

IL « PERSONAGGIO » DI SHERWOOD ANDERSON

« For me, » he reflected, « there have been no François Villon or Sapphos in the tenderloins of American cities. There have been instead only heart-breaking disease and ill health and poverty, and hard brutal faces and torn, greasy finery. »

Windy McPherson's Son

L'equivoco critico a proposito delle origini naturalistiche dell'arte di Sherwood Anderson si è andato, in questi ultimi anni, dissolvendo, malgrado diversi tentativi di teorizzare « un » naturalismo andersoniano¹.

Oggi si tende a negare uno stretto legame di Anderson con la poetica dei naturalisti americani, ed è certo che anche a quelli di loro cui egli è stato più paragonato (l'« impressionista » Crane, il « mistico » Dreiser) Anderson è unito per una linea più tematica che strutturale.

D'altra parte, è chiaro che la primitiva visione di un Anderson uniformatosi, ai suoi esordi, alle regole della narrativa naturalistica per poi subito infrangerle è facilmente cancellabile. Infatti, lo « Zola americano » Frank Norris, fosse vissuto, avrebbe potuto senza troppa difficoltà tacciare di eretico l'autore di *Windy McPherson's Son* e di *Winesburg, Ohio*, per i suoi personaggi sottoposti ad un'atmosfera rarefatta e irrespirabile e per le loro vicende esposte ad una logica di bizzarria e paradosso invece che a quella di un naturale divenire. Ma, appunto, la differenza è qui: mentre i suoi predecessori naturalisti, in nome della famosa oggettività, stavano a *vedere* il roman-

1. Cft. CHARLES C. WALCUTT, *American Literary Naturalism, A Divided Stream* (Minneapolis, 1956), pp. 224 segg.; RAY B. WEST, *The Short Story in America* (Chicago, 1952), pp. 44 segg.

zo, Anderson poteva sì sembrare uniformarsi alla loro posizione salvo poi a *involgersi* nel romanzo e nel suo materiale come personaggio più o meno esplicito.

La posizione del moralismo andersoniano appare subito legata ad una coscienza storica e umana piuttosto che alle regole e alle sollecitazioni della scuola naturalistica; ma ora si tratta di definire meglio di quanto finora si sia fatto l'entità di quel territorio post-naturalistico e soprattutto quello che caratterizza — nelle aderenze col naturalismo e nelle divergenze da esso — la genesi storico-sociale del « personaggio » della narrativa andersoniana.

1. *Nascita del personaggio*

Gli obiettivi di Anderson e dei naturalisti sembrano esser comuni: la fedeltà al materiale usato, la conoscenza del mondo del *fatto*, la demolizione delle idee borghesi e convenzionali, l'esumazione della « buried life » dell'inconscio (l'« unsearched » di Norris) etc. . . .

Ma è anche facile vedere come, ad esempio, la fedeltà al materiale usato, e cioè, eminentemente, al « personaggio », si risolve in Anderson in un superamento deciso della pietà (tutt'al più) che veniva riservata ai personaggi di Norris o anche al Clyde Griffiths di Dreiser: non a caso, un'accusa come questa contro:

the suggestion that you, the story teller, are a bit above the character of your story. There is very little surrender of self. You stand above and look down. You become the all wise, the seeing one . . .².

poi prolungata in un esame delle 'infedeltà' della scrittura oggettiva:

2. « Man and His Imagination », nel simposio *The Intent of the Artist* (Princeton, 1941), p. 43.

America is the land of objective writing and thinking. New paths will have to be made. The subjective impulse is almost unknown to us. Because it is close to life, it works out into crude, broken forms. It leads along a road that such American masters of prose as James and Howells did not want to take, but if we are to get anywhere we shall have to travel that road³.

e, invece, la continua esortazione ad una « humbleness before life » che sola permette la partecipazione *col* personaggio, quella che si potrebbe definire la *negative capability* di Anderson di contro all'egoismo scientifico dei naturalisti.

Il rapporto di Anderson col proprio materiale è forse più intenso e personale che in ogni altro scrittore americano moderno: la sua perfetta identificazione è talvolta segnata da un misticismo religioso: « Everyone in the world is Christ and they are all crucified », e alla radice non è difficile da individuare il primitivo idealismo, un ansioso romanticismo rousseauiano: tutti potrebbero essere innocenti e puri e vivere in intimità con la terra se la *macchina* americana e il suo 'doom' non li annichilisse irrimediabilmente.

Questo idealismo romantico è illustrato spessissimo nei racconti di Anderson, nei quali lo scrittore non riesce a superare l'orrore di un rapporto sociale falso e malignamente deformato dalla macchina, e si rifugia quindi nella *self-isolation* che è propria di tutti i suoi personaggi: Enoch Robinson in « Loneliness » « dismissed the essence of things, and played with realities », e — in genere — personaggi che niente vogliono loro accada sul piano della realtà comunemente nota, tristi eredi del Bartleby melvilliano. L'idealista romantico vede infatti un conflitto tra il significato più profondo (tanto profondo che è silenzio completo e appunto in quanto tale « makes their lives significant ») e il fatto della vita, tra ciò che facciamo e ciò che « realmente » siamo. Anderson vuole infatti

3. « An Apology for Crudity », *Dial*, LXII, pp. 437-438 (8 Novembre 1917). Ristampato in *Sherwood Anderson's Notebook* (New York, 1926), p. 198.

ricordare, con la forza della sua confidenza nel sogno fanciullesco del personaggio isolato, che in ognuno v'è qualcosa di totalmente privato, intoccabile, oltre apparenza e azione: è il candore di Anderson a rendere quest'esperienza centrale e intensa.

Alla fine di « *Departure* » Anderson scrive di George Willard: « *Winesburg had disappeared and his life there had become but a background on which to paint the dreams of his manhood* »: la vita passata è segno di un personaggio isolato che non ha mai tentato di risolvere il problema del rapporto con gli altri, ed è la stessa vita di Anderson a darci il *pattern* di un'esistenza totalmente devota ad un'Arte che sconfigge e umilia la vita (il rapporto sociale con gli altri uomini) col proposito però di salvare una pura integrità vitale.

Anderson si rifugia sempre nella compagnia di fantomatiche creature che proteggono la sua integrità e fan sì che egli resti il « *child man* » che descrive con tanta comprensiva simpatia nel personaggio di Enoch Robinson.

È una reciproca fiducia che strettamente lega Anderson alle sue creature, ecco perché in lui non v'è sovrapposizione alcuna di narratore e di personaggio; in Hemingway, ad esempio, il personaggio è un « *born loser* » ma il narratore trionfa su ogni sconfitta, in Anderson invece l'orgoglio del raccontare è assente proprio perché il narratore *vive* il romanzo come personaggio egli stesso, talché non c'è la sua indipendente vita di creatore a mutare il tono dei racconti. Invece, le storie di *Winesburg* sono fedeli al loro autore come lui lo è a loro: Anderson mostra infatti una « *priestly devotion* » da cui è assente ogni distacco estetico e che spesso anzi si estende fino alla confessione e alla registrazione dell'inarticolato discorso dei « *fools* ».

L'individuo di Anderson finisce col definirsi naturalmente in una dimensione solipsistica, che è appunto spia dell'exasperato idealismo in ambito psicologico del narratore, fino a deformarsi in una maschera: rimane in lui il principio di individuo grezzo che non può superare il silenzio che lo esclude dagli altri. Si pensi all'ambivalenza dei « *grotesques* »: generosi ma allo stesso tempo egocentrici e maniaci, rifuggenti dalla comuni-

tà, presso cui sono in disgrazia, con piccoli atti sintomatici, le « paper pills » di Doc Reefy, i ' tic ' di Adolph Myers, la solitudine stravagante del reverendo Curtis Hartman di « The Strength of God » che

wondered if the flame of the spirit really burned in him and dreamed of a day when a strong sweet current of power would come like a great wind into his voice and his soul and the people would tremble before the spirit of God made manifest in him: ' I am a poor stick and that will never really happen to me ', he mused dejectedly, and then a patient smile lit up his features. ' Oh well, I suppose I'm doing well enough ', he added philosophically.

Al « tipico » dei naturalisti (l'individuo in rapporto esplicito con le forze sociali che condizionano il suo atteggiamento) parrebbe allora sostituirsi in Anderson l'originale, lo strano; la valutazione del personaggio è sì soggetta alla stessa « frequenza », in quanto l'« anormale » di Winesburg è pur sempre il prodotto costante della falsa normalità della società la cui cronaca anche minuta (vedasi *Hello Towns!*) è sempre sull'orlo di rivelare la mania, ma anche ad una diversa accettazione del fatto che era legge per i personaggi zoliani e di derivazione zoliana, fatto cioè come norma naturale e sociologica al cui determinismo meccanicistico l'uomo non può evitare di soggiacere.

Ora, in questa accezione, il fatto scompare in Anderson, né si sostituisce a quel fatto invalicabile e univoco la sua proiezione caleidoscopica, il caso o il destino; a differenza di Dreiser, ad esempio, Anderson si dispone nei confronti del fatto e del personaggio in modo che quel fatto assume una diversa risonanza nel mondo e nella coscienza del personaggio. Non più legge eterna che stringe i personaggi nel gioco di causa ed effetto, ma un fatto che è più spesso quasi unicamente condizione o convenzione, pregiudizio, legge cioè di un certo gruppo sociale e non forza di natura; ed ecco perché il personaggio ha coscienza della ristrettezza di quella legge e le si oppone da « escluso », e il fatto perdura nella dimensione ch'esso assume nell'intimo del personaggio. In « Hands » il fatto è ironicamente la colpa non commessa di Adolph Myers, la sua inavvenuta corruzione degli scolari, la notizia della quale è diffusa per

i sogni di un « half-wit »; il vero fatto è nella reazione, questa tragicamente vera, del paese, degli altri, a quella supposta vergogna, è nella condanna durissima che la società pronuncia nei confronti del protagonista. Nel contrasto tra questa reale cruda condanna e la colpa inesistente, nella coscienza che il personaggio riesce ad avere, soffrendo, di tale contrasto, sta il senso della denuncia andersoniana.

2. 'Fact' e 'fancy'

Anderson è veramente agli antipodi della lezione naturalistica: la « Brute strength » che « sits empurpled and laughs a throaty laugh », per Dreiser simbolo del « doom », è così lontana dal *fact* che minaccia il personaggio di Anderson, anche se le conseguenze di quest'ultimo possono essere ugualmente distruttive.

Tuttavia, per essere vicino ai suoi personaggi, Anderson deve *non* credere al *doom-fato*, ch  allora ogni vita sarebbe per lui negata e unico tema sarebbe la sterile e monotona negazione; deve, invece, valorizzare la vita come un tutto esplorabile e infinito per temi poetici ed esistenziali.

E che la scomparsa del *fatto* naturalistico si attui decisamente in Anderson, e in quale direzione,   chiaro da quelli che vogliono essere i presupposti teorici dell'arte andersoniana, i cardini della sua pur confusa speculazione. In essi Anderson   teso ad estendere oltre appunto l'univocit  del fatto la ricchezza inconoscibile della realt  della vita. In qualche « then » del passato — scrive egli nell'introduzione a *Winesburg*, « The Book of the Grotesque » — l'uomo aveva creato molte soddisfacenti verit  contraddittorie, « each truth . . . a composite of a great many vague thoughts »; quindi la salutare interezza di molteplici verit  fu persa, l'uomo scelse una verit  particolare, vi bas  la propria vita e divenne un « grotesque », essendo la propria esclusiva verit  « a falsehood ».

La *verit * di Anderson   insomma che aggrapparsi ad un'unica verit  significa chiudersi gli uni agli altri;   in questa

condizione che il personaggio diviene un « grotesque » ed è « grotesque » a causa del suo coinvolgimento nel disordine della società, cosicché la « apology for crudity » che Anderson presenta come l'interpretazione migliore che si possa dare del rapporto esistente tra la ' crudity ' della realtà americana e la vita dei suoi personaggi non è certo una giustificazione di quella *crudity*, bensì il tentativo di risolvere la « grotesqueness » in un'adesione a un mondo che fosse realmente ordinato⁴.

Così si veda come, con la stessa frequenza che il mondo accertato scivola verso il mondo *indescrivibile*, Anderson scivola dal « world of fact » al « world of fancy », anzi al « larger world of fancy »:

For the boy as for the man there is the world of fancy and the world of facts. Sometimes the world of facts is very grim⁵.

Per Anderson, il « world of fancy (altrove definito come « world of imagination ») serve a liberare da « Philistia » e dalle sue restrizioni, è prezioso e « somewhat unreal »:

There are no Puritans in that life. The dry sisters of Philistia do not come in at the door. They cannot breathe in the life of fancy. The Puritan, the reformer who scolds at the Puritans, the dry intellectuals, all who desire to uplift, to remake life on some definite plan conceived within the human brain, die of a disease of the lungs. They would do better to stay in the world of fact...⁶.

Sovente, il « world of fancy » può tuttavia divenire il « world of reality », dato che Anderson pensa che i protagonisti dei suoi sogni e visioni possano avere più realtà del suo stesso io e degli uomini in carne ed ossa. Lo scrittore « creates a

4. Si veda, in proposito, l'acuta testimonianza di NORMAN HOLMES PEARSON, in « Sherwood Anderson Memorial Number », *Newberry Library Bulletin*, seconda serie, n. 2 (Dicembre 1948).

5. *Tar: A Midwest Childhood* (New York, 1926), p. 91.

6. *A Story Teller's Story: The Tale of an American Writer's Journey through His Own Imaginative World and through the World of Facts* (New York, 1924), p. 77.

world of phantasy which he takes very seriously », e il « world of fancy » è in definitiva il semicosciente stato di *daydream*: frammenti di sogno sono i fatti per cui Anderson sfugge al « world of reality », ed è verso quel mondo di fantasia che lo scrittore si sente responsabile e creatore. E si spiega: è lì, infatti, che, in stato di *daydream*, più gli si manifesta la direzione della sua poetica con una intensità da « prefigurative imagination »: dalla fanciullezza come descritta in *Tar* quel « half dream state » è il segno dell'ispirazione e, soprattutto, della conoscenza di « una realtà »; come sarà, nella piena maturità, il segno di un'inadempienza dello scrittore nei riguardi del proprio personaggio:

I have the feeling that the faces that appear before me thus at night are those of people who want their stories told and whom I have neglected ⁷.

Ed è quello stato di sogno che è responsabile di un importante enunciato di poetica:

Tales are people who sit on the doot-step of the house of
[my mind.

It is cold outside and they sit waiting.

I look at a window.

The tales have cold hands,

Their hands are freezing.

They look and cry out, they are dying of cold and hunger.

I am an helpless man — my hands tremble.

I should be sitting on a bench like a tailor.

I should be weaving warm cloth out of the threads of
[thought.

The tales should be clothed ⁸.

Qui, il tema del « vestire gli ignudi » assume la funzione di indirizzare tutte le energie dello scrittore verso una ben precisa dimensione del reale e del modo più atto a descriverla:

7. *A New Testament* (New York, 1927), p. 51.

8. *Ibid.*, « The Story Teller », scritto prima del 1920, pp. 63-64.

un'arte che deve riscattare i « wronged », gli uomini « nudi » che solo lo scrittore può rivestire di una storia sottraendoli alla condanna di silenzio inflitta dagli altri. È sorprendente che Anderson risolva la questione alla maniera pirandelliana: i nudi « tales » rappresentano la condizione di un autore tentato in modo ossessivo da personaggi il cui dramma può essere anche mediocre e quindi rifiutabile ma dai quali non può liberarsi che esprimendone, appunto, l'anelito a un dramma che li nobiliti. Questo squilibrio Anderson lo soffre e lo proietta nei suoi personaggi più autobiografici.

Ma è uno squilibrio che egli soprattutto vive e tenta di risolvere nella lunga discussione sul realismo, alla ricerca del modo più atto a esser fedele e render giustizia ai personaggi nudi. Così scrive:

The writer, in his creative mood is creating figures of people, to be true imaginary figures, and there is the writer's tremendous obligation to these imaginary figures. I think this is the most important of all the obligations. It is the obligation least understood⁹.

Anderson respinge dunque la nozione di realismo narrativo, è offeso da ogni criterio fotografico, da ogni elogio insomma di quello che egli stesso sintetizza come « It is the very life. So closely observed »¹⁰.

Un'alternativa al realismo come « objective writing » egli la dà nell'ideale « subjective writing »: lo scrittore come distillatore di personaggi ed esperienza; e questa concezione doveva essere approfondita più concretamente:

The life of the imagination will always remain separated from the life of reality. It feeds upon the life of reality, but it is not that life — cannot be . . . Upon the fact in nature the imagination must constantly feed in order that the imaginative life remain significant . . . The life of reality is confused, disorderly, almost always without apparent purpose, whereas in the artist's imaginative life

9. « Man and His Imagination », *cit.*, p. 45.

10. « A Note on Realism », *Literary Review*, 1-2 (25 Ottobre 1924). Ristampato in *Sherwood Anderson's Notebook*, p. 71.

there is purpose. There is determination to give the tale, the song, the painting Form — to make it true and real to the theme, not to life ¹¹.

È così l'immaginazione creatrice a scoprire e dettare forma e stile, non già preesistenti mezzi convenzionali. E riguardo al personaggio, Anderson scrive:

If I do tricks with him in the imaginative world, sell him out, I become merely a romancer. If, however, I have the courage to let him really live he will, perhaps, show me the way to a fine story or novel ¹².

Ma ribadisce che « the story or novel will not be a picture of life. I will never have any intention of making it that . . . » ¹³. Infatti, l'impegno antirealistico di Anderson può ben riassumersi in una frase — « A stroke of my pen saves me from realism » ¹⁴ — che può anche meglio fissare il distacco dello scrittore dai realisti e dai loro romanzi. Perché questo è il punto: « No man can quite make himself a camera » ¹⁵; e Anderson ricusa decisamente il facile « thrill of reality » cui i realisti secondo lui indulgono, e si libera del realismo condensando e comprimendo invece di diffondersi in logici dettagli, tentando quasi di *mostrare* le cose invece di suggerirle:

It is my passionate desire to shatter distances.
It is my passionate desire to distill, to condense ¹⁶.

Questa concezione narrativa è strettamente connessa e condizionata dalle « crude and broken forms » che Anderson riscontra nella realtà, spezzettamento della realtà cui fa paio una scissione nell'intimo del personaggio andersoniano. Ed è certo che anche la tecnica espressiva risente della scissione di

11. *Ibid.*, pp. 75-76.

12. *Ibid.*, p. 78.

13. *Ivi.*

14. *Ibid.*, p. 77.

15. *Ivi.*

16. *A New Testament, cit.*, p. 66.

personaggi che cercano un completamento e dà ragione di un'altra scissione ben evidente nello stesso Anderson: come scrive Irving Howe, « Having abandoned or rather having never fully accepted realism, he could not find in these stories, another method for perceiving the objective world. He was trapped in a halfway house: he could neither build realistic structures nor find an adequate means of transcending the need for them »¹⁷.

3. L'ordine e il silenzio

Un'ideale identità di tecnica espressiva e di « tentativeness » della ricerca del personaggio ha potuto essere accettata in passato per dar ragione del genio migliore di Anderson: la rappresentazione appunto dell'uomo scisso; anche in tal senso si è potuta farne coincidere la poetica con quella dei naturalisti. In effetti, v'è anche qui una differenza fondamentale rappresentata dal fatto che, diversamente dai naturalisti, Anderson anela ad un ordine, ad una ricomposizione dei tratti anchilosati che cerca un terreno dove potersi attuare, magari — come vedremo — in uno spazio astratto, un neutro nulla.

V'è infatti una insistente linea strutturale che percorre tutta l'opera di Anderson: il patetico tentativo di capire l'ordine dalle fattezze del paesaggio, le simmetriche file dei campi di grano. Con un'insistenza ossessiva, la disposizione spaziale dei campi di grano invade l'opera andersoniana fin dai *Mid-American Chants* e fino all'ultimo racconto « For What? », istituendo un *pattern* mistico religioso più che unicamente estetico: si veda, ad esempio, « Spring Song », o « Song of the Middle World » in cui il poeta è stato « to the Dakotas when the fields were plowed » e « stood by the Ohio when the dawn broke forth », fino a vedere « Promise of corn, / Long aisles running into the dawn and beyond / To the throne of gods ». L'ordine fisico del grano sulla terra è simbolo dell'ordine metafisico dei

17. IRVING HOWE, *Sherwood Anderson* (New York, 1951), p. 176.

« gods » che rappresentano l'armonia essenzialmente religiosa di fratellanza verso cui il poeta, « the American Man », non diversamente dall'ultimo Dreiser, spera di guidare l'America, silenziose « armies of the night ».

La reiterazione dell'immagine dei campi di grano e della loro simmetria suggerisce quindi che l'ordine aveva un'ossessiva presa su Anderson; e ciò è provato spessissimo dall'epistolario: scrivendo, ad esempio, a Van Wyck Brooks poco dopo la pubblicazione dei *Mid-American Chants*, Anderson dà conto delle proprie intenzioni:

In the Chants I reached into my own personal muttering, half insane and disordered, and tried to take out of them a little something ordered. You should see how I clutched at the ordered cornfields, insisted on them to myself, took them as about the only thing I could see¹⁸.

Brano rivelatore, perché è vero che Anderson in definitiva vuole vedere *più* che la propria scissa natura e la proiezione che ne sono i suoi dimezzati uomini « nudi », aspira costantemente ad un durevole « testing ground » che d'altra parte — come poi avverrà di conseguenza — può sì nobilitare nel suo maestoso silenzio i bizzarri drammi del « personaggio » ma può anche decretarne l'amara e irreparabile sconfitta: basti vedere l'ultimo suo racconto, « For What? », in cui il pessimismo è, su questo punto, quasi integrale. Il protagonista, « trying to paint the cornfield » non vi riesce e ne è oppresso perché « The real significance was in the tall corn growing. That was the real American poetry »¹⁹; ma « all our efforts would end in futility »: infatti non v'è copia di quell'ordine, non si può riprodurre, e il racconto termina con la folle danza impotente del personaggio « among the tall weeds ». Anderson conclude

18. *Letters of Sherwood Anderson*, a cura di HOWARD MUMFORD JONES e WALTER B. RIDEOUT (Boston, 1953), p. 37.

19. « For What? », *Yale Review*, XXX, pp. 750-758 (Luglio 1941), qui 751. Ristampato col titolo « We Little Children of the Arts » in *Sherwood Anderson's Memoirs*, pp. 227-23 e in *The Sherwood Anderson's Reader*, pp. 349-355.

che, mentre la notte oscurava i campi, « He was still dancing with rage, his hands raised, no doubt still cursing his fate »²⁰. E continua:

He was expressing something for us all. He was going through something we had all been through and before we died would go through again and again²¹.

Per Anderson insomma il *pattern* tutto terreno e tutto fisico del « cornfield » è molto spesso « about the only thing I could see » e certo la sola cosa che possa rimandare ad un ordine metafisico. Ed è di fronte a questa ideale ricomposizione di tutti i drammi che lo scrittore pensa che basti per lui risolvere il problema della capacità di descrivere la natura e non invece quello della capacità di descrivere l'uomo scisso nella società.

In effetti, nell'opera di Anderson ci si trova di fronte ad uno squilibrio, ad una sproporzione tra lo *statement* dello « story teller » (il « vestire gli ignudi » di cui abbiamo parlato) che appunto enuncia come dovere morale la completa rappresentazione della vita dei personaggi « nudi » e, invece, quello che Alfred Kazin — riferendosi a *Winesburg* — ha chiamato « moments »²², e personaggi che restano puramente *behavioristic*, conosciuti solo per gesti o per le minute contingenze « forced » su di loro « by chance and chance ». Al « crying out » con cui i nudi *tales* si son fatti udire dallo *story teller* non corrisponde insomma da parte di quest'ultimo un adeguato fervore di storia; anzi, il silenzio, il lasciarli nel loro frantumato dolore.

Questo avviene in *Winesburg* dove tutto e tutti sono sottoposti ad un processo di « arrestment and isolation », e in questo senso si può dire che *Winesburg* assume la statura non di un qualche ipotetico reale villaggio bensì del villaggio mentale di Anderson, il territorio della sua *fancy*; Anderson

20. *Ibid.*, p. 757.

21. *Ibid.*, p. 758.

22. ALFRED KAZIN, *On Native Grounds* (New York, 1956), p. 169.

abolisce sì, in quei racconti, il « deadening ritual » del *plot* ma per sostituirlo con il rituale di silenzio in cui il processo del personaggio non si compie ma si rallenta fino all'immobilità.

È per questo che la struttura dei racconti di Anderson può definirsi più verticale che lineare: « Form is largely a matter of depth of feeling »²³; questa profondità si esplica per due movimenti, di *identificazione* e di *alienazione*.

Abbiamo già accennato ad una *negative capability* di Anderson: il narratore non si contenta di « stand aside, listen and wait », vuole *identificarsi* completamente e per far ciò si annienta:

There is no life in me . . .
 I am a thing hung suspended in life . . .
 I want to creep into you . . .
 I will multiply myself until I pass like a vapor out of your
 [mind . . .²⁴.

Queste sono le fasi di un esistere *nell'altro* che accade spessissimo in Anderson, messo in moto da un minuto dettaglio del paesaggio, da uno dei frammenti della « universal thing ».

Il movimento di alienazione è anch'esso evidente e frequente nella tematica andersoniana, anzi quello che più la attualizza permettendo di leggere alcune delle opere di Anderson dall'angolo di una tematica posteriore e attualissima: si veda, in specie, *Many Marriages* che può infatti considerarsi il prototipo di quella forma di romanzo che ha avuto tanta fortuna (fino a narratori recenti come John Barth); né narrazione né saggio, e nemmeno romanzo filosofico: ma un flusso di immagini e pensieri nella loro esistenza mista, in cui pensiero e immagine si mutuano tra loro la natura e gli scopi.

23. *Letters of Sherwood Anderson*, lettera n. 322, p. 387, (al Pearson).

25. *A New Testament*, pp. 46-47. E si veda anche a p. 26, dove la la mistica spersonalizzazione e identificazione raggiunge punte molto intense: « My body does not belong to me. / My body belongs to the roots of trees. / It shall be consumed with fire on a far horizon ».

L'alienazione è infatti il rivelatore in Anderson dell'assurdo, cioè di un mondo che è estraneo alla nostra persona, inesplicabile; un'incertezza in cui non ci si conosce e in cui confluiscono sotto una faccia sola l'oggettività assoluta e il nulla.

È anche però la risposta ad un mondo sempre nuovo e insolito (« *The Life outside oneself is all, everything* ») verso il quale il « child man » in Anderson ha un'enorme capacità per « sights, sounds, smells ». Prendiamo ad esempio un racconto certo tra i più importanti, *In a Strange Town*: la sua vicenda intellettuale è interamente intessuta sul piacere di alienarsi, cioè rendersi estranei a se stessi, sulla caduta nell'assurdo, sull'oblio del passato finché tutto diviene insignificante e inesplicabile e indifferente; e solo stupore di fronte allo *strange*:

I remember what I was thinking about. All my life since that happened I have gone off on adventures like this. A man likes to be alone . . . Being alone doesn't mean being where there are no people. It means being where people are all strangers to you.

I have become dulled to the life of my own house, of my street, to the lives of my pupils.

Where am I? Who am I? Whence came I? Who asks themselves these questions any more?

I am going to bathe myself in the lives of people about whom I know nothing²⁵.

Un « bath in life » che non esclude immobilità, indifferenza: « I sat thinking of nothing. Sounds came to me . . . I was dumb, but I was at the same time more aware than I had ever been in my life ». Il protagonista di *Many Marriages*, John Webster, ha a più riprese il « feeling of not being himself²⁶ », è continuamente alienato da sé in una misura non sempre avvertita: infatti non sempre questo processo del personaggio andersoniano è stato inteso nella sua vera dimensione. Edmund

25. « In a Strange Town », *Scribner's Magazine*, LXXXVII pp. 20-25 (Gennaio 1930). Ristampato in *Death in the Woods and Other Stories*.

26. *Many Marriages* (New York, 1923), p. 4 e *passim*.

Wilson, ad esempio, dopo aver detto che Anderson produce nei racconti « an impression of classic simplicity » scrive: « But this feature of his writing also comes off badly in *Many Marriages*. The characters seem strangely pale, as if they had been stripped of their personalities ²⁷ ».

I personaggi di *Many Marriages*, basti vedere la moglie di Webster, presentano infatti « the blank face of a phantom » proprio perchè vivono il processo che abbiamo descritto: sono gradualmente spogliati delle loro parti e di tutti i familiari dintorni. Tutto ai loro occhi diviene indifferente: il prossimo un'amorfa entità, « Men and women came out of houses and went along the streets . . . ²⁸ », e tutto « hung suspended in a sea of silence » ²⁹, ch  è il silenzio il medium dove gli accadimenti della identificazione e della alienazione si svolgono.

Il silenzio   per Anderson lo stato pi  desiderabile, egli   sempre pronto a crearlo con uno speciale uso di parole e immagini, come vedremo; ed   il silenzio che rende significanti le vite del Beaut Mc Gregor di *Marching Men* o del McVey di *Poor White* nella doppia connotazione di frustrazione dell'isolamento e di intima potenzialit .

Ma   chiaro che la caratteristica del silenzio che pi  preme ad Anderson   il « timeless »: il suo ideale estetico  :

I am a sea and a wind sweeps across the face of me. My words are like waves, thrust up. They are attempts to grasp, to lay hold of a passing thing. My words have, I well know, little to do with the actuality of you and me ³⁰.

  non   difficile trovare notazioni come questa: « She crossed the open space ahead of me and there it was. The thing lasted but a fleeting second . . . » ³¹, in cui la vocazione lirica

27. EDMUND WILSON, *The Shores of Light* (New York, 1952), pp. 91-93. Si tratta di una recensione contemporanea alla pubblicazione del romanzo.

28. *Many Marriages*, p. 166.

29. *Ibid.*, p. 162.

30. *A New Testament*, p. 66.

31. *Alice and the Lost Novel* (London, 1929), p. 14.

è tesa a catturare l'attimo proprio per tanto più valorizzare quel mare senza tempo di silenzio cui esso è per sempre legato.

E in generale il silenzio confronta tutti, sia come mutismo terrorizzante del personaggio (l'incapacità a comunicare di tutti i « grotesques » può riassumersi in Enoch Robinson che « wanted to talk, but he didn't know ») sia come serio limite espressivo dello *story teller* che non ha parole per raccontare la sua storia: « There is a story. I cannot tell it. I have no words »³²; e il silenzio è anche nemico del *fatto*: si veda in « Hands » l'ironico contrasto tra la triste realtà inibita di Wing e il suo intimo sogno ideale di perfetta comunicazione da lui situato in una « pastoral golden age » in cui il rapporto tra gli uomini è spontaneo e innocente (e non a caso il sogno del personaggio è qui la raggelata e arrestata visione di un'urna greca).

Insomma, soprattutto in *Winesburg* la tensione stilistica sta nel doppio movimento di produrre il silenzio e di tentare di diradarlo (ché è la legge del silenzio: un silenzio troppo totale è doloroso): così si spiega la strategia verbale di Anderson: o la denotazione di qualche difficoltà dell'atto comunicativo, e quindi un esagerato modulare della voce (« cried », « roared », « sputtered ») o una incapacità o nolontà di uscire dal cerchio del silenzio, e quindi le forme riflessive (« said aloud to himself », etc...). Verbi insomma, come è stato detto, di « frustrated communication »³³.

Ma è certo che nell'inusitato silenzio che riveste molti dei suoi racconti, Anderson vuole anche dare la più compiuta chiave di lettura per la sua opera: « *Don't listen too much to what people say. Try to think what they are thinking and feeling* »³⁴. [mio corsivo].

32. *A New Testament*, p. 56.

33. Fra gli articoli che hanno analizzato gli « speech habits » del personaggio andersoniano segnaliamo JOHN J. MAHONEY, « An Analysis of *Winesburg, Ohio* », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XV, pp. 245-252 (Dicembre 1956); GLEN A. LOVE, « *Winesburg, Ohio* and the Rhetoric of Silence », *American Literature*, XL, n. 1, pp. 38-58 (Marzo 1967).

34. *The Portable Sherwood Anderson*, a cura di HORACE GREGORY (New York, 1949), p. 595.

Infatti Anderson è fondamentalmente scettico circa il suo medium, non crede nelle parole, « poor words », eppure deve usarle: è troppo preso dalla psicologia e dalla profondità in cui il processo dell'autocoscienza può avvenire, protetto dal clamoroso chiacchiericcio esterno.

Sa che quelle parole non possono che dargli una comunicazione mutila, ma sa anche che — come scrive William Carlos Williams — « Silence can be complex too, / but you do not get far / with silence »³⁵: così gli resta solo l'illusione di un silenzio prodotto artificialmente con parole il più possibile destituite della normale comunicazione e il più possibile rese capaci di *mostrare*, fattesi blocchi di associazioni e componenti frasi che sono « windows »³⁶, « pictures people hang on the walls »³⁷; ciò che è visto è visto e perciò diviene vero.

La vita è un nastro scorrente su cui Anderson appunta le sue *parole-pictures*; ecco perché i racconti « begin nowhere and end nowhere », ed ecco perché in quegli inizi e fini decontratti e in quell'assenza di climax che caratterizzano i racconti, in quella tragica serenità e riduzione di effetti (in quella, insomma, che cumulativamente si potrebbe chiamare la *poetica dell'understatement*), si tratta di « moments », frammenti di una storia più lunga che non può essere narrata, come una qualsiasi storia convenzionale, da principio a fine. Eppure, andrà ancora detto che la naturalezza andersoniana che potrebbe anche scambiarsi per « aloofness » e distaccata oggettività deriva invece dalla profonda soggettiva identificazione con il mondo di cui Anderson scrive, con il personaggio che non è diverso dal narratore: in definitiva il narrare deve risolversi in uno sforzo per « bring closer together the writer, the man who in his work must constantly use his imagination, and the man who does not write »³⁸.

35. WILLIAM CARLOS WILLIAMS, *Asphodel, That Greeny Flower*.

36. *A Story Teller's Story*, p. 328.

37. *Tar*, p. 93.

38. « Man and His Imagination », p. 46.

4. *La negazione del narratore*

A New Testament è l'opera di Anderson in cui lo scrittore sembra dedicarsi volutamente a se stesso e alle proprie intime ragioni più che al « personaggio » (si vedano alcune brevi liriche: « Emotion » ad esempio); ma anche qui, secondo lo stesso movimento costante dell'alienazione cui è soggetto il personaggio, Anderson si libera tenacemente delle sensazioni esagerate, troppo *sue* e soprattutto prolungate: infatti, come egli la concepisce, la vita è sepolta nel silenzio e solo raramente si ha il privilegio di emergere alla consapevolezza e incontrare il « true moment », l'*epiphany*.

L'esperienza epifanica, momento della rivelazione in cui parole e atti si congiungono per manifestare qualcosa di insolito e nuovo, *timeless*, summa significativa e profonda, è al centro dei maggiori racconti di Anderson: se l'uomo nudo non viene rivestito di una vita, almeno la sua esistenza spezzata può illuminarsi di quella rivelazione.

In « The Untold Lie », due uomini si incontrano per discutere se il più giovane dei due debba sposare la ragazza che ha messo incinta: il più maturo, la cui esperienza matrimoniale è stata infelice, vorrebbe che la vita del più giovane fosse indenne e libera e bella come la sua non è mai stata. Ma ecco che ha una *rivelazione*: la vita senza la propria famiglia è impossibile e la sua tristezza non può far sì che l'altro non scelga la stessa via. Sarebbe dunque una bugia dirgli che la vita di un matrimonio infelice non sia altro che questo: « Whatever I told him would have been a lie » l'altro decide.

Ad eccezione di questi *momenti*, Anderson riduce, forse per timore di un'effusione troppo emotiva, i climax delle sue storie: basti vedere un brano che in ogni altro narratore (si pensi all'analogo in *Moon Calf* di Floyd Dell) avrebbe avuto rilevanza perfino melodrammatica e comunque decisamente lirica, la partenza di George Willard da Winesburg:

The young man, going out of town to meet the adventure of life, began to think but he did not think of anything very big or

dramatic. Things like his mother's death, his departure from Winesburg, the uncertainty of his future life in the city, the serious and larger aspects of his life did not come into his mind.

He thought of little things — Turk Smallett wheeling boards through the main street of his town in the morning, a tall woman, beautifully gowned, who had once stayed over night at his father's hotel, Butch Wheeler the lamp lighter of Winesburg hurrying through the streets on a summer evening and holding a torch in his hand, Helen White standing by a window in the Winesburg post office and putting a stamp on an envelope.

He thought of little things, quasi un'esatta definizione dello stile di Anderson: certo questo stile autocancellantesi segna una importante svolta nella narrativa americana (malgrado la leggera parodia hemingwayana di *Torrents of Spring*) dopo i grandi melodrammi dei naturalisti, se non fosse che — va ripetuto — la stilizzazione andersoniana resta arretrata rispetto al proprio « personaggio » che sempre vien presentato spezzettato e perciò tanto più difficile da coprire ed esaurire narrativamente.

Infatti, per questa vocazione al « minore » Anderson finisce talvolta per sacrificare racconti alla cui completa realizzazione è appunto mancata sufficiente rappresentazione narrativa; come avviene in una dei più potenti racconti, « *The Corn Planting* », dove la straordinaria parabola dell'intimo legame tra uomo e terra non si trasforma in solida storia, come se Anderson avesse tralasciato le motivazioni e i raccordi narrativi in funzione esclusiva della lacerante rivelazione, il momento del solenne rituale con cui i due vecchi contadini che hanno appena avuto la notizia della morte in guerra del loro figlio unico escono nella notte e astratti da tutto piantano il grano nel terreno, atto di simbolica resurrezione, affermazione di vita:

The whole thing went on in silence. It was the first time in my life I understood something . . . I mean something about the connection between certain people and the earth — a kind of silent cry, down into the earth, of these two old people, putting corn

into the earth. It was as though they were putting death down into the ground that life might grow again . . . ³⁹.

C'è insomma il rischio che nella preoccupazione di cogliere tutti gli aspetti minori della realtà (le « little odd ends of things ») e di non mettere l'accento su nessun aspetto, Anderson finisca poi col *ridurre* anche quella realtà, uomini e luoghi, cui egli così sentitamente si rivolge.

Questo dilemma dello scrittore, vera e propria frattura mai sanata, ha un curioso riflesso nelle opere autobiografiche, *A Story Teller's Story*, *Tar: A Midwest Childhood*, le *Memoirs*, dove egli tenta di definire più concretamente il rapporto verbale e visuale che lo lega al mondo, sul filo della memoria più intima.

E vi ribadisce un sogno estetico particolarmente insistente, che diviene poi anche la confessione alle proprie creature di un proprio fallimento di *story teller*:

In a crowd of faces in a crowded street one face suddenly jumped out. It has a tale to tell, was crying its tale to the streets but at the best one got only a fragment of it. Once, long after the time of which I am now writing, I tried to paint in an American desert. There was something about the light. My eyes were not accustomed to it . . . What appeared on the canvas was dull and meaningless . . . I kept blaming the light. 'Nothing stands still in this light' I said to myself.

As though anything ever stood still anywhere. *It was the artist's business to make it stand still — well, just to fix the moment, in a painting, in a tale, in a poem* ⁴⁰. [mio corsivo]

Dove la memoria è più incerta e Anderson riesce più difficilmente a fissare il momento in un largo e mobile quadro del passato, il tentativo di esprimere « the odd ends of thought, the little pockets of thoughts and emotions that are so seldom

39. « The Corn Planting », *American Magazine*, CXVIII, 47, pp. 149-150 (Novembre 1934). Ristampato in *The Sherwood Anderson's Reader*, pp. 812-816.

40. *A Story Teller's Story*, p. 402.

touched » giunge a instaurare un clima surrealistico; ma Anderson diffida della memoria:

Memories constantly create the disease of misunderstanding. It is the disease that shall destroy you and me. Only in the present, the now, is there awareness. All memories are disease. They corrupt, pervert life ⁴¹.

Solo il presente può dare ad Anderson dovizia di cose e immagini, quell'infinità che la memoria in qualche modo rende finita: e tuttavia, in *Tar*, l'identificazione di Anderson e del fanciullo che egli fu è perfetta e sortisce anzi un passato presente: qui il « child man » ritrova il durevole in un prolungato sguardo dal basso all'esperienza che l'uomo ha sofferto, come in tutta la sequenza in cui il ritorno a casa del padre una sera in cui « something had happened » instaura un'atmosfera di mistero e meraviglia, e nella mente del fanciullo inizia un processo di associazione. Qui, il contrasto e l'interazione tra il *fatto* come Tar lo sperimenta nel suo intimo e la *fancy* dall'attività multiassociativa suggerisce il rapporto esistente tra una apparentemente disordinata registrazione di dettagli e un totale *mood* emotivo:

Names were themselves something to think about. Names were like houses, they were like pictures people hang on the walls of the room... Names called out make a certain impression. Sounds also make pictures. There are too many pictures. When you are a child the pictures crowd in upon each other too fast... If Tar held on things would at last be all right... ⁴².

Il punto di vista di Tar, l'identificazione con le cose, la capace risposta a suoni e scene saranno anche di Anderson: la sua opera è attuale anche nella « childish » disposizione al *naïf*, alla lenta scomposizione della realtà, troppo grande di fronte all'abbraccio di un occhio che non sintetizza.

D'altra parte, si deve proprio a quella radice di candore se, malgrado un romanzo come *Many Marriages*, sorprendente

41. *A New Testament*, p. 69.

42. *Tar*, p. 104.

e sostanzioso precursore di un *nihil* recentissimamente prospettato con ben altra astuzia narrativa da John Barth, l'opera complessiva di Anderson — a tutti gli *items* della quale certo non potremmo anettere lo stesso grado d'importanza — indica una sete di permanenza il *longing* per la quale non sarà mai, seppur ridotto, obliterato dal *nihil*.

La ragione storica dell'arte andersoniana è centrale allo svolgimento di tutta la letteratura americana, proprio nella forma in cui la conclusiva risposta di Anderson si esprime:

No, I do not believe that Henry James's work is more relevant to American writing than Walt Whitman's. There is more of the earth in Whitman. No matter what fool things man does the earth remains⁴³.

FRANCESCO BINNI

43. « The Situation in American Writing: Seven Questions Part II », *Partisan Review*, VI, pp. 103-122 (Autunno 1939).