

LA NARRATIVA DI CARSON McCULLERS *

L'introduzione ideale all'opera di Carson McCullers si trova non in uno dei suoi romanzi, ma in un libro di Sherwood Anderson, *Winesburg, Ohio*:

At his desk the writer . . . wrote a book which he called *The Book of the Grotesque* . . . The book had one central thought that is very strange . . . but in a simple statement it would be something like this : that in the beginning, when the world was young, there were a great many thoughts, but no such thing as a truth. Man made the truths himself . . . It was his notion that the moment one of the people took one of the truths to himself and tried to live his life by it, he became a grotesque and the truth he embraced became a falsehood . . . It was the truths that made the people grotesque ¹.

Il linguaggio di Anderson, suggestivo ma vago, rende difficile tradurre in termini filosofici la sua teoria del « grottesco »: grosso modo essa sembra fondata sull'idea di un'energia spirituale indifferenziata, immanente al mondo, che, fenomenalizzandosi negli individui, viene da ciascuno plasmata in modo diverso. In questo senso, come si vedrà, pare averla intesa la McCullers.

Le « verità » di Anderson sono in realtà monomanie, ossessioni, passioni esclusive sulle quali i suoi personaggi impegnano tutta la loro esistenza. Deformando la visione della realtà, esse deformano la personalità stessa, rendono appunto l'in-

* Il presente saggio è tratto da una tesi di laurea discussa nell'Università di Pisa.

1. SHERWOOD ANDERSON, *Winesburg, Ohio*, The Modern Library, N. Y., 1947, pp. 45.

dividuo « grottesco ». Diverse in ciascuno, esse si risolvono in altrettante prigioni dell'io e quindi in una condanna alla solitudine.

L'implicazione di *Winesburg, Ohio* che il « grottesco » sia attributo universale della natura umana, che si identifichi con l'unicità e incomunicabilità di ogni esperienza esistenziale, diviene assioma nell'opera della McCullers, cardine della sua visione del mondo. I personaggi della scrittrice sono anch'essi dei « grotteschi » e lo sono, più concretamente che in Anderson, anche da un punto di vista fisico o psicologico. Nevrotici, devianti, minorati, sognatori, adolescenti, essi costituiscono sempre degli esclusi dalla vita, dei solitari; l'interesse della scrittrice per questa tipologia umana è appunto in relazione al fatto che essa assomma in sé tutti i fattori dell'alienazione spirituale, che restituisce un'immagine deforme, ma proprio perciò rivelatrice, della condizione umana, prestandosi così ad illustrare la sua concezione della solitudine.

The themes the artist chooses are always deeply personal. I suppose my central theme is spiritual isolation. Certainly I have always felt alone².

Con queste parole, nella prefazione di *The Square Root of Wonderful*, la scrittrice enuncia il *leit-motiv* della propria opera; ma esso è forse più efficacemente formulato dal titolo del suo primo libro, *The Heart Is a Lonely Hunter*, che riassume tutta la sua filosofia dell'amore e della solitudine, una filosofia nella quale il cuore è visto come categoria fondamentale dell'esperienza. Tutta l'esistenza dei suoi personaggi, infatti, si concentra nel loro « nudo cuore pensante », grumo ardente di passione e pensiero, organo di sentimento ma anche di conoscenza emotiva. La vita dei sensi, del sangue, della memoria e del pensiero, tutto fluisce attraverso il cuore, che riduce tutto alla propria unità di misura, e a tutto conferisce la colorazione dei propri sentimenti e risentimenti.

2. C. McCULLERS, *The Square Root of Wonderful*, The Riverside Press Cambridge, Houghton Mifflin Company, Boston, 1958. p. VIII.

Tramite essenziale dei rapporti tra l'io e il mondo, il cuore è paragonato in *The Heart Is a Lonely Hunter* ad una stanza³; una stanza che, ahimè, ha finestre ma non porte, una prigione dalla quale è impossibile uscire. Tra una stanza e l'altra, tra un individuo e l'altro non c'è e non ci può essere comunicazione. È una stanza angusta le cui pareti non bastano a contenere la pienezza del sentimento che, traboccando, cerca un oggetto su cui riversarsi. Nei personaggi adolescenti della scrittrice lo vediamo infatti formarsi come una misteriosa dilatazione dell'anima, una *Sehnsucht* tormentosa ed ineffabile:

The feeling was a lot worse than being hungry, yet it was like that. — I want — I want — I want — was all that she could think about — but just what this real want was she did not know⁴.

A questo stadio embrionale dell'amore ne segue un altro in cui l'anelito all'influsso cerca di darsi una forma, ma, timoroso della realtà, resta ancora narcisisticamente chiuso in sé, vagheggia se stesso nella musica⁵, in un'idea⁶, nelle nuvole⁷, o addirittura in una cerimonia nuziale⁸. È la situazione illustrata soprattutto da *The Heart Is a Lonely Hunter* dove, com'è stato notato, solo Singer è un amante⁹, mentre gli altri personaggi cercano nel contatto umano più che altro uno specchio per la loro passione narcisistica. Uno specchio, si badi, dove essi cercano non la propria immagine reale, ma quella

3. C. McCULLERS, *The Heart Is a Lonely Hunter*, Penguin Books Inc., N. Y., 1946, p. 138.

4. *Idem*, p. 46.

5. Questa è appunto la forma che prende in Mick, in *The Heart Is a Lonely Hunter*.

6. Così nei personaggi di Copeland e di Jake Blount in *The Heart Is a Lonely Hunter*.

7. Si veda il racconto « A Tree. A Rock. A Cloud. », in *The Ballad of the Sad Café*, The Riverside Press Cambridge, Houghton Mifflin Company, Boston, 1951, pp. 131-39.

8. Cfr. *The Member of the Wedding*, The Riverside Press Cambridge, Houghton Mifflin Company, Boston, 1946.

9. Cfr. I. HASSAN, « Carson McCullers: the Aesthetics of Love and Pain », in I. HASSAN, *Radical Innocence: Studies in Contemporary Novel*, Princeton University Press, Princeton, 1951, p. 213.

ideale. L'attrazione che Singer esercita su ognuno di loro è essenzialmente dovuta al fatto di essere sordomuto; è la sua stessa passività a farne il confidente ideale. La silenziosa attenzione che egli presta ai discorsi degli amici suscita in loro un'illusoria sensazione di armonia spirituale, consente loro di liberarsi dall'oppressione della solitudine senza uscire dal proprio io e senza dover affrontare la realtà. Una situazione questa che, come rileva O. Evans, « is thus not so much a comment on the futility of communication, as it is on the undesirability of it »¹⁰. Di ciò il romanzo ci fornisce una controprova nell'episodio dell'incontro tra il dott. Copeland e Jake Blount, due personaggi che custodiscono in sé una « verità » simile (ambedue sono marxisti) e che sembrano cercarsi affannosamente da un capo all'altro del libro. Senonché quello che dovrebbe essere un incontro di anime affini si risolve invece in uno scontro furibondo. Costretti a contemplare l'uno nell'altro la propria immagine reale, la propria condizione di illusi e frustrati, essi rifiutano di accettarla e danno vita ad un feroce scambio di accuse e sarcasmi in cui ricorrono di continuo parole come « absurd », « childish », « nonsense »; e si lasciano infine feriti e nemici.

L'adolescenza del sentimento rappresentata in *The Heart Is a Lonely Hunter* nelle altre opere cede il passo ad una visione « adulta » dell'amore che, superato lo stadio narcisistico, cerca il proprio oggetto in un altro essere umano. La concezione che ne ha la scrittrice resta però sempre straordinariamente estensiva: come amore ella riconosce ogni impulso che spinge un essere umano verso un altro. Le discriminazioni convenzionali in amicizia, affetto, passione ideale e passione sensuale, perdono ogni significato nella sua opera, dove l'*eros* è studiato come fatto metafisico, più che psicologico. Appunto per definirne la natura la scrittrice lo isola dal contesto di condizioni che lo modificano sul piano dell'esperienza (le conven-

10. O. EVANS « The Theme of Spiritual Isolation in Carson McCullers », in *New World Writing*, 1st Mentor Selection, Oct. 1952, p. 299.

zioni, l'abitudine, le istanze morali, gli interessi pratici e spirituali), lasciandolo libero di esplicarsi secondo la propria dinamica interna. È alla luce di queste considerazioni che va letto il famoso passo di *The Ballad of the Sad Café* in cui ella ha distillato il succo delle sue riflessioni sull'amore:

First of all love is a joint experience between two persons—but the fact that it is a joint experience does not mean that it is a similar experience for the two persons involved. There are the lover and the beloved, but these two come from different countries. Often the beloved is only a stimulus for all the stored-up love which has lain quiet within the lover for a long time hitherto. And somehow every lover knows this. He feels in his soul that love is a solitary fact and it is this knowledge that makes him suffer. So there is only one thing for the lover to do. He must house his love within himself as best he can; he must create for himself a whole new inward world intense and strange, complete in itself. Let it be added here that the lover about whom we speak need not necessarily be a young man saving for a wedding ring — this lover can be man, woman, child, or indeed any human creature in this earth. Now the beloved can also be of any description. The most outlandish people can be the stimulus for love . . . Therefore the value and quality of any love is determined solely by the lover himself.

It is for this reason that most of us would rather love than be loved. Almost everyone wants to be the lover. And the curt truth is that in a deep, secret way the state of being loved is intolerable to many. The beloved fears and hates the lover and with the best of reasons. For the lover is forever trying to strip bare his beloved. The lover craves any possible relation with the beloved, even if this experience can cause him only pain¹¹.

L'amore è dunque un'avventura solitaria. È da un impulso all'unione che esso scaturisce, ma il suo effetto è quello di acuire l'isolamento. Né è questo il solo paradosso che lo condanna ad un'esistenza disperata. La sua natura stessa è paradossale, viziata all'origine da irresolubili antinomie, compro-

11. *The Ballad of the Sad Café*, pp. 24-25.

messa dalla fatale inadeguatezza della persona amata alla qualità del sentimento suscitato. Il fatto che nei romanzi della McCullers l'*eros* trovi il proprio oggetto in sordomuti, deficienti, gobbi sottolinea ironicamente questo concetto e, al tempo stesso, esemplifica l'assurdità delle scelte del cuore, che non si curano del sesso, dell'età, della logica, costringendo l'io a crearsi un mondo di illusioni e di menzogne pietose per giustificarle¹². Da che cosa sono determinate queste scelte? Secondo I. Hassan da una sorta di morboso impulso al sacrificio, da una nascosta attrazione per la morte: « Love, in intensifying the lover's pain, in precluding communion, and in electing outlandish recipients, seeks its own impediments . . . its real end is death »¹³. È una spiegazione che, in realtà, corrisponde solo in parte all'idea della McCullers, fondata sulla dicotomia dell'istinto di vita e dell'istinto di morte¹⁴. È come istinto di vita che l'amore si manifesta originariamente; il suo primo impulso è fecondo, creativo, è impulso dell'io verso il mondo. Poi l'esperienza del dolore ne inverte il corso, respinge l'io dentro di sé e trasforma l'anelito alla pienezza di vita in voluttà di naufragio. Non è dunque una perversa inclinazione masochistica quella che porta l'amore a sfociare inevitabilmente nell'infelicità, ma una metafisica inconciliabilità tra la sua natura assolutistica, perfezionistica, e la fatale insufficienza del suo oggetto, evidenziata nei romanzi della scrittrice dagli « outlandish recipients » in cui il cuore riversa la propria pienezza. Su che cosa determini le scelte amorose, comunque, la scrittrice stessa non si pronuncia, e la sua sottile teoria dell'*eros* approda così a un antichissimo luogo comune: l'amore è cieco, l'amore è un mistero. E poiché esso rappresenta l'esperienza centrale della vita, la vita stessa è un mistero. Come

12. Il passo di *The Ballad of the Sad Café* citato sopra sembra implicare che l'amore è cosciente dell'inadeguatezza delle proprie scelte, e il racconto illustra effettivamente questo concetto. Nelle altre opere, però, la « strategia » del cuore si configura nel modo che si è accennato.

13. I. HASSAN, *op. cit.*, p. 210.

14. Cfr. « Reflections in a Golden Eye », in *The Ballad of the Sad Café*, p. 508.

unica certezza nel mondo assurdo, ambiguo e ironico della McCullers, resta l'evidenza del sentimento — amo, dunque sono — che è poi anche l'evidenza del dolore: soffro, dunque sono.

Il primo romanzo di Carson McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*¹⁵ è, come *Winesburg, Ohio*, una cronaca della provincia americana e al tempo stesso un tentativo di cogliere la realtà quintessenziale del destino umano. Ambedue le opere presentano simultaneamente più vicende, che trovano il loro punto d'intersezione in un personaggio (nell'uno il sordomuto Singer e nell'altra il giovane cronista George Willard) il quale, senza essere il protagonista della narrazione, ne è però l'elemento unificatore, l'anima. Tuttavia la McCullers sembra avere una più lucida visione del proprio mondo e una maggiore capacità di organizzazione tematica che non Anderson. *The Heart Is a Lonely Hunter* ha infatti un disegno rigoroso (ben altrimenti efficace della struttura « a mosaico » di *Winesburg, Ohio*) che gioca sapientemente sul contrappunto tra una « costante » e una « variabile » narrativa, tra l'immutabile parabola di ogni destino e l'inesauribile varietà dei casi quotidiani; l'una resa col parallelismo tra le vicende dei personaggi principali, e l'altra attraverso una serie di incidenti narrativi — comici, patetici, drammatici — che si susseguono casualmente, senza alcun senso di finalità e quindi senza dar luogo a un intreccio vero e proprio.

Questa struttura consente alla scrittrice di darci una rappresentazione storica e metafisica della realtà, di chiudere nel romanzo la propria esperienza concreta e, insieme, il senso delle proprie riflessioni sulla vita. La vicenda si svolge infatti in un arco di tempo ben definito, tra il 1938 e il '39, i personaggi e lo sfondo — quello di un'oscura cittadina della Georgia — sono realisticamente disegnati; ma fin dall'inizio si capisce

15. C. McCULLERS, *The Heart Is a Lonely Hunter*, The Riverside Press Cambridge, Houghton Mifflin Company, Boston, 1940. L'edizione da noi usata è quella della Penguin Books Inc., N. Y., 1946.

che nella vita quotidiana di questa cittadina la scrittrice ha visto il paradigma di una vicenda cosmica; la narrazione si dispone subito su due piani, quello realistico e quello simbolico, ma in primo piano resta sempre l'« allegoria del cuore » enunciata dal titolo, e il romanzo si risolve così in un malinconico apologo della solitudine.

Al centro della vicenda c'è dunque Singer, un sordomuto gentile e riservato che, dopo l'internamento in un ospedale psichiatrico dell'inseparabile amico Spiros Antonapoulos — un greco grasso, apatico e anche lui sordomuto — diviene depositario delle confidenze di un gruppo di disperati: un vagabondo anarchico, un medico negro, una solitaria tredicenne, un proprietario di ristorante vedovo e senza figli.

Ognuno di loro riversa su Singer la dolorosa pienezza di un cuore gonfio di parole e ansioso di comprensione, sfoga l'umiliazione di un amore respinto. Jake, patetica figura di Don Chisciotte marxista, ama o crede di amare tutti i diseredati, dai quali è ripagato con sarcasmo e ostilità. Il dott. Copeland, il medico negro che lotta per l'emancipazione della sua razza, tenta invano di scuotere l'apatia intellettuale della famiglia, che a poco a poco si allontana da lui. Biff, il proprietario del ristorante, è deluso nella tenerezza materna che cela dietro una ruvida apparenza e vede rifiutata la gentilezza offerta ai solitari avventori del suo locale. L'adolescente Mick, posseduta da una fame indefinibile che solo la musica sembra placare, è torturata dall'ansia di capire la trasformazione che sta avvenendo in lei e di dividere con qualcuno il proprio mondo segreto. Ogni sera Singer riceve la visita di uno di loro:

Mick Kelly, Jake Blount and doctor Copeland would come and talk in the silent room, for they felt that the mute would always understand whatever they wanted to say to him. And perhaps even more than that¹⁶.

E Singer comprende davvero qualcosa di più degli ipertrofici discorsi che gli amici gli rivolgono, discorsi che non lo

16. *The Heart Is a Lonely Hunter*, p. 79.

interessano e che gli risultano spesso materialmente inintelligibili, costretto com'è a leggerli sulle labbra dei suoi interlocutori. Ciò che egli comprende, al di là delle loro « verità » diverse, è la loro comune solitudine. Perciò, educato e saggio, si guarda bene dal distruggere la loro illusione di comprensione perfetta. Della stessa illusione, tuttavia, egli è vittima nei suoi rapporti con Antonapoulos. Quando è con l'amico tutte le parole che gli premono dentro prendono forma sulla punta delle sue dita, divengono concitati discorsi che il flaccido greco ascolta senza capire. Contro ogni evidenza, Singer si ostina a scambiare la placidità idiota di Antonapoulos per onniscente saggezza; scrive lunghe lettere all'amico sordomuto, analfabeta e deficiente, comportandosi nei suoi riguardi con un'ottusità pari, ad esempio, a quella di Mick, che attribuisce al sordomuto la propria passione per la musica. L'amico lontano si trasfigura nella memoria di Singer, e gli atti osceni, violenti, dementi di Antonapoulos, che s'insinuano dapprima nei suoi pensieri come « bad threads through a carpet »¹⁷ a poco a poco vengono dimenticati e restano solo i ricordi felici. È una situazione, questa, che illustra la tipica « strategia » dell'amore, il quale difende con menzogne pietose o scaltre amnesie le proprie scelte assurde, e si protegge dall'insufficienza del proprio oggetto attribuendogli qualità inesistenti.

Ma tutte le mistificazioni del cuore non bastano a nascondere l'evidenza della solitudine, come unica alternativa alla quale si offre, ai personaggi della scrittrice, la morte, che Jake cerca nell'alcool, il dott. Copeland troverà nella tisi (che egli non fa nulla per combattere) e Singer si dà con un colpo di pistola. Anche Mick anela a morire, come bambina, per rinascere donna.

Attraverso l'ironia tragica delle situazioni e i ricorsi tematici nelle diverse storie emerge nel romanzo un senso quasi nichilistico di *Weltschmerz*. Nell'universo della scrittrice, come in quello di Dante, l'amore muove il cielo e l'altre stelle, ma senza alcuna provvida finalità. Ad esso non presiede un'in-

17. *Idem*, pp. 172-73.

telligenza superiore, ma la forza cieca e brutale del caso, la schopenhaueriana « eterna monotonia del desiderio » che spinge i personaggi, protesi verso un impossibile adempimento, a percorrere incessantemente il circolo vizioso della solitudine, in una giostra insensata nella quale più ci si muove più si è fermi¹⁸. Il senso di incubo « gotico » trasmesso dal romanzo è appunto dato dal suo dinamismo frenetico, ma del tutto illusorio, che non riesce mai a produrre situazioni nuove, ed è acuito dal fatto che i personaggi della scrittrice, come quelli di Coleridge, non agiscono, ma sono « acted upon », vittime inconsapevoli di un incantesimo malvagio quanto inesplicabile.

Eppure, nonostante tutto, l'amore rappresenta per la scrittrice il solo possibile scopo dell'esistenza: « ... most of us would rather love than be loved. Almost everyone wants to be the lover »¹⁹. L'amante infatti « è più divino dell'amato perché ha Dio in sé »²⁰. L'intensità di vita donata dall'amore è sempre preferibile, pur con tutta la disperazione che comporta, alla « death in life » della solitudine senza amore. La « divinità » dell'amante — ecco un altro paradosso dell'*eros* — è fonte di infelicità per lui, ma sugli altri agisce come una forza benefica, diffondendo attorno a sé il calore della vita. Il magnetismo esercitato da Singer deriva sì dal mistero della sua personalità di sordomuto, ma anche dal fatto che alla propria disperazione di amante egli attinge la chiaroveggenza della compassione. Essa appunto induce non solo gli amici, ma tutta la città ad attribuirgli poteri quasi soprannaturali, a divinizzarlo²¹. È giusto quindi parlare del sordomuto come di una « Christ-figure »²², un Cristo, però, incapace di riscattare quelli che accorrono a lui offrendogli il proprio dolore. La redenzione

18. *Idem*, p. 52.

19. *The Ballad of the Sad Café*, p. 25.

20. PLATONE, *Convivio*, VIII, B.

21. *The Heart Is a Lonely Hunter*, pp. 169-70.

22. I. HASSAN, *op. cit.*, p. 213. Vedi anche MARK SCHORER: « McCullers and Capote: Basic Patterns », in NONA BALAKTIAN and CHARLES SIMMONS, eds., *The Creative Present: Notes on Contemporary American Fiction*, Doubleday and Company, Garden City, N. Y. 1963, p. 87.

che essi cercano in Singer è illusoria come quella che Jake e Copeland chiedono alla palingenesi marxista. Una luce ironica si proietta anche sul mondo delle idealità religiose e sociali, che nel romanzo si configurano come mere sovrastrutture o come illustrazione delle illusioni del cuore. Quando Hassan afferma che « despite its disconsolate title, the novel finds a way of acknowledging the social realities of its time »²³, che « the idea of fascism abroad is constantly played off against that of racism at home »²⁴, non si accorge che il libro riconosce queste realtà solo per svuotarle di ogni importanza. Per la McCullers esse rappresentano l'elemento accidentale di ogni destino del quale, invece, le avventure del cuore costituiscono la sostanza e la verità perenne.

La paradossale casistica amorosa di *The Heart Is a Lonely Hunter* si ripresenta in *Reflections in a Golden Eye*²⁵, pubblicato l'anno dopo, ma la motivazione psicologica è completamente cambiata. Il gioco dell'amore e del caso si esplica qui attraverso il meccanismo degli impulsi sessuali: attrazioni e repulsioni sono determinate non dalle inesplicabili leggi del cuore, ma da quelle ben note della biologia; la solitudine è vista come effetto di una nevrosi; l'indagine psicologica si risolve in quadro clinico.

Il romanzo, ambientato in un distaccamento militare del Sud, è una tragedia freudiana in cui la catastrofe è provocata da due ossessioni erotiche: quella dell'androgino capitano Penderton per un soldato psicopatico e quella del soldato stesso per la moglie dell'ufficiale. Attraverso queste due passioni morbose il caos della pazzia irrompe in due pacifici *ménages à trois*, portandovi la distruzione e la morte. Il capitano, che ha per anni sopportato filosoficamente la tresca della moglie

23. I. HASSAN, *op. cit.*, p. 211.

24. *Idem*, p. 212.

25. CARSON MCCULLERS, *Reflections in a Golden Eye*, The Riverside Press Cambridge, Houghton Mifflin Company, Boston, 1941. Noi ci siamo valsi della ristampa del romanzo apparsa nella già citata edizione di *The Ballad of the Sad Café*.

con l'amico, il maggiore Morris Langdon, uccide il soldato Williams allorché lo sorprende in innocente adorazione della bella consorte dormente e seminuda. Alison, moglie del maggiore, la quale ha trovato una consolazione al tradimento del coniuge e un « alter ego » nel devoto domestico filippino Anacleto, viene creduta pazza dal marito al quale ha confidato le visite notturne del soldato alla casa dei Penderton e, ricoverata in una clinica psichiatrica, vi muore il giorno dopo.

La teoria andersoniana del « grottesco » si ritrova anche in *Reflections in a Golden Eye*; l'« accidente » della personalità rende anche qui ogni unione problematica e fatalmente imperfetta. Tuttavia, diversamente da *The Heart Is a Lonely Hunter*, l'inevitabilità della solitudine non è postulata in modo drastico. Nelle due coppie di personaggi Leonora-Morris ed Alison-Anacleto il romanzo ci presenta l'esempio di due unioni pienamente riuscite, seppure incomplete: di un'armonia puramente fisica nell'una e puramente spirituale nell'altra; due casi limite, quindi. Tra le due coppie sussiste tanto un rapporto di parallelismo — ambedue illustrano l'affermarsi delle affinità elettive attraverso l'adulterio — quanto di antitesi: l'antitesi di vita e spirito²⁶ evidente nella caratterizzazione delle due donne: Leonora sana, fiorente, sensuale e un po' stupida (cioè sana perché stupida) ed Alison, raffinata, fragile, nevrotica²⁷. L'intesa è possibile entro ciascuno dei due mondi dei quali Leonora ed Alison sono i simboli, ma non tra un mondo e l'altro, e l'idea dell'incomunicabilità resta dunque solo parzialmente smentita.

Il problema dei rapporti umani è visto nel romanzo in modo considerevolmente più complesso che in *The Heart Is*

26. Questo tema è un elemento che fa pensare a un influsso di Thomas Mann, influsso che è forse da mettersi in rapporto con l'amicizia stretta dalla scrittrice in questo periodo con Erika Mann, figlia del grande romanziere tedesco.

27. « She was a small, dark, fragile woman with a large nose and a sensitive mouth. She was very ill and she looked it. Not only was this illness physical, but she had been tortured to the bone by grief and anxiety, so that now she was on the verge of actual lunacy ». « Reflections in a Golden Eye », in *The Ballad of the Sad Café*, p. 531.

a *Lonely Hunter*. Tra i personaggi della vicenda si stende un'intricata rete di legami determinati sì dal meccanismo delle simpatie e delle antipatie, ma modificati da altri fattori, e soprattutto dalle sovrastrutture sociali. I due *ménages à trois* che la vicenda ci presenta illustrano da un lato la situazione di inevitabili adulteri che ristabiliscono una normalità violata da assurdi matrimoni di convenienza, e dall'altro la rivincita che le convenienze si prendono imponendo agli adulteri la convivenza con i coniugi traditi; una convivenza che crea curiose ambivalenze effettive: il capitano, nonostante la propria avversione per la moglie, non sopporta il pensiero di essere lasciato; il maggiore, dopo la fuga di Anacleto, si accorge di sentirne la mancanza, dimenticando gli innumerevoli, ingegnosi dispetti coi quali lui e il filippino si sono resi la vita difficile.

Nella normalità che le coppie Leonora-Morris e Alison-Anacleto hanno trovato nell'adulterio non possono inserirsi Williams e Penderton, esclusi l'uno da una coscienza informe²⁸ e l'altro da una coscienza deforme²⁹; il soldato vive tutto nell'inconscio e l'ufficiale tutto nel super-io. Si ripete in loro il gioco ad incastro del parallelismo e dell'antitesi; il contrappunto tra l'innocenza animale di Leonora e la torturata vita interiore di Alison ritorna colorandosi dei riflessi sinistri della pazzia. Diversi nella sindrome, ma ambedue deviati e tesi inconsciamente all'adempimento dell'istinto, essi costituiscono l'elemento dinamico, pericolosamente instabile, della vicenda. Nell'uno e nell'altro l'ossessione erotica passa dallo stato letargico a

28. «The mind of Private Williams was imbued with various colours of strange tones, but it was without delineation, void of form». *Idem*, p. 567.

29. «His personality differed in some respects from the ordinary. He stood in a somewhat curious relation to the three fundamentals of life — life itself, sex, and death — ... Sexually the Captain obtained within himself a delicate balance between the male and female elements, with the susceptibilities of both the sexes and the active power of neither... As to his relation to the other two fundamentals, his position was simple enough. In his balance between the two great instincts, toward life and toward death, the scale was heavily weighted to one side — to death. Because of this the Captain was a coward». *Idem*, pp. 507-8.

quello attivo attraverso un vero e proprio *shock of recognition* dell'istinto: la vista di Leonora nuda per Williams e la folle cavalcata di Penderton³⁰. Quando Firebird, il cavallo di Leonora, torturato sadicamente dall'ufficiale, si lancia in un furioso galoppo nel bosco con la manifesta intenzione di ucciderlo, Penderton vive la prima grande emozione della sua vita. Il terrore della morte produce in lui prima una disperazione sconfinata, poi una rinuncia a vivere:

And having given up life, the Captain suddenly began to live. A great mad joy surged through him. This emotion, coming as unsuspectedly as the plunge of the horse when he had broken away, was one that the Captain had never experienced. His eyes were glassy and half-open, as in a delirium, but he saw suddenly as he had never seen before. The world was a kaleidoscope and each of the multiple visions which he saw impressed itself on his mind with burning vividness. On the ground, half buried in the leaves, there was a little flower, dazzling white and beautifully wrought. A thorny pine cone, the flight of a bird in the blue windy sky, a fiery shaft of sunshine in the green gloom — these things saw the Captain as though for the first time in his life. He was conscious of the pure keen air and he felt the marvel of his own tense body, his laboring heart, and the miracle of blood, muscle and bone. The Captain knew no terror now. He had soared to the rare level of consciousness where the mystic feels that the earth is he and that he is the earth³¹.

In questa abbagliante « epifania » della vita Penderton scopre la felicità orgiastica dell'istinto e i suoi desideri sono co-

30. Questo episodio, rivelatore anch'esso di un transitorio influsso di Thomas Mann sulla scrittrice, ha la stessa funzione catalizzatrice del sogno di Eschenbach in *Der Tod in Venedig*, un romanzo breve che presenta singolari coincidenze tematiche con quello dalla McCOLLERS. Nel sogno lo scrittore vive anticipatamente, in forma simbolica, l'adempimento dei propri desideri inconsci, e da questa rivelazione di sè esce moralmente distrutto. La vicenda di Penderton e del soldato idiota presenta anche notevoli analogie con un racconto di D. H. Lawrence, *The Prussian Officer* e col dramma di G. Büchner *Wozzek*, imperniato sulla figura di un soldato semi-deficiente.

31. « Reflections in a Golden Eye », in *op. cit.*, p. 551.

stretti a gettare la maschera. Il mondo arido e falso in cui egli si era rifugiato — la carriera, le relazioni sociali — svela di colpo la propria vacuità. Ma insieme a una dionisiaca pienezza di vita irrompe in lui la forza uguale e contraria della vergogna, e il suo precario equilibrio morale ne esce distrutto. Il suo confronto con la realtà avviene quando ormai non può più controllare le forze che si sono scatenate in lui, quando la scoperta di sè (« there came to him a distorted doll-like image, mean of countenance and grotesque in form . . . »)³² diviene un carico insopportabile per la sua coscienza, generando una disperazione sconfinata che potrà trovar sfogo solo nell'omicidio finale, un atto, in realtà, più di autodistruzione che di distruzione.

Reflections in a Golden Eye è un'opera enigmatica il cui senso non si lascia chiarire a prima vista. Certo non è soltanto un romanzo sull'isolamento spirituale³³ o sulla violenza latente nel mondo d'oggi³⁴, anche se ambedue le interpretazioni individuano temi effettivamente presenti nella vicenda. Accontentandosi di queste « chiavi », comunque, si farebbe torto alla McCullers che ha qui racchiuso una tessitura di significati molto più fine e complessa di quella che la scarna linearità della narrazione lascerebbe sospettare. Il senso compiuto del romanzo comincia ad emergere solo quando ci si accorge che tutti i personaggi sono disposti in una gerarchia che va dalla pura animalità di Leonora alla pura spiritualità di Alison. Questa gerarchia determina il gioco delle simpatie, degli accordi spontanei e delle repulsioni, che tende a sovrapporre la propria legge al codice etico-sociale, del quale tuttavia i personaggi devono pur tener conto. Ognuno di loro quindi cerca il proprio ordine di vita sia in una soddisfacente relazione (sessuale, o affettiva, o spirituale) con un altro essere umano, sia in un adeguamento alle istanze della natura e della civiltà, due ordini

32. *Idem*, p. 565.

33. Tale è l'interpretazione data da Q. Evans nel già citato saggio sulla McCullers.

34. Questa tesi è sostenuta da TENNESSEE WILLIAMS nella prefazione a: CARSON MACCULLERS, *Reflections in a Golden Eye*, The Veil-Ballou Press Inc., N.Y., pp. IX-XXI.

che esistono tanto all'esterno quanto all'interno dell'uomo, che convivono nella sua coscienza in un difficile equilibrio suscettibile di degenerare in disordine e squilibrio, cioè in violenza e follia. Così il destino umano si configura nella vicenda come lotta della società e del singolo per dare un ordine alla vita e per difenderlo dalla minaccia del caos, lotta che il romanzo, nella sua tragica conclusione, ci presenta come disperata. La figura del soldato idiota, che trasmette a tutta la narrazione un'atmosfera di inarrestabile fatalità e insieme di sinistra innocenza, simbolizza appunto le irresponsabili forze del disordine che l'uomo è impotente ad arginare.

Ma non è in questa inquietante visione dell'esistenza che si esaurisce il significato dell'opera. In un costante contrappunto la McCullers alterna allo sconvolto paesaggio umano il dolce paesaggio dell'autunno georgiano, l'idillio immutabile della natura, immaginata da Anacleto come un verde pavone nel cui occhio d'oro il mondo disperato degli uomini non è che un riflesso grottesco e meschino³⁵. Così, spostando il proprio « punto di vista », librandosi abbastanza in alto da non udire più « the sound and the fury » delle passioni umane, la scrittrice riscopre l'armonia dell'universo, e quella vicenda che dall'interno si configura come trionfo del caos, vista dall'alto si dissolve nell'ordine della natura, nel ritmo immutabile delle stagioni.

Nemmeno a questo punto, tuttavia, *Reflections in a Golden Eye* ha pienamente svelato il suo significato. La dialettica di ordine e caos si presenta un'ultima volta al lettore come sfida tra forma e contenuto, tra arte e vita. L'ammirevole architettura del romanzo, il simmetrico gioco di parallelismi, sovrapposizioni, ritorni e contrappunti tematici, si palesa infine come qualcosa di più di un vittorioso sforzo dell'autrice per chiudere in un disegno puro e preciso il proprio materiale informe e, paradossalmente, il disegno diviene il contrario di ciò che rappresenta: il caos dell'esistenza si configura in geometria. Nel mistero dell'arte la vita torna gioco innocente.

35. « Reflections in a Golden Eye », in *op. cit.*, p. 564.

L'esplorazione del mondo degli istinti compiuta in *Reflections in a Golden Eye*, seppure ammirevole, restò un fatto isolato. Con *The Member of the Wedding*³⁶ Carson McCullers ritorna alla più familiare — e più attraente — provincia del cuore. La parola « ritorna » ha in questo caso valore letterale: il suo terzo romanzo, infatti, ci riporta nel vivo di *The Heart Is a Lonely Hunter*, di cui costituisce quasi una sezione staccata e ampliata. Nello sfondo ritroviamo la stessa anonima ma inconfondibile cittadina meridionale, e anche i personaggi ci sono tutti già noti, benché qui abbiano cambiato nome: Portia, la domestica negra, si chiama ora Berenice; Bubber, il fratellino di Mick, è diventato John Henry, cugino di Frankie. E Frankie, soprattutto, una dodicenne alle prese con la delicata crisi dell'adolescenza, è sorella gemella di Mick, della quale ripresenta gli essenziali connotati fisici e psicologici.

Nonostante questo il romanzo ha una sua autonomia; emergendo dallo sfondo le figure precisano la loro fisionomia e sono investite di nuove funzioni. Il tema dell'adolescenza, che in *The Heart Is a Lonely Hunter* era visto soprattutto nell'ambito di una casistica della solitudine, ci viene ora presentato sotto nuovi aspetti.

The Member of the Wedding è la storia di un'iniziazione, un *Bildungsroman* dalla struttura insolita dove la maturazione spirituale dell'eroina non è raccontata per esteso, ma presentata in una sezione trasversale, colta nella sua brevissima fase critica. Tre giorni, infatti, dura l'azione del romanzo, anche se l'epilogo si svolge qualche settimana dopo e se l'antefatto (narrato attraverso scorci retrospettivi) abbraccia i mesi precedenti questa crisi.

Già in questo svolgimento intensivo del tema *The Member of the Wedding* si stacca nettamente da *The Heart Is a Lonely Hunter*, dove la maturazione di Mick si compiva nell'arco di un anno e, soprattutto, seguiva un itinerario più con-

36. *The Member of the Wedding*, The Riverside Press Cambridge, Houghton Millflin Company, Boston, 1946. Anche in questo caso ci siamo valsi della ristampa inclusa nel volume *The Ballad of the Sad Café*.

venzionale: un *party* cominciato con sussiegoso formalismo e finito in una sfrenata rissa infantile, l'abbandono dei *blue-jeans* a favore della gonna, la scoperta del sesso, l'esperienza del lavoro e delle responsabilità di adulta, la rinuncia alle fantasie infantili e alla musica. Un'iniziazione negativa, dunque, attraverso la quale Mick veniva defraudata del proprio incantato mondo interiore senza ricevere nulla in cambio, perdeva la libertà senza trovare la sicurezza.

Ancor più deludente è l'iniziazione di Frankie e più profondamente vissuta l'esperienza della metamorfosi. Nella primavera del dodicesimo anno la bambina viene presa da strani turbamenti:

... the late spring that year was lazy and too sweet. The long afternoons flowered and lasted and the green sweetness sickened her. The town began to hurt Frankie. ... Very early in the morning she would sometimes go out into the yard and stand for a long time looking at the sunrise sky. And it was as though a question came into her heart, and the sky did not answer³⁷.

Frankie comincia a pensare al mondo « huge and cracked and loose and turning a thousand miles an hour »³⁸, prende coscienza di sé come microcosmo nel macrocosmo e si sente spaventosamente sola; lasciato ormai alle spalle il mondo delle certezze infantili e non ancora accettata in quello degli adulti, ella vive l'angoscia transitoria, ma non per questo meno acuta, di una perdita d'identità. Ansiosa di liberarsi del proprio involucro di crisalide, Frankie al tempo stesso ha paura della trasformazione che sta avvenendo in lei: teme le sue gambe troppo lunghe, che la renderanno forse un fenomeno da baraccone, teme il futuro e odia il presente. La cucina in cui lei, Berenice e John Henry trascorrono gli interminabili pomeriggi estivi « saying the same things over and over, so that in August the words began to rhyme with each other and sound strange »³⁹, è diventata una prigione soffocante. Oppressa da

37. Cfr. « The Member of the Wedding », in *op. cit.*, p. 664.

38. *Idem*, pp. 622-23.

39. *Idem*, p. 599.

un'indefinibile scontentezza, Frankie sogna di fuggire dove c'è la neve, in Alasca, o nei paesi di cui parlano i bollettini di guerra. Vorrebbe essere dappertutto, essere tutto e tutti, ma il nuovo legame che sente tra sè e le cose, tra sè e gli altri, è un legame che sembra escluderla dal mondo, anziché unirla ad esso. Così ella vive nella snervante attesa di un prodigio che le chiarisca finalmente il senso della sua esistenza, e i suoi sensi dilatati ne colgono ovunque i presagi: nelle nuvole, nei fiori, negli sguardi dei passanti.

E la rivelazione tanto attesa arriva, infine, l'ultimo giorno d'agosto sotto forma di una visita del fratello Jarvis e della fidanzata Janice, che si sposeranno la domenica dopo. Nell'immagine dei due giovani teneramente allacciati Frankie scopre la risposta che cercava e decide di unirsi a loro per sempre⁴⁰. Le nozze con l'umanità che ella aveva già tentato di celebrare offrendo il proprio sangue alla Croce Rossa⁴¹, si perfezionano in questa nuova fantasia matrimoniale, nella quale l'intuizione dell'amore comincia a precisarsi come scelta. Ma è ancora una scelta confusa e contraddittoria, è impulso a un'unione universale e, al tempo stesso, aspirazione a rifugiarsi nella calda complicità di un legame personale. Da un lato il bisogno di totalità porta Frankie a identificarsi con ambedue i sessi, dall'altro si fa luce in lei l'esigenza di assumere una precisa identità femminile. Attribuendosi il nome voluttuoso di Jasmine ella cerca inconsciamente di affrettare la propria crescita e insieme di unirsi ai due sposi con un ingenuo sortilegio verbale (l'allitterazione Jarvis, Janice, Jasmine).

Le nozze tanto attese si risolvono, fatalmente, in una delusione brutale e inutile. Rifiutata dal mondo degli adulti, Frankie impara a conoscere il dolore, ma non ad accettare la

40. « When we leave Winterwill, we are going to more places than you ever thought about... Alaska, China, Iceland, South America... all over the world... we will have thousands of friends, thousands and thousands and thousands of friends... we will be members of the whole world ». *Idem*, pp. 737-38.

41. « ... her blood would be in the veins of Australians and Fighting French and Chinese, all over the world, and it would be as though she were close kin to all these people ». *Idem*, p. 623.

realtà. L'epilogo ci presenta una nuova immagine della bambina. All'inizio dell'anno il matrimonio è dimenticato, sostituito dall'infatuazione per l'amica Mary Littlejohn, insieme alla quale Frankie si abbandona a puerili sogni di viaggi e di gloria. È un modesto passo avanti nella sua iniziazione, ma il romanzo sembra implicare che Frankie dovrà passare attraverso altri riti dolorosi prima di attuarla compiutamente.

In *The Member of the Wedding* la filosofia del sentimento di Carson McCullers si configura soprattutto come avventura della conoscenza⁴². È attraverso la categoria del sentimento, infatti, che Frankie attua la propria scoperta del mondo. La sua percezione della realtà è continuamente modificata dal fluttuare degli stati d'animo e dalle interferenze dell'immaginazione. Le emozioni che ella proietta sulle cose si riverberano su lei stessa, creando una rete di corrispondenze magiche tra lei e il mondo che la spingeranno a cercare appunto nella magia una via d'uscita alle proprie ansie⁴³.

Al mondo informe e volubile di Frankie l'autrice giustappone quello netto, limitato, bidimensionale di John Henry e la solida saggezza empirica di Berenice; ovvi simboli dell'infanzia e della maturità, il bambino e la domestica negra rappresentano i due confini tra i quali si muove la coscienza di Frankie, due modi di guardare alla realtà che ella non sa più e non sa ancora capire. L'incomunicabilità sperimentata coi due compagni delle sue giornate, Frankie la riprova, in modo ancor più profondo, negli innumerevoli incontri quotidiani, nei fuggevoli sguardi scambiati con gli altri microcosmi, coi quali ella stabilisce un elusivo eppure intimo contatto visivo: i passanti, i fenomeni del baraccone⁴⁴, l'omino e la scimmia⁴⁵.

Profondo, ma enigmatico è il linguaggio degli occhi; espli-

42. Cfr. I. HASSAN, *op. cit.*, p. 220. Vedi anche M. SCHÖRER, *op. cit.*, p. 91.

43. Si veda, ad esempio, l'offerta del sangue alla Croce Rossa, l'assunzione del nome di Jasmine, la visita alla chiromante Big Mama.

44. « She was afraid... of all the freaks, for it seemed to her that they had looked at her in a secret way and tried to connect their eyes with hers, as though to say: we know you... ». *Idem*, p. 619.

45. *Idem*, p. 676.

cito, ma superficiale è quello delle parole, come scopre Frankie quando tenta di confidare a Berenice le proprie inafferrabili emozioni. All'incomunicabilità — sembra suggerire il romanzo — si sfugge solo nell'universalità del dolore e della musica (cioè dell'arte). Quando nell'ultimo pomeriggio prima delle nozze i discorsi di Frankie, Berenice e John Henry scivolano sull'amore, la morte, la creazione, i grandi misteri che essi hanno evocato s'insinuano, inquietanti presenze, nella cucina silenziosa, la impregnano di un'atmosfera strana e solenne, e nella rispondenza a questa atmosfera le anime di tutti tre vibrano all'unisono:

The kitchen was now dark. The three of them sat now silent, close together, and could feel and hear each other's breath. Then suddenly it started, though why and how they did not know; the three of them began to cry. They started at exactly the same moment, in the way that often in these summer evenings they would suddenly start a song... John Henry sang in a high wailing voice, and no matter what he named his tune, it sounded always just the same; one high trembling note, that hung like a musical ceiling over the rest of the song. Berenice's voice was dark and definite and deep, and she rapped the offbeats with her heel. The Old Frankie sang up and down the middle space between John Henry and Berenice, so that their three voices were joined, and the parts of the song were woven together... and their tunes were sweet and queer in the August kitchen after it was dark⁴⁶.

Così l'angoscia suscitata dal mistero della vita e della morte si libera nella catarsi del canto e del pianto, in cui le individualità si dissolvono restando soltanto come timbri diversi di un'unica armonia.

I primi tre romanzi della scrittrice sono legati non solo dal tema dell'isolamento spirituale, com'è stato notato⁴⁷, ma anche da una relazione di complementarietà. *The Heart Is a Lonely Hunter* affronta il tema dei rapporti umani, *Reflections in a Golden Eye* il rapporto dell'uomo con la natura e la civiltà, e

46. *Idem*, pp. 742-43.

47. Cfr. O. EVANS, *op. cit.*, pp. 297-310.

The Member of the Wedding il problema della conoscenza. Attraverso tre immagini distinte la scrittrice ci aveva dato una restituzione integrale del proprio mondo, ma aveva anche esaurito l'ispirazione originale, quella tratta dall'adolescenza trascorsa a Columbus. A questo punto ella si trovò di fronte all'alternativa tra l'approfondimento e il rinnovamento tematico, quest'ultima implicante il recupero delle esperienze vissute nel periodo successivo. Questa, soprattutto, fu la via tentata dalla scrittrice, ma i risultati non corrisposero che in parte al suo nobile impegno e misero per contro in luce le limitazioni della sua sensibilità.

Che per lei il problema del rinnovamento fosse di angosciosa difficoltà risulta evidente dal fatto che dal 1946 ad oggi Carson McCullers ha prodotto due sole opere narrative, *The Ballad of the Sad Café* e *Clock Without Hands*, la prima delle quali, per di più, già apparsa in forma diversa su una rivista nel 1942⁴⁸. Ad esse vanno aggiunte due opere teatrali, *The Square Root of Wonderful* e l'adattamento scenico di *The Member of the Wedding*, che costituiscono tuttavia un aspetto marginale della sua produzione, al pari dei racconti brevi pubblicati saltuariamente su riviste.

Già in *The Ballad of the Sad Café*⁴⁹ si nota uno scadimento dell'arte di Carson McCullers. Il racconto ripropone stancamente la nota figurazione dell'*eros* come giostra disperata nella quale tutti sono a un tempo inseguitori e inseguiti. È la storia di una mascolina donna di mezz'età, Miss Amelia, e del suo amore per un gobbetto che le si è presentato un giorno dichiarandosi suo cugino. L'affetto per Cousin Lymon scioglie il duro egoismo di Miss Amelia, fino allora temuta despota del paese. Il suo spaccio si trasforma in un caffè, e il caffè diviene il cuore del villaggio, i cui abitanti dimenticano la desolazione della propria vita nel calore del whisky e nel piacere della socievolezza. Un brutto giorno, però, torna in

48. Questa notizia è riportata da I. HASSAN (*Op. cit.*, p. 203), il quale però non specifica il titolo e la data della rivista.

49. CARSON MCCULLERS, *The Ballad of the Sad Café*, The Riverside Press Cambridge, Houghton Mifflin Company, Boston, 1951.

paese Marvin Macy, ex-marito di Miss Amelia, un malvivente appena uscito di prigione. Cousin Lymon resta affascinato da Macy e comincia a seguirlo ovunque, inventando i più stravaganti espedienti per attirarne l'attenzione; ma l'unico risultato che consegue è quello di ridestare l'avversione della donna per l'ex-marito. La tensione tra i due cresce di giorno in giorno e sfocia infine in un furibondo incontro di lotta che termina, per l'intervento in extremis di Lymon, in una vittoria dell'ex forzato. Questi e il gobbetto fuggono poi insieme non prima di aver vandalicamente devastato il caffè, che da quel giorno chiude per sempre. Miss Amelia ritorna l'inavvicinabile creatura di prima e il muro dell'isolamento si erge di nuovo tra gli abitanti del villaggio.

Rispetto alle opere precedenti *The Ballad of the Sad Café* presenta una più recisa affermazione della funzione redentrice dell'amore, che trasforma la scostante Miss Amelia in tenera innamorata, addolcisce l'animo torbido e contorto di Marvin, fa del desolato villaggio meridionale una comunità piena di vita. A queste metamorfosi apportate dall'amore si contrappongono, tragici simboli della solitudine, l'allucinato silenzio del paese dopo la fuga di Lyman, la casa cadente e sprangata di Miss Amelia, lo spaventoso cambiamento sopravvenuto nella donna:

Sometimes, in the late afternoon, when the heat is at its worst, a hand will slowly open the shutter and a face will look down on the town. It is a face like the terrible dim faces known in dreams — sexless and white, with two grey crossed eyes which are turned inward so sharply, that they seem to be exchanging with each other a long and secret gaze of grief⁵⁰.

Anche la vicenda di *The Ballad of the Sad Café*, come quella di *Reflections in a Golden Eye*, scaturisce da un principio dialettico che si identifica, qui, col conflitto tra la forza creativa dell'amore e quella distruttiva dell'odio, la prima impersonata nella figura di Miss Amelia, la seconda in quella dell'ex-

50. *Idem*, p. 3.

forzato. L'antagonismo tra i due personaggi diviene così un simbolo della lotta tra il bene e il male, un tema nuovo nell'opera della McCullers. Senonché, stranamente, questa lotta non riesce mai ad assumere un carattere etico nel racconto: anzi, qui più che mai i personaggi della scrittrice sono « acted upon », impersonali strumenti di un conflitto inerente alla natura stessa dell'universo. Questo sentimento animistico e manicheo della realtà fa sì che l'anima del racconto vibri non tanto nelle figure, quanto nel paesaggio, nelle cose, nell'atmosfera. Ed è appunto nell'atmosfera, sempre pregna di presagi, premonizioni, oscuri avvertimenti, che si condensa il senso di oscura fatalità della vicenda: « The sky had burned above the town like a sheet of flame all the day. Now the green twilight was near . . . the street was coated, an inch deep, with dry golden dust »⁵¹. Così viene preparata la notizia del rilascio di Marvin, con notazioni di paesaggio dove si ritrovano gli stessi colori accesi e sinistri della *Rime of the Ancient Mariner*, colori che anche qui creano un clima di incombente maleficio. Lo spirito magico e superstizioso della ballata echeggia di continuo nel racconto. Il giorno in cui Lymon cade sotto la nefasta influenza di Marvin, Miss Amelia, quasi presaga, gli chiede « sette volte » di partire con lei. E prima dello scontro decisivo « a hawk with a bloody breast flew over the town and circled twice around the property of Miss Amelia »⁵².

The Ballad of the Sad Café si stacca dalle opere precedenti per due elementi essenziali; in primo luogo il racconto ha una tessitura tematica meno complessa, e il gioco delle correlazioni, delle variazioni e dei contrappunti si presenta notevolmente impoverito. Inoltre la narrazione non corre più sui due binari paralleli del simbolismo e del realismo (che negli altri romanzi trovavano reciproca verifica) e la scrittrice, giustificata o costretta dalle convenzioni della ballata, rinuncia ad ogni verosimiglianza dell'azione, proiettando tutta la vicenda su un piano mitico-fiabesco. Ma in tale processo la sua arte

51. *Idem*, p. 35.

52. *Idem*, p. 58.

smarrisce, a nostro avviso, la propria risorsa più vitale — la capacità di trasfigurazione simbolica della realtà quotidiana — e perde in verità e concretezza quello che guadagna in preziosità letteraria. Di ciò sembra essere vagamente consapevole la stessa autrice che, quasi poco convinta della forza di persuasione del proprio apologo, spezza talvolta il discorso obliquo per entrare in colloquio diretto col lettore (come nel citato passo sulla natura dell'amore) o introduce un'allegoria a sè stante — come nel breve epilogo — per affermare la funzione catartica dell'arte.

Gli esperimenti tentati in *The Ballad of the Sad Café* non avevano svelato alla scrittrice la via del rinnovamento, e basterebbe a dimostrarlo il fatto che tra questo e il suo ultimo romanzo, *Clock Without Hands*, c'è un intervallo di dieci anni. In questo periodo Carson McCullers visse alcune delle sue esperienze più dolorose (la perdita del marito, i ripetuti attacchi di paralisi, la sua stessa crisi creativa), esperienze che ella tentò di portare nella propria arte nell'intento di allargarne gli orizzonti. Fin qui ella era venuta presentando i vari aspetti della vita del sentimento. Con *Clock Without Hands* la scrittrice si sforza di ampliare la propria tematica affrontando il tema della morte e quello del bene e del male (non più in senso fatalistico, come in *The Ballad of the Sad Café*, ma in senso etico). Al tempo stesso ella storicizza la propria rappresentazione dalla realtà, rinunciando ad ogni trasfigurazione mitica. L'amore resta sempre uno dei suoi *leit-motiv*, ma è ora visto nella sua concreta e multiforme fenomenologia psicologica.

Non sarà inutile ricordare che un primo esperimento di rinnovamento radicale era già stato tentato nel 1958 con *The Square Root of Wonderful*⁵³, opera in sè di modesto interesse, ma rivelatrice della nuova direzione che andava prendendo la tematica della scrittrice. *The Square Root of Wonderful* è un

53. C. McCULLERS, *The Square Root of Wonderful*, The Riverside Press Cambridge, Houghton Mifflin Company, Boston, 1958.

dramma borghese imperniato su un dilemma sentimentale, quello di una donna contesa tra una torbida passione sensuale e un affetto elevato e maturo. Ora, che il sentimento immorale sia quello che la lega al marito, e l'altro quello che la spinge a divorziare da lui (dopo averlo risposato un paio di volte) esemplifica il gusto del paradosso di Carson McCullers, ma non impedisce alla situazione centrale del dramma di configurarsi come un conflitto etico. Lo squilibrio che nelle opere precedenti esisteva tra l'ipertrofia del cuore e l'atrofia della coscienza qui viene, almeno apparentemente, colmato.

Un'impostazione per più versi analoga caratterizza *Clock Without Hands*⁵⁴, « a novel about response and responsibility »⁵⁵, dove le azioni dei personaggi sono determinate non solo da passioni supinamente subite, ma anche da consapevoli scelte morali, e scaturiscono dal triplice confronto coi sentimenti, col tempo (cioè con la situazione storica) e con la morte (ossia con l'eternità). I temi non sono nuovi, ma nuovo è il modo in cui li affronta la scrittrice, che tenta qui di portare una maggiore complessità nel proprio mondo narrativo. I legami affettivi, ad esempio, sono ora visti come creati non solo dalle scelte inesplicabili del cuore, ma anche dal sangue, dalla convivenza, dall'abitudine.

In *Clock Without Hands*, comunque, si fa più evidente quella rivalutazione dell'amore che era venuta lentamente emergendo nell'opera della McCullers. Il motivo dell'incomunicabilità e quello delle illusioni del cuore ci sono ancora, ma senza implicare un'irrevocabile condanna alla solitudine. Nel conflitto tra il bene e il male presentatoci dal romanzo il bene si identifica con l'amore che, in sè, rappresenta una forza coesiva, tende ad unire i personaggi. A dividerli è invece il loro diverso *response* alla situazione storica, al Sud odierno, dove la vita è regolata su orologi diversi: quello fermo al passato del

54. C. McCULLERS, *Clock Without Hands*, The Riverside Press Cambridge, Houghton Mifflin Company, Boston, 1961.

55. Questa definizione, attribuita all'autrice, è riportata in un articolo di CATHERINE HUGHES, « A World of Outcasts », in *Commonweal*, Oct. 1961, pp. 73-75.

tradizionalismo aristocratico e reazionario e quello in corsa verso il futuro delle nuove generazioni, ansiose di emanciparsi da un'eredità storica sentita come vergogna o come peso morto. Così un'ottusa mentalità razzista mette in contrasto il vecchio giudice Clane con le persone che ama: il diciassettenne nipote Jester — il quale dal padre morto suicida ha misteriosamente ereditato una febbre di chiarezza morale che lo pone in continuo conflitto col nonno — e Sherman Pew, un giovane mezzosangue esasperato dal risentimento contro i bianchi, che gli impedisce di accettare l'amicizia appassionata di Jester. Sarà proprio il giudice, travolto dalla propria cieca demagogia, a provocare l'assurda catastrofe finale, facendo gettare una bomba nella finestra di Sherman, reo di aver affittato un appartamento nel quartiere bianco.

Ai discordanti orologi del giudice e dei due ragazzi fa riscontro l'orologio senza lancette di J. T. Malone, un farmacista condannato dalla leucemia a pochi mesi di vita. Reincarnazione dell'*Everyman* medioevale, Malone è l'uomo qualunque chiamato a render conto della propria esistenza dalla morte, cui egli — uomo senza miti — si presenta privo della fede nell'aldilà che confortava il protagonista della *morality*, e quindi assolutamente solo (Malone = man alone). L'insignificante farmacista che è sempre vissuto nel tempo, sottomettendosi docilmente alle sollecitazioni dell'ambiente e delle convenzioni, si trova d'un tratto proiettato fuori dal tempo, nella dimensione dell'eternità. Anche per lui, come per il capitano Penderton di *Reflections in a Golden Eye*, l'esperienza della morte produce una rivelazione della vita, di cui, tuttavia, egli perviene a scoprire i valori essenziali attraverso un faticoso processo di chiarificazione interiore: la scoperta della verità procede in lui parallela all'accettazione della morte, che egli rifiuta dapprima di riconoscere:

Death is always the same, but each man dies in his own way. For J. T. Malone it began in such a simple ordinary way, that for a time he confused the end of life with the beginning of a new season. The winter of his fortieth year was an unusually cold one for the Sputharn town — with icy, pastel days and radiant nights.

The spring came violently in middle March in that year of 1953, and Malone was lazy and peaked in those days of early blossoms and windy skies. He was a pharmacist and diagnosing a spring fever, he prescribed for himself a liver and iron tonic⁵⁶.

Incapace di rassegnarsi, Malone prima tenta disperatamente di illudersi che i medici abbiano sbagliato, poi cerca la sicurezza dell'aldilà nel pastore protestante, che gli risponde con delle frasi fatte, e infine si arrende al pensiero del vuoto eterno che lo aspetta. E altrettanto vuota del futuro gli appare la sua esistenza passata quando egli la ripercorre nella memoria. Ma nella sconfitta totale Malone ritrova la dignità umana e il coraggio di compiere finalmente una scelta: designato a gettare la bomba nella casa di Sherman, egli rifiuta l'incarico, pur comprendendo di rinnegare in tal modo tutta la sua vita passata.

Il romanzo rivela spesso la mano della scrittrice di classe, ma nel complesso è un'opera sbagliata, difettosa soprattutto in quella che fin qui era stata la qualità migliore della scrittrice: la chiarezza di disegno. In questo, che è forse il libro più ambizioso della McCullers, l'organizzazione tematica è più complessa, ma non certo più organica che negli altri. Com'è stato rilevato⁵⁷, da *Clock Without Hands* ella avrebbe potuto con vantaggio ricavare due romanzi. La vicenda di Malone, infatti, non riesce ad articolarsi e a far corpo con quelle delle altre figure, né è stabilita con chiarezza la relazione tra il tema della morte e quello delle scelte morali, affermata nella storia del farmacista, ma non verificata, o confusamente verificata, negli altri personaggi.

Insufficienze altrettanto gravi emergono nella motivazione etica e storica del romanzo. La tensione razziale non è mai indagata nelle sue radici politiche, sociali, economiche, psicologiche. I conflitti morali appaiono come dati di fatto, come situazioni statistiche, identificandosi ancora una volta con l'andersoniana verità-menzogna in cui ogni individuo è inesorabilmente incapsulato. Così il fatalismo, estromesso per la porta,

56. *Clock Without Hands*, p. 1.

57. CATHERINE HUGHES, *op. cit.*, p. 75.

rientra dalla finestra e come rappresentazione di un conflitto etico tra il bene e il male il romanzo perde ogni senso.

Clock Without Hands si salva tuttavia nella rappresentazione della vita affettiva dei personaggi, colta anche qui con acutissima sensibilità dalla scrittrice. Esempio ella stessa — come artista — della teoria del « grottesco », Carson McCullers dà nel romanzo la riprova forse definitiva di possedere una sola verità (ma di possederla a fondo), la verità del cuore umano.

Lo sviluppo tematico di Carson McCullers si limita, come abbiamo visto, a una revisione dell'atteggiamento di fronte all'amore, al graduale passaggio dal nichilismo ironico di *The Heart Is a Lonely Hunter* all'esaltazione dell'*eros* come unico valore dell'esistenza che caratterizza le ultime opere. Ma si tratta di una revisione solo parziale che non tocca il nucleo del suo pensiero: l'equazione amore = solitudine = dolore non viene mai veramente smentita. La produzione della scrittrice segue non la legge dello sviluppo, ma quella dell'integrazione tematica: ognuno dei suoi romanzi presenta un diverso aspetto della sua esperienza, concorrendo così a darne un'immagine totale.

Accanto al problema di esprimere tutta la propria verità c'è in Carson McCullers quello altrettanto acutamente sentito di definirla, di trovare il giusto angolo visuale per rappresentarla; è in relazione a questo problema che si spiega la straordinaria varietà di forme e di atteggiamenti narrativi della sua opera. In quali termini si ponga questo problema risulta evidente da un passo di *Clock Without Hands*:

Looking downward from an altitude of two thousand feet, the earth assumes order. A town, even Milan, is symmetrical, exact as a small honeycomb, complete. The surrounding terrain seems designed by a law more just and mathematical than the laws of property and bigotry: a dark parallelogram of pine woods, square fields, rectangles of sward. On this cloudless day the sky on all sides and above the plane is a blind monotone of blue, impenetrable to the eye and the imagination. But down below the earth is round. The earth is finite. From this height you do not see man

and the details of his humiliation. The earth at great distance is perfect and whole.

But this is an order foreign to the heart, and to love the earth you must come closer. Gliding downward, low over the town and countryside the whole breaks up into a multiplicity of impressions. The town is much the same in all its seasons, but the land changes. In early spring the fields are like patches of worn gray corduroy, each one alike. Now you could begin to tell the crops apart: the gray-green of cotton, the dense and spidery tobacco land, the burning green of corn. As you circle inward, the town itself becomes crazy and complex. You see the secret corners of all the sad backyards. Gray fences, factories, the flat main street. From the air men are shrunken and they have an automatic look, like wound-up dolls. They seem to move mechanically among haphazard miseries. You do not see their eyes. And finally this is intolerable. The whole earth from a great distance means less than a long look into a pair of human eyes, even the eyes of the enemy⁵⁸.

In forma simbolica la scrittrice dà qui una formulazione quale non si potrebbe desiderare più chiara del suo fondamentale dilemma artistico, che si identifica con l'alternativa tra la verità del cuore e quella dell'intelletto, o anche tra la verità del sentimento ingenuo e quella dell'esperienza. Alle radici di questo dilemma sta una circostanza autobiografica, l'adolescenza spezzata della scrittrice, costretta ad assumere troppo presto e troppo bruscamente le proprie responsabilità di adulta⁵⁹. Il duro contatto con le realtà della vita costituì per Carson McCullers un'esperienza traumatica e creò una frattura interiore di cui la sua arte porta tracce profonde. Adolescenza e maturità sono sempre sentite dalla scrittrice come due modi d'essere e due verità inconciliabili, come i due termini di una scelta impossibile che ella tenta di eludere sdoppiando la propria personalità narrativa, presentando simultaneamente le sue storie

58. *Clock Without Hands*, p. 234.

59. A diciassette anni la scrittrice si recò a New York per continuare gli studi musicali iniziati a Columbus, ma, appena arrivata, smarrì tutti i suoi risparmi nella sotterranca. Da allora ella fu costretta a mantenersi lavorando.

dagli opposti angoli visuali di un'impressione adolescente e di un osservatore maturo e distaccato.

Questo sdoppiamento s'incarna spesso nei suoi personaggi: la vicenda di *The Heart Is a Lonely Hunter*, ad esempio, si esprime in Mick e Biff Brannon, i due « sguardi » entro cui essa risulta contenuta: la bambina con la sua sensibilità vergine che conferisce a tutte le sue esperienze un carattere tumultuosamente emotivo; l'adulto con la sua curiosità riflessiva e disincantata. Ma lo sdoppiamento esiste anche entro il personaggio di Biff stesso, « . . . suspended . . . between radiance and darkness. Between bitter irony and faith »⁶⁰.

L'« ottica doppia » della McCullers, che all'interno dei romanzi si presenta spesso come un gioco di scatole cinesi, assume invece un carattere dialettico nel passaggio da un'opera all'altra. In *The Heart Is a Lonely Hunter* prevale la verità del cuore: la scrittrice redime i propri deformi personaggi identificandosi con loro, investendoli di una traboccante tenerezza; in *Reflections in a Golden Eye*, dove prevale la verità dell'intelletto, li riscatta librandosi ad altezze astrali sopra le loro vicende, osservandoli con spassionata imparzialità. In *The Member of the Wedding* il suo atteggiamento è di nuovo capovolto: all'impassibile occhio d'oro del romanzo precedente si sostituisce qui l'impressionabilissima retina di Frankie, lo « sguardo » dominante della vicenda. Il gioco delle scatole cinesi, comunque, si ripete anche qui nella polarità di Frankie e Berenice ed entro la figura stessa della domestica negra, nel contrasto tra l'inespressivo splendore dell'occhio azzurro di vetro e la calda luce umana dell'altro occhio, nero, umido, vivo. Ma l'« ottica doppia » diviene addirittura « ottica tripla » con l'introduzione dello « sguardo » innocente e deforme di John Henry⁶¹. L'elusiva prospettiva creata dalla giustapposizione dei tre personaggi è ulteriormente complicata da tutti gli altri « sguardi » che il romanzo ci presenta fuggevolmente. Così il dilemma diviene problematicità infinita, sentimento dell'irre-

60. *The Heart Is a Lonely Hunter*, p. 281.

61. « The Member of the Wedding », in *op. cit.*, p. 762.

solubile relatività della conoscenza. E attraverso questa simbologia dello sguardo la teoria del « grottesco » appare sotto un nuovo aspetto: l'incomunicabilità della verità individuale, che le situazioni dei romanzi ci presentano come un contenuto, viene così rappresentata anche nel suo aspetto formale. L'opera successiva, *The Ballad of the Sad Café*, nella dialettica dell'ottica doppia rappresenta uno sforzo di superare la polarità dei romanzi precedenti attraverso l'adozione del « punto di vista » impersonale e al tempo stesso intensamente emotivo della narrativa popolare; un esperimento che non dovette soddisfare troppo la scrittrice se, nell'ultimo romanzo, *Clock Without Hands*, ella tornò a quella verità del cuore dalla quale era scaturito il primo.

Il dilemma tra sentimento e intelletto è sentito dalla McCullers anche come dilemma tra contenuto informale e forma vuota, un problema questo non solo tecnico, ma anche di pensiero. Per la scrittrice esso si pone anzitutto come necessità di rappresentare la propria esperienza tanto nei suoi dati concreti che in quelli universali, di trovare un piano di coincidenza tra autobiografia e mito. L'ambiente, i personaggi, gli avvenimenti che popolarono gli anni trascorsi a Columbus sono realisticamente rappresentati nei suoi romanzi, ma ricomposti in sintesi che li trasfigurano in miti, sia pure nei miti negativi della solitudine, della frustrazione, dell'incomunicabilità⁶². Per conseguire questa coincidenza la scrittrice ricorre a un'altra forma di « ottica doppia », la dicotomia narrativa di realismo e simbolismo. E per lei il simbolismo è molto più di una tecnica, è un'innata *forma mentis*, la stessa che ritroviamo in Frankie, per la quale il mondo è una baudelairiana « foresta di simboli » e la conoscenza una continua ricerca di corrispondenze magico-mistiche. In ogni esperienza Frankie scopre un messaggio arcano, ma personale. Non diversamente, per fare un esempio, la scrittrice dovette scorgere nel proprio nome asessuato (come quello che attribuì alle figure autobiografiche di Mick e Frankie) il segno di un destino. Dalla propria singolarità fisica

62. Cfr. MARK SCHORER, *op. cit.*, pp. 83-84.

e psicologica ella trae l'elemento fondamentale della sua mitologia: i suoi grotteschi personaggi, che sono il simbolo non di un'idea, ma di tutta una serie di idee concomitanti: l'« accidente » della personalità, l'assurdità delle scelte amorose, l'inadeguatezza del loro oggetto alla qualità del sentimento, la condanna alla solitudine di ogni essere umano. La sua è una simbologia polivalente, tanto ricca d'implicazioni e sfumature quanto semplice nei suoi elementi costitutivi. Per l'incomunicabilità essa si vale del simbolo elementare del sordomuto Singer (dimostrandolo però, ironicamente, anche nei loquacissimi Jake e Copeland), oppure ricorre alla simbologia dello « sguardo » che ha una straordinaria varietà di applicazioni nella sua opera. La prigione dell'io è spesso rappresentata con l'immagine della stanza (così, ad esempio in *The Heart Is a Lonely Hunter* e in *The Member of the Wedding*) o con quella della casa, come in *The Ballad of the Sad Café*, dove le finestre e porte inchiodate di Miss Amelia sono un icastico simbolo della solitudine⁶³.

Ciò che rende più singolare il simbolismo della McCullers è il fatto che esso scaturisce non solo dalle situazioni o dai personaggi, ma anche dalla forma dei suoi romanzi, che coincide poi con la forma del suo pensiero. L'esempio più chiaro è fornito da *The Heart Is a Lonely Hunter* dove le situazioni, come si è visto, sono di due tipi, corrispondenti all'elemento accidentale e a quello archetipico dell'esistenza; e poiché quest'ultimo s'identifica con la solitudine, il tema della solitudine si ripresenta in tutti i personaggi principali ed è puntualmente verificato in tutte le situazioni che li vedono implicati. A questo inesorabile ripetersi del *leit-motiv* si alterna contrappuntisticamente la rappresentazione degli eterogenei casi quotidiani. Quella di *The Heart Is a Lonely Hunter* è una costruzione di tipo musicale, più che letterario, e la dinamica è data non dallo sviluppo dell'azione — statica per definizione — ma da tutte le combinazioni e variazioni in cui viene presentato il tema; così esso as-

63. Per la simbologia della stanza e della casa si veda: IRVING MALIN, *New American Gothic*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1962, pp. 50 e seg.

surge a vero protagonista del libro e le figure umane si riducono a strumenti attraverso i quali esso si esplica. Il carattere dei personaggi è appunto ciò che conferisce un timbro, un colore sempre nuovo al tema. Questo tipo di struttura sovverte le regole tradizionali della definizione psicologica dei personaggi, che qui non sono né costruiti né rivelati, ma solo illuminati dal tema che presta loro la propria stessa vita. La singolare costruzione del romanzo comportava due insidie di ordine tecnico; anzitutto quella della monotonia narrativa, evitata dalla scrittrice conferendo la massima varietà al trattamento del tema, facendo sì che ogni episodio si risolvesse non in una ripetizione, ma in una nuova verifica del tema stesso; l'altro pericolo era quello di cadere nell'informe, di non trovare la misura dei singoli episodi e dell'insieme, un pericolo reso più grave dalla forma « aperta » del romanzo, ossia dall'infinita moltiplicabilità delle situazioni e dei personaggi. In effetti sproporzioni e zone morte non mancano nel libro, ma sono errori veniali in una struttura genialmente semplice e funzionale.

In questi errori non ricadde comunque la scrittrice in *Reflections in a Golden Eye*, dove il suo intento, quello di cogliere l'essenza dialettica della vita, trova perfetta rispondenza nell'architettura dell'opera. Il *leit-motiv*, costituito dal triplice contrasto di individuo e società, natura e spirito, ordine e caos, viene esplorato in tutte le sue combinazioni e presentato, anche qui, su piani diversi in un sistema di scatole cinesi: all'interno dei personaggi, nei loro rapporti personali, nella relazione tra individuo e società e in quella tra il mondo umano e il mondo della natura. Una costruzione notevolmente complessa, ma contenuta con ferrea disciplina nella misura del romanzo breve. Alla forma aperta di *The Heart Is a Lonely Hunter* si sostituisce qui una forma rigorosamente chiusa: nessuno degli elementi narrativi potrebbe essere soppresso senza alterare irrimediabilmente l'equilibrio dell'opera.

Altrettanto ingegnosa e funzionale è la costruzione di *The Member of the Wedding*: qui l'armonia delle proporzioni è conseguita da un lato attraverso il rispetto delle regole aristoteliche, dall'altro mediante l'introduzione delle figure di Be-

renice e John Henry, due punti fermi tra i quali si muove il mondo fluttuante di Frankie trovandovi il proprio equilibrio narrativo. Anche qui l'organizzazione tematica è in funzione simbolica: il rapporto dialettico che si stabilisce tra i personaggi principali rende il senso della relatività dell'esperienza, che è anche l'idea ispiratrice del romanzo.

In *The Ballad of the Sad Café* l'idea dell'amore e della solitudine come circolo vizioso si riflette nel rapporto circolare che lega Miss Amelia, Marvin Macy e Cousin Lymon, nella costruzione ciclica del racconto (che si apre e si chiude sull'immagine del villaggio deserto e desolato) e infine nello stesso strabismo convergente di Miss Amelia. La capacità di fondere il pensiero, l'orchestrazione tematica, la rappresentazione simbolica e quella concreta si perde in *Clock Without Hands*: il rapporto tra l'idea dell'amore, della coscienza e della morte, confuso sul piano del pensiero, produce anche confusione strutturale e di linguaggio. Il simbolismo si fa intermittente e non riesce più a comporsi in un disegno unitario.

Le limitazioni della sensibilità di Carson McCullers condizionano le dimensioni delle sue strutture narrative. Il tema dell'isolamento spirituale, così com'è sentito dalla scrittrice, esclude ogni possibilità di svolgimento drammatico e risulta quindi insufficiente per la dimensione del romanzo⁶⁴; d'altra parte la tecnica contrappuntistica di cui ella si serve per esplorare tutte le possibilità del tema risulta inadatta alle dimensioni del racconto; di qui la predilezione della McCullers per la forma intermedia: il romanzo breve, infatti, « permits her characters to elude the repeated assaults of reality . . . to leave their wishes unconverted into dramatic action »⁶⁵. Alla mancanza di elementi drammatici la narrativa della scrittrice trova un surrogato nella propria forma dialettica, che risulta soprattutto dalla contrapposizione tra le illusioni del cuore e la realtà. Questa dialettica è fedelmente rispecchiata dalle oscillazioni stilistiche della McCullers, che si cala nel cuore dei suoi per-

64. I. HASSAN, *op. cit.*, p. 228.

65. *Idem*, p. 228.

sonaggi per la via della compassione e ne riemerge simultaneamente per la tangente dell'ironia. Nello stile tutte le ambivalenze, tutti gli aspetti della sua « ottica doppia » convergono in un unico fuoco, s'incontrano in una modulata linea musicale. Nella melodiosità della sua prosa gli elementi gotici si stemperano in canto, la tragedia si dissolve in elegia. Alieno dalle spezzature e dai contrasti drammatici, il linguaggio della McCullers stende la stessa patina musicale su un materiale spesso eterogeneo, sui dialoghi scritti in autentico dialetto meridionale come sulle più preziose pagine descrittive; ma sotto la sua uniformità esso rivela al lettore un'insospettata varietà di modulazioni e di venature grottesche, liriche, ironiche.

Se la qualità musicale della prosa di Carson McCullers è presente fin dagli esordi al meglio delle proprie possibilità — le pagine sciatte e inerti che s'incontrano qua e là in *The Heart Is a Lonely Hunter* non fanno testo — nei romanzi successivi lo stile della scrittrice si arricchisce di un'acuta sensibilità pittorica che dà forse i frutti più squisiti in *Reflections in a Golden Eye*, dove si avverte un gusto quasi *fauve*, un colorismo vibrante, violento, primitivo e prezioso come quello che l'autrice attribuisce alla pittura di Anacleto⁶⁶. Nella sua purezza e secchezza di segno (i critici hanno parlato di uno stile « lapidario »)⁶⁷ *Reflections in a Golden Eye* ci appare come la testimonianza forse più alta dell'arte della scrittrice. La stessa concisione si ritrova in *The Member of the Wedding*, dove tuttavia lo stile si fa impressionistico, si adegua alla qualità immaginativa della vita interiore di Frankie, ricorrendo a similitudini ellittiche per esprimere la bruciante immediatezza d'impressioni della protagonista⁶⁸. Qui il simbolismo è presente non

66. « His work was at once primitive and oversophisticated, and it laid a queer spell on the beholder ». « Reflections in a Golden Eye », in *op. cit.*, p. 563.

67. Così TENNESSEE WILLIAMS in *op. cit.*, p. XVIII e I. HASSAN, *op. cit.*, p. 216.

68. « At last the summer was like a green sick dream, or like a silent crazy jungle under glass ». « The Member of the Wedding », in *op. cit.*, p. 599.

solo come coincidenza di due significati, ma anche, nell'accezione di Mallarmé, come emancipazione della parola — affidata alle proprie suggestioni musicali e visive — dalla schiavitù del suo significato convenzionale. Con *The Ballad of the Sad Café* ha inizio l'involuzione stilistica della scrittrice, che ritorna all'espressionismo primitivo di *Reflections in a Golden Eye*, ma con un compiacimento intellettualistico che desta il sospetto del gioco letterario. L'involuzione si accentua in *Clock Without Hands* dove, se non mancano pagine felici, difetta però la coesione dello stile, oscillante tra realismo e simbolismo senza riuscire a fondere in sé i diversi piani di rappresentazione. Per Carson McCullers, che ha compromesso tutta l'esistenza nella vocazione di scrittrice, la letteratura non s'identifica soltanto col problema personale di dare una restituzione poetica della propria esperienza, ma anche con quello etico-estetico di giustificare l'arte nel quadro della propria visione del mondo. A questo problema la sua opera allude spesso. Si è già visto come il motivo più profondo di *Reflections in a Golden Eye* sia la sfida tra arte e vita, e come l'arte ne esca vittoriosa scoprendo un ordine, un'armonia nell'assurdità dell'esistenza, in tal modo riscattandola. Questa funzione catartica è affermata in modo più esplicito in *The Member of the Wedding*, dove la vittoria dell'arte si precisa come capacità di spezzare il cerchio dell'isolamento spirituale che né l'amore, né il linguaggio possono infrangere⁶⁹. In un'immagine ancor più convincente questa concezione è espressa nell'epilogo di *The Ballad of the Sad Café*, intitolato « Twelve Mortal Men »:

The gang is made up of twelve men, all wearing black and white striped prison suits, and chained at the ankles . . . And every day there is music. One dark voice will start a phrase, half sung, half like a question. And after a moment another voice will join in, soon the whole gang will be singing. The voices are dark in the golden glare, the music intricately blended, both sombre and joyful. The music will swell until at last it seems that the sound does not come from the twelve men on the gang, but from the

69. Vedi sopra p. 18.

earth itself, or the wide sky. It is a music that causes the heart to broaden and the listener to grow cold with ecstasy and fright. Then suddenly the music will sink down until at last there remains one lonely voice, then a great hoarse breath...⁷⁰.

La relazione tra l'arte e la vita è così stabilita attraverso un doppio paradosso: la catena che unisce gli uomini è anche ciò che li divide, l'esperienza del dolore diversa in ciascuno, ma comune a tutti. Liberandosi in canto il dolore diviene armonia, scopre la propria universalità e, insieme, la propria identità con la bellezza; questo, appunto, rende il canto a un tempo « sombre and joyful ».

In questo passo non è solo la funzione dell'arte che la McCullers indica, ma anche l'essenza della propria arte che, parafrasando Nietzsche, potremmo definire come « nascita della musica dallo spirito della tragedia ». La materia di cui essa è sostanziata è torbida, disperata, ma, filtrata da una paziente distillazione lirica, investita di un sentimento quasi religioso della verità e della bellezza, essa si purifica in un'esemplare castità d'espressione. Il giudizio di Tennessee Williams, che ha definito la McCullers « the greatest living writer of our country, if not of the world »⁷¹, è certamente influenzato dall'amicizia che lega il drammaturgo alla scrittrice. In realtà, come si è visto, il mondo della scrittrice ha limiti precisi, e la sua figura sembra destinata a un ruolo di secondo piano nelle vicende della letteratura americana. Tuttavia l'intensità di sentimento e la qualità artistica spesso preziosa della sua opera assicurano alla scrittrice quella dignità di « classico minore » che anche la critica, crediamo, finirà per riconoscerle concordemente.

FRANCESCO GOZZI

70. *The Ballad of the Sad Café*, pp. 65-66.

71. Il giudizio è riportato in una recensione anonima di *Clock without Hands* apparsa in *The Saturday Review*, Sept., 23. 1961, p. 15.