative glimpse of the important relationship (or indistinguishability) between one's plight in age and youth. « Winter and spring, cold copulars, embrace / And forth the particulars of rapture come » (CP 392) — but here less than rapture, for the earlier grandeurs are being toned down.

Of rabbis, Stevens said: « the figure of the rabbi has always been an exceedingly attractive one to me because it is the figure of a man devoted in the extreme to scholarship and at the same time to making some use of it for human purposes »³². Poetry is the scholar's art. The « dark rabbi » is the uncle as a young man, dark because he hadn't then the truths which give the chastened rapture, and because of a callow detachment. He « observed » rather than « pursued »³³, his « human purposes » were uninvolved, and his « lordly study » is Crispin's first stage, trivial and arrogant, as « sovereign ghost », « principium » « Socrates / Of snails » (CP 27). In the « mincing world » of his complacent, precious poems, man was a « gobbet »: gobbets are short notes of perhaps undue patness, and little lumps of half-digested food. Where « dark rabbi » should parallel « dull scholar », it instead has ironically to do with the false and callow radiances of youth. The older « rose rabbi » is a more truly gay figure because capable of seeing beyond the pool of pink, although it is only last night that he heard

32. *Mattino Domenicale ed altre Poesie*, eds. RENATO POGGIOLI, 1954, p. 185.

33. See WILLIAM YORK TINDALL, *Wallace Stevens* (University of Minnesota Pamphlets on American Writers, No. 111), 1961, p. 14. In the letter to L. W. Payne, Jr., *Letters*, p. 251, Stevens speaks puzzlingly of the apparently older *rose rabbi*: « one is a rose rabbi, and pursues a philosophic ideal of life when one is young ». Conceivably, since he didn't look up the poem, he was forgetting his contrast between the two rabbis, and his paradoxical reversal of their roles. Still, the *rose rabbi* could be older than the dark one and still be young!

the frog. The point may be that this experience, or the previous capacity for it, earn him a true pink joy which is better (chastened and more knowledgeable) than mere sentimental pools of pink. Or perhaps he is no longer, since last night, a rose rabbi either. Perhaps this stanza is a wilful, playful mass of contradictions, paradoxes, clashed edges of words, a dandy's throw-away prinking-and-pranking, a defensive frivolity, a final shyness of grand statements, or just silly. What I do not doubt is that it contains a note of slightly desperate respect for the « odious chords », and that the uncle's patter now does not destroy, but rather movingly points up, his earlier, justified forays into grandeur.

The last few lines re-assert the poem's great theme, yet almost peter out in a coy, deflating erotic suggestion. Lodged in the more serious distinction between the dark and rose rabbis is the note of sexual comedy in which the elderly rabbi pursues love while the young one only observed. Up to a point, « fluttering things » have an inescapable hint of frou-frouing girls (though elderly ones). In « The Naked Eye of the Aunt » (OP 19), « Oh! How suave a purple passed me by! ». There, the distinct shade is comically black: « Eheu! Eheu! With what a weedy face / Black fact emerges from her swishing dreams ». In « Le Monocle » itself, « distinct shade » is also a monochrome, not, I believe, a separate distinct colouring of each fluttering thing: the colour, though, is not black, but a sober synthesising blue no doubt realistically darkened by « black fact ». And, although undercut by the coy suggestions, the fluttering things are, also, the flickering shadings of the colours of life, the ephemeral blues which must be synthesised by a true, mature imagination.

The rose rabbi, like the « roscate parent » of a later poem, is in some private sense of Stevens's associated with « what is real » (CP 308) and its earned colouring of pleasure. The perception of « What is real » involves « things as they are » in their particularity, but at the same time absorbs them into a darker unifying shade which is their common factor and which

contains, among other things, the black fact of old age. So each human figure resolves itself into the same old clown. As the « Notes Toward a Supreme Fiction » puts it:

What rabbi, grown furious with human wish . . .

Does not see these separate figures one by one,
And yet see only one, in his old coat,
His slouching pantaloons . . . ? (CP 389)

This comic-tender note is warmer and less self-conscious than the uncle's utterance, but it makes the same point. The basic slate, the slouching of the old clown, and the supreme fiction all belong to one another, though the uncle has not « bravura adequate » to say it quite as grandly as it deserves. The « distinct shade », perhaps only fully discovered when the frog boomed last night, is exactly « The basic slate, the universal hue » into which the fluttering things have merged. And it means that the uncle, mincingly still perhaps, has learned to see life steadily and see it whole.

C. J. RAWSON

SUSANNE LANGER O LA DISSOLUZIONE DEL SIMBOLO *

La strada che conduce a Susanne Langer parte da Alfred North Whitehead. Il richiamo a Cassirer, ormai un luogo comune¹, è invece secondario, nel senso che il filosofo tedesco interviene quando già la Langer ha assorbito la lezione del suo grande *teacher and friend*. È questa lezione, avanti a ogni altra, che la condizionerà per sempre.

* Nel corso del testo le opere della Langer saranno siglate come segue (in parentesi, l'edizione da cui si cita):

PNK = *Philosophy in a New Key* (Cambridge, Mass., Harvard U. P., 1960; I^a ed. 1942).

FF = *Feeling and Form* (London, Routledge, 1963; I^a ed. 1953).

PA = *Problems of Art* (London, Routledge, 1957).

PS = *Philosophical Sketches* (London, O. U. P., 1962).

M = *Mind: An Essay on Human Feeling*, vol. 1^o (Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1967).

RA = *Reflections on Ari: A source book of writings by artists, critics, and philosophers* (New York, O. U. P., 1962; I^a ed. 1958).

1. Quanto ai rapporti fra la Langer e Cassirer, si tenga presente, per la cronaca, che fu la Langer a tradurre in inglese *Sprache und Mythos: Language and Myth* (New York, Harper & Brothers, 1946). Sul tema la Langer ha poi scritto anche un saggio: *On Cassirer's Theory of Language and Myth*, pubblicato nel vol. *The Philosophy of Ernst Cassirer*, ed. P. A. Schilpp, New York, Tudor, 1949 (1958), pp. 379-400. Si può anche ricordare un accenno della moglie di Cassirer, secondo cui le idee della Langer « coincidevano apertamente con le idee di Ernst » (TOMI CASSIRER, *E. Cassirer in America*, in « Filosofia », 1955, I, p. 156). Effettivamente, una coincidenza abbastanza profonda esiste tra *Philosophy in a New Key* e l'ultima opera pubblicata da Cassirer: l'*Essay on Man* (New Haven, Yale U. P., 1944). Assai minore, invece, la coincidenza fra il pensiero della Langer e la grande *Philosophie der symbolischen Formen* (1923-29). In realtà, il rapporto tra il filosofo tedesco e la studiosa americana pone due grossi problemi, che varrebbe la pena indagare: i) come Cassirer fu letto e « adattato » in America (per es. inserito sul tronco di Whitehead: è il caso della Langer); ii) in che misura, a sua volta, il Cas-

Whiteheadiani sono i due termini che circoscrivono e sorreggono la costruzione estetica della Langer: « simbolo » e « feeling ». Per Whitehead il processo artistico è processo di simbolizzazione della *life of feeling*²: l'opera d'arte è simbolo di una situazione psicologica, « sentimentale » dell'artista³. Nel capitolo di *Adventures of Ideas* intitolato « Truth », Whitehead, parlando del tipo di « verità simbolica », scrive che essa si ha quando:

for certain sets of percipients the prehension of the Appearance leads to the prehension of the Reality, such that the subjective forms of the prehensions are conformal⁴.

sirer dell'*Essay on Man* (che, si noti, è di due anni posteriore a *Philosophy in a New Key*) accettò l'immagine di sé che gli veniva data — che è quanto dire: in che misura Cassirer accettò l'inscrizione di taluni motivi della filosofia americana sul suo tronco di neo-kantiano. Per ora, sull'argomento, si può vedere il capitolo « Semiotic and Philosophy of Symbolic Forms » del libro di C. H. HAMBURG, *Symbol and Reality: Studies in the Philosophy of Ernst Cassirer*, The Hague, Nijhoff, 1956.

Al rapporto fra la Langer e Cassirer hanno variamente accennato quasi tutti coloro che si sono occupati della studiosa americana. Fra gli italiani, che non si è avuta occasione di citare nel corso del testo, menzioniamo: G. DORFLES, *L'estetica « simbolica » e l'opera di S. L.*, in « Riv. Crit. di St. e Filos. », 1955, 2, pp. 148-62; R. ASSUNIO, *Teoremi e problemi di estetica contemporanea*, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 73-82; P. CABOARA, *Simbolo ed arte nel pensiero di S. K. L.*, in « Giornale di metafisica », 1963, 4/5, pp. 412-35; R. BARILLI, *Per un'estetica mondana*, Bologna, Il Mulino, 1964, c. VIII.

2. Com'è noto, per Whitehead il *feeling* è il modo fondamentale della soggettività umana: è quella dimensione, anteriore ad ogni categorizzare, per cui il me si trova immediatamente in relazione con l'altro, si apre (anzi, si trova già da sempre aperto) all'altro, partecipa ad esso e insieme lo riassume, lo fa parte di sé medesimo — e la fusione è tale che non esiste né me né altro, bensì l'unità assoluta della prenosione (*prehension*). Cfr. E. PACE, *La filosofia contemporanea*, Milano, Garzanti, 1961³, pp. 157 segg.; *La filosofia di Whitehead*, Milano, La Goliardica, 1965, pp. 129 segg.

3. Per Whitehead l'opera d'arte è anche simbolo di una situazione cosmologica, ma di questo suo aspetto non ci occuperemo, poiché la Langer l'ha lasciato cadere. E del resto ella, definendo il compito della filosofia (almeno sino a *Mind*, in cui torna esplicito un programma di metafisica) come pura specificazione dei « meanings of the words » (FF, VII-VIII), non poteva riprendere il cosmologismo del maestro. A riprova vd. come *Process and Reality*, la summa cosmologica whiteheadiana, citata nella bibliografia in fondo a *Mind*, non sia ricordata nelle opere precedenti.

4. A. N. WHITEHEAD, *Adventures of Ideas*, p. IV, c. XVI, sez. VII.

Avvertiamo subito che ciò non riguarda esclusivamente l'arte: nel simbolismo, quale è descritto da Whitehead, rientrano una serie di problemi e di rapporti che non hanno nulla a che vedere con l'arte. Purtuttavia, secondo Whitehead, il trasferimento simbolico, quale si attua nell'arte, può venir considerato *esemplare, paradigmatico* di ogni altra relazione simbolica. Non per niente, poco sotto le righe citate, Whitehead menziona la musica e dice che in essa « the conveyance of objective meaning is at a minimum, while the conveyance of suitable subjective forms is at its height »⁵. In altre parole, la funzione della musica (ma si potrebbe dire: dell'arte in generale) è di *riprodurre* (=simbolizzare) un certo « sentimento » (*feeling*), una certa emozione provata dall'artista nei confronti di una certa realtà, e, in virtù di codesta « traduzione », di comunicarla. Ma si badi: ciò che viene comunicato, non è già quella realtà, come dire?, « in sè », bensì la « forma soggettiva » in cui essa è « presa », cioè la realtà in relazione al soggetto percipiente, così com'è *felt* dal soggetto. Per attenerci al (banale) esempio fatto da Whitehead stesso: pensare alla patria suscita un certo sentimento: la musica può trasmetterlo, ossia una certa struttura di suoni ha la capacità di suscitare in chi l'ascolta un altro « sentimento » conforme (*conformal*) al primo. Se vogliamo chiarire ulteriormente la cosa, leggiamo una pagina di *Symbolism*, nella quale Whitehead osserva che mentre per noi (cioè per noi lettori) « the word 'tree' [...] is a symbol [...] for trees », per un poeta è vero il contrario:

if you are a poet and wish to write a lyric on trees, you will walk into the forest in order that the trees may suggest the appropriate words. [...] The poet is a person for whom visual sights and sounds and emotional experiences refer symbolically to words. The poet's readers are people for whom his words refer symbolically to the visual sights and sounds and emotions he wants to evoke. Thus in the use of language there is a double symbolic refe-

5. *Ibidem*.

rence: — from things to words on the part of the speaker and from words back to things on the part of the listener⁶.

E in *Process and Reality* Whitehead specifica ulteriormente:

The forest, recollected by A, symbolizes the word 'forest' for A; then A, for his own sake and for B's sake, pronounces the word 'forest'; then by the efficacy of the environment and of B's bodily parts, and by the supplemental enhancement due to B's experiential process, the word 'forest' is perceived by B in the mode of immediacy, and, finally by symbolic reference, B recollects vaguely various forest scenes⁷.

Il cammino è dunque: esperienza-simbolo-esperienza. Ossia, un'occasione attuale, una certa prensione viva come *feeling*, si cristallizza in una struttura di segni (in una serie di note, in un insieme di colori, in un intreccio di parole), la quale struttura viene a costruire il suo « corpo simbolico ». Da tale struttura spetterà poi al lettore ridiscendere all'emozione (al *feeling*) che il poeta intendeva evocare.

Già qui, però, nei passi trascritti, si può notare una cosa: il difficile e non sempre chiaro rapporto che in Whitehead intercorre fra lingua e arte, fra il tipo di simbolizzazione proprio della lingua e quello proprio dell'arte. Vi è una differenza e un'identità. La differenza consiste nel fatto che mentre la lingua ci comunica « significati oggettivi », l'arte ci comunica « forme soggettive » di prensione; ossia, mentre l'oggetto della prima è una *res* (per es. un albero), l'oggetto della seconda è la *modalità soggettiva* (« sentimentale ») con cui quella *res* viene percepita (*felt*)⁸. L'identità consiste invece nel fatto che vuoi

6. A. N. WHITEHEAD, *Symbolism*, Cambridge, at the University Press, 1928, p. 14.

7. A. N. WHITEHEAD, *Process and Reality*, p. II, c. VIII, sez. VI.

8. Si badi tuttavia che per Whitehead anche la simbolizzazione linguistica non è mai esclusivamente oggettiva (tale è, al limite, solo il discorso scientifico), in quanto il mondo è sempre « preso », e quindi « detto », da un soggetto. Anche la lingua ci comunica, quindi, una « tonalità affettiva ».

il simbolo linguistico vuoi il simbolo artistico sono semplici riflessi, segni grafici di una realtà già data, più precisamente di una *struttura già data*. Per quel che si riferisce alla lingua, chiaramente Whitehead si muove sulla linea « aristotelica »: fra parola e cosa c'è un rapporto speculare, *one-to-one*: la lingua non pone il mondo, ma semplicemente lo riflette⁹. Parimenti, l'arte riflette un « mondo » che già esiste, un mondo già formato prima dell'intervento del simbolo: il mondo del *feeling*. L'opera d'arte è la semplice trascrizione segnica di una struttura di *feelings* già data.

Se ora da Whitehead passiamo alla Langer, ritroviamo lo stesso problema formulato negli stessi termini¹⁰. La lingua si costruisce come forma a partire da un vocabolario: ogni vocabolario rimanda a un oggetto, e la struttura finale di una frase riflette uno stato di cose nel mondo. Al contrario, nell'arte — e quando dice « arte » la Langer pensa sempre, in primo luogo, alla musica — l'unico modo di costituzione è direttamente la forma, le note non potendo venir equiparate ai vocaboli (una nota in sè non ha alcun senso, è un vuoto) (PNK, 228-32; FF, 30-31). Nella lingua esiste un significato delle parole in quanto lemmi del dizionario, e un significato della combinazione delle parole (« ... something is expressed by the way they [i vocaboli] are combined » [FF, 30]), e quest'ultimo significato è precisamente l'espressione del *feeling*; ossia, la struttura che lega le parole esprime simbolicamente la *forma* soggettiva del *feeling* originario¹¹. Nella musica, al contrario, l'unico significato è quello della « combinazione »: la musica, che è priva

sia pur minima. Nell'arte, al contrario, questa tonalità raggiunge il suo massimo « volume », mentre si smorza il significato oggettivo.

9. È la posizione che trova il suo culmine nel primo Wittgenstein. Ma sull'esito « apocalittico » di siffatta prospettiva (Wittgenstein concluderà nel silenzio), si veda T. DE MAURO, *Introduzione alla semantica*, Bari, Laterza, 1965.

10. E d'altronde la Langer scrive esplicitamente che la propria teoria logica ripete quella di Wittgenstein nel *Tractatus* (PNK, 79).

11. Qui senti l'eco di Whitehead che tempera Wittgenstein: la lingua dice un mondo in qualche misura sempre soggettivizzato.

di vocabolario, non può denotare alcun oggetto, ma solo tradurre il *feeling*. Come scrive la Langer:

The tonal structures we call « music » bear a close logical similarity to the forms of human feeling [...] the greatness and brevity and eternal passing of everything vitally felt. Such is the pattern, or logical form, of sentience; and the pattern of music is that same form worked out in pure, measured sound and silence. Music is a tonal analogue of emotive life. (PF, 27)¹².

Ma, allora, la struttura di un'opera d'arte — per es. di un brano musicale — non è qualcosa di nuovo, qualcosa che *pone* una realtà, bensì è, semplicemente, qualcosa che *copia* un *pattern* già dato: il *pattern of human feelings*¹³. In questa sua formulazione, chiarissimamente, la Langer segue le orme di Whitehead, ne segue, cioè, il vizio fondamentale. Che è di presupporre un'esperienza *prima* del simbolo, quasi l'artista possedesse già dentro di sé (ma dove?) una forma compiuta, e *poi* andasse alla ricerca di una adeguata struttura segnica in cui tradurre, estrinsecare quella forma. Ma, in tal modo, il simbolo, anziché posizione di realtà, scade a rappresentazione di realtà¹⁴. L'arte diventa la semplice raffigurazione di un mondo (di sentimenti se non di cose) già da sempre là, già da sempre ordinato. Laddove si deve dire che è l'arte che *crea* la realtà

12. Da qui la differenza, su cui torneremo, fra simbolo discorsivo e simbolo presentativo (*presentational*), il primo come serie di significati disposti nel tempo, il secondo come apprensione simultanea di una pluralità di significati. Simbolismo discorsivo è quello proprio della lingua, che si svolge per successione temporale di simboli atomici (le parole); simbolismo presentativo è quello proprio dell'arte (ma anche del mito e del rituale), dove una forma, anziché disarticolata nelle sue parti costitutive e « allungata » nel tempo, viene presentata globalmente (PNK, 8n-8r, 93).

13. L'origine prima di questa impostazione langeriana è da ricercarsi nel libro *The Practice of Philosophy* (New York, 1930), in cui più forte ancora è l'influenza di Whitehead. Ivi (p. 115) la Langer afferma che la relazione simbolica *presuppone* il riconoscimento dell'analogia strutturale fra i due termini relazionati: il processo di simbolizzazione dipende dunque da una *preliminare* analisi logica. Sul punto vdi l'eccellente saggio di B. LANG, *Langer's Arabesque and the Collapse of the Symbol*, in « The Review of Metaphysics », XVI, 2 (dic. 1962), pp. 349-65.

14. Cfr. C. PELLIZZI, *Rito e linguaggio*, Roma, Armando, 1964, p. 23.

(così com'è la lingua che pone il mondo delle cose¹⁵). E se proprio si vuol conservare (ma per poco) il termine 'simbolo', allora bisognerà chiarire che prima del simbolo non c'è affatto un'esperienza, un'evidenza, ma un'immagine assolutamente indistinta e insignificante. Senza il simbolo, non è possibile nemmeno l'esperienza dell'artista, l'originaria evidenza in cerca di un simbolo. È nell'atto di elaborare il materiale simbolico che l'artista *inventa* l'evidenza di cui quello stesso materiale dovrà risultare (se ancor si vuole) simbolo. La posizione di Whitehead e della Langer finisce pertanto capovolta. L'opera d'arte *in quanto oggetto* è la realtà unica e assoluta, e la sua struttura è la sola struttura reale. Il processo di simbolizzazione non già trascrive una struttura oggettiva, metaverbale (o preverbale), bensì produce una struttura: prima, la realtà è soltanto caos.

Ma su ciò torneremo. Giriamo per ora attorno alla definizione langeriana di simbolo. Simbolo *v.* segnale. Il simbolo si definisce in quanto si oppone al segnale¹⁶. Di quest'ultimo la Langer scrive:

A sign indicates the existence — past, present, or future — of a thing, event, or condition. Wet streets are a sign that it has rained. A patter on the roof is a sign that it is raining. [...] A smell of smoke signifies the presence of fire. A scar is a sign of a past accident. Dawn is a herald of sunrise [...]. The logical relation between a sign and its object is a very simple one: they are associated, somehow, to form a *pair*; that is to say, they stand in a one-to-one correlation. (PNK, 57)

Tutt'affatto diversa la definizione di simbolo. Qui la Langer si rifà apertamente al famoso triangolo di Ogden-Richards, i qua-

15. Vd. B. LAURETANO, *L'occultamento del dicente*, in «Gior. Crit. d. Filos. It.», 1965, 3, pp. 427-32.

16. La terminologia è morrisiana, e la Langer l'ha adottata a partire da *Feeling and Form*; in *Philosophy in a New Key* il contrario del simbolo era detto «segno» (cfr. la pref. alla II^a ed., 1951, di PNK: «Morris uses the word 'signal' for what I called 'sign'»). Per tali definizioni vd. naturalmente C. MORRIS, *Foundations of the Theory of Signs* (1938).

li lo derivavano a loro volta da Coleridge. Quest'ultimo infatti, in una lettera del 1827 a James Gillman, aveva scritto:

For (as I have long ago observed to you) it is the fundamental mistake of grammarians and writers on the philosophy of grammar and language, to suppose that words and their syntaxis are the immediate representatives of *things*, or that they correspond to *things*. Words correspond to thoughts, and the legitimate order and connection of words, to the *laws* of thinking and to the acts and affections of the thinker's mind¹⁷.

La tesi di Coleridge fedelmente si visualizza (semplificata del suo idealismo) nel triangolo che sta all'inizio di *The Meaning of Meaning*¹⁸:

thought or reference

symbol  referent

Ora, questo triangolo rende perfettamente conto della definizione langeriana di simbolo: « Symbols are not proxy for their objects, but are *vehicles for the conception of objects* » (PNK, 60-61). Mentre il segnale sta in un rapporto diretto e immediato col suo oggetto, il simbolo soltanto indirettamente significa l'oggetto: direttamente esso significa la *conception* dell'oggetto, ed è appunto tale *conception* che media il rapporto fra il simbolo e l'oggetto. Chiarisce ancora la Langer:

'The fundamental difference between signs and symbols is this difference of association, and consequently of their *use* by the third party to the meaning function, the subject; signs *announce* their objects to him, whereas symbols *lead him to conceive* their objects. (PNK, 61)

17. Cit. da I. A. RICHARDS, *Coleridge on Imagination* (1934), London, Routledge, 1962, p. 122.

18. C. K. OGDEN - I. A. RICHARDS, *The Meaning of Meaning* (1923), London, Routledge, 1960, p. 11.

E alcune pagine più sopra ci era stato spiegato che il segnale *indica un oggetto presente* e spinge ad un'azione nei riguardi di tale oggetto, laddove il simbolo *rappresenta un oggetto assente*, e, lungi dallo stimolare un'azione, determina « a characteristic attitude toward objects in *absentia*, which is called 'thinking of' or 'referring to' what is not here » (PNK, 31). La differenza fra simbolo e segnale può essere compendiatà in questo esempio:

If you say « James » to a dog whose master bears that name, the dog will interpret the sound as a sign, and *look for* James. Say it to a person who knows someone called thus, and he will ask: « What about James? » (PNK, 62)

In questo esempio la parola 'James' funziona, nel primo caso da segnale, provocando un'azione (il cercare); nel secondo da simbolo, determinando la « concezione » di James. Si badi tuttavia che la funzione segnaletica del linguaggio, per quanto talvolta si verifichi (PNK, 280), è però estranea alla vera natura della parola, che è anzitutto simbolica. Come osserva in proposito anche Cassirer, è con la parola che noi diventiamo liberi: allontanando da noi la realtà, ponendo fra noi ed essa questo diaframma, riusciamo a liberarci dal peso e dalle costrizioni delle cose. È la parola che ci fa signori del mondo. Gli animali sono legati alle cose e il loro « linguaggio » è mero contrassegno, sorge come riflesso e insieme reazione alle cose: sono queste, infatti, che dettano le « risposte » agli animali. Al contrario, la parola è la possibilità di *pensare* spontaneamente le cose anche in loro assenza, di fare interi discorsi su di loro senza che esse siano oggettivamente presenti. Assenti, esse esistono come pure immagini mentali¹⁹. Il linguaggio è dunque

19. Si rammenti il caso di Helen Keller, portata come esempio sia dalla Langer sia da Cassirer (PNK, 62-63; *Essay on Man*, cit., pp. 33 seg.). Cieca-sorda e muta, in un primo tempo erano state le cose — gli oggetti, le persone — a dettarle un certo tipo di segni (= segnali) come reazioni istintive ad esse. Ad ogni cosa corrispondeva un dato segno, ma questo si aboliva completamente nell'assenza della cosa. Il pensare, dunque, ossia il linguaggio come

l'unica vera linea divisoria fra l'uomo e l'animale: da un lato un meccanismo simbolico (la risposta dell'uomo), dall'altro un meccanismo segnaletico (la reazione dell'animale).

Arrivati a questo punto, ecco che possiamo indicare uno scarto della Langer da Whitehead, quasi che il triangolo di Ogden-Richards fosse servito a modificare leggermente la prospettiva whiteheadiana. Per Whitehead la struttura di un'opera d'arte era la diretta, immediata espressione di un *feeling*, di una « tonalità affettiva »; attraverso la perifrasi del simbolo, si esprimeva un « sentimento » dell'artista. La Langer fa sua questa prospettiva, ma cerca nel contempo di allontanare il simbolo dall'emozione, dalla concretezza viva e immediata del *feeling*. Subito all'inizio di *Feeling and Form*, e poi, ripetutamente in seguito, la Langer mette in guardia contro lo svilimento del simbolo a sintomo. « Sintomo » è per la Langer ogni diretta espressione di uno stato d'animo, di un *feeling* appunto; laddove « simbolo » è la *distanziata conoscenza* di quel *feeling*. Tale distanza (e qui la Langer cita il famoso saggio di Bullough)²⁰ viene fatta valere sia nel momento della creazione sia in quello della fruizione. Riferendosi a quest'ultimo la Langer scrive:

the crucial problem obviously is to present feelings not to enjoyment [...] but to conception; not experience of feelings [...] but *knowledge* about them [...] (FF, 21)²¹.

sistema di simboli, era impossibile. Quando divenne possibile? Quando un bel giorno, improvvisamente, una certa cosa (l'acqua), offrendosi di nuovo alla percezione — non fu più come se si offrisse per la prima volta, ma richiamò la memoria, ossia l'immagine mentale, di una precedente percezione. Allora il segno 'water', quel segno che era rimasto sempre puro segnale, divenne parola, nome, associato non più all'oggetto (la presenza effettiva, percepita col tatto, dell'acqua), bensì alla *conceptum* dell'oggetto.

20. E. BULLOUGH, « *Psychical Distance* » as a Factor in Art and in Aesthetic Principle, in « The British Journal of Psychology », 1912, pp. 87-98 (vedilo ora nel vol. dello stesso autore: *Aesthetics: Lectures and Essays*, London, Bowes & Bowes, 1937). Vd. anche il saggio di G. MEHLIS, *The Aesthetic Problem of Distance* (1916-17), che la Langer ha tradotto e pubblicato in RA, 79-90. Più recentemente, infine, cfr. P. A. MICHELIS, *La distanza estetica*, in « Rivista di Estetica », 1959, 2 (poi, ampliato, in « JAAC » dello stesso anno).

21. Cfr. anche H. READ, *The Meaning of Art* (1931), Harmondsworth,

Nell'opera d'arte il *feeling* deve essere talmente oggettivato da diventare *unfelt* (FF, 18, 22). Per parte sua, l'artista deve « vedere » il *feeling*, non già « sentirlo »; deve, per dir meglio, *immaginarlo*: esprimere « *not actual feeling, but ideas of feeling* » (FF, 59).

Qui tocchiamo un punto fondamentale della teoria estetica langeriana. Di *imaginative feelings*, è noto, aveva già parlato Whitehead²². La Langer riprende il termine e lo sviluppa nel modo seguente: L'arte non è:

the symptomatic expression of feelings that beset the composer but a symbolic expression of the forms of sentience as he understands them. It bespeaks his imagination of feelings rather than his own emotional state, and expresses what he *knows about* the so-called « inner life ». (FF, 28)

L'artista non esprime *emotions* (le sue), ma *ideas of emotion* (FF, 175): il suo campo non è la propria privata esperienza interiore, ma il « campo di possibilità » inerente ai vari *feelings* (FF, 146)²³.

A questo concetto di « distanza » si riallaccia direttamente l'altro concetto langeriano di « *virtualità* », vero pilastro della

Penguin Books, 1963, p. 195: « I would say that the function of art is not to transmit *feeling* so that others may experience the same *feeling*. That is only the function of the crudest forms of art — « programme music », melodrama, sentimental fiction and the like. The real function of art is to express *feeling* and transmit *understanding* ». E si veda il saggio di O. BARNETT, *Art and Feeling* (1923-24), che la Langer cita ampiamente in *Feeling and Form* e pubblica tradotto in RA, 10-36.

22. A. N. WHITEHEAD, *Process and Reality*, p. III, c. IV, sez. V.

23. Ma è indubbio che l'avversione della Langer alla *self-expression* risulta alla fine eccessiva, e non si capisce come possa applicarsi a poeti quali Catullo Leopardi ecc. Giustamente, quindi, A. SZATHMÁRY, *Symbolic and Aesthetic Expression in Painting* (in « JAAC », 1954, pp. 86-96), ha rivendicato all'arte anche la diretta espressione di *felt feelings*. Analogo rilievo in L. A. REIN, *S. Langer and beyond*, in « The British Journal of Aesthetics », V, 1963, pp. 357-67, a p. 361. Cfr. anche L. C. KNIGHTS, « Idea and Symbol: Some Hints from Coleridge », nel vol. *Metaphor and Symbol*, edd. L. C. Knights — B. Cottle, London, Butterworths Scientific Publications, 1960, pp. 135-47, a p. 146.

teoria estetica tracciata in *Feeling and Form* (il termine non compariva in *Philosophy in a New Key*). Con il termine 'virtualità' la Langer ha inteso definire l'essenziale specularità dell'arte rispetto alla realtà, non già però nel senso, più o meno marxistico, che l'arte rifletta la realtà, bensì nel senso che l'arte è *immagine* (ma, parlando della Langer, si dovrà precisare: *immagine mentale*). Sottolineiamo qui, subito, il rifiuto (ma poi vedremo in che misura parziale) di ogni prospettiva naturalistica, rifiuto tanto più apprezzabile in quanto avanzato su un terreno, come quello americano, intriso di naturalismo. Da Santayana a Dewey, da Whitehead a Romanell, la prospettiva naturalistica ha impregnato ogni dottrina estetica: negando la radicale alterità dell'arte rispetto al bello, essa ha accomunato indiscriminatamente sotto un unico stemma il cielo stellato un fiore un pannello un quadro, con ciò riuscendo soltanto alla vanificazione della dimensione artistica (e parallelamente dell'estetica in quanto filosofia dell'arte). Nella pan-artisticizzazione dell'intera vita (Dewey) o dell'intero Universo (Whitehead), il nome stesso 'arte' ha perduto qualsiasi consistenza²⁴. Ora, il concetto di virtualità elaborato da Susanne Langer confuta proprio siffatto naturalismo, e la restrizione di orizzonte che esso comporta non è altro che la definizione dell'arte in quanto tale, la fondazione della sua « specificità ». Chi appena rammenti tante pagine dell'estetica americana, non potrà non rilevare la pertinenza di un passo come il seguente:

Acrobatics, tennis playing, some *beautiful* occupational rhythms such as hauling nets, swinging hammers, or the evolutions of boats in a race, are fascinating, *aesthetically* thrilling, so they hold the spectator in a joyful trance: but they are not art. For a work of art, this trance is *only one* requisite. Spectacle, however *beautiful*, is always an *element* in art. (FF, 365; corsivo mio)

24. Si veda l'esatto capitolo « Le naturalisme américain et l'esthétique » del vol. di G. MORPURGO-TAGLIABUE, *L'Esthétique Contemporaine*, Milano, Marzorati, 1960. Il Morpurgo Tagliabue non iscrive la Langer nella scuola naturalistica, ma vedremo più avanti come un forte residuo di naturalismo sia reperibile anche in essa.

E se queste attività non sono arte (come lo erano, ad esempio, per Dewey), è perché in esse manca « the first requisite for art — a conception of feeling, something to express » (FF, 365). La differenza sostanziale fra un qualsiasi oggetto bello e un'opera d'arte sta tutta qui: il primo è *reale*, la seconda è *virtuale*. Il primo è, appunto, un oggetto; la seconda è un'immagine (FF, 58), ossia qualcosa « only visual »: « a purely virtual 'object' » (FF, 48)²⁵. Mutuando da Schiller il concetto di *Schein*²⁶ (concetto che non è restato senza seguito nell'estetica contemporanea), nel capitolo di *Feeling and Form* intitolato « *Seemblance* », la Langer precisa la portata della sua nozione di virtualità (*seemblance, image, illusion, fiction*... sono infatti tutti sinonimi, per quanto diversamente connotativi, di *virtuality*). Scrive dunque la Langer:

Every real work of art has a tendency to appear thus dissociated from its mundane environment. The most immediate impression it creates is one of « otherness » from reality — the impression of an illusion [...] of being a sheer image [...] (FF, 45)

25. Questo concetto langeriano di virtualità, di *appearance* ha provocato un articolo assai intelligente di M. COHEN, *Appearance and the Aesthetic Attitude*, in « The Journal of Philosophy », 1939, pp. 915-26. Il Cohen scrive tra l'altro: « She [la Langer] does not distinguish the thesis that each work of art is an appearance or illusion, in the sense that it presents the appearance or gives the illusion of something, from the thesis that each work of art is a virtual object. That is to say, she confuses being *something* with being virtually an *object*... Perfectly « real » objects may give the appearance of, or virtually be, other objects... it does not follow from the fact that something gives the appearance of (being) something that it is an appearance itself ». La critica di Cohen, in altri termini, si appunta al mentalismo della Langer. In fondo, per la Langer, un'opera d'arte è virtuale perché essa è propriamente un'immagine mentale. Ciò che alla Langer sfugge è la materialità dell'oggetto in quanto oggetto. Il che non vuol dire che l'oggetto artistico non sia *an illusion*: lo è senz'altro, ma non in quanto scaduto a immagine mentale, bensì in quanto oggetto irrealc, fantastico. Un quadro di Mondrian è una « cosa » che si può toccare (e l'opera è questa cosa), ma appunto toccandola se ne avverte tutta l'irrealità. E che dire poi di un libro, quest'oggetto supremamente onirico, « menzognero »?

26. F. SCHILLER, *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795), XXVI.

l'impressione, insomma, di *unreality* (PF, 46). Certo, l'immagine si costituisce a partire da elementi che sono reali (« out of things that are not imaginal » [FF, 46]), ma, una volta costituitasi, essa non ha (non è) più nulla di reale: ogni realtà, presente al momento iniziale, come materiale, si è bruciata, abolita, lasciando soltanto la traccia di se stessa, la propria immagine salva sulla superficie dello specchio. In tal senso l'immagine è sempre astrazione. Si badi: la Langer non parla di astrazione alludendo a ciò che si suole chiamare « arte concreta »²⁷, bensì — in ciò vicina a Dewey — intendendo astrazione come « essenza » (o meglio: immagine schematica) distillata da, ricavata da — astratta, insomma, *da* qualcosa: « All forms in art [...] are abstracted forms [...] all art is abstract » (FF, 50). E l'astrazione è « the recognition of a relational structure, or *form*, apart from the specific thing [...] in which it is exemplified » (PA, 163). L'opera d'arte, dunque, è lo strumento che astrae dalla concretezza dell'essete biologico la *structure of feeling* e la rappresenta (simbolizza).

Tuttavia, al fondo di questo concetto di virtualità, non è difficile rintracciare la confusione, già whiteheadiana, fra arte e lingua, confusione che mina e alla fine dissolve la stessa estetica simbolica di Susanne Langer. Infatti, la « distanza », quale è precisata dalla Langer, caratterizza il simbolo artistico non meno che il simbolo linguistico. L'artista raffigura nell'opera *ideas of feeling*, così come il parlante dice « idee » di oggetti e persone assenti. Se la parola 'James' non è un segno (dunque è un simbolo), essa non è però nemmeno un'opera d'arte. La difficoltà non risolta, insomma, nella teoria langeriana, è precisamente la distinzione fra una parola e un'opera d'arte. Dire che la lingua è discorsiva ecc., secondo che si è visto sopra, mentre l'arte è presentativa, non basta. Il punto cruciale è un altro. Dove sta la differenza fra un'opera d'arte e una frase come la seguente: « Stamattina all'alba ho visto un bellissimo ippogri-

27. Cfr. G. DORFLES, *Discorso tecnico delle arti*, Pisa, Nistri-Lischi, 1952, pp. 225-27.

fo »? Certo, si potrebbe evitare il problema rispondendo che quella frase è, almeno potenzialmente, arte (poesia); ma tale risposta sarebbe chiaramente un *nonsense*. In realtà, come si avvertiva, il lato debole della dottrina langeriana è il suo aspetto mentalistico, ossia l'aver posto la *conception* quale unico punto di riferimento per ogni successiva distinzione.

Charles Morris, in *Signs, Language, and Behavior*, ha accusato la Langer, fra l'altro, di non essere riuscita a definire esaurientemente la realtà specifica e del simbolo e del segnale²⁸. Tale critica colpisce con precisione l'incapacità del mentalismo langeriano a circoscrivere lo stato del simbolo. Ricorrere alla *conception* quale unico carattere distintivo del simbolo rispetto al segnale, osserva Morris, è piuttosto confondere le cose che individuare con esattezza i due piani che si vorrebbe tenere separati. Secondo Morris, la tesi langeriana (ma anche cassireriana) che gli animali non abbiano immagini mentali, è arbitraria e non verificata: la base dunque su cui si regge tutto l'edificio langeriano si trova scalzata²⁹. Per parte nostra, non vogliamo impegnarci su quest'ultimo punto, invero marginale. Può darsi che Morris abbia torto nell'attribuire immagini mentali agli animali. Resta però il fatto che il mentalismo langeriano, anche ammesso che riesca a render conto della differenza fra l'uomo e l'animale, si rivela insufficiente non appena la considerazione si volge a tutto quel complesso di segnali di cui l'uomo, per la necessità della propria vita, si attornia. Di fatto, un qualunque segnale risulta mediato da una *conception* alla stessa identica stregua con cui lo è un simbolo (per es. la parola). Si pensi a un cartello stradale: « a 500 m. lavori in corso » oppure « a 100 m. passaggio a livello incustodito » oppure « Milano a 20 Km ». Ebbene, forse che il rapporto fra il segnale e l'oggetto (gli sbarramenti ecc., il passaggio a livello, la città di Milano) non è mediato da una *conception*? E che differenza

28. C. MORRIS, *Signs, Language, and Behavior*, New York, Prentice-Hall, 1946, pp. 49-58g.

29. *Ibidem*.

passa fra quel che « dice » un cartello stradale e le parole, poniamo, di X a Y: « Ricordi James? L'ho incontrato stamattina per strada »? Eppure, per la Langer, la parola 'James' è un simbolo mentre la scritta « a 100 m. passaggio a livello incustodito » è un segnale. Laddove è evidente che lo stesso identico processo di « concezione » si verifica nei due casi: « James... — What about James? — L'ho incontrato ecc. »; « Milano... — What about Milano? — A 20 km. » Parimenti, il fischio del capostazione è certamente un segnale che un dato treno sta per partire, ma il rapporto fra i due eventi è ben mediato da una *conception*: il fischio suscita in me un'immagine mentale, ossia una « concezione » che media il passaggio dal segnale stesso all'evento reale (io *penso* che il treno sta per partire e che allora ecc. ecc.). Ma se questo è vero, se cioè anche il rapporto fra un segnale e il suo oggetto è mediato da un'immagine mentale, dove va a finire la definizione stessa di segnale, e quindi la sua consistenza (e altrettanto dicasi per il simbolo)? La Langer ha asserito che il linguaggio è simbolico perchè si riferisce a una *conception* e non a un oggetto, ma se ritroviamo siffatto riferimento anche in un cartello stradale, allora si dà un'unica conclusione: la vanificazione di ogni differenza fra segnale e simbolo. Una parola è segnaletica quanto un cartello stradale, e un cartello stradale è simbolico quanto una parola³⁰. Una parola *passa per* un'immagine mentale al fine di legarsi al suo oggetto, così come il disegno su un cartello stradale indicante un passaggio a livello incustodito viene, esso pure, filtrato da un'immagine mentale. Fra i presunti simboli linguistici e i segnali non rimane quindi alcuna effettiva differenza. Il parlante usa le parole come puri segnali, ossia — rifacendoci a una de-

30. Infatti — ed è quasi ozioso precisarlo — anche la *conception* di una parola si risolve, ultimamente, nella *cosa* che quella parola designa. Come osserva giustamente il De Mauro, *op. cit.*, pp. 172-73, non si capisce perchè ci si debba — o come ci si possa — limitare al lato sinistro del triangolo di Ogden-Richards. Far questo sarebbe negare alla lingua ogni dimensione semantica. Accettare lo schema visualizzato nel triangolo implica accettare tutto il triangolo.

finizione di Dewey — come meri punti di transito, come assolute trasparenze³¹. Il parlante *passa attraverso* la parola per giungere all'oggetto, così come il guidatore *supera* il cartello stradale che lo avvisa che per la città X deve svoltare a sinistra.

Si potrebbe tuttavia obiettare: la definizione langeriana non si limita a negare la mediazione di una *conception*, afferma anche che il segnale, a differenza del simbolo, provoca una azione verso un oggetto presente — nel nostro caso, il cartello segnaletico della città X spinge il guidatore a prendere una certa direzione (azione) per raggiungere la città in questione (oggetto) —, così come, riprendendo l'esempio stesso della Langer, la parola 'James' spinge il cane all'azione del cercare James, laddove, se detta a un amico di James, essa ottiene come unico effetto la domanda « What about James? », ossia nulla più che un'immagine mentale.

Di fatto, pensiamo, un segnale resta tale anche tutte le volte che non provoca alcuna azione. Perché spesso, appunto, nessuna azione tiene dietro ad un segnale. Facciamo un semplice esempio, dove il segnale sia il fischio del capostazione: Se io devo partire, esso funzionerà per me da segnale stimolandomi all'azione del salire in vettura. Ma supponiamo che io non debba partire: è chiaro che in questo caso il segnale non provocherà da parte mia alcuna azione, e si legherà soltanto ad un'immagine mentale — funzionando quindi da simbolo. Per me che non devo partire, dunque, quel segno simbolizzerà un oggetto / evento assente: quel segno sarà per me un simbolo. Si potrebbe forse ribattere che quel fischio *funziona* per me da simbolo, mentre funziona da segnale per chi deve partire. In altre parole si vorrebbe dire che un segno può funzionare, a seconda dei casi, ora da segnale ora da simbolo. La definizione data dalla Langer, sarebbe pertanto, non già « sostanzialistica » bensì « funzionalistica ». Certo, questa ipotesi eliminerebbe le difficoltà testé accennate, e tuttavia essa non ci sembra fede-

31. J. DEWEY, *Art as Experience*, New York, Minton Balch & Co., 1934, p. 84.

le alla lettera (ma nemmeno allo spirito) langeriana. Al contrario, se c'è qualcosa che la Langer ha inteso fare, è proprio separare nettamente il simbolo dal segnale. Il simbolo è in sé qualcosa di altro dal segnale, e *conseguentemente* viene usato in maniera diversa (si rilegga: « The fundamental difference between signs and symbols is this difference of association, and consequently of their use . . . » [PNK, 61; corsivo mio]). Che poi i due segni rifluiscono e la distinzione si vanifichi, dipenderà dall'inadeguatezza degli argomenti che la Langer ha scelto per dimostrare la sua tesi.

Ora, se anche la differenza fra segnale e simbolo ci si è dissolta fra le mani, parrebbe resistere quella fra simbolo artistico e simbolo linguistico. Abbiamo già avuto occasione di esprimere dubbi sulla consistenza di tale differenza; motiveremo ora i nostri dubbi.

Per definire lo status del simbolo artistico, la Langer avanza il concetto di *inconsumabilità*. Qui, ancora una volta, ci tocca fare un passo indietro e considerare la posizione di Whitehead. Il processo di simbolizzazione, secondo Whitehead, comporta tre momenti: esperienza — simbolo — esperienza. Il *feeling* originario dell'artista si pietrifica nella struttura segnica; la lettura, o fruizione, consiste nel tornare dal segno al *feeling*, nel riattivare (*to re-enact*) l'esperienza. In linguaggio husserliano (ed è noto il possibile accostamento di Whitehead a Husserl³²): « L'evidenza, per così dire, si sedimenta. Ma il lettore può renderla di nuovo evidente, può riattivarla »³³. In altri termini, il simbolo si abolisce nel suo referente. Ma tale abolizione implica la dissoluzione dell'opera d'arte in quanto tale. Se l'opera, in quanto oggetto, è soltanto segno di e rinvio a un'esperienza, l'opera stessa decade a cartello segnaletico.

32. Vd. E. PACI, *Whitehead e Husserl*, in « Aut Aut », 84, 1964, pp. 7-18 (ora nel vol. *Relazioni e significati* — I, Milano, Lampugnani Nigri, 1965).

33. E. HUSSERL, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, tr. it. Milano, Il Saggiatore, 1967, p. 388. E vd. il commento di E. PACI, *Funzione delle scienze e significato dell'uomo*, Milano, Il Saggiatore, 1963, pp. 219 sgg.

co, a mero punto di transito. Giunti, ossia tornati, all'esperienza, il simbolo ha esaurito la sua funzione, e si può gettarlo via. Ma tanto vale gettar via l'opera medesima. Che è proprio quanto succede a tutto il naturalismo americano, dove si vanifica niente meno che l'oggetto artistico, l'opera *qua* opera. Se, come vorrebbe Dewey, la vera opera d'arte non è l'oggetto ma l'esperienza che vive (prende, direbbe Whitehead) quell'oggetto (« The product of art — temple, painting, statue, poem — is not the work of art. The work takes place when a human being cooperates with the product so that the outcome is an experience that is enjoyed because of its liberating and ordered properties »)³⁴, allora un quadro, una scultura, una sequenza musicale, un libro, non sono nient'altro che semplici frecce direzionali, stimoli meccanici. Dall'esperienza all'esperienza, transitando per il crocicchio, che so?, del tessuto verbale della *Commedia* o della *imagery* shakespeariana. Ma, in tal modo, come non accorgersi che l'opera d'arte scade a segnale, cartello indicatorio privo in sé di qualunque consistenza e valore, povero rinvio a qualcosa che, altro da essa, sta al di là? In termini più propriamente whiteheadiani, l'*art object* è il semplice strumento per la comunicazione di *feelings*. Come tale, una volta assolto il suo compito, sparisce. Quando, per così dire, il circuito si chiude e il *feeling* dell'autore è stato ricreato dal lettore, l'opera si svuota completamente, *sostituita* da quel *feeling*.

Ora, è precisamente al fine di evitare questa dissoluzione dell'opera nel modo con cui un certo quid viene esperito — e di evitare altresì la conseguente dissoluzione dell'estetica come filosofia dell'arte in una sorta di psicologia applicata — che la Langer ha proposto la definizione di « *unconsummated symbol* » (PNK, 240-41). Con tale concetto la Langer intende affermare l'illegittimità, anzi l'impossibilità, del passaggio (del ritorno) dal simbolo all'esperienza, garantendo così la realtà, l'unica realtà, dell'opera d'arte in quanto oggetto virtuale.

34. J. DEWEY, *Art as Experience*, cit., p. 214.

La nozione di « distanza », che la Langer aveva inserito nel primo movimento dall'esperienza-al-simbolo, torna ora nel secondo movimento dal-simbolo-all'esperienza. Non si tratta di ri-esperire gli originari *feelings* dell'artista, bensì di fermarsi alla loro *conception*. Il carattere simbolico dell'opera d'arte — così pensa la Langer — si dimostra nel fatto che ad essa tiene dietro non già un'azione nella realtà (azione nella realtà sarebbe, in qualche modo, l'accendersi di un'emozione nel lettore), bensì una « idea di emozione ». L'opera d'arte è simbolo non consumato né consumabile di un *pattern of feelings* perché questi *feelings* non si riattivano nell'animo (o meglio: nella struttura fisio-psicologica) del lettore, ma si offrono soltanto alla sua *comprehension*. Dunque il triangolo di Ogden-Richards, elaborato per rendere conto del processo della comunicazione linguistica, si adatta perfettamente a visualizzare anche il processo della simbolizzazione artistica. Ma che significa questo? Significa che la stessa definizione di inconsumabilità, introdotta per caratterizzare, differenziandolo, il simbolo artistico, non è sufficiente. Nei termini langeriani, ossia in termini di puro mentalismo, un'opera d'arte non è meno consumabile della frase « Stamattina ho incontrato James ». Conclusione illuminante. Se è vero infatti che la Langer ha avvertito l'esigenza di distinguere il processo artistico dal processo linguistico, all'uopo elaborando il concetto di *presentational e unconsummated symbol*, è altrettanto vero che poi non si è accorta come, unificando arte e linguaggio sotto la medesima definizione di simbolo, tornasse a confondere le carte; non solo, ma finisse per buona parte, essa pure, a modellare il fatto artistico sul fatto linguistico. Perché questo è appunto il dato immediatamente ricavabile da *Philosophy in a New Key*: l'esperienza artistica viene descritta in forza di un arbitrario allargamento ad essa delle caratteristiche tipiche del processo linguistico, ossia, più precisamente, in forza di un'estensione all'arte del triangolo di Ogden-Richards. Nella parte che sopra abbiamo dedicata alla virtualità, s'è visto come, per la Langer, un'opera d'arte sia non già il sintomo di un'emozione vissuta dall'artista, bensì il simbolo di

una *idea of feelings* « A concept is all that a symbol really conveys » (PNK, 71), afferma la Langer. E infatti nulla più che un *concept of feelings*, sempre secondo la studiosa americana, un'opera d'arte ci comunica. Allo stesso modo con cui la parola ci comunica un *concept of objects*³⁵. E come nel linguaggio la *conception* si riferisce a oggetti reali, così nell'arte l'*idea of feelings* si riferisce a *feelings* reali. Quando parlo, io designo, attraverso la parola, cose assenti; quando faccio arte, attraverso la struttura dell'opera, io designo *unfelt feelings*, ossia *feelings* assenti, soltanto immaginati, pensati. Dunque, il concetto di *unconsummated symbol* si tradisce modellato, almeno parzialmente, sul fatto che la parola, in quanto simbolo, si limita a provocare un'immagine mentale, senza stimolare un'azione verso oggetti presenti. Se volessimo schematizzare, potremmo forse farlo nel modo seguente:

linguaggio:	word — concept (of objects) — [objects]
arte:	form — concept (of feelings) — [feelings]

Ossia, tanto la forma quanto la parola significano un certo oggetto, ma un oggetto virtuale, presente soltanto in quanto immagine mentale, riflesso di uno *thought*: un *concept of feelings* nel caso dell'arte, un *concept of objects* nel caso del linguaggio. E come il *feeling* dopo la forma è messo tra parentesi perché esso non è reale, non si riattualizza, così l'oggetto dopo la parola è parimenti chiuso in parentesi perché è assente e nessuna azione ad esso si rivolge.

In quel che precede, tuttavia, il punto veramente cruciale non sta tanto nel non riattualizzarsi del *feeling*, bensì nel fatto che la forma è proposta come *copia* di un'altra struttura già data. Se la parola 'James', attraverso la mediazione della *conception*, rispecchia la realtà oggettiva dell'uomo James, allo

35. « In a special sense one may call a work of art a symbol of feelings, for, like a symbol, it formulates our ideas of inward experience, as discourse formulates our ideas of things and facts in the outside world » (PS, 90).

stesso modo la struttura formale di un'opera d'arte, attraverso la mediazione di una *concepted structure of imagined feelings*, rispecchia una struttura reale di *feelings*. Parola e forma sono allo stesso grado denotativi. La musica, scrive la Langer, « reflect[s] [...] the morphology of feeling » (PNK, 238):

As such it would have to have, first of all, formal characteristics which were analogous to whatever it supported to symbolize; that is to say, if it represented anything, e.g. an event, a passion, a dramatic action, it would have to exhibit a *logical form* which that object could also take [...]. The musical figure which we recognize as such must be a figuration under which we could apprehend the thing referred to. (PNK, 225, 226)

Con il che, evidentemente, si torna all'aporia fondamentale che la Langer eredita da Whitehead. Come ha ben visto Ludovico Actis Perinetti, la filosofia di Whitehead si dibatte nella tensione, né spiegata né risolta, fra un mondo di *feelings* anteriore a ogni delimitazione e definizione, e un complicatissimo schema categoriale³⁶. Come accordare le due prospettive? La risposta potrebbe essere che lo schema non fa se non esplicitare un sistema di relazioni, ossia una struttura, già presente nell'originario *feeling* indifferenziato. La risposta, che di fatto è stata avanzata — né solo come interpretazione di Whitehead —, ci pare più suggestiva che convincente. In realtà, si tratta di una risposta inverificabile. Per verificarla dovrei, messo da parte lo schema, entrare nel *feeling* e scomporlo e trovare la sua struttura, una struttura, è ovvio, corrispondente a quello dello schema. Ma il *feeling*, per definizione, non si dà che nella sua totalità indifferenziata; penetrarlo e scomporlo equivale a muoversi già sul piano dello schema. L'appello al « vissuto » (« tu vivi lo schema nel tuo sentire in prima persona ecc. ecc. ») cade nel fideistico, nell'intuizionismo, inconfutabile certo ma solipsistico. Dire che lo schema esiste già da sempre nel *feeling*, significa proce-

36. L. ACTIS PERINETTI, *Cosmologia e assiologia in Whitehead*, Torino, Ed. di « Filosofia », 1954, c. II.

dere a un'indebita proiezione dello schema stesso nell'unità indifferenziata del vissuto — che è il vizio, insomma, del naturalismo, secondo l'individuazione del Morpurgo-Tagliabue: il naturalismo proietta i suoi schemi nella realtà e poi « finge » di estrarli da essa³⁷.

Se ci siamo soffermati su questa difficoltà del sistema di Whitehead, è perché essa coinvolge anche la Langer. La lezione di Whitehead, associandosi con l'esemplarità del processo linguistico, induce la Langer a considerare la struttura artistica non già creazione, bensì semplice riproduzione, sul piano prima della *conception* e poi del segno, di una struttura di *feelings* che è reale in sé. Prospettiva, questa, che caratterizza massicciamente tutto il pensiero di Susanne Langer, da *Philosophy in a New Key* a *Feeling and Form*, da *Problems of Art* a *Mind*.

The dynamic pattern, which is actually an illusion, is what copies the form of vital feeling. (FF, 67)³⁸

Quell'errore che costituiva forse il limite più gravoso dell'estetica whiteheadiana, lo reperiamo dunque esplicito anche nell'opera della discepola. È, ripetiamo, l'errore di credere che prima dell'opera, prima della struttura segnica, esista una struttura di significati, o diciamo anche soltanto un significato preciso e individuato, il quale si cercherebbe, poi, una adeguata struttura formale in cui « tradursi ». La Langer, postulando una struttura *anteriore e indipendente* rispetto all'opera, ha finito per modellare la relazione *feelings-form* sulla relazione che nel linguaggio — inteso, è ovvio, alla maniera aristotelica — intercorre fra parola e cosa. Se il meccanismo linguistico è cosa - parola, quello artistico sarà *feeling-form*. Ambedue, parola e forma, sono semplici copie di una realtà indipendente da

37. G. MORPURGO-TAGLIABUE, *Su la problematica del naturalismo contemporaneo*, in «Gior. Crit. d. Filos. It.», 1958, 2, pp. 165-200.

38. Nella sua convinzione di una struttura interna al vissuto, la Langer si dimostra ben lontana da Cassirer. Cfr. gli esatti rilievi di L. FORMIGARI, *Considerazioni sull'estetica di S. L.*, in «Rivista di Estetica», 1966, 3, pp. 423-35. La Formigari però non fa il nome di Whitehead, che è la vera origine di quella convinzione.

loro e a loro anteriore. La vita, la realtà, sono esse stesse forme, e basta scostare il velo: tale il compito dell'arte (quel compito che l'arte condivide, al di là delle differenze specifiche, col mito, col linguaggio, con lo stesso pensiero discorsivo). Per parte nostra, crediamo il contrario: nei confronti del cosiddetto « ordine reale », l'arte non è strumentale ma costitutiva, creativa. L'arte non scopre un ordine già di per sé esistente, bensì crea un ordine. La vita, la realtà, sono caos, disordine e insignificanza, oscurità e vuoto. L'arte *inventa* un cosmo (*finge* un cosmo). Ecco perché non è dato tornare dalla forma al *feeling*: perché, abolita la forma, si ripiomberebbe nell'informe, nel magma (che cosa più informe del *feeling*?). Se il passaggio risulta impossibile, è perché davvero l'arte, come voleva Mallarmé, è un'architettura sul vuoto, una rete aerea sospesa sul caos — una *sublime menzogna*. L'assoluta alterità dell'arte rispetto alla vita qui mostra le sueperate e disperanti ragioni: l'arte è la misura della forma e dell'ordine, ed esiste nella misura in cui resiste al *gouffre*. L'arte è il lancio di un significato sopra l'abisso, e tale significato non è affatto altro rispetto alla struttura che lo sorregge, ma è la struttura medesima. Andare oltre la struttura, non vuol dire andare al significato, bensì abbandonare il significato, l'ordine, e ripiombare nella palude. L'arte è *finzione*, certo, ma non ci è consentito evadere dalla finzione. Perché la cosiddetta « realtà », cui si aspira tornare, — la realtà ordinata e colma di senso —, non è altro che una finzione all'interno della finzione. La realtà è il sogno dell'arte.

E all'abbandono di cui si diceva poc'anzi non si ovvia col concetto langeriano di inconsumabilità del simbolo, giacché tale inconsumabilità non è per nulla diversa dalla consumabilità della parola. Questa infatti, in quanto segno, non si abolisce, è vero, in un oggetto / evento presente, ma si abolisce comunque nella « concezione » dell'oggetto / evento che designa, « concezione » rispetto alla quale la parola-segno deve essere pura, assoluta trasparenza (PNK, 75). La parola in quanto parola non deve trattenerci, bensì lasciarsi superare senza residui e sostituire dall'immagine mentale. Ma non altrettanto, è chia-

ro, possiamo dire dell'opera d'arte: certo, essa ha lo scopo di comunicarci un *concept of feelings*, ma per far ciò ha bisogno non già di trasparenza bensì di *opacità*: noi non possiamo superare le immagini i colori i suoni ecc. del testo, ossia la sua struttura formale: se lo facessimo, se abolissimo la pagina in quanto pagina per andare al di là di essa, rimarremmo delusi, perché non troveremmo nulla, il suo significato essendo soltanto nella pagina, *essendo la pagina*. Di questo la Langer, tardivamente, è parsa accorgersi, e ha scritto in *Problems of Art*:

What I mean is that a genuine symbol, such as a word, is only a sign; in appreciating its meaning our interest reaches beyond it to the concept. The word is just an instrument. Its meaning lies elsewhere, and once we have grasped its connotation or identified something as its denotation we do not need the word anymore. But a work of art does not point us to a meaning beyond its own presence. What is expressed cannot be grasped apart from the sensuous or poetic form that expresses it. In a work of art we have the direct presentation of a feeling, not a sign that points to it. (PA, 133-34)

Ma *Problems of Art* appartiene ad una fase sensibilmente diversa rispetto a *Philosophy in a New Key* e allo stesso *Feeling and Form*. In *Philosophy in a New Key*, per quanto si guardi attentamente, non è dato rintracciare una posizione tanto esplicita. Accostandosi al concetto di *segno iconico* quale era stato definito da Morris³⁹, la Langer si sforza, in *Problems of Art*, di riportare il *concept of imagined feelings* nell'interno dell'opera, quasi diremmo nella concretezza materiale del se-

39. C. MORRIS, *Esthetics and the Theory of Signs*, in «Journal of Unified Sciences», 1939, pp. 131-50; *Science, Art, and Technology* in «The Kenyon Review», 1939, pp. 409-23. La definizione di 'segno iconico' deriva comunque da Peirce: *icon* = «a sign which refers to the object that it denotes merely by virtue of character of its own» (*The Philosophy of Peirce: Selected Writings*, ed. J. Buchler, London, Kegan Paul Trench Trubner & Co., 1940, c. VII). Si badi però che per Morris anche una carta geografica è una *icone*. L'icona artistica si precisa in quanto significa, incorporandolo, un valore. (Ma che vuol dire questo? Morris lo lascia nel vago).

gno, con ciò ottenendo, rispetto al suo primo testo, — e lo chiameremmo incontestabile acquisto —, una ben diversa autonomia della dimensione artistica nei confronti di quella linguistica. È nelle tinte e nelle scelte lessicali, nelle linee e negli impasti cromatici, nel gioco delle masse e dei vuoti, che l'opera d'arte si realizza, ma di questo la Langer non pareva pienamente consapevole ai tempi di *Philosophy in a New Key*. In altri termini — e dal punto di vista che qui c'interessa —, *Problems of Art* rappresenta un (ma parziale, vedremo) superamento del mentalismo che inficiava non solo l'opera del '42 ma anche *Feeling and Form*. In questi due testi, infatti, se è vero che si cercava di impedire, mediante la nozione di inconsumabilità del simbolo artistico, il passaggio dalla *conception* alla realtà, continuava però pienamente a sussistere il passaggio dal segno al concetto, dal *signifiant* al *signifié* (per usare una certa terminologia), ossia dalla struttura formale della pagina all'*imagination of feelings*. Ma con tale passaggio ci si lasciava completamente sfuggire l'autentica realtà di un'opera artistica: l'*intransitività* della pagina *qua* pagina⁴⁰. Se la parola è trasparenza, e in quanto *signifiant* si annulla nel *signifié*, l'opera d'arte è tale soltanto perché e nella misura in cui non esce (o meglio: non consente di uscire) dal *signifiant*, travalicando la sua apparenza. L'opera sarà dunque inconsumabile perché, a patto di sortire da essa, non si può andare al di là della sua struttura formale, perché leggiamo i suoi significati solo nella misura e fintantoché analizziamo la struttura formale. Il vertice del triangolo di Ogden-Richards andrà allora riportato senza il mi-

40. Il concetto di «intransitività» è stato proposto da E. Vivas, *Creation and Discovery*, New York, The Noonday Press, 1955. Diversi altri studiosi hanno sottolineato l'impossibilità di superare la pagina, cioè di abolire la percezione del veicolo segnico in una pura *conception*. Oltre a Morris vd. per es. I. A. REID, *Aesthetic Meaning*, in «Proceedings of the Aristotelian Society», LV, 1954/55, pp. 219-50; G. MORPURGO-TAGLIARINI, *Estetica e semantica*, e *Fenomenologia del processo semantico e struttura dei linguaggi artistici*, in «Rivista di Estetica», 1961, 3, pp. 324-76; 1962, I, pp. 19-57. Su altra linea, ma convergente, si leggano le *Tesi del '29* del Circolo Linguistico di Praga (ora in tr. it., Milano, Silva, 1966), e quanto da esse è poi derivato.

nimo residuo nell'angolo sinistro di base: il *feeling* esiste in quanto e solo in quanto segno. Il *signifié* esiste in quanto e solo in quanto *signifiant* ⁴¹.

Una considerazione siffatta dell'opera d'arte ci sembra anche l'unica che possa superare lo scoglio contro cui, stranamente, si sono incagliate tutte o quasi le estetiche (filosofiche) *made in U.S.A.* Alludiamo al momento della lettura critica.

Che cos'è la critica? e quale rapporto essa ha con la cosiddetta pura fruizione? Dewey in *Art as Experience* ci dà una risposta che si adatta perfettamente a Whitehead e alla Langer. È una risposta grosso modo crociana ⁴². La critica è propedeutica. La lettura critica, l'analisi critica, non sono, in sé, fruizione, per il semplicissimo motivo che sono discorso logico, concettuale, non percezione. Quando Dewey afferma che il giudizio critico è un atto dell'intelligenza compiuto sulla materia della percezione ai fini di una percezione più adeguata, aggiungendo che funzione della critica è soltanto l'educazione della percezione ⁴³, egli viene ad aprire una spaccatura incolmabile fra lettura critica e fruizione. Di fatto, è vero il contrario. L'analisi critica, sorretta da tutto il bagaglio che il critico possiede, non è già stadio preparativo ad una migliore fruizione, ma è essa stessa fruizione, la più perfetta fruizione ⁴⁴. La grandezza di un'opera non si dichiara ad un lettore incolto (e questo è pacifico), ma nemmeno ad un lettore che sia stato educato, preliminarmente, dal critico (secondo che vogliono Dewey e Croce), bensì soltanto e direttamente al critico, o al lettore in quanto critico,

41. Cfr. E. GARRONI, *Crisi semantica delle arti*, Roma, Officina, 1964, p. 167.

42. Le coincidenze di Dewey con Croce sono troppo note per ricordarle. Quanto a Whitehead, l'esito crociano dell'estetica derivabile dal suo sistema è confermato dal libro di D.W. SIMMERBURN, *A Whiteheadian Aesthetic*, New Haven, Yale U.P., 1961. Per il «crocianesimo» della Langer, infine, cfr. L. FORMIGARI, *art. cit.*, p. 428.

43. J. DEWEY, *Art as Experience*, cit., p. 324.

44. Cfr. la «percezione specializzata» di cui parla G. DORFLES, *Le oscillazioni del gusto*, Milano, Lerici, 1958, § 15. Si potrebbe dire che l'atto critico, il momento stesso dell'esegesi, è la percezione integrale.

nel momento in cui fa critica. In fondo, chi ben guardi, una posizione come quella di Dewey viene a negare ogni dignità alla critica, riducendola al ruolo di noiosa e frigida pedagoga. Nel contempo, si lascia sfuggire l'oggettualità dell'opera d'arte, il suo essere pura struttura segnica. Come allora non concludere, per chi accetti siffatta posizione, che la critica più autentica — dal momento che la « vera » opera d'arte si offre alla « pura » percezione — debba appuntarsi non già sul prodotto artistico (che è quanto dire sulla struttura dei *signifiants*), bensì sulla psiche del fruitore? Se si accetta di andare oltre l'opera, oltre la pagina, allora l'esito inevitabile ci pare quello del primo Richards, che nei *Principles of Literary Criticism* riduce la critica letteraria, per l'appunto, a psicologismo. La Langer ha ragione di respingere questo Richards e di proclamare la necessità di « to study the work of art itself instead of our reactions and feelings toward it », di trovare « some principle of its organization » che spieghi il funzionamento dell'opera stessa, ossia la sua forma (FP, 56). Ma poi ella stessa si smentisce, e tradisce la propria medesima affermazione dell'intransitività della pagina, allorché vede in quest'ultima il semplice riflesso di una *conception of feelings*, giacché, abolendosi la pagina nell'*imagination*, anche la critica dovrà spostarsi e diventare, da analisi delle strutture formali, ri-formulazione degli *imagined feelings*. Ragion per cui, se ci chiedessimo quale metodo critico si trovi proposto nelle pagine di *Feeling and Form*, dovremmo rispondere che si tratta del metodo crociano. Lo psicologismo di Richards si basava sulla tesi — direbbe la Langer — che nella fruizione il lettore rivivifica, ri-senta i *feelings* dell'artista. Croce e la Langer rifiutano una tesi siffatta. Di comune accordo, ci pare, fondandosi sulla loro teoria dei *feelings* o sentimenti « distanziati », contemplati ovvero *conceived*, essi ci propongono un metodo critico che nelle pagine di Croce sull'Ariosto raggiunge i suoi più perfetti risultati. Se il *signifiant* è superato e annullato nel *signifié*, il compito del critico sarà di fare un discorso sugli *imagined feelings*, insomma sul *meaning* dell'opera, su quella struttura di « sentimenti » che la struttura segnica

copia, non già di condurre un'analisi capillare della struttura della pagina in quanto pagina. La critica sarà, in breve, anche per la Langer, come fu per Croce, un ridire la cosa (la poesia — il *feeling*)⁴⁵.

Ora, il superamento che in *Problems of Art* la Langer ha attuato di certe sue posizioni esposte in *Philosophy in a New Key*, superamento diretto ad una più aderente e intransitiva attenzione alla pagina, potrebbe sembrare che venisse ad accordare maggior peso al momento dell'esegesi. La Langer stessa, in qualche passo diretti casuale di *Feeling and Form* e poi nel citato *Problems of Art*, sembrerebbe a tutta prima muoversi concretamente in tale direzione (cfr. per es. *FF*, c. 15; *PA*, 56-57 e c. 10). Tuttavia sarebbe, questa, un'impressione sostanzialmente errata. In effetti, proprio qui il sistema estetico langeriano tocca il suo punto meno persuasivo. Quando, nel penultimo capitolo di *Feeling and Form*, la Langer deve rispondere alla domanda: « How is the import of a work of art known to anyone but the artist? », ecco che la sola risposta che sa fornire è un generico e vago appello all'intuizione. L'opera d'arte, afferma la Langer, è per sua natura in traducibile in termini discorsivi, ininterpretabile criticamente: può essere solo colta da un *direct insight*, da una sorta di intuizione arcana, inspiegata e inspiegabile, « spontanea e naturale » (*FF*, 374-79). E un intero capitolo di *Problems of Art* (il quinto) è dedicato allo sviluppo (meramente sottolineativo, è chiaro: che c'è infatti da dire sull'intuizione? essa è se stessa, non definibile perché non traducibile in altri termini) di questo concetto di intuizione — concetto che si è attirato le troppo giuste stroncature di più di un recensore⁴⁶. In effetti, col suo appello all'intuizione,

45. Cfr. P. CITATI, *Introduzione a J. SPITZER, Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, Torino, Einaudi, 1959, pp. XXVI-XXVII; anche F. BATTAGLIA, *Il valore estetico*, Brescia, Morcelliana, 1963, pp. 17, 75-76.

46. Cfr. ad es. il serrato articolo di E. FUBINI, *S. L.: una nuova estetica (musicale)?*, in « *Rivista di Filosofia* », 1962, pp. 69-79.

la Langer può tranquillamente evitare tutti gli spinosi problemi della comunicazione, dell'approssimazione interpretativa ecc. ecc.; l'opera è lì, e bisogna soltanto attendere, fideisticamente, il momento in cui un click irrazionale e misterioso scosterà il velo, concedendo la visione. A che cosa si riduce, allora, la proclamata intransitività dell'opera artistica, il non poter uscire dall'oggettualità del segno? Ad una sorta, temiamo, di sterile leggere e rileggere nell'attesa paziente e stolido del click provvidenziale. Di nuovo, il momento dell'esegesi è scaduto a propedeutica, ad anticamera dell'intuizione. Di fatto, ogni esegesi è squalificata, l'unica via all'opera essendo la pura intuizione; la critica non ha né senso né utilità. Alla Langer pare essere sfuggito che la comprensione di un testo è lavoro lungo e faticoso, in cui il lettore(-critico) è chiamato ad impegnarsi con tutti i propri mezzi e le proprie risorse. La « visione », beninteso sempre approssimativa (una delle infinite possibili prospettive), del significato di un'opera non sta affatto all'inizio della fruizione, come crede la Langer (*FF*, 379; *PA*, 166), bensì al termine dell'indagine. La forma non è già data *suddenly* nella sua totalità piena e disvelata, quasi poi si trattasse solo di « controllarla » nelle sue singole articolazioni, bensì deve venire ricostruita pezzo su pezzo, con infinito lavoro, con uno scavo progressivo che non prima della fine (ma dove segnare la fine?) permetterà la comprensione. Ritenerne diversamente è cadere in un romanticismo deteriore.

In realtà, se parlando della Langer e confrontandola con Whitehead, abbiamo sottolineato la sua considerazione dell'opera artistica come virtualità, il suo ripudio (parziale, tuttavia) del naturalismo e dello psicologismo, la sua attenzione al fatto strettamente artistico come esperienza particolare e inconfondibile (come *un* tipo di esperienza, e non come possibile *qualità* di qualsivoglia esperienza); se abbiamo insistito sul valore di queste prese di posizione, non dobbiamo però tacere quello che ci sembra il limite generale della sua prospettiva (e che si sarà ormai enucleato a sufficienza da questo prece-
de): la scarsa aderenza alla pagina e alla scrittura. La Langer ha in-

contestabilmente ragione di rivendicare, contro Carnap e il positivismo logico, l'importanza di quelle « forme dello spirito » che, sulla scia di Cassirer, ella ha chiamato « simboliche ». Ma forse questa reazione l'ha spinta a trascurare quel tipo di analisi tecniche che da quelle correnti, in senso lato, fu promosso, e a svalutare ogni momento propriamente tecnico. L'ha spinta, insomma, ad un « crociano » disdegno per la minuta, tecnica realtà del linguaggio delle singole arti. Quando ad es. diciamo che la Langer ha definito l'arte « forma simbolica » e non « discorso metaforico », secondo che altri hanno fatto, cogliamo il carattere precipuo dell'estetica langeriana. Dei due termini, *feeling* e *form*, diremmo che l'accento della studiosa americana ha sempre battuto sul primo più che sul secondo, e anche quando si è avvicinata maggiormente alla pagina, puntualizzandone l'intransigibilità, è stato perché si è resa conto che il *feeling* è dentro la forma, e che può essere colto (intuito) soltanto finché si resta aderenti alla forma. Ma, ciononostante, la Langer ha poi seguito a guardare la forma dall'angolazione del « sentimento », a riportare la forma al « sentimento ». « Sentimento e forma », insomma, non « forma e sentimento » — dove il sentimento sarebbe ricondotto alla forma, al meccanismo funzionale. In questo senso, la lezione di Whitehead non è stata mai dimenticata, e la discepola ha sempre proceduto sulla strada del suo « maestro e amico ». Il *feeling* era per Whitehead il valore, il sentimento del valore, e questo forse può spiegare il ruolo dominante che il concetto di *feeling* svolge nell'estetica langeriana. Così come è ancora l'influenza di Whitehead, dell'ultimo Whitehead assiologico, che ci pare di avvertire nello sviluppo espressivo-intuizionistico che il pensiero estetico della Langer ha subito passando da *Philosophy in a New Key* a *Problems of Art* e oltre. E proprio l'aspetto generale, saliente di tale passaggio ci resta ora da considerare⁴⁷.

47. Coglie bene il passaggio della Langer da un'estetica simbolica a un'estetica espressiva P. MINGUET, *L'esthétique sémantique aux États-Unis*,

In *Philosophy in a New Key* la Langer si era sforzata di dare una definizione dell'opera d'arte come simbolo, ma era stata una definizione incerta e contraddittoria, comunque insufficiente. Non è dunque un caso che in *Problems of Art* la Langer abbia rifiutato la sua precedente definizione di simbolo applicata all'opera artistica, e la spiegazione che ella ha dato di questo rifiuto, ci sembra toccare il punto fondamentale: l'impossibilità di un'estetica simbolica. Un'opera d'arte non può essere definita « simbolo » per il semplice motivo che un simbolo è sempre simbolo di qualcosa, laddove l'opera d'arte non ha un qualcosa al di là di sé che essa stia a simbolizzare⁴⁸. Certo, vi è la « personalità » dell'artista, ma non possiamo dire che l'opera d'arte sia simbolica di essa, perché allora di ogni manifestazione, estrinsecazione dello spirito dovremmo dire che è simbolica. E poi, perché mai dovremmo chiamare un'opera « simbolica » della personalità del suo autore, e non piuttosto, invece, *espressiva*? Un'opera, e non solo d'arte, esprime nel materiale la personalità del suo autore⁴⁹. E difatti la Langer, in *Problems of Art*, ha sostituito alla definizione dell'opera artistica come « forma simbolica » quella di « *forma espressiva* ». Anche quest'ultima definizione, tuttavia, non va esente da incertezze che ne oscurano la portata. Da un lato, infatti, la Langer afferma che l'opera d'arte:

does not stand for something else, nor refer to anything that exists apart from it. According to the usual definition of « symbol », a work of art should not be classed as a symbol at all. (PA, 132).

in « Revue d'Esthétique », 1962, I, pp. 43-63. Cfr. anche G. COLOMBO, *Saggi recenti di S.L.*, in « Rivista di Estetica », 1959, 2, pp. 288-93.

48. Cfr. quel che scrive L. PAREYSON, *L'estetica e i suoi problemi*, Milano, Marzorati, 1961, p. 259: « Di fronte a un'opera d'arte l'unico atteggiamento rivelativo consiste nel considerare il corpo fisico dell'opera come se fosse tutto. In realtà l'opera non è altro che la sua esistenza fisica, la quale non è simbolo o mezzo o involucro o aspetto, ma è tutto ».

49. « Each individual expresses this continuous pattern of feeling in what we call his « personality » (PS, 95; si tratta di un saggio del '61).

Un simbolo si riferisce a qualcosa di altro/oltre da sé, che costituisce il suo *meaning*; ma un'opera artistica non ha nessun altro/oltre da sé, e quindi nemmeno può dirsi propriamente che abbia un *meaning*. In effetti, già in *Philosophy in a New Key* la Langer aveva accennato a un *import* dell'opera d'arte, senza però insistere sulla distinzione di *import* e *meaning*; in *Feeling and Form*, certo, con ancora maggior cautela, la Langer scriveva:

A symbol that cannot be separated from its sense cannot really be said to refer to something outside itself. (FF, 380)

e tuttavia seguiva a parlare di *meaning* dell'opera d'arte (« the feeling of the whole work is the 'meaning' of the symbol » [FF, 182]). Ora invece, in *Problems of Art*, il termine *meaning* è definitivamente abbandonato e sostituito, senza residui, con quello di *import* (PA, 67, 127)⁵⁰. Ma una volta negato il *meaning*, quel *meaning* che proprio in quanto altro/oltre costituisce la realtà di un simbolo, come seguire a parlare di simbolo? Un simbolo che non si riferisca a niente altro/oltre da sé, non può più dirsi simbolo. L'opera d'arte, quindi, che non ammette alcun *meaning*, non è un simbolo. Un'estetica simbolica è cosa pertanto insostenibile. La conclusione l'abbiamo tratta noi, ma essa è inevitabile, e, anche se la Langer non la formula esplicitamente, scaturisce da tutto *Problems of Art*.

Nondimeno, per un altro verso, la Langer continua a ritenere la forma dell'opera artistica copia di una struttura di *feelings reale in sé*. In una recensione a *Feeling and Form*⁵¹, Melvin Rader notava giustamente che se l'arte crea qualcosa di nuovo, essa non può dirsi simbolica, bensì espressiva. La Langer, presentando la nuova definizione di *expressive form*, dichiara di aver accettato il suggerimento di Rader, ma di fatto

50. L'uso del termine '*meaning*' era stato criticato da E. NAGEL nella rec. a PNK in « The Journal of Philosophy », 1943, e tale critica è ora raccolta dalla Langer (PA, 127).

51. « JAAC », marzo 1954, pp. 396-98.

non si può dire che, della critica di Rader, ella abbia colto il nocciolo. Rader infatti contestava alla Langer che l'arte fosse copia di alcunché, sia pure soltanto di una struttura di *feelings*. Rader affermava che l'artista crea qualcosa di assolutamente nuovo: « the artist is [...] making something quite new, something having no analogue in the real world »⁵². Ora, basta aprire a caso *Problems of Art* per rilevare quanto la Langer sia lontana da Rader. Certo, l'opera esprime il suo *import*, e noi, questo *import*, lo intendiamo non discostandoci dall'opera. Ma l'opera seguita pur sempre ad essere copia di una realtà già data. Ancora la Langer afferma che esiste un *pattern of feelings* reale e precedente l'opera, *pattern* che la struttura formale di quest'ultima ha il compito di riprodurre. Ovvero di *quasi-simbolizzare*. Perché se è vero che in *Problems of Art* la definizione di « forma simbolica » è accantonata, è anche vero che il termine 'simbolo' riaffiora qua e là, magari in mancanza di meglio (PA, 68), e la Langer lo giustifica parzialmente in questo senso: che esso è « an outward image of [an] inward process » (PA, 9), è qualcosa di oggettivo che rappresenta (= sta per) una analoga struttura esterna (« an *objectification* of subjective life » [PA, 9])⁵³. Cosicché, basandosi su tale giustificazione, la Langer ha creduto di poter chiamare l'opera artistica un « *quasi-symbol* » (PA, 126), intendendo dire che essa, pur non essendo propriamente un simbolo, si avvicina allo stato del simbolo in quanto ne condivide un tratto: l'essere figura di qualcosa di altro da sé.

Quale conclusione trarre da questo seguito di asserzioni spesso contraddittorie? Il giudizio inevitabile è che la Langer, col suo ritorno dal simbolo all'espressione, ossia ad una concezione squisitamente romantica dell'arte, ha mostrato al di là di ogni dubbio quanto il richiamo a Cassirer, nella sua prima opera, fosse posticcio, senza effettive radici. Il risvolto imme-

52. *Ibid.*, p. 397. Cfr. L.A. Rader, *S.L. and beyond*, cit., p. 360: « The work of art is something utterly and entirely new, a concrete embodiment of meaning which never existed until this particular work of art was completed ».

diatamente espressivo che abbiamo messo in luce anche in *Philosophy in a New Key*, diventa con *Problems of Art* tesi esplicita. Il fare artistico si palesa oggettivazione in un medium esterno di un mondo affettivo (quanti termini crociani, pure con una venatura di naturalismo biologistico!). La « forma » dello « spirito » si obiettivizza in una forma materiale.

Si è scritto or ora la parola 'biologismo' e l'indicazione trova massiccia conferma in quella che ha tutta l'apparenza di voler essere la summa del pensiero langeriano: *Mind: An Essay on Human Feeling*, di cui è uscito da poco il primo volume. Nel vasto e ambizioso disegno di offrire « the biological foundation of feeling » (M, XIX), la Langer tenta di ricondurre l'intera « vita spirituale » alla sua matrice appunto biologica. Le « forme » dell'arte, della morale, della filosofia sono viste come trasposizioni, nel mondo dell'uomo, dell'originaria struttura biologica. Così, per quanto riguarda l'arte, il carattere organico, vivente (*living*), *life-like* della forma artistica è interpretato come proiezione della *forma* della vita biologica. Gli spunti frequenti e spiccati che la Langer, in tutto il suo lavoro, ha derivato dalla *Gestaltpsychologie*, vengono qui sviluppati in direzione biologistica (vd. part. il c. 7, « On Living Form in Art and Nature »). Le linee dell'estetica langeriana non mutano, ma acquistano una nuova accentuazione, biologistica appunto, che è quanto dire naturalistica. Il fare artistico:

is the making of forms which express the nature of feeling
[...] artistic form is always the form of felt life. (M, 64)

Così ripete la Langer, ma precisa, con un'intonazione che non compariva in *Feeling and Form*:

The pattern of tensions inherent in a work of art reflects feeling predominantly as subjective, originating within us, like the felt activity of muscles and the stirring of emotions. (M, 164)

53. E in PS, 89, leggiamo: « But human feeling is a fabric, not a vague mass. It has an intricate dynamic pattern [...]. It is, I think, this dynamic pattern that finds its formal expression in the arts ».

La struttura artistica è dunque *isomorfa* con la struttura biologica: più precisamente, è la *estrinsecazione* (o proiezione) extraorganica della *inner life* dell'uomo. L'arte raffigura la morfologia del *feeling*. E il lettore può « vedere » in un'opera la propria — ma comune a tutti gli uomini — struttura organica.

La dipendenza da Whithead si riconferma, in *Mind*, predominante. Il *feeling* è infatti per la Langer, com'era stato per il suo maestro⁵⁴ il valore emozionale di un evento: « the emotional 'value' that events, situations, sounds or sights in their passing have had for him [l'artista] » (*M*, 118). L'operare artistico ci offre la visualizzazione della forma con cui un evento è stato vissuto, *felt*, da un soggetto. Per questo la Langer parla di astrazione — *presentational abstraction* (*M*, 156) —: l'arte astrae da un evento la forma soggettiva di ricezione, il « ritmo » del *feeling* con cui quell'evento è stato vissuto, e lo oggettivizza in una struttura segnica⁵⁵.

Not duplication of things which are already in existence, but the gathering and projection of their forms [...] is the artist's intent. (*M*, 166)

Ma ora si badi. Scrive la Langer:

In the course of projecting the forms of feeling into visible, audible or poetic material, an artist cannot escape an exact and intimate knowledge of those passages of sentience which he succeeds in expressing. (*M*, 64).

Ma in che modo l'artista può raggiungere tale *knowledge*? per quali vie può egli conoscere (preliminarmente? così almeno par-

54. E com'era stato anche per certo Dewey. Si legga per es. il saggio « Qualitative Thought », nel vol. *Philosophy and Civilization* (1937).

55. Ancora vicino a Dewey è il rapportare la « ritmicità » di ogni opera d'arte alla ritmicità propria degli organismi biologici. Insisto su questi riferimenti al Dewey più naturalistico perché in *Mind* la Langer si mostra assai più immersa nella tradizione naturalistica americana di quanto non apparisse nelle precedenti opere, almeno fino a *Philosophical Sketches* (che sarà da vedere come lo scheletro preparativo di *Mind*).

rebbe) la forma paradigmatica della *life of feeling*⁵⁶? Non per via teoretica (non per analisi logica, come veniva proposto in *The Practice of Philosophy*), dal momento che la Langer ha sostenuto, fin da *Philosophy in a New Key*, la precedenza dell'immagine all'idea, ossia dell'arte alla filosofia. E allora come? Per intuizione. Il ruolo che all'intuizione già in *Problems of Art* la Langer aveva assegnato, viene qui dilatato. È l'intuizione che fa « sapere » all'artista la forma del *feeling*; così come è all'intuizione del lettore che l'opera formata si offre. Se l'artista intuisce la struttura (biologica) del *feeling*, il lettore intuisce l'isomorfismo fra la struttura dell'opera che ha davanti e la struttura delle « intraorganic realities » (M, 130). Come corollario, si riconferma che il piano della lettura è il piano della pura e immediata percezione (ma una percezione tutta mentale), non quello dell'esegesi.

Artistic import requires no interpretation; it requires a full and clear perception of the presented form [...] the vital import of a work of art need not and cannot be derived by any exegesis. Such a process, indeed, destroys one's perception of import. (M, 84)

La critica — ed è il massimo che si può concedere — viene ancora una volta svalutata a pedagogia della percezione, a educazione dell'intuizione (ammesso, e non si capisce come, che l'intuizione si possa educare).

Quanto precede, lo si sarà notato, non fa che ripetere le tesi già incontrate in *Philosophy in a New Key* e in *Feeling and Form*, solo accentuandone e sviluppandone conseguentemente le implicazioni biologistiche. Il giudizio, pertanto, non si sposta.

56. Circa la struttura paradigmatica di *feelings* non sentiti ma soltanto concepiti, potremmo forse dire che essa è per la Langer quello che Whitehead chiamava « oggetto eterno », ossia la forma di determinazione di una certa realtà (qui, i *felt feelings*). Si ricordi che in Whitehead gli oggetti eterni sono « presi » dai « sentimenti concettuali » (cfr. C. SINI, *Whitehead e la funzione della filosofia*, Padova, Marsilio, 1965, pp. 225 sgg.). — così come, per la Langer, la struttura esemplare della *life of feeling* è pensata dall'artista prima e poi dal lettore.

Semmai vi si dovrà aggiungere il rifiuto di quella metafisica naturalistica a cui la Langer ha finito per tornare. E difatti, se a qualcosa serve *Mind*, è a confermare i sospetti sorti già alla lettura delle opere precedenti: i sospetti che anche dietro l'estetica langeriana finisse presto o tardi per tradirsi un residuo, via via rafforzatosi, di metafisica naturalistica. Con essa la Langer rifluisce nella zona più morta del pensiero americano.

GIUSEPPE SERTOLI

STUDI AMERICANI

Rivista annuale dedicata alle lettere e alle arti negli Stati Uniti

DIRETTORE: AGOSTINO LOMBARDO

Numeri 1-13 — Anni 1950-1967

- Vol. 1, 1955, pp. 320 (esaurito): dedicato in parte a Hawthorne, contiene altresì articoli su Thomas Paine, Melville, Faulkner, ecc.
- Vol. 2, 1956, pp. 302 (esaurito): dedicato in parte a Henry James, contiene articoli su Edward Taylor, Emily Dickinson, Howells, Lowell, Bellow, ecc.
- Vol. 3, 1957, pp. 374, L. 3.500: dedicato in parte a Melville, contiene articoli su T. S. Eliot, F. S. Fitzgerald, O' Neill, ecc.
- Vol. 4, 1958, pp. 436, L. 3.500: dedicato in parte a Mark Twain, contiene articoli su Prescott, Edmund Wilson, Pavese, ecc.
- Vol. 5, 1959, pp. 390, L. 3.500: dedicato in parte a T. S. Eliot, contiene articoli su E. A. Poe, Faulkner, D. Barnes, ecc.
- Vol. 6, 1960, pp. 420, L. 4.000: contiene articoli su Hawthorne, Melville, Henry James, J. C. Ransom, ecc.
- Vol. 7, 1961, pp. 476, L. 4.000: contiene articoli su Whitman, De Forest, Dreiser, Faulkner, Hemingway, Malamud, ecc.
- Vol. 8, 1962, pp. 372, L. 4.500: dedicato in parte a Emily Dickinson, contiene articoli su Melville, Sherwood Anderson, Sinclair Lewis, William Burroughs, ecc.
- Vol. 9, 1963, pp. 500, L. 5.000: contiene articoli su Bryant, Poe, Henry James, Thomas Wolfe, Marianne Moore, Theodore Roethke, ecc.
- Vol. 10, 1964, pp. 508, L. 5.000: contiene articoli su Cotton Mather, C. B. Brown, Edith Wharton, Salinger, Ginsberg, ecc.
- Vol. 11, 1965, pp. 468, L. 5.000: contiene articoli su Poe, Henry James, Mark Twain, Hilda Doolittle, T. S. Eliot, H. Crane, ecc.

Vol. 12, 1966, pp. 406, L. 5.000:

R. M. COLOMBO, *Un inedito di Washington Irving*. - A. FABRIS, *Il «Randolph» di John Neal*. - M. T. DE MAJO, *La fortuna di Ralph Waldo Emerson in Italia (1847-1963)*. - M. T. GIULIANI, *Il vocabolario delle lettere (1853-1864) di Emily Dickinson*. - B. A. MELCHIORI, *Longfellow in Italy, with unpublished Letters of Longfellow and Howells*. - G. GADDA CONTI, *Le due ascesi di Silas Lapbam*. - S. PEROSA, *Tema e tecnica in «The Sense of the Past»*. - G. SERTOLI, *La Piccola Commedia di Spoon River*. - E. MORTARA DI VEROLI, *L'arte di Henry Roth*. - G. FINCK, *Salinger o la magia del nome proprio*. - F. BINNI, *John Barth e il romanzo di società*. - C. PAGETTI, *Kurt Vonnegut, tra fantascienza e utopia*. - R. ANZILOTTI, *Il viaggio di Dreiser in Italia (in appendice, pagine inedite di A Traveler at Forty)*.

Vol. 13, 1967 pp. 500, L. 5.000:

P. CABIBBO, *Mary Rowlandson, prigioniera degli indiani*. - R. M. COLOMBO, *La prosa di Philip Freneau*. - B. PLACIDO, *James Fenimore e «The Deerslayer»*. - F. C. GOZZINI, *W. C. Simms e «The Yemassee»*. - D. ABBATE BADIN, *La narrativa di John Pendleton Kennedy*. - V. AMORUSO, *Alla ricerca d'Ismale: Melville e l'arte*. - B. PISAPIA, *George Eliot e Henry James*. - C. STROUT, *Henry James and the International theme today*. - F. BINNI, *Per una poetica del naturalismo*. - M. CORONA, *Considerazioni sull'ordine di successione dei racconti di Hemingway*. - C. PAGETTI, *L'universo impazzito di H. P. Lovecraft*. - A. GARDONI, *L'espressionismo nel teatro americano (1920-1930)*. - C. J. RAWSON, *Wallace Stevens's, «Le monocle de mon oncle»*. - G. SERTOLI, *Susanne Langer o la dissoluzione del simbolo*.

A *Studi Americani* hanno collaborato: D. Abbate Badin; M. L. Allen; V. Amoruso; R. Anzilotti; S. Baldi; A. A. Berger; R. Bianchi; M. L. Bignami; F. Binni; P. Bompard; M. Bulgheroni; H. Bungert; P. Cabibbo Jandolo; G. Calami; G. Cambon; R. Ceserani; R. H. Chase; P. Chiesa; F. Chinol; L. Ciotti Miller; S. Colognesi; R. M. Colombo; C. Consiglio; M. Corona; N. D'Agostino; P. De Logu; M. T. De Majo; A. Fabris; F. Ferrara; G. Fink; V. Gabrieli; G. Gadda Conti; R. Gale; L. Galli; I. Gallino; L. Garegnani Unali; M. Gcismar; A. Giaccari; R. Giammarco; A. Giannirapani; M. T. Giuliani; A. Goldoni; C. Gorlier; F. C. Gozzini; P. Guidetti; A. Guidi; A. P. Hinchliffe; C. Izzo; S. J. Kahn; A. Lombardo; R. Lo Schiavo; J. Lucas; R. Lundy; C. Lupo; G. Manganelli; G. Martignetti; A. Mastrangelo; M. Materassi; J. C. Mathews; B. Melchior; G. Melchior; M. Meliadd; G. Miglior; M. Millgate; P. Mirizzi; M. Moffa; E. Mortara; C. Pagetti; M. Pagnini; A. Pandolfi; M. Pasi; A. Pellegrini; S. Perosa; B. M. Pisapia; B. Placido; V. Poggi; S. Poli; M. Praz; P. Pugliatti; M. Ratner; C. J. Rawson; A. Rizzardi; F. Rossi; S. Rossi; P. Sanavio; V. Sanna; A. Serpieri; G. Sertoli; G. Sinko; P. Spinucci; C. Strout; B. M. Tedeschi; Lalli; V. Verucci; L. Weinstein; A. Weissgarber; A. Winner; J. Woodress; C. Zauli-Naldi; E. Zolla.

BIBLIOTECA DI STUDI AMERICANI

a cura di
AGOSTINO LOMBARDO

1. BIANCAMARIA TEDESCHINI LALLI, *Henry David Thoreau*. 1954, pp. 156. L. 500.
2. GLAUCO CAMBON, *Tematica e sviluppo della poesia americana*. 1956, pp. 252. L. 1.800.
- *3. AGOSTINO LOMBARDO, *Realismo e simbolismo. Saggi di letteratura americana contemporanea*. 1957, pp. 264 (esaurito).
4. SALVATORE ROSATI, *L'ombra dei Padri. Studi sulla letteratura americana*. 1958, pp. 220. L. 500.
5. NEMI D'AGOSTINO, *Ezra Pound*. 1960, pp. 180. L. 500.
6. AGOSTINO LOMBARDO, *La ricerca del vero. Saggi sulla tradizione letteraria americana*. 1961, pp. 416. L. 3.500.
7. SERGIO PEROSA, *L'arte di F. Scott Fitzgerald*. 1961, pp. 324. L. 3.500.
8. CLAUDIO GORLIER, *L'universo domestico. Studi sulla cultura e la società della Nuova Inghilterra nel secolo XIX*. 1962, pp. 296. L. 3.500.
9. RÉMIRE ZOLLA, *Le origini del trascendentalismo*. 1963, pp. 292. L. 3.500.
10. PIERO MIRIZZI, *Mark Twain*. 1965, pp. 328. L. 3.500.
11. MARISA BULGHERONI, *La tentazione della chimera. Charles Brockden Brown e le origini del romanzo americano*. 1965, pp. 280. L. 3.500.
- 12-13. *Repertorio Bibliografico della letteratura americana in Italia*. A cura del CENTRO DI STUDI AMERICANI sotto la direzione di BIANCAMARIA TEDESCHINI-LALLI. 1966. Vol. I: 1945-1949, pp. XVI-172; Vol. II: 1950-1954, pp. 280. Prezzo dei due volumi: L. 7.000.
- 14-15. CARLO IZZO, *Civiltà americana*. Vol. I: *Saggi*. 1967, pp. 440; Vol. II: *Impressioni e note*. 1967, pp. 308. Prezzo dei due volumi: L. 7.000.
16. CRISTINA GIORCELLI, *Henry James e l'Italia*. 1968, pp. 168, L. 2.500.

In corso di stampa:

MARIO MATERASSI, *I romanzi di Faulkner*.

ALBERTA FABRIS, *Henry James e la Francia*.

ENGLISH MISCELLANY

A Symposium of History, Literature and the Art

Editor: MARIO PRAZ

Assistant Editor: GIORGIO MELCHIORI

Numeri 1-19 — Anni 1950-1967

Publicato annualmente sin dal 1950; collaboratori ai primi sedici numeri: C. M. Ady; J. Anderson; G. Aquilecchia; G. C. Argan; W. H. Auden; G. Baldini; G. Barblan; S. Baumgarten; M. G. Bellorini; R. Beum; R. Bianchi; O. D. Bickley; D. Bisignano; M. Bottrall; O. Burian; G. Cambon; C. Capra; M. Cavalcini; E. Cecchi; G. Cecchin; I. Cellini; R. Chase; E. Chinol; P. Colaiacomo; J. I. Cope; B. Corrigan; A. M. Crinò; E. Croft-Murray; J. P. Cutts; N. D'Agostino; H. Darbishire; P. De Logu; V. De Sola Pinto; C. De Stasio; G. Devoto; B. Dobrée; L. Donati; L. Dondoli; H. W. Donner; O. Doughty; N. Douglas; L. D. Ettlinger; O. Evans; P. Fasano; J. Fellheimer; F. Ferrara; R. Flatter; J. Fleming; H. Foltinck; T. Frank; M. H. Puttrell; V. Gabrieli; A. T. Gaylord; M. L. Giartosio de Courten; D. J. Gordon; G. Grayson; G. Gronda; R. G. Grylls; A. Guidi; J. R. Hale; D. Hannah; J. B. Hartmann; H. W. Häusermann; C. A. Hutter; J. Hutton; E. F. Jacob; L. Jannattoni; S. Koringner; V. Kostic; M. Lancia; G. La Regina; M. Lloyd; A. Lombardo; C. J. M. Lubbers; H. Lüdeke; L. Magnani; L. A. Marchand; T. H. Marsh; J. S. Mayfield; J. J. Mayoux; B. Melchiori; G. Melchiori; E. Menascé; M. Minconff; R. J. Mitchell; K. Muir; J. L. Mumford; F. Nicolini; G. Panichas; S. Pantazzi; J. H. Parish; C. Pasquali; S. Poli; W. B. Pope; L. Poston III; M. Praz; R. K. Presson; F. T. Prince; P. Rebora; C. Refice; A. Renoir; J. Richardson; S. Rosati; S. Rossi; C. Roth; G. S. Rousscau; L. Salerno; A. J. Sambrook; L. Sandri; J. Seznec; J. T. Shawcross; G. C. Singh; E. Sioli Legnani; F. Stanzel; C. Thacker; P. Thompson; E. H. Thorne; L. Thorpe; I. Toesca; J. Tusiani; R. M. Uslenghi; E. R. Vincent; R. Weiss; R. Wellek; H. V. White; J. H. Whitfield; S. J. Woolf; E. Zolla.

Vol. 17, 1966, pp. 320, L. 6.000:

F. MARENCO, *Per una nuova interpretazione dell'«Arcadia» di Sidney*. - H. FROMM, *Spenserian Jazz and the Aphrodisiac of Virtue*. - V. KOSTIC, *Ariosto and Spenser*. - R. PRYOR DODGE, *The Image and the Actor*. - D. RAVIGNANI, *Ford e Burton*. - M. CORSANI, *D. H. Lawrence traduttore dall'italiano*. - A. K. Mc COMB, *The Anglo-Americans in Florence*. - A. M. CRINÒ, *Uno sconosciuto autografo drydeniano al British Museum*.

Vol. 18, 1967, pp. 316, 1 illustrazione, L. 6.000:

P. M. CLOGAN, *Chaucer's Use of the Thebaid*. - S. ROSSI, *Il significato di William Caxton*. - A. G. GROSS, *The Text of Hal's First Soliloquy*. - J. P. CUTTS, *Shakespeare's Song and Masque Hand in «The Two Noble Kinsmen»*. - J. E. PARISI, *Milton and the Well-Ped Angel*. - M. D'AMICO, *Oscar Wilde between «Socialism» and Aestheticism*. - F. BINI, *Realtà e visione nella lirica di Thomas Hardy*. - M. B. CONEALONIERI, *I racconti di E. M. Forster*. - G. SERTOLI, *Lawrence Durrell e il «Quartetto di Alessandria»*. - B. MELCHIONI, *A light-fingered English visitor to Italy*. - P. KAUFMAN, *Rawdon Brown and his adventures in Venetian Archives*.

Vol. 19, 1968, pp. 380, 5 illustrazioni, L. 6.000:

P. PARKER, *The Image of Direction in Dante, Spenser and Milton*. - G. S. ROUSSEAU, *Marlowe's «Dido» and a Rhetoric of Love*. - D. C. McPHERSON, *Chapman's Adaptations of New Comedy*. - D. BAKER-SMITH, *John Donne and the Mysterium Crucis*. - D. R. BENSON, *«Ideas» and the Problem of Knowledge in Seventeenth-Century English Aesthetics*. - P. COLAIACOMO CONTI, *Natura e civiltà in Henry Fielding*. - R. J. GEMMETT, *The Critical Reception of William Beckford's Fonthill*. - G. MELCHIONI, *Yeats and Dante*. - H. FROMM, *«To the Lighthouse»: Music and Sympathy*. - A. BARR, *The Paradise behind «1984»*. - M. LEARDI, *La poesia di Stephen Spender*. - M. BELLORINI, *Un medico italiano alla corte di Elisabetta: Giulio Borgharucci*. - B. MOLONY, *Anglo-Florentine Diplomatic Relations and the French Revolution*. - E. PALANILLI, *Lettere e note inedite di William Drummond of Hawthornden*. - G. GADDA CONTI, *Una lettera inedita di D. H. Lawrence*. - A. M. CRINÒ, *La relazione Barducci-Ubaldini sull'impresa d'Irlanda (1579-1581)*.

NUOVO MONDO

La storia, le arti, la filosofia negli Stati Uniti d'America

- * 1. FREDERICK J. HOFFMAN, *Il romanzo in America, 1900-1950*. Traduzione di Augusto Guidi. 1953, pp. 230 (esaurito).
- * 2. JOHN I. H. BAUR, *Le arti figurative in America, 1900-1950*. Traduzione di Giorgio Melchiori. 1954, pp. 228 (esaurito).
- 3. LOUISE BOGAN, *La poesia in America, 1900-1950*. Traduzione di Nemi D'Agostino. 1954, pp. 127. L. 1.000.
- 4. EDMOND M. GAGEY, *Il teatro in America, 1900-1950*. Traduzione e introduzione di Mario Roberto Cimnaghi. 1954, pp. 372. L. 2.000.
- 5. RAY B. WEST JR., *Il racconto in America, 1900-1950*. Traduzione di Giuliana Scudder. 1955, pp. 145. L. 1.000.
- 6. WILLIAM VAN O'CONNOR, *La critica letteraria in America, 1900-1950*. Traduzione di Fiammetta Moronti. 1955, pp. 204. L. 1.200.
- 7. MORTON D. ZABEL, *Antologia della critica americana del Novecento*, 4 voll. Vol. I, 1957, pp. 348, L. 2.000; vol. II, 1961, pp. 380, L. 2.000; vol. III, 1962, pp. 404, L. 2.000; vol. IV, 1964, pp. 348, L. 2.000.
- 8. ALLEN TATE, *Saggi e poesie*. Traduzione di Nemi D'Agostino. 1957, pp. 186. L. 1.200.
- 9. JOHN T. HOWARD e GEORGE K. BELLOWS, *Breve storia della musica in America*. Traduzione di Lidia Lovatelli. 1963, pp. 575. L. 4.000.
- 10. RICHARD M. DORSON, *Il folklore in America*. Traduzione di Elisabetta Battista. 1964, pp. 376. L. 3.000.

11. J. HECTOR ST. JOHN DE CREVECOEUR, *Lettere di un agricoltore americano*. Traduzione di Ornella Camalero. 1965, pp. 266. L. 1.800.
 12. WILLIAM MILLER, *Nuova storia degli Stati Uniti*. A cura di Renato Grispo. Prefazione di Raimondo Luraghi. 1966, pp. XII-530. L. 4.000.
- VAN WYCK BROOKS, *Il mondo di Washington Irving*. 1959, pp. 431. L. 5.000.

Dicembre 1968

ARTI GRAFICHE CITTÀ DI CASTELLO
Città di Castello (Perugia) - Tel. 853.385



COPIA
OMAGGIO