

IL « CORSIVO VIVENTE » DI WASHINGTON IRVING

1. « L'artista è sempre una maschera », ammonisce Il'ja Gruzdev, biografo ufficiale di Maksim Gor'kij. Anche quando il narratore si affida alla prima persona singolare, questo io narrante, con buona pace dei critici tesi a recuperare « l'animo dell'autore », non s'identifica necessariamente con una proiezione autobiografica dell'autore stesso. Polemizzando « contro Sainte-Beuve », Proust distingue il « moi » privato dello scrittore-uomo dall'« autre moi » che si rovescia sulla pagina; Gruzdev, da buon fratello di Serapione, notomizza e classifica le varie specie e sottospecie di questo « io » più o meno truccato e « drammatizzato »; rivalutando, a mo' d'esempio, la figura impersonale e mediatrice di G. nei *Demoni* dostoevskiani, da taluni definita « inutile »:

Che cosa sappiamo di lui, infatti? Solo che è un abitante della città, amico e confidente di Stepàn Trofimovic. (...). Tutto qui. Non si tratta dunque neppure di un volto; ma di una semplice sagoma, del tutto impersonale. (...) Il narratore-maschera non ha tratti esteriori. La sua *espressività artistica* consiste nel fatto che, trovandosi al di fuori degli eventi, egli assume nei loro confronti un particolare atteggiamento, e in tal modo costringe il lettore a percepirli sotto una certa angolazione. Più è primitiva la sua concezione, e più importanti gli appaiono gli eventi stessi. Che cosa avviene dunque nei *Demoni*? G (...) è veramente un « mediatore » fra lettore e autore, un mediatore che serve a rendere più tesa l'attenzione del primo e sente e pensa per *lui*. Ma per l'autore è un *corsivo vivente* »¹.

1. IL'JA GRUZDEV, « Il volto e la maschera », in *I fratelli di Serapione*, a cura di M. Olsoufieva, Bari, 1967, p. 107. Analoghe analisi della tecnica dell'io narrante si sono avute, naturalmente, anche nell'ambito della

Si dà il caso che di tali « corsivi viventi » la letteratura americana abbondi, e non da oggi soltanto. Quantitativamente, non c'è dubbio, troveremmo più nipotini di Marlow e del dottor Watson fra i « devices » favoriti degli scrittori inglesi; per gli archetipi dovremmo risalire ai narratori anonimi delle saghe o al coro della tragedia greca; e fra i più recenti sviluppi bisognerebbe senza dubbio fare i conti con la così detta « école du regard », magari non dimenticandone quel padre spirituale che è il Serafino Gubbio pirandelliano. Ma l'insistenza con cui gli scrittori americani hanno fatto ricorso a tale tecnica — dalle origini a oggi, è proprio il caso di dire: da certo Brockden Brown a certo Purdy, per esempio — non può apparire casuale. Di più: la tendenza predominante, almeno nei casi di maggior rilievo, è proprio quella a non valersi in modo tranquillamente passivo di tale « mediatore », sì a « drammatizzarlo », a mettere a fuoco la sua funzione; e non cercando di rimpolparne la « sagoma », di attribuirgli una autonoma solidità, ma anzi di fare avvertire al lettore tutte le possibili implicazioni e le dolorose limitazioni del suo essere « fuori », ai margini; della sua natura frustrata e frustrante di testimone più o meno attendibile, più o meno impotente. Segno, probabilmente, di una non facile integrazione fra l'autore e la realtà circostante, che dovrebbe offrirgli tavolozza e « materiale », dispiegarsi in placida attesa di essere « modellata »; e invece gli impone una serie di cautele, di filtri, di maschere. Il primo nome che viene alla mente, di diritto, è ovviamente quello di James, e delle geometriche e vertiginose sfaccettature che la tecnica del « limited viewpoint » assume nei suoi romanzi e racconti: con la piccola Maisie e la romantica telegrafista di *In the Cage*, Rowland Mallet e Lambert Strether e l'inchiesta morbosa, impalpabile di *The Sacred Fount*. Ma James, a ben vedere, non fa che inserirsi, nel modo critico e dubitoso che gli è proprio, in una

critica anglosassone: ricordiamo, fra le più note, PERCY LUBBOCK, *The Craft of Fiction*, London, 1921, e JOSEPH WARREN BRACH, *The Twentieth Century Novel: Studies in Technique*, New York-London, 1932.

tradizione già collaudata, e che vantava esempi a lui ben noti: quello di Miles Coverdale nel *Blithedale Romance*, a esempio, o del vecchio « Surveyor Pue », o dell'invisibile narratore alla finestra di *Twice-told Tales*; senza contare che c'erano stati anche Ishmael, e gli spettatori sbalorditi e impotenti di *Bartleby* e *Benito Cereno*; e Poe, e Irving. Quest'ultimo ci sembra un caso particolarmente significativo e complesso, nonostante la ben nota « facilità » della sua prosa, il suo scarso « spessore »: anzi, in un certo senso, proprio per la voluta esiguità dei suoi risultati, e il suo tenersi, fra schizzi biografie e aneddoti di viaggio, ai margini della « fiction » propriamente detta. Per uno scrittore che « inventa » così poco (specialmente quando scivola nel fantastico: ben lo ha dimostrato, fra gli altri, Henry Pochmann)², Irving ricorre un po' troppo alle « maschere », le crea e le scarta e le rimpiazza con disinvoltura eccessiva: dal « Jonathan Oldstyle, Gent. » che firma le giovanili collaborazioni al « Morning Chronicle » (1802-03), al « Launcelot Langstaff, Esq. » che si diverte a sfogliare « the open great volume of human character » dalla sua « elbow chair » in *Salmagundi* (1807-08), dall'eccentrico « Diedrich Knickerbocker » che sparisce lasciando nella sua stanzetta di albergo a Mulberry Street il manoscritto della *History of New York* (1809) e poi, definitivamente scomparso, disseminerà opere postume in questo o quell'altro libro di Irving, al « Geoffrey Crayon, Gent. » che inizia con lo *Sketch Book* (1819-20) una serie di lunghe e irrequiete peregrinazioni. Varianti tutte non sostanziali, si potrebbe pensare, dello « Spectator » addisoniano, che ne costituisce senza dubbio una delle più riconoscibili matrici, nella sua olimpica, benevola, tollerante sicurezza di sé. Ma resterebbe allora da spiegare perché l'autore si sia tanto preoccupato di non confondere i suoi travestimenti, di precisare, a esempio, che nello *Sketch Book* di Geoffrey Crayon i due « pezzi forti », *Rip Van Winkle* e *The*

2. Cfr. HENRY A. POCHMANN, « Irving's German Sources in *The Sketch Book* », in *Studies in Philology*, XXVII, luglio 1930, pp. 477-507.

Legend of Sleepy Hollow, erano stati trovati, manoscritti, fra le carte del defunto Mr. Knickerbocker; che in *Bracebridge Hall* (1822), frutto di una seconda e più lunga visita di Geoffrey Crayon ai suoi nobili amici britannici, l'enigmatico intermezzo di *The Stout Gentleman* si deve a un « commensale nervoso », la romanzesca vicenda dello studente di Salamanca a un defunto ex-commilitone di Guy Bracebridge, quella lacrimosa di *Annette Delarbre* al parroco del villaggio dove vive la sorella dello Squire, e *Dolph Heyliger* all'inesauribile archivio Knickerbocker (non senza precedenti passaggi per due o tre mani); mentre in *Tales of a Traveller* (1824), la quarta parte si deve ancora a Diedrich Knickerbocker e la prima al signore nervoso già narratore di *The Stout Gentleman*. E non è tutto: Perry Miller ha parlato di « masquerades within the masquerade », ricordando « il vecchio e corpulento svizzero » che racconta *The Specter Bridegroom*³ a Geoffrey Crayon; noi potremmo citare l'ancor più complicata serie di incastri della terza parte di *Tales of a Traveller*, quella dedicata agli « Italian Banditti » e incorniciata, secondo la più ortodossa tradizione boccacesco-chauceriana, in un albergo di Terracina dove i clienti, bloccati da impedimenti metereologici, si raccontano storie intorno al focolare. La stessa struttura interna del brano « raccontato » ne rispecchia a volte la genesi « di seconda mano », o a essa rimanda, creando una specie di galleria di specchi: si pensi al famoso *Stout Gentleman*, che in questo senso è addirittura paradigmatico (il signore nervoso racconta durante una serata di ozio e di « story telling » in casa Bracebridge quel che gli era accaduto, o meglio non accaduto, durante una noiosa domenica di pioggia in un albergo di Derby, mentre alla natura in certo senso misteriosa e poco comune del narrante fa riscontro il mistero centrale dell'invisibile cliente del n. 13); o alla parte iniziale di *The Student of Salamanca*, dove il protagonista, prima di agire in qualità di « giovane amoroso » o di rivelare i suoi nobili natali, ri-

3. Cfr. PERRY MILLER, intr. a W. I., *The Sketch Book*, Signet Classics, New York, 1961, p. 375.

copre il tradizionale ruolo dell'osservatore esterno; o a *Don Juan*, *A Spectral Research* — forse uno scampolo di *The Alhambra* (1832) finito fra le *Crayon Papers* (1835) — che trae origine da una passeggiata notturna per le vie di Siviglia e rievoca, per bocca di un amico del narratore, la romantica figura di un don Manuel de Manara a sua volta impegnato in scorribande notturne per le vie della medesima città. Gli esempi potrebbero continuare; ma basterà avere accennato ai legami fra racconto e cornice, fra una maschera e l'altra, fra le varie maschere e l'autore: legami, a nostro avviso, veramente essenziali per una esatta comprensione dell'opera di Washington Irving, e, al di là di tale opera, per una storia ideale delle successive metamorfosi con cui il sereno spettatore settecentesco diventerà, angosciato e reietto, l'uomo alla finestra di Hawthorne, il figlio respinto di Melville, l'eterno invitato di James.

2. Prima regola: l'impersonalità. Anche a nome dei colleghi « Anthony Evergreen » e « William Wizard » (James Kirke Paulding e William Irving), « Launcelot Langstaff » si preoccupa subito di nascondersi agli occhi dei lettori di *Salmagundi*:

... Neither will we puzzle our heads to give an account of ourselves, for two reasons; first, because it's nobody's business; secondly, because if it were, we do not hold ourselves bound to anybody's business but our own (...); third ... that very few men can give a tolerable account of themselves, let them try ever so hard ...⁴.

Di « Launcelot » e compagni conosceremo dunque soltanto le parole stampate sulla carta, proprio come del « defunto signor Diedrich Knickerbocker ». Geoffrey Crayon è invece presente in quasi tutti i suoi schizzi di viaggio, ma si annuncia fin dall'inizio con qualità, per così dire, negative: è

4. W. I., *Salmagundi*, New York: Lovell, 1883, p. 5.

l'uomo senza moglie né figli, senza vita propria, spinto solo da una generica curiosità a osservare le avventure altrui « as from a common theatre or scene » (sono parole, significativamente citate in epigrafe, di Robert Burton); saggiamente si limiterà dunque, nell'ambito dello *Sketch Book*, a fungere da cicerone garbatamente erudito (*A Royal Poet, Stratford on Avon*), da amico di famiglia prodigo di buoni consigli (*The Wife*), o da « ripetitore » di narrazioni altrui (*The Voyage, The Specter Bridegroom*). Taluni fra i primi *Sketches* (e va da sé che qui si allude a un ordine non cronologico, sì di presentazione nell'ambito del libro)⁵, rivelano lo sforzo compiuto da Irving per ridurre a un assoluto *blank* il suo narratore, eliminando quel tanto di stizzosamente personale che poteva sussistere in « Launcelot Langstaff », e presumibilmente anche in « Jonathan Oldstyle », o l'eccentricità dello stesso Knickerbocker. L'« io narrante » di *Roscoe, English Writers on America* o di *Rural Life in England*, per citare tre momenti idealmente di poco successivi allo sbarco in Inghilterra di « Geoffrey Crayon », è un singolare per modo di dire, dal momento che si riferisce a una specifica « funzione » dello stesso Crayon: quella, ben colta più tardi da W. M. Thackeray, di « primo ambasciatore dal nuovo mondo (letterario) »: si tratta, cioè, di riflessioni di un americano, colto e « preparato », non qualsiasi, ma pur sempre parlante a nome di una ben precisa collettività. Né il discorso, anche in tale ambito, può dirsi particolarmente polemico o accalorato (negli stessi anni, e la coincidenza è stata spesso notata, il reverendo Sidney Smith scatenava una ben nota polemica sulla inesistenza e impossibilità di una cultura americana): si oscilla, e senza scosse, fra uno sciovinismo moderato e legittimo (*English Writers*) e una serie di lodi entusiastiche alla serenità e alla

5. Secondo Perry Miller, nella citata introduzione, l'ordine degli *sketches* non è casuale: a esempio *Rip Van Winkle*, che contiene il ritratto di una moglie bisbetica, va letto proprio dopo lo zuccheroso *The Wife*. La osservazione è comunque valida specie per chi voglia, al di là degli « inserti » come *Rip, Sleepy Hollow* o i bozzetti indiani, seguire una cronistoria « interna » del personaggio-narratore Crayon.

pace della campagna inglese (*Rural Life in England* può sembrare una delle odi sciolte sullo stesso rimario da John Dowell, l'immaginario turista americano di *The Good Soldier* di Ford Madox Ford: solo che in quest'ultimo caso l'ironia è voluta). Nel non meno convenzionale *The Broken Heart*, il singolare allude addirittura a un invisibile « coro » di narratori maschili (l'espressione « my sex » ricorre di frequente), anche se si tratta di un uomo partecipe, capace di commuoversi, e di credere che, almeno fra le fanciulle, d'amore si possa morire. È dunque evidente che pur nell'ambito dell'accennata e continuamente sottolineata impersonalità dell'osservatore esiste, implicito, un codice di valori che si suppongono comuni ai lettori di buon senso e di buoni sentimenti: già lo dimostrava il citato *The Wife*, con la sua ovvia e consolante moralità spicciola.

La dimensione « collettiva » interna al narrante, cui sopra si accennava, va intesa comunque su un piano del tutto potenziale, riferito magari a una non vista comunità di lettori: proprio come le più segrete e intime fra le lettere delle eroine richardsoniane. Fisicamente, infatti, Crayon è solo. Fin dalla chiusa di *The Voyage*, con quello sbarco dove tutti i passeggeri sono festosamente accolti da amici e parenti, salvo appunto lui (« I alone was solitary and idle — I had no friend to meet, no cheering to receive . . . »)⁶, Crayon è lo Straniero: non certo in senso camusiano-esistenziale, ma pur sempre un estraneo « nella terra dei suoi padri ». Particolarmente significativo, fra i brani che descrivono tale estraneità o comunque vi alludono, risulta *The Art of Bookmaking*, laddove il narratore, « loitering through the great saloons of the British Museum », apre con magica facilità una porta segreta e si trova di fronte a una serie di autori intenti a scribacchiare a tavolino. Non si tratta peraltro dei Grandi Scrittori di Tutti i Tempi immaginati nel medesimo atteggiamento da E. M. Forster per comodità degli ascoltatori della prima fra

6. W. I., *The Sketch Book*, cit., 21.

le « lectures » poi riunite in *Aspects of the Novel*, ma, più modestamente, di un gruppo di Moderni intenti a copiare gli Antichi: i quali occhieggiano con scarso entusiasmo dai rispettivi ritratti e più tardi, nel corso di una fantasticheria del narratore, scendono ad attaccar battaglia al grido di « Thieves! ». Quel che c'interessa è comunque la conclusione: il narratore viene scacciato da un bibliotecario perché sprovvisto della « card of admission »⁷. Crayon è ancora uno straniero a mala pena tollerato — e Washington Irving, americano e « newcomer », non ha diritto di cacciare in quella riserva, di attingere a quella Tradizione della quale fin da *Roscoe* si era confessato devoto sacerdote.

È la sola pretesa, del resto, accampata da un ospite invero rispettoso, umile, poco ingombrante. Come sportivo, a esempio, Geoffrey Crayon è ben lieto di confessarsi un totale fallimento (cfr. *The Angler*: e l'atteggiamento di assoluta inettitudine alle « cose », alla vita pratica, resterà una costante dell'« io narrante » anche in momenti successivi, a esempio nel tardo *A Tour of the Prairies*, dove il narratore siede sull'erba e medita mentre i compagni accendono fuochi o via dicendo). Tale natura, diciamo, « passiva » dell'Osservatore — più che altro riconducibile ad atteggiamento letterario, e comunque non suffragata dalla biografia dello scrittore — genera come immediata conseguenza il tradizionale senso di frustrazione del narratore che vorrebbe intervenire nella vicenda, e non può. Ecco Geoffrey Crayon al funerale del giovane Somers, di fronte al dolore della madre:

... I could see no more — my heart swelled into my throat — my eyes filled with tears — I felt as if I were acting a barbarous part in *standing by and gazing idly* on this scene of maternal anguish. I wandered to another part of the churchyard, where I remained until the funeral train had dispersed ...⁸.

Il personaggio, si potrebbe osservare, ha dunque molta strada ancora da percorrere, se vuole arrivare all'« impassio-

7. *Ibid.*, 84.

8. *Ibid.*, 108. Il corsivo non è dell'A.

bilità » neutrale dello spettatore puro. Ma si tratta di un atteggiamento oratorio. Se, una volta sepolto George, non c'è più nulla da fare per la vedova Somers, e in questo senso il narratore stesso non è da meno degli altri vicini e compaesani altrettanto impotenti, al finale Crayon-Irving riesce comunque a fornire alla donna, sia pure in modo postumo e riparatorio, quella « consolazione » che all'inizio pareva impossibile, riscattando quindi quanto nel suo precedente « standing by and gazing idly » poteva esservi di « barbaro » o di « crudele »:

I related her story to some of the wealthy members of the congregation and they were moved by it (. . .). And before I left the neighborhood I heard, with a feeling of satisfaction, that she had quietly breathed her last and had gone to rejoin those she loved in that world where sorrow is never known and friends are never parted⁹.

Quel mondo, ovviamente, è la « pace eterna »: ma è anche la Letteratura, dove la donna viene trasformata dal narratore nel « living monument of real grief »: un monumento *aere perennius* s'intende. E può commuovere tutti, non solo i ricchi concittadini: anche « il cinico Lord Byron », come c'informano le storie della letteratura.

Chi legge nell'ordine voluto dall'autore le successive tappe del viaggio di Crayon — prescindendo dunque dagli inserti knickerbockiani — non faticherà a scoprire come egli assuma progressivamente maggior sicurezza di sé sul piano, appunto, letterario. Le sue peregrinazioni più squisitamente erudite — nell'angolo dei poeti a Westminster Abbey o a Stratford, per esempio — non lo vedono più in veste di intruso privo di « card of admission »: potrà essere, se mai, lo « homeless man » che si ristora nell'anonimità di un albergo, davanti a un buon focolare, con la poltrona per trono e l'attizzatoio per scettro; ma sarà nel contempo il « literary pilgrim », che si permette di criticare la sparizione della mobilia

9. *Ibid.*, 112.

originaria a Stratford, o di liquidare ironicamente le tombe più pretenziose e di cattivo gusto a Westminster. Nel corso di un pellegrinaggio alla ricerca di Falstaff e dell'osteria di Dame Quickly è addirittura l'ospite d'onore¹⁰. Ma anche come persona fisica, al di là dei suoi attributi professionali, Geoffrey Crayon smette ben presto di essere un intruso, o un turista malvisto. L'invito di Frank Bracebridge, conosciuto per caso in viaggio, a trascorrere il Natale presso la sua famiglia, gli permetterà di entrare con tutti gli onori all'interno di una « old family mansion », e di assistere, come sfogliando un album di graziose figurine animate, a una serie di scenette più o meno « tipiche » e tradizionali. Tutto, si direbbe, a uso e consumo delle sue curiosità turistiche e folcloriche, anche se veniamo informati che lo Squire Bracebridge, padre di Frank e del capitano Guy, è un maniaco delle antiche usanze e si sforza di vivere come se i secoli non fossero passati: sta di fatto che l'atmosfera locale è così congeniale a Crayon che ai tre brani dello *Sketch Book* farà presto seguito un volume intero, *Bracebridge Hall*. In un mondo dove tutto gli appare « delightful » — dal cibo alle vecchie musiche suonate dai menestrelli, dalle mascherate all'allegria dei servi devoti — Crayon non ha alcuna ragione di sentirsi a disagio: c'è una perfetta corrispondenza fra la sua « ricerca del passato » e la realtà che lo circonda, e quest'ultima gli appare cristallina, trasparente. Tanto che Irving autore si permette di scherzare alle spalle di Crayon narratore, certo che una volta tanto il lettore saprà vedere più in là (si tratta delle reazioni della giovane Julia, una ragazza cresciuta a Bracebridge Hall, alla galanteria del giovane Guy, che ha cantato in modo allusivo *Night Piece to Julia*, di Herrick):

... The song might or might not have been intended in compliment to the fair Julia (...); she, however, was certainly uncon-

10. *Ibid.*, 123. Da ricordare che più avanti, nella seconda parte di *Tales of a Traveller* («Buckthorne and his friends»), sarà proprio Irving ad abbandonare con disprezzo un salotto letterario londinese.

scious of any such application, for she never looked at the singer, but kept her eyes cast upon the floor. Her face was suffused, it is true, with a beautiful blush, and there was a gentle heaving of the bosom, but all that was doubtless caused by the exercise of the dance; indeed, so great was her indifference that she amused herself with plucking to pieces a choice bouquet of hothouse flowers, and by the time the song was concluded the nosegay lay in ruins on the floor . . . ¹¹.

Dato che ovviamente Crayon si è fidato troppo delle apparenze, in *Bracebridge Hall* assistiamo ai festeggiamenti per le fauste nozze della coppia: invitato fra altri invitati, Crayon arriva con vari giorni d'anticipo e rimane fino alla fine, come i parenti stretti. Difende ancora gelosamente la sua impersonalità di osservazione (è significativo che non risponda quando Master Simon gli chiede se è mai stato innamorato, e che non riferisca quanto la zingara legge nella sua mano, mentre ci informa diffusamente delle previsioni relative agli altri personaggi), ma nella sua presenza avvertiamo un sorriso benevolo che non ha nulla di frustrato o di sofferto: al contrario, può farsi occasionalmente malizioso, ironico. In ogni caso, quando se ne vanno tutti gli altri, non gli resta che « make my bow, and exit ». Come il Lord Mellifont jamesiano (*The Private Life*), Crayon non può esistere se non in presenza degli altri, se non in quanto osserva gli altri e ne trae materia per i suoi schizzi. A *Bracebridge Hall* ha già visto tutto: dalla sua finestra, nei parchi, nelle case dei contadini dei dintorni come i Tibbets, o magari nascondendosi nei corridoi o attraverso le siepi (una circostanza del genere, in effetti, gli permette di sorprendere Master Simon e il generale intenti a corteggiare una « buxom milkmaid »: « a tolerable group for a modern picture of Susannah and the two elders ») ¹². Lo ritroveremo quindi, viaggiatore ormai senza bagaglio, pura e

11. *Ibid.*, 203.

12. W. I., *Bracebridge Hall, or, The Humourists, A Medley*. By Geoffrey Crayon, Gent. New York: Lovell, 1883, p. 41.

semplice superficie riflettente, affacciato a un'altra finestra, a Parigi nel 1825:

« I often amuse myself by watching from my window (which, by the bye, is tolerably elevated) the movements of the teeming life below me; and, as I am on sociable terms with the porter and his wife, I gather from them... anecdotes of all my fellow lodgers... »¹³.

Oppure, addirittura, nel Salone degli Ambasciatori all'Alhambra, dove potrà installarsi grazie alla cortesia del governatore, e, al balcone che « sporge come una gabbia dalla facciata della torre », saprà ottimamente organizzarsi con l'aiuto di un piccolo telescopio:

It [the balcony] serves me as a kind of observatory, where I often take my seat to consider not merely the heaven above but the earth beneath... It is a moving picture of Spanish life and character, which I delight to study; and as the Naturalist has his microscope to aid him in his investigations, so I have a small pocket telescope which brings the countenance of the motley groups so close as almost, at times, to make me think I can divine their conversation by the play and expression of their features. I am thus, in a manner, an invisible observer, and, without quitting my solitude, can throw myself in an instant into the midst of society — a rare advantage to one of somewhat shy and quiet habits, and who, like myself, is fond of observing the drama of life without becoming an actor in the scene...¹⁴.

Basterà aggiungere alla « timidezza » e al desiderio di solitudine di Irving — o della sua « maschera » — un senso di struggente impotenza, e avremo l'uomo alla finestra di Hawthorne, Clifford Pyncheon o Miles Coverdale: ma già in *Sights from a Steeple*, apparso in *The Token* nel 1831, Haw-

13. W. I., *Sketches in Paris in 1825, from the Travelling Notebook of G. Crayon, Gent.* Incluso in *The Crayon Papers*, New York: Lovell, 1883, p. 85.

14. W. I., *Tales of the Alhambra*, Paris, Baudry's European Library, 1840, p. 53.

thorne, munito di « pocket spyglass » e in vedetta dall'alto di un campanile, studia il comportamento dei suoi simili: « a watchman, all-heeding and unheeded »¹⁵. Irving si paragona allo studente che vide Madrid « unroofed for his inspection »; Hawthorne vorrebbe essere « a spiritualised Paul Pry », oppure in compagnia del diavolo zoppo di Le Sage, per poter vedere ogni stanza della città scoperta; ancor prima ha auspicato che i comignoli possano parlare e tradire « in smoky whispers » i segreti degli abitanti, « like those of Madrid ». Il raffronto, anche ammettendo la possibilità di un influsso diretto, non può comunque condurre molto lontano. È invece significativo — e non privo di preannunci, su un piano scherzoso, di una ben precisa tematica hawthorniano-jamesiana — che il telescopio di Irving all'Alhambra si riveli regolarmente ingannevole; che la fantasia dell'osservatore, in poche parole, galoppi in senso regolarmente contrario a quella che è la realtà:

... I prefer ... to form conjectural stories for myself, and thus can sit for hours weaving from casual incidents and indications that pass under my eye the whole tissue of schemes, intrigues and occupations of the busy mortals below. There is scarce a pretty face, or a striking figure, that I daily see, about which I have not thus gradually framed a dramatic story, though some of my characters will occasionally act in direct opposition to the part assigned them, and disconcert my whole drama ...¹⁶.

Come già al pranzo di Natale in casa Bracebridge, di fronte all'imbarazzo di Julia Templeton, Irving-autore si diverte a cogliere in fallo Irving-narratore: la sua novizia trascinata ai voti da un padre crudele e tirannico è in realtà una devota fanciulla che prende il velo con grande letizia; la romantica signora bruna che dal verone dischiuso ascolta le romantiche serenate di un ardente corteggiatore si rivela una

15. NATHANIEL HAWTHORNE, *Twice told Tales*, London, 1911 (1961), p. 139.

16. W. I., *Tales of the Alhambra*, cit., 54.

astuta lestofante che comunica in tal modo con il marito, noto « contrabbandista » ricercato dalla polizia. Dato che i drammi ipotetici si disintegrano, non resta all'autore che raccontare, ancora una volta, storie autenticate da altri, di seconda o terza mano: quelle di Mateo, a esempio. (Già in *Tales of a Traveller*, rispetto allo *Sketch Book*, si può notare un assottigliarsi del narratore, praticamente inesistente con la sola eccezione della seconda parte, dove è del resto in sottordine, e proprio come « story-teller », a confronto con l'amico Buckthorne; e in *A Tour of the Prairies* la prima persona è quasi sempre plurale: « our group », « our party », eccetera). Rimane poi sempre valida l'altra vocazione, quella, già sperimentata, della guida turistica: « I have a traveller's dislike to the officious ciceroni », dichiara a esempio l'autore in *The Alhambra*; ma di fronte alla Torre di Comares si comporta come uno di questi nei confronti di noi lettori: « Let us approach the battlements . . . Let us look on this northern side . . . Now raise your eyes . . . You start! it is nothing but a hawk that we have frightened from his nest . . . »¹⁷. La contraddizione si spiega, del resto, con le funzioni precise del libro di viaggio nell'Ottocento, quando l'informazione non era ancora diffusa dalla fotografia o dal cinema, e gli stessi viaggi non erano certo alla portata di tutti: « lo scrittore viaggiante », osservava Giacomo Debenedetti, « era il protagonista di un'avventura rara, che meritava di essere raccontata: anche se gli episodi e gli incontri offertigli dal paese e dagli uomini diversi erano di tipo mediano (...) diventava l'eroe di una specie di romanzo autobiografico in prima persona, nel quale la trama era fornita dal muoversi dell'itinerario, la sorpresa e il romanzesco dalla rarità della meta . . . »¹⁸.

17. *Ibid.*, pp. 17, 23, 24 e 25 (passim).

18. GIACOMO DEBENEDETTI, « Il fu Mattia Pascal », a cura di C. Garboli, in *Paragone Letteratura*, 220, Firenze, giugno 1968, p. 72. Le osservazioni qui riportate si riferiscono in particolare ai libri di viaggi del De Amicis.

3. Sull'opera e la personalità di Washington Irving si è scritto molto, e molto si continua a scrivere, ché la vastità e la varietà della sua opera autorizzano la ricerca in varie direzioni¹⁹. Ma anche se come terreno di ricerca tale opera appare ormai sostanzialmente « tranquilla », non tale, comunque, da suscitare battaglie critiche di particolare vivacità o accanimento, non si può proprio affermare che le riserve espresse fin dal 1825 da un Hazlitt siano definitivamente superate. Per l'autore di *The Spirit of the Age*, è noto, Irving avrebbe dato solo « very good American copies of our British essayists and novelists »; e pertanto « may be very well on the other side of the water . . . but . . . might be dispensed with here where we have to boast of the originals »²⁰. In questo senso, il rituale problema dell'« americanismo » o meno — problema che per quasi tutti gli scrittori americani dei secoli scorsi è stato posto in termini tali da presupporre, a seconda della risposta, un ben preciso giudizio di valore — continua a gravare, a differenza che in altri casi, come una ipoteca, o almeno come un sospetto: quasi l'essere scrittore « americano » non potesse significare — e gli sviluppi successivi stanno a dimostrare esattamente il contrario — scegliere la via del più o meno temporaneo esilio europeo. Anche per colpa, o merito, di Henry A. Pochmann e Stanley Williams, che in diverse occasioni hanno documentato i metodi di composizione dello scrittore, i suoi molti debiti solo in parte confessati con la letteratura popolare tedesca e non solo con quest'ultima. Daniel Hoffman, a esempio, deve polemizzare contro diversi avversari (Blair, la Rourke) per rivalutare l'impor-

19. Fra i contributi più recenti, per limitarsi agli italiani, oltre a quello di Sergio Perosa più oltre citato, vanno segnalati il saggio di LIA WAINSTEIN (« W. I. alla ricerca del passato ») in *Studi Americani*, 4, Roma, 1958; l'introduzione di ANNA VARI alla sua traduzione della *History of New York* (*Storia di N. Y.*, Venezia, 1966), e i primi tre saggi di ROLANDO ANZILOTTI in *Studi e ricerche di letteratura americana* (Firenze, 1968) contenente anche un'aggiornata e precisa bibliografia delle fortune italiane di W. I.

20. WILLIAM HAZLITT, « Elia and Geoffrey Crayon », in *The Spirit of the Age*, London: J. Bell & Sons, 1886, p. 343.

tanza di *Rip Van Winkle* e *The Legend of Sleepy Hollow* dal punto di vista del folclore « indigeno »; e, ciò che più conta, deve forse forzare in parte almeno il secondo dei due *sketches* per cogliervi una rappresentazione del tipico conflitto dello *yankee* (Ichabod Crane?) contro il *backwoodsman* (Brom Bones)²¹. È vero d'altronde che uno scrittore garbato come Irving « forza » talmente poco il suo materiale da invogliare continuamente a una « rilettura » o a una autentica « riscrittura »: basti pensare alle continue reincarnazioni di Rip nella letteratura americana, da Huck a Holden Caulfield, dal *Wakefield* hawthorniano al Julian West di Bellamy (situato, d'accordo, su un altro versante): e questo potrebbe attestare, oltre a un incompleto « sfruttamento » della materia, la scoperta di un tema ben vivo ed essenziale nella vita e nella cultura americane.

Più difficile controbattere l'altra accusa di Hazlitt: quella di « anacronismo ». « Instead of looking round to see what we are, he sets to work to describe us as we were — at second hand »²². In effetti, il mondo dello Squire Bracebridge e dei suoi servi e parassiti premurosi e scodinzolanti sembra contemporaneo, o addirittura precedente, a quello di Sir Roger de Coverley; e la posizione « progressista » di Hazlitt è praticamente la stessa, nel nostro secolo, di un Perry Miller — che osserva come Irving, ambasciatore di una repubblica teoricamente egualitaria, sottolineasse la « delightful fascination » della « class structure » di Bracebridge Hall — o, ancor prima e più autorevolmente, del Parrington: per il quale tutto l'odio del capitalismo « volgare », tipico del primo Irving e del suo amore per il « pittoresco » agrario ed europeo, lo conduce in realtà a farsi aedo di un'impresa tipicamente capitalista e colonialista, come quella di John Jacob Astor in

21. Cfr. DANIEL HOFFMAN, *Form and Fable in American Fiction*, New York: Oxford University Press, 1965, pp. 83 e segg. Un'opinione in certo senso intermedia, nella *querelle* sull'americanismo o meno di W. I., è nella citata introduzione di ANNA VARI.

22. W. HAZLITT, cit., 343.

Astoria (1836)²³. Per amore di obbiettività, si potrebbe osservare che la seconda parte di *Bracebridge Hall* non nasconde la provvisorietà, la natura artificiale del tentativo « passatista » dello Squire: che viene messo a confronto con le prime avvisaglie della rivoluzione industriale, e persino con un « radicale », in un blando conflitto vagamente pretrollopiano dove « Geoffrey Crayon » assume una posizione di benevola e sorridente neutralità. Ma sempre per essere obbiettivi, occorrerebbe precisare che la condanna del denaro e della « corsa al successo » espressa in racconti come *The Wife*, *The Devil and Tom Walker*, *Wolfert Webber* o *The Adventures of Sam, the Black Fisherman* (gli ultimi tre compresi in *Tales of a Traveller*) è talmente generica e convenzionale da non contrastare poi troppo con l'apologia di John J. Astor, « born in the honest little German village of Waldorf near Heidelberg » (dev'essersene ricordato Melville all'inizio di *Bartleby!*) e della sua forse meno onesta edificazione di un impero delle pellicce. Lo stesso *Astoria*, che distingue fra indiani buoni e cattivi e propone per questi ultimi un totale assoggettamento, sia pure senza spargimento di sangue, appare piuttosto diverso dalla visione generosamente romantica e anticolonialista espressa nei bozzetti indiani dello *Sketch Book*, e, ancor più, nella veemente, graffiante satira di certe parti della *History of New York* (1809): ove si dimostra l'irriducibile barbarie delle popolazioni indigene americane (anche perché, osserva Knickerbocker, non vi sono scrittori indiani a levarsi dall'altra parte) e la conseguente necessità di convertirle e/o sterminarle. Diverso, ma, ancora una volta, non tanto da autorizzare a parlare di consapevole involuzione, di resa, della solita *trahison des clercs*: il fatto è che i primi entusiasmi filoindiani sono esclusivamente libreschi, mitologici, rousseauiani;

23. Per PERRY MILLER, cfr. la introduzione a *The Sketch Book*, cit., 377. Per VERNON LOUIS PARRINGTON, *Main Currents in American Thought*, cfr., in trad. italiana, (*Storia della cultura americana*, Einaudi, Torino, 1969), le pp. 258-269 del vol. II.

e lo scontro spoetizzante con la realtà è documentato da una pagina precisa di *A Tour of the Prairies*²⁴.

Se i problemi critici risultano a ben vedere meno pacifici di quanto sembri, e la stessa opera di Irving, magari intrinsecamente spesso insoddisfacente o elusiva, si rivela a ogni pie' sospinto costellata di campanelli d'allarme (tanti sono i punti « nevralgici » in essa sfiorati o abbozzati), l'angolazione che qui c'interessa non è fra quelle più frequentemente analizzate dagli studiosi di Irving: e pure proprio quest'angolazione — la sua consapevole riduzione dell'autore a « osservatore » — può servire a nostro avviso a risolvere molte apparenti contraddizioni. Un'osservazione interessante è quella di Sergio Perosa sul « metodo spettatoriale » tipicamente settecentesco, che permette di evitare i bruschi scontri frontali con la realtà (le premesse, ovviamente, sono in Addison e in Steele) ma che a un certo punto sembra aprirsi a una sensibilità nuova:

In bene e in male, dietro le tendenze neoclassiche fa capolino una sensibilità romantica, sul distacco settecentesco si innesta un ottocentesco fremito di partecipazione . . . Si direbbe che l'intellettualistico « spettatore » per partito preso e scarsa vocazione del mondo arrivi gradualmente ad aprirsi alla partecipazione sentimentale, a riconoscere il valore della commozione²⁵.

24. « The Indian of poetical fiction is like the shepherd of pastoral romances, a mere personification of imaginary attributes . . . » (W. I., *A Tour of the Prairies*, New York: John Lovell, 1883, p. 27). Per un'eventuale indagine sulla visione del problema indiano in W. I., vanno tenuti presenti la *History of New York*, in particolare I, V), *Traits of Indian Character e Philip of Pokanoket* nello *Sketch Book*, e, sul versante opposto, *Astoria* (New York, Lovell, 1883): dove c'è la consueta simpatia paternalistica per gli indiani Arickaras, che commerciano pacificamente con i bianchi, ma ce n'è ancora di più per i « civilizzatori », senza l'ironia della *History*; e al finale, in un'appendice intitolata « Suggestions », si cede la parola al Capitano Bonneville, partigiano della « maniera forte », e futuro eroe del successivo libro di W. I., *The Rocky Mountains*, noto anche come *Captain Bonneville U.S.A.* e apparso un anno dopo *Astoria*, nel 1837.

25. SERGIO PEROSA, intr. a W. I., *Sketches and Tales*, Milano, Mursia, 1963, p. 24. Dello stesso autore, *Le vie della narrativa americana*, Milano, Mursia, 1965, p. 12.

Il *coté* settecentesco di Irving è, in effetti, innegabile: l'umorismo è ancora in buona parte, come afferma Perosa, quello di Addison, di Steele, di Goldsmith (autore cui Irving doveva dedicare uno dei suoi più famosi lavori biografici); e per altri aspetti anche di Fielding o di Sterne. I richiami possono essere individuati persino sul piano lessicale: sia per sir Roger de Coverley sia per lo Squire Bracebridge una giovane e piacente servotta o una bella zingara è « a young baggage ». E se la lezione di Addison, al di là di tali « spie » isolate, è presente nell'impostazione di buona parte dello *Sketch Book* e *Bracebridge* (ma sarebbe istruttivo un raffronto fra le deambulazioni di Mr Spectator e quelle di Geoffrey Crayon fra le tombe dell'abbazia di Westminster); se l'influsso di Sterne si avverte nel sapore parodistico e antipedantesco degli inizi *ab ovo* della *History of New York*; a Fielding in particolare, riconducono vari elementi dell'opera di Irving: dalla tecnica *mock-heroic* con cui, come accennato, si esaltano nella *History* gli « onesti » colonizzatori contro i barbari indigeni (tecnica che è la stessa del *Jonathan Wild*), alla costruzione anche figurativo-hogarthiana di certe figure (Lady Lillycraft, il generale, Old Christy) che affollano pittorescamente casa Bracebridge all'ironia con cui si dipingono le pretese aristocratiche dei Tibbets, contadini arricchiti che osteggiano le nozze fra un loro figlio e la scrvetta Phoebe Wilkins (la così detta *affectation* figura al primo posto fra le ricette umoristiche concesse a contemporanei e posteri dalla prefazione al *Joseph Andrews*). La stessa dialettica servi-padrone, quando non riposi sulle onde del mutuo idillio come in Addison, può virare verso la strizzatina d'occhio, maliziosa o galante, nel più tipico stile Richardson-rivisitato-da-Fielding²⁶. Su questo tronco s'innesta, e Perosa ha ancora tutte le ragioni, la *sensiblerie* romantica che ci offre le lacrime a buon prezzo di *The Widow and Her Son*, *The Broken Heart*,

26. P. es., la *housekeeper*, in gioventù, sarebbe stata, secondo certe voci (Master Simon, naturalmente) corteggiata dallo stesso Squire: come prova, si cita il fatto che leggeva *Pamela* (W. I., *Bracebridge Hall*, cit., 17).

Annette Delarbre, o il gotico alquanto castapestaceo di *The Student of Salamanca*. « In bene e in male », osserva Perosa: e in effetti a noi sembra che tali aperture ottocentesche (o meglio tardosettecentesche) non comportino nell'ambito dell'opera di Irving una sostanziale novità, un vero arricchimento. L'importanza di Irving sul piano delle prospettive e degli sviluppi futuri — un'importanza da non sottovalutare — va ricercata a nostro avviso proprio nel suo ridursi a spettatore addisoniano: o, meglio, nel suo situarsi a valle di una ormai collaudata tradizione britannica (Addison, Steele, ecc.) e a monte di una tradizione del tutto nuova: quella, appunto, che ci avrebbe dato Hawthorne, Melville, James. Una sorta di « missing link », insomma: e se il paragone può sembrare irriguardoso, c'è da pensare che l'autore di *Bracebridge Hall* — così ansioso di appianare ogni contrasto fra la patria nuova e quella originaria — non se ne sarebbe troppo dispiaciuto.

4. È morto, come abbiamo visto, Diedrich Knickerbocker: ne dà notizia ai lettori dell'*Evening Post* un albergatore preoccupato, Mr Seth Handside. Uguale sorte, e senza la hemingwayana prerogativa di risorgere periodicamente grazie a opere postume, tocca a Jonathan Oldstyle e a Launcelot Langstaff. Chi sopravvive è Geoffrey Crayon, uomo-matita fin dal nome, visitatore educato e poco ingombrante: una sorta di registratore o di macchina da presa *ante litteram* (vogliamo dire più esattamente una sorta di telescopio?) che s'impegna comunque a non deformare, se non con lieve e mite umorismo, la realtà esteriore che gli si distende davanti; e che quando tenta le congetture « romanzesche » (lo abbiamo visto in *The Alhambra*) fa una serie di gaffes e di brutte figure, come quel personaggio delle *Crayon Papers* che vuol conquistare miss Somerville con la sua erudizione poetica o filosofica, e la trova invariabilmente più colta di lui. Il problema a questo punto non è più quello di come « vedere », come sfondare le porte (del resto aperte) del British Museum o di casa Bracebridge; ma, all'opposto, quello di come si possa *non* vedere, o vedere soltanto un aspetto fra i molti e contraddittori offerti da un

mondo anche accuratamente idealizzato e sterilizzato. Il breve, scherzoso rilievo sulle reazioni o non-reazioni di Julia Templeton alla canzone di Guy Bracebridge, che abbiamo citato più sopra, diviene così involontariamente paradigmatico: Geoffrey Crayon non ha capito Julia, ma il lettore — e Washington Irving — possono capirla da soli: ne deriva un'arte dell'omissione comoda ed elegante, e anche, chissà, una nuova sfaccettatura impreveduta. C'è un personaggio che appare nello *Sketch Book* e campeggia in *Bracebridge*: Master Simon, il parente povero invitato per tutte le occasioni perché conosce le vecchie storie di famiglia, i vecchi scherzi, le usanze, le canzoni; e vive pettegolandando (in questo senso è un aiuto prezioso per Crayon) e correndo senza una vera meta di qua e di là. Il personaggio è oggettivamente patetico, ma Crayon — e stavolta Irving con lui — sembrano « non vederlo », coglierne solo gli aspetti superficialmente comici, « simpatici », gai: viene da ricordare il buffone Basso della Penna, di cui il Sacchetti racconta senza troppo turbarsi che nel suo testamento lasciò un paniere di pere mezzette alle mosche, le uniche che fra parenti e amici non lo avessero abbandonato. Dobbiamo pensare a un analogo processo di autolimitazione per quanto riguarda gli aspetti meno croici e romantici di *Astoria*? Preferiamo pensare, di fronte a tale programmatica riduzione della narrativa alla superficie delle cose viste, o alla ripetizione di racconti altrui (ancora una volta il vero paradigma è *The Stout Gentleman*: un racconto che finisce prima di cominciare perché il narratore non riesce a vedere che per un attimo, e troppo tardi, la schiena del protagonista mentre se ne va) alla morte dell'autore onnisciente celebrata nello scorso secolo da una scrittrice come la Eliot, che pure tanto invidiava la poltrona di proscenio dalla quale Fielding apostrofava il lettore. Nel primo racconto del trittico *Scenes of Clerical Life*, a esempio, l'autrice, in punta di piedi, deve approfittare di quando si accende un lume o si apre una porta per farci vedere com'è fatto Amos Barton; e Irving, a modo suo, compie un passo decisivo verso tale automutilazione del narratore (lo *Spectator* addisoniano, rispetto a Geoffrey Crayon,

non sembra infatti soffrire di particolari limitazioni: vede sempre ciò che gli interessa, e sa quel che c'è da sapere). Dal suo angolo, pago della propria posizione marginale, l'io narrante di Irving contempla quel tanto che gli è dato contemplare, senza pretendere di vedere tutto, o di andare a fondo, alla ricerca di verità nascoste e segrete. Non pretende nemmeno, nella modestia che presume tipica del proprio personaggio, di essere infallibile. La sola cosa che chiede, in fondo, è di non essere sottoposto a sua volta a uno scrutinio troppo indiscreto: una volta postosi nell'ombra, nell'ombra desidera restare. Che cosa accadrebbe, a esempio, se le persone che Geoffrey Crayon scruta di nascosto si accorgessero di essere scrutate, o, addirittura, restituissero l'occhiata?

... The whole house [Bracebridge] indeed seemed abandoned to merriment; as I passed to my room to dress for dinner I heard the sound of music in a small court, and looking through a window that commanded it, I perceived a band of wandering musicians, with pandean pipes and tambourine; a pretty coquettish housemaid was dancing a jig with a smart country lad, while several of the other servants were looking on. In the midst of her sport the girl caught a glimpse of my face at the window, and, coloring up, ran off with an air of roguish affected confusion²⁷.

Per quanto si tratti soltanto della scherzosa e ammiccante conclusione di uno fra gli *sketches* ambientati durante il famoso Natale in casa Bracebridge, questo brano, variazione sul tema veramente ossessivo della Finestra, merita una certa attenzione. La confusione della servetta (simulata, d'accordo; ma il « coloring up » che precede non lascia dubbi su un autentico turbamento) nasce dalla sensazione di essere guardata da Crayon, mentre la presenza di vari altri servi in qualità di spettatori non le aveva procurato alcun imbarazzo. Possiamo azzardare tre ipotesi: a) alla ragazza spiace essere sorpresa da qualcuno dei padroni o dei loro ospiti; b) la ragazza si sente osservata con ammirazione, e ha una reazione tipica-

27. W. I., *The Sketch Book*, cit., 216-7.

mente femminile; c) la ragazza si è resa conto che Geoffrey Crayon, dalla sua finestra, non la guarda né con rimprovero né con desiderio, ma, diciamo, con interesse « scientifico » o « artistico »: la studia, cioè, come un pittore potrebbe studiare la modella.

Del punto (a) ci si può agevolmente liberare: la festiciola nella corte fa parte della regia dello Squire, o comunque dei « numeri » da lui autorizzati. Il secondo punto può essere vero e non vero: ma se è vero contrasta con la natura programmaticamente asessuata del Narratore, che per tradizione è saggio e, anche se non proprio vecchio, sufficientemente esperto delle follie del mondo per esserne al riparo (in merito sono sintomatiche le parole con cui Geoffrey Crayon confessa di aver spiato i fidanzati a scopo professionale-filosofico in *Bracebridge Hall*)²⁸. Il terzo motivo gioca forse a livello quasi del tutto inconscio nella servetta (c in Washington Irving stesso), ma non si può fare a meno egualmente di ricordare, a questo proposito, certi vertici della narrazione affidata a « estranei », nei momenti cruciali in cui lo spettatore si tramuta improvvisamente in personaggio, il guardante in guardato: pensiamo alla splendida scena di *The Turn of the Screw* (come mai Edmund Wilson non se ne è accorto per suffragare la sua tesi al riguardo?) in cui la governante, dopo essere stata spaventata dalla visione di Quint fuori dai vetri della finestra, va a mettersi nella stessa esatta posizione e spaventa a sua volta, spettro anche lei, la povera signora Grose; o al delirio della prima Catherine in *Wuthering Heights*, quando grida alla buona e paziente narratrice, Nelly Dean, che « la vede »; e vede in lei una vecchia strega malvagia, spostando tutte le prospettive del romanzo e aprendone di nuove che sfortunatamente, anche queste, sembrano

28. « To a man who is a little of a philosopher, and a bachelor to boot, and who, by dint of some experience in the follies of life, begins to look with a learned eye upon the ways of man, and eke of woman; to such a man, I say, there is something very entertaining in noticing the conduct of a pair of young lovers . . . » (*Bracebridge Hall*, cit., 24).

sfuggite a quasi tutti i lettori, a cominciare da Charlotte Brontë. Il rapporto di James e di Emily Brontë con le rispettive governanti-narratrici è senza dubbio più complesso di quello che Irving possa e voglia istituire con Crayon e le sue altre maschere, ma è comunque lecito concludere che nell'opera di quest'ultimo non si accetta con molto entusiasmo la possibilità che si rovesci il rapporto fra osservatori e osservati. Si tratti di pudore o di orgoglio, o del riserbo che si immagina inerente alla funzione del letterato, il « signore nervoso » che narra la prima parte delle *Tales of a Traveller* è molto turbato quando si profila l'eventualità che dopo la « Hunting Dinner » funestata dalla pioggia tocchi proprio a lui, fra tutta la compagnia, di dormire nella Camera Stregata, esponendosi così all'ilarità o comunque al morboso interesse di tutti:

... Am I then, thought I, indeed the hero of the haunted room? Is there really a spell laid upon me, or is this all some contrivance of mine host, to raise a laugh at my expense?²⁹

E la cosa, in pratica — si badi bene — significa non solo tramutarsi in « eroe », abbandonando la ben più comoda posizione di narratore, ma anche affrontare il pauroso segreto della camera stregata: un ritratto che « sembra fissare », minaccioso, chiunque lo guardi. Tanto che il Signore Nervoso finirà per dormire su un sofà della *living room*. Esporsi troppo a sguardi indiscreti potrebbe equivalere a far cadere tutte le maschere; e non è questa, lo sappiamo, l'intenzione di Washington Irving.

5. Del rischio contrario — quello di ridursi, cancellandosi progressivamente dalla scena, a ombra fra le ombre, evocatore di fantasmi e fantasma a sua volta — Irving sembra aver avuto a tratti coscienza: a esempio in un momento malinconico nella galleria degli antenati a Bracebridge Hall:

29 W. I., *Tales of a Traveller*, New York, Lovell, 1883, p. 36.

When I look at these faint records of gallantry and tenderness; when I contemplate the fading portraits of these beautiful girls, and think, too, that they have long since bloomed, reigned, grown old, died and passed away; (...) I find a cloud of melancholy stealing over the present gayeties around me. I was gazing, in a musing mood, this very morning, at the portrait of the lady whose husband was killed abroad, when the fair Julia entered the gallery, leaning on the arm of the captain. The sun shone through the row of windows on her as she passed along, and she seemed to beam out each time into brightness, and relapse into shade, until the door at the bottom of the gallery closed after her. I felt a sadness of heart at the idea, that this was an emblem of her lot: a few more years of sunshine and shade, and all this love and loveliness, and enjoyment, will have ceased, and nothing be left to commemorate this beautiful being but one more perishable portrait; to awaken, perhaps, the trite speculations of some future loiterer, like myself, when I and my scribblings shall have lived through our brief existence, and been forgotten...³⁰.

La stessa legge — quella, generica, della transitorietà delle cose umane — lega qui osservatore e « attore », il personaggio che riflette e quello che agisce (se tale verbo può usarsi per una figura gracile e convenzionale come quella di Julia Templeton): a entrambi sopravviveranno solo i ricordi, le « reliquie » familiari che danno il titolo al capitolo. E se Julia diverrà un altro ritratto scolorito come quello dell'infelice vedova (il parallelo non è casuale: spesso Julia appare turbata al pensiero dei rischi valorosamente affrontati dal suo baldo fidanzato), Geoffrey Crayon sarà sostituito da un altro curioso e ozioso visitatore: a meno che — ma è troppo modesto per pensarlo — non rimangano, magari scoloriti come i ritratti di cui sopra, i suoi « scribblings ». A titolo di parentesi — ma è un rilievo che ci sembra « pertinente » — si può osservare che questa scena, tutta giocata sugli effetti alternati dell'ombra e della luce sulla coppia allacciata che percorre la galleria, fino a svanire nel fondo, è fra le pochissime

30. *Bracebridge Hall*, cit., 29-30.

pagine di Irving che appaiono dotate di una qualità « visiva », almeno intenzionale: e la cosa non manca di stupire in uno scrittore che aveva scelto a pseudonimo un nome come « Crayon », e a un certo punto della sua vita aveva seriamente pensato di dedicarsi alla pittura. « Il suo diario », afferma Van Wyck Brooks, che c'informa anche dei suoi rapporti con pittori quali John Allston e Charles R. Leslie, « era proprio alla Turner »³¹. Ma le sue pagine più costruite non hanno alcuna particolare vivezza cromatica, o nemmeno quella ricchezza di chiaroscuri o quella tecnica di apparizioni e sparizioni da lanterna magica che si riscontra in autori più sopra ricordati in altro contesto: un Hawthorne, una Eliot. Prendiamo una qualsiasi descrizione ambientale di Irving: quella — che avrebbe senza dubbio irritato il Jimmy Porter di Osborne — della pace e della serenità delle domeniche londinesi:

On this sacred day the gigantic monster is charmed into repose. The intolerable din and struggle of the week are at an end. The shops are shut; the fires of forges and manufactories are extinguished; and the sun, no longer obscured by murky clouds of smoke, pours down a sober, yellow radiance into the quiet streets. The few pedestrians we meet, instead of hurrying forward with anxious countenances, move leisurely along; their brows are smoothed from the wrinkles of business and care; they have put on their Sunday looks and Sunday manners with their Sunday clothes, and are cleansed in mind as well as in person³².

A parte la convenzionalità del tono — ma forse è proprio il caso di un « contenuto » banale che determina dall'interno una « forma » altrettanto insignificante — il quadretto non spicca nemmeno sul piano dell'evidenza immediata: troppe astrazioni letterarie e/o moralistiche (« sacred day », « gigantic monster », « Sunday manners », « cleansed in

31. VAN WYCK BROOKS, *Il mondo di W. Irving*, trad. E. Lepore Epifania, Roma: Ediz. Storia e Letteratura, 1959, p. 178. Per John Allston, *ibid.*, 151; per Charles R. Leslie, 177.

32. *The Sketch Book*, cit., 113.

mind») gravano sul livello meramente descrittivo-impressionistico, schiacciandolo inesorabilmente; inoltre il tentativo di contrastare quel che si vede con quel che si vedrebbe in altro giorno della settimana (negozi aperti, nuvole di fumo, passanti frettolosi, « wrinkles of business and care ») determina una serie di rimandi evidentemente preordinati dall'autore: spettatore neutrale sì, ma evidentemente fino a un certo punto. Anche in questo senso lo spettatore irvinghiano ha ancora molta strada da percorrere; e non già perché, come l'autore confessa preoccupato nell'introdurre il suo libro di schizzi, ha preferito girovagare in cerca del pittoresco e del « curioso » senza tener conto delle fermate d'obbligo d'ogni itinerario turistico che si rispetti (San Pietro, il Colosseo, la Baia di Napoli e le cascate delle Marmore), e senza poter produrre « nemmeno un ghiacciaio o un vulcano » in tutta la serie dei suoi « fogli d'album ». Quando prende appunti nei suoi diari — in questo senso Van Wyck Brooks ha ragione — Irving si limita in effetti a rapide pennellate, impressioni immediatamente visive:

Sunday 27. Landscape trembling with heat of sun. Hedges of aloes, fields of olives, clouds of dust from various parts of landscape telling the arrival of other parties — distant mountains confused in sultry mist — tinkling of bells — oxen standing patient and immovable — horses prancing and neighing with the generous impatience of their nature — groups of gipsies. Fat landlady of the Posada for the use of the room for 5 hrs with a few glasses of orangeade & the use of plates ec charges 9 s. — we give her 4 . . .³³.

Ma anche in questo rapido scorcio di paesaggio spagnolo (lo scrittore sta recandosi alla fiera di Maycrena, nell'aprile 1828) certi aggettivi come « patient » e « immovable » riferiti ai buoi, o, più ancora, la « generosa impazienza » dei cavalli, lasciano presagire quel che accadrebbe qualora Irving decidesse di utilizzarlo, tradotto nel « bello stile », in un con-

33. W. I., *Diary: Spain 1828-29*, edited by Clara Louisa Penney, New York, The Hispanic Society of America, 1926, pp. 16-17.

testo narrativo destinato comunque alla pubblicazione. Lo stile telegrafico degli appunti di diario lo ritroviamo solo, e in funzione parodistica, nei resoconti delle esplorazioni di « Jeremy Clockloft jr. » a Newmark, New Brunswick, Princeton e altre località del New Jersey: si tratta di un giovanile esercizio dell'epoca di *Salmagundi*, ove si vuol rifare il verso alle narrazioni di viaggio allora di moda. Al momento di uscire dal « portfolio » (i termini sono ancora quelli usati da Irving stesso nell'introduzione allo *Sketch Book*) per diventare pagine di un libro, gli schizzi perdono la loro natura originaria per assumere una dignitosa veste verbale; e il lettore si trova quindi di fronte a una bella serie di aggettivi tanto esornativi quanto usurati, al punto da divenire — come direbbe Ossip Brik — « indifferenti ». Si dia un'occhiata al citato *The Art of Bookmaking*: nella « spacious chamber » l'intruso Crayon scorgerà « great cases » of « venerable books », e nel « profound silence » vedrà « mysterious personages » gettarsi sui « ponderous tomes » con « famished voracity »³⁴. La lieve intenzione parodistica, innegabile, non vale a riscattare la sostanziale « indifferenza » della pagina: al massimo si può parlare di una convenzionalità consapevolmente e ironicamente accettata, come nel caso, famoso, della prosa a pentapodie giambiche di certe parti della *History of New York*³⁵. A parte ogni giudizio di valore, l'impressione fondamentale è quella di un autore che non appartiene ancora alla così detta età dell'immagine: i suoi schizzi, a dispetto delle intenzioni, risultano ancorati a un tessuto puramente verbale, o magari « orale »: lo stesso Van Wyck Brooks attesta come lo scapolo Irving si autodefinisse « zio » di tutti i bambini, e a tutti narrasse storie « nel modo della vecchia scuola »: « anzi, prima di dare alle stampe i suoi stessi racconti, gli piaceva raccontarli a chi volesse ascoltarli, e ne giudicava gli effetti sui visi e sugli oc-

34. *The Sketch Book*, cit., 79.

35. Cfr. CARLO IZZO, *Storia della letteratura nordamericana*, Milano, 1959, p. 190.

chi dei bimbi »³⁶. Non a caso, forse, il leitmotif più ossessivo dell'opera irvinghiana, ancor più della Finestra, è il Focolare: intorno al quale, in quasi tutti i suoi libri, prima o poi tutti si riuniscono per raccontarsi vecchie storie e magari spaventarsi — ma solo un poco — a vicenda. In questo senso, l'Attizzatoio che egli aveva proclamato suo scettro — e che ebbe la soddisfazione di vedere debitamente consacrato, al suo ritorno in Inghilterra, in un albergo di Stratford — acquista un valore veramente emblematico.

6. Anche Rip Van Winkle, dopo il suo risveglio e lo sbandamento iniziale, finisce per sedersi su una panca davanti all'albergo di Mr Doolittle, e si trasforma, avendo ormai l'età per poterlo fare impunemente, in un ozioso e riverito patriarca la cui unica attività consiste nel « raccontare »: una cronaca vivente degli anni prerivoluzionari. Riletto con questa chiave, in funzione di questo non-finale meno scherzoso di quanto sembri, il racconto acquista nuovi risvolti, oltre a quello anti-uxorio (debitamente lumeggiato da Leslie Fiedler all'inizio di *Love and Death in the American Novel*) e a quello, diciamo, storico-politico (le differenze fra la vita nel villaggio prima e dopo la Rivoluzione ovvero prima e dopo il lungo sonno fatato del protagonista). È una di quelle opere, comunque, che non finiscono mai di sorprendere: e sarà bene a questo proposito ricordare, anche se per la nostra analisi abbiamo spesso dovuto soffermarci su momenti caduchi o inconsistenti dell'opera irvinghiana, magari perché tali punti apparivano per un verso o per l'altro singolarmente « anticipatori », che Irving ha pure scritto, fra le tante e troppe pagine, cose intrinsecamente valide; e tutto ha saputo riscattare, o almeno rendere fresco e gradevole, grazie alla « mellow friendliness » che traluce dalla sua prosa anche nei punti più sciatti³⁷.

36. VAN WYCK BROOKS, *op. cit.*, 186-187.

37. L'espressione « mellow friendliness » è di ROBERT E. SPILLER, *The Cycle of American Literature*, New York, 1955, p. 34.

Ora, *Rip Van Winkle*, che fra le opere di Irving è forse la migliore, non sfugge alla regola generale nel senso che è un racconto garbato, elegante, nei suoi limiti perfetto: e pure contiene, deliberatamente cancellandoli, gli elementi di una possibile tragedia. Bisogna saperlo leggere, s'intende, tenendo presente che Rip è Rip, non Wakefield e neanche Mattia Pascal. Ma la solitudine del protagonista, la sua estraneità rispetto al villaggio così trasformato durante il suo sonno ventennale, ci tentano, irresistibilmente, a violare la prima regola enunciata da Gruzdev e dalla quale siamo partiti: a dimenticare che « l'artista è sempre una maschera » e che è ingenuo risalire dalla « maschera » (fra l'altro Rip non parla nemmeno in prima persona: appartiene all'archivio Knickerbocker) alla così detta « anima dell'artista ». Il villaggio ai piedi delle Kaatskill Mountains cambia, anzi è già cambiato (la rivoluzione è già avvenuta, in assenza del protagonista): e Rip, che soffriva della tirannia coniugale ma non aveva nulla contro il buon governo di re Giorgio III, non si trova a suo agio fra le beghe di Federali e Democratici e i problemi e le responsabilità delle elezioni. Di più: in un villaggio così trasformato, dove tutti si danno da fare, Rip, sempre poco amante del lavoro, non trova più una sua collocazione: è sparita quella specie di « perpetual club of the sages, philosophers and other idle personages of the village », dove un tempo trascorrevano lunghi, pigri pomeriggi d'estate ascoltando o raccontando « endless sleepy stories about nothing »³⁸; e non gli resta che tramutarsi in una sorta di essere imbalsamato e fuori dal tempo, un « pezzo da museo ». Sarebbe arbitrario intravedere in quest'ultima immagine di Rip una prefigurazione non troppo metaforica di quel che lo « story-teller » (lo scrittore) diventerebbe qualora rimanesse confinato al villaggio natio (e non importa se il villaggio si chiama New York)? Ancora una volta occorre precisare che se *Rip* non è *Wakefield* o un vero *rite du passage* come *My Kinsman*, *Major Molineux*, non è

38. *Sketch Book*, cit., 41.

nemmeno un'autobiografia alla rovescia come potrebbe essere, in senso lato, *Dubliners* (ovvero: ritratto dell'artista se fosse rimasto a Dublino). Ma sta di fatto che, come Rip, Irving sceglierà di raccontare, ad adulti e bambini, vecchie storie e leggende del passato: magari a costo di inventarlo, questo passato, o di fermarlo artificialmente nel tempo e nello spazio (Bracebridge Hall è un mondo scomparso, ammesso che sia mai esistito); magari a costo di ridursi a dialogare, come in *The Mutability of Literature*, con un vecchio volume in-quarto alla biblioteca di Westminster. Consapevole, infine, del rischio che questa scelta comportava: quello, accennato, di assottigliarsi fino a diventare un'ombra, uno spettro: lo spettro del Narratore Invisibile. Di questo, forse, aveva paura la servetta di casa Bracebridge. E viene da pensare che se Brom Bones non fosse così poco intelligente, dovrebbe, mentre spaventa l'« intellettuale » Ichabod con la zucca e il cavaliere senza testa, provare un po' di paura anche lui.

7. « The Invisible Novelist », ha scritto Bernard DeVoto, è un'invenzione relativamente moderna: si tratta di un « John » onesto, sensibile, ma non infallibile, che agisce al posto e per delega del romanziere³⁹. Ma il nostro maestro del Racconto presso il focolare è anche, in certa misura, inaudibile. La sua voce, esplicita, chiara, fra virgolette, non la sentiamo quasi mai: le sue reazioni e opinioni, spesso sottintese, sono quelle del lettore medio. Solo verso la fine di *A Tour of The Prairies* — resoconto non proprio emozionante di una spedizione nel Wild West, che comincia con una dettagliata descrizione di tutti i componenti il gruppo salvo il narratore, e a quest'ultimo riserva qualche osservazione marginale sul paesaggio, le albe, i tramonti, o sul contrasto fra natura e civiltà — sentiamo, in un momento particolarmente liricheggiante, levarsi la sua voce:

39. Cfr. BERNARD DEVOTO, *The World of Fiction*, Boston, 1950, p. 222.

I do not know why it was, but I felt this night unusually affected by the solemn magnificence of the firmament . . . I slept and waked alternately; and when I slept, my dreams partook of the happy tone of my waking reveries. Toward morning, one of the sentinels, the oldest man in the troop, came and took a seat near me; he was weary and sleepy, and impatient to be relieved. I found he had been gazing at the heavens also, but with different feelings.

'If the stars don't deceive me', said he, 'it's near daybreak'.

'There can be no doubt of that', said Beatte, who lay close by. 'I heard an owl just now'.

'Does the owl, then, hoot toward daybreak?' asked I.

Tutto qui: una domanda abbastanza timida, con cui il narratore si inserisce nella conversazione, generalmente affidata agli altri personaggi. E appena gli giunge la risposta, di elisabettiana solennità («Aye, sir, just as the cock crows») il narratore la «gira» a noi lettori: «This was a useful habitude of the bird of wisdom, of which I was not aware»⁴⁰. «I was not aware»: ma ora sì. Comunicandoci questa utile informazione ornitologico-astronomica, ponendosi quale intermediario fra il mondo delle cose e quello delle parole — o meglio, fra le persone che «agiscono» e «fanno», e noi che ascoltiamo o leggiamo — il Narratore esaurisce il suo compito. Non parlerà più.

GUIDO FINK

40. *A Tour of the Prairies*, cit., 129