

## I RACCONTI DI AMBROSE BIERCE

Quando Ambrose Bierce scomparve, nel 1913, a settantun anni, oltre il confine messicano, per trovare forse la morte in un episodio della guerra civile che infuriava allora nel Messico, egli era ormai una figura di sopravvissuto. Il tempo aveva fortemente ridimensionato la sua attività letteraria, legata in gran parte alle feroci battaglie giornalistiche degli anni '80 e '90, quando Bierce poteva atteggiarsi a giudice della moralità pubblica di San Francisco, scrivendo sulle colonne dell'*Examiner* di William Randolph Hearst. Il suo sarcasmo di giornalista beffardo e iconoclasta aveva insegnato qualcosa a tutta una generazione, ma altre esperienze incalzavano sulla scena, e, prima di allontanarsi dagli States, Bierce aveva fatto a tempo a conoscere H. L. Mencken, non immaginando, certo, che quando Mencken, negli anni '20, avrebbe reinventato sul *Mercury* una nuova prosa polemica, egli sarebbe diventato un semplice precursore, un « cynical ur-Mencken », come appunto lo definisce il Cunliffe<sup>1</sup>.

Prima di partire per il Messico, Bierce aveva curato una poderosa edizione completa dei suoi scritti in dodici volumi<sup>2</sup>, ma essa non aveva fatto che rivelare chiaramente il carattere ineguale, spesso frettoloso ed effimero della sua opera, specialmente della sua poesia e dei suoi saggi.

Anche come narratore Bierce poteva sembrare una figura

1. MARCUS CUNLIFFE, *The Literature of the United States*, Harmondsworth, 1967, 3rd edition, p. 197.

2. A. BIERCE, *The Collected Works*, New York and Washington, 1909-1912, voll. XII. Per le citazioni ci siamo serviti di A. BIERCE, *The Collected Writings*, with an Introduction by CLIFTON FADIMAN, New York, 1968 (I ed. 1946).

secondaria: i suoi racconti dell'orrore e del mistero apparivano troppo indebitati nei confronti dell'arte di Poe, e i suoi racconti sulla Guerra di Secessione erano stati ben presto eclissati dal romanzo d'un giovane scrittore di straordinario talento, *The Red Badge of Courage* di Stephen Crane.

Così, ancora negli anni '30, Ludwig Lewisohn poteva affermare che « Bierce's tales have become little more than a curiosity of literature »<sup>3</sup>. Anche in tempi più recenti, malgrado qualche notevole intervento, come quello di Edmund Wilson<sup>4</sup>, la critica americana ha dimostrato un sostanziale disinteresse per l'arte di Bierce<sup>5</sup>. In Italia sono da segnalare pochissimi, seppur pregevoli, contributi<sup>6</sup>.

In attesa d'un recupero totale di questa poliedrica personalità, l'accento deve essere posto sulla sua attività di narratore. Come altri scrittori della sua epoca, da Bret Harte a Stephen Crane, da Mark Twain a Henry James, Bierce usa magistralmente lo strumento narrativo del racconto, riallacciandosi alla grande tradizione americana di Poe, di Hawthorne, dello stesso Melville. La dimensione incisiva del racconto breve, la « short story » legata soprattutto alla narrativa di Poe,

3. L. LEWISOHN, *Story of American Literature*, New York, 1939 (I ed. 1932), p. 317. Il Lewisohn riconosceva poi anche che Bierce « must in simple justice be ranked high among the masters of cruelty and horror », ma anche questo è un giudizio chiaramente limitativo.

4. Si veda E. WILSON, *Patriotic Gore*, New York, 1962. Ancora valido è anche l'articolo di EDNA KENTON, « Ambrose Bierce and 'Moxon's Master' », in *The Bookman*, 1925.

5. Per ogni notizia di carattere bio-bibliografico (fino al 1964) rimando all'ordinato volumetto di ROBERT A. HIGGINS, *Ambrose Bierce*, Minneapolis, 1964. Non sono mancati a Bierce i biografati (il più interessante è forse PAUL FATOUT), che hanno indagato le avventurose vicende umane dello scrittore, dalla sua partecipazione alla Guerra di Secessione nell'esercito federale, al suo soggiorno inglese, dalla sua attività di agente generale d'una Compagnia che doveva costruire un canale per i cercatori d'oro nel Dakota, alla sua 'dittatura' giornalistica di San Francisco e alla infelice vita familiare.

6. M. PAGINI, Introduzione ad A. BIERCE, *Nel Mezzo della Vita*, Roma, 1962 e A. LOMBARDO, Prefazione ad A. BIERCE, *Racconti Neri*, Milano, 1967. Interessanti sono anche le pagine che a Bierce dedica CARLO IZZO nella sua *Storia della Letteratura Nord-Americana*, Milano, 1963, pp. 525-528.

costituisce nelle mani dello scrittore-giornalista Bierce un'arma acuminata per aggredire la realtà. I risultati sono sorprendenti: partito dalla rappresentazione, arida, apparentemente cronachista della Guerra di Secessione, Bierce supera anche il momento della deformazione grottesca, della satira swiftiana, per immergersi in un territorio misterioso, di crimini ed allucinazioni. Il significato della narrativa di Bierce sta anche in questo movimento dalla cronaca al « romance ». La parabola tragica iniziata con la Guerra di Secessione si conclude, nella prospettiva degli anni '90, nella rappresentazione d'una società psicologicamente disintegrata e dominata da forze che sono al di là d'ogni controllo umano. I resoconti apparentemente impassibili del giornalista Bierce sono ambientati in un universo oscuro che è quello di Poe, talvolta quello di Hawthorne. L'elemento swiftiano, rinforzato dalla tradizione indigena della « tall tale » che proprio in questi anni Mark Twain eleva a dignità di arte, serve a operare una sorta di aggancio tra i due mondi della cronaca e del mistero. Un'aura grottesca alita sui racconti di Bierce e li carica d'una tensione polemica nei confronti della società americana. Mentre infatti in Poe vi è una dimensione esistenziale che spesso trascende la stessa realtà americana (*The Pit and the Pendulum* è ambientato, se così si può dire, nella Spagna dell'Inquisizione, e *A Descent into the Maelstrom* nel Mare del Nord), in Bierce vi è una volontà swiftiana di descrivere un contesto sociale e locale ben definito<sup>7</sup>.

Tutta la narrativa di Bierce, va proiettata sullo sfondo degli anni '90 in America, che vedono l'affermarsi dei grandi monopoli industriali, con l'accentrarsi della produzione nelle mani di pochi, potentissimi *trusts*, e l'esplosione di tutta una serie di problemi sociali causati dall'espansione industriale, dall'immigrazione, dal sorgere delle prime organizzazioni ope-

7. L'influsso di Swift su Bierce è stato ampiamente notato dalla critica, e lo stesso Bierce, del resto, si ricollegò pesantemente a Swift nelle satire pubblicate nel primo volume dei *Collected Works* (si veda R. A. HIGGINS, *op. cit.*, pp. 40-41).

raie. Il paese cresce tumultuosamente, avviandosi verso la guerra contro la Spagna. L'ordinato e armonico progresso postulato dalla filosofia positivista non esiste più. A chi visita la grande Esposizione Mondiale di Chicago, nel 1893, l'America presenta un volto ambiguo e contraddittorio<sup>8</sup>.

La narrativa americana aggredisce questa realtà sia con le utopie « impegnate » di Bellamy, Howells, London, sia, soprattutto, con la nuova arma, importata dall'Europa, del realismo e del naturalismo, di cui si fanno interpreti, ognuno secondo la propria disposizione culturale e ideologica, lo stesso Howells, Norris, Garland, e Dreiser, che nel 1900 pubblica il suo primo romanzo, *Sister Carrie*. Mentre Henry James si trasferisce stabilmente in Europa, anche la narrativa di Mark Twain accentua la polemica nei confronti della società americana in *Pudd'nhead Wilson* (1894) e nelle opere successive.

Dalla sua roccaforte di San Francisco Ambrose Bierce sembra un personaggio isolato, scettico sia nei confronti del realismo che dell'utopia alla Bellamy. Ma anch'egli emette la sua condanna, con uno « statement » indiretto, che, riallacciandosi alla tradizione del « romance » e quasi esasperandola, arriva alle medesime conclusioni a cui giungono Stephen Crane in « The Monster » o Mark Twain in « The Man Who Corrupted Hadleyburg »<sup>9</sup>.

Nelle definizioni del *Devil's Dictionary*, pubblicato a intervalli tra il 1881 e il 1906, vi è una prima chiave per affermare il consapevole atteggiamento di Bierce nei confronti dello

8. Si veda, anche sulla letteratura degli anni '90, LARZER ZIFF, *The American 1890s, Life and Times of a Lost Generation*, New York, 1966, che contiene anche alcune pagine dedicate a Bierce (pp. 166-173).

9. Sia pure a livello artistico estremamente più ricco e complesso, anche la narrativa di Twain, come quella di Bierce, si muove sempre più verso il « romance ». Come più volte è stato detto dal Chase e da altri, negli scrittori americani si trova spesso una « attrazione » verso il « romance ». Anche Stephen Crane in « The Monster » si accosta alla tradizione del « romance ». Lo stesso Howells, mentre componeva i suoi romanzi realistici, pubblicava utopie fantastiche e raccolte di racconti del sovrannaturale, come *Between the Dark and the Twilight*, assai vicini, come tematica, alle storie bierciane di *Can Such Things Be?*

strumento della narrativa. Tutto il *Dictionary* ha un indubbio sapore swiftiano, che rende ancora efficaci e feroci molte delle sue definizioni, ma, talvolta, lo scrittore assume un tono più serio, come quando contrappone « novel » e « romance »:

In the novel the writer's thought is tethered to probability, as a domestic horse to the hitching-post, but in romance it ranges at will over the entire region of the imagination — free, lawless, immune to bit and rein . . .

e conclude che « there are great novels . . . but it remains true that far and away the most fascinating fiction that we have is 'The Thousand and One Nights' ». Il « novelist », invece, è un « mere reporter ». Sono parole, queste, che facilmente si possono ricondurre alla teorizzazione del « romance », forma libera, non legata alle catene della realtà, fatta da Brockden Brown, Simms, e soprattutto Hawthorne. Alla luce di queste dichiarazioni andranno visti anche i racconti bierciani sulla Guerra di Secessione, in cui, evidentemente, lo scrittore non voleva essere il « mere reporter » d'un fatto avvenuto un quarto di secolo prima. La condanna del realismo, del resto, è la logica conseguenza dell'esaltazione del « romance »:

Realism, *n.* The art of depicting nature as it is seen by toads. The charm suffusing a landscape painted by a mole, or a story written by a measuring-worm.

Ma ancora più indicativa è la polemica contro il romanzo lungo contenuta nella definizione di « novel », perché qui Bierce, ponendo l'accento sull'unità d'effetto (oltre che, nuovamente, sulla « imagination »), si pone consapevolmente nel solco dell'arte di Poe:

Novel, *n.* A short story padded. A species of composition bearing the same relation to literature that the panorama bears to art. As it is too long to be read at a sitting the impressions made by its successive parts are successively effaced, as in the panorama. Unity, totality of effect, is impossible; for besides the few pages

last read all that is carried in mind is the mere plot of what has gone before . . .

Come si vede, le argomentazioni di Bierce ricalcano da vicino la posizione di Poe nel saggio su Hawthorne e negli scritti teorici, in cui si insiste sull'impossibilità « psicologica » di seguire attentamente opere troppo lunghe. Il « novel » viene poi nuovamente condannato, proprio per la sua capacità di riprodurre fedelmente la realtà, e, quindi, la sua mancanza di « imagination »:

To the romance the novel is what photography is to painting. Its distinguishing principle, probability, corresponds to the literal actuality of the photograph and puts it distinctly into the category of reporting; whereas the free wing of the romancer enables him to mount to such altitudes of imagination as he may be fitted to attain; and the first three essentials of the literary art are imagination, imagination and imagination . . .

La maggior parte delle definizioni del *Devil's Dictionary* sono in bilico tra un acre pessimismo nei confronti delle istituzioni locali e nazionali e un sarcasmo più generale, che investe l'intera umanità. Così la polemica contro il cristianesimo e i suoi ministri si allarga subito coinvolgendo ogni tipo di religione <sup>10</sup>. In qualche caso, la battuta bierciana acquista nuove profondità, colpendo miti e simboli nazionali, come nella definizione di « bandiera », che va letta anche come commento degli stessi racconti sulla Guerra di Secessione, perché la bandiera è appunto una sorta di emblema dei valori sostenuti con le armi <sup>11</sup>:

10. « OCCIDENT, n. The part of the world lying west (or east) of the Orient. It is largely inhabited by Christians, a powerful sub-tribe of the Hypocrites, whose principal industries are murder and cheating, which they are pleased to call « war » and « commerce ». These, also, are the principal industries of the Orient ».

11. Si veda « A Son of the Gods »: « Flag after flag of ours emerges from the wood, line after line sweeps forth, catching the sunlight on its burnished arms . . . ». In « One Kind of Officer », però, la bandiera ac-

Flag, *n.* A colored rag borne above troops and hoisted on forts and ships. It appears to serve the same purpose as certain signs that one sees on vacant lots in London — « Rubbish may be shot here ».

Se spesso le definizioni rimangono al livello di un generico moralismo, insomma, può accadere che, ogni tanto, una di esse riveli una intensità improvvisa, una sofferenza che non si esaurisce nel gioco, ma coinvolge lo stesso scrittore. In questo senso, la definizione di « realtà » è quasi un commento adeguato alla narrativa più grande di Bierce. Dietro la realtà sociale, dietro la satira, dietro l'orrore, c'è il vuoto:

Reality, *n.* The dream of a mad philosopher. That which would remain in the cupel if one should assay a phantom. The nucleus of a vacuum.

Proprio questa realtà, insondabile, impalpabile, misteriosa, è l'oggetto della rappresentazione artistica, della narrativa stessa, quindi, di Bierce. Dallo stesso dissacrante atteggiamento nei confronti della realtà nascono le *Fantastic Fables*, dove le sardoniche e amare definizioni del *Devil's Dictionary* cominciano ad assumere sostanza di narrazione, e che sono perciò un punto di passaggio obbligato in direzione dei racconti. Questi brevi componimenti sono spesso tediosi e molte volte semplicemente stravaganti, ma alcune caratteristiche emergono con chiarezza. Dall'incastro delle tessere che compongono le *Fantastic Fables* prende forma un mondo di corruzione e violenza, popolato da magistrati che vendono le loro sentenze, poliziotti ottusi e selvaggi, politicanti che danno la scalata al potere con ogni mezzo, giornalisti e letterati privi di scrupoli o di ingegno. Talvolta, la polemica contro lo Stato della California è esplicita, come in « The Tried Assassin » dove si suggerisce che qualsiasi assassino può essere assolto dalle corti californiane, se ha mezzi o appoggi sufficienti. Altre volte è una istituzione che viene colpita con ferocia swiftiana, come

questa già un significato ambiguo, perché la lotta che si svolge nella foschia intorno a una « great brilliant flag » si rivela, alla fine, per un tragico errore, uno scontro tra uomini dello stesso esercito.

la chiesa, o la polizia, rappresentata, in « Policeman and Citizen » da un poliziotto che picchia coscienziosamente il primo malcapitato che incontra per strada (« . . . and by zeal and diligence rose to be Chief . . . »). Talvolta lo scrittore condensa la sua favola in una battuta, ma raggiunge in questo modo il massimo effetto polemico, come in « Environment », dove si può vedere anche una satira del determinismo così caro alla letteratura naturalista (« Prisoner », said the Judge, austerely, « you are justly convicted of murder. Are you guilty, or were you brought up in Kentucky? »).

In altri brani, Bierce costruisce un'esile struttura narrativa, in cui il « colpo di scena » finale è dato da una frase, da una battuta che reintroduce nel corpo della favola la satira sociale. Così in « Highwayman and Traveler » lo scambio di arguzie tra un ladrone da strada e un viaggiatore che non vuole rimetterci né la borsa né la vita ha un epilogo quanto mai inaspettato:

The Highwayman was so pleased with the Traveler's philosophy and wit that he took him into partnership and this splendid combination of talent started a newspaper.

Spesso l'apologo bierciano sconfinava nel surreale, e oggetti, animali, virtù, vengono introdotti a dialogare con l'uomo o tra loro. Il principio allegorico che informa le *Fantastic Fables* diviene allora più evidente, e ci muoviamo in un mondo di sogni e di simboli, dove l'uomo politico può parlare con la sua ombra (« The Shadow of the Leader »), il funzionario corrotto con un procione (« Alderman and Raccoon »), il Rispetto Decente per la Pubblica Opinione con il Più Profondo Livello di Degenerazione (« Politicians and Plunder »), e dove una « pia persona », nel sonno, può trovarsi, alla maniera di Swift, « in a country where turkeys were the ruling class », ed egli è « one of the lower domestic animals » (« An Invitation »). In questa atmosfera rerafetta prende sostanza, già nelle *Fantastic Fables*, la realtà dei grandi racconti bierciani, fatta di eventi strani e allucinanti, eppure sempre radicata nella società

e nelle sue manifestazioni storiche. In « The Mysterious Word » la scena è già quella della Guerra Civile, e il dialogo tra il comandante d'un battaglione e il corrispondente d'un giornale non si risolve solo nella satira — che pure è presente — nei confronti delle autorità militari che deformano le notizie del fronte in modo ridicolo e meschino, ma pone in discussione l'essenza stessa del reale. Infatti, al comandante che gli rimprovera di non aver parlato della grande vittoria da lui ottenuta, e delle spaventose (quanto inesistenti) perdite nemiche, il giornalista ribatte che però egli ha raccontato la verità. Ma la parola « truth » è, appunto, misteriosa, e perciò tra il giornalista e il militare non c'è possibilità di comprensione (« I don't quite understand », said the Chief, scratching his head . . . « what the devil do you mean by ' truth ' ? »).

In « Officer and Thug » siamo sul piano d'una finzione che investe l'essenza stessa del reale, e perciò mi pare che si possa, qui come altrove, parlare di *surrealismo* bierciano. Infatti, anche se in questa favola che varrà la pena di citare interamente, non compare, come invece v'è altrove, l'elemento onirico, tuttavia la favola ha di per sé la sembianza di un incubo remoto, che il linguaggio sentenzioso e letterario tende ad allontanare ancora di più. Bierce parte da una satira delle istituzioni (anche qui c'è il poliziotto picchiatore), ma crea poi un'immagine grottesca di assoluto annichilimento del reale, il « dream of a mad philosopher »:

A Chief of Police who had seen an Officer beating a Thug was very indignant, and said he must not do so any more on pain of dismissal.

« Don't be too hard on me », said the Officer, smiling; « I was beating him with a stuffed club ».

« Nevertheless », persisted the Chief of Police, « it was a liberty that must have been very disagreeable, though it may not have hurt. Please do not repeat it ».

« But », said the Officer, still smiling, « it was a stuffed Thug ».

In attempting to express his gratification the Chief of Police thrust out his right hand with such violence that his skin was

ruptured at the arm-pit and a stream of sawdust poured from the wound. He was a stuffed Chief of Police.

La finzione (« stuffed ») si allarga dagli oggetti alle persone coinvolgendo l'intera situazione e riducendola a un gioco di marionette (« a stream of sawdust poured from the wound »), dove resta però reale la figura del poliziotto violento.

Le raccolte di racconti a cui resta soprattutto affidata la fama letteraria di Bierce sono *Tales of Soldiers and Civilians* (1891), poi ripubblicata nei *Collected Works* con il titolo *In the Midst of Life*, e *Can Such Things Be?* (1893). Altri gruppi di racconti, pubblicati anch'essi per lo più negli anni '90, le *Negligible Tales* e il *Parenticide Club* non hanno l'intensità delle due precedenti raccolte, ma mostrano con maggiore evidenza la dimensione grottesca che Bierce sa evocare fondendo abilmente la tradizione swiftiana e quella della « tall tale »<sup>12</sup>.

I primi sedici racconti di *In the Midst of Life* sono ambientati durante la Guerra di Secessione, sono, anzi, sedici differenti episodi di quella guerra, che spesso si esauriscono nel giro di pochi istanti, e che sempre vengono narrati con un linguaggio distaccato e preciso, talvolta non privo di inflessioni letterarie. È certamente esatto parlare, a proposito di queste storie di guerra, di realismo bierciano, come ha fatto il Pagnini<sup>13</sup>, ma solo per rendersi conto che la cronaca scabra e ni-

12. Le modifiche apportate da Bierce nei *Collected Works* rendono talvolta complicata la datazione dei singoli racconti, come pure la loro collocazione originaria. Il problema non è importante, poiché la narrativa di Bierce è un blocco quanto mai compatto e unitario, come quella di Poe e di Hawthorne. Ad ogni modo, noi seguiamo la sistemazione data ai racconti nei *Collected Writings, cit.*, che, a loro volta, sono modellati secondo l'ordine dei *Collected Works* del 1909-12. In questo contesto, tralasciamo la trattazione di alcune opere minori, come la satira swiftiana « The Land Beyond the Blow », e il romanzo *The Monk and the Hangman's Daughter*, scritto in collaborazione con Adolphe Danziger e ricalcato su un racconto dello scrittore tedesco Richard Voss.

13. « Bierce è un realista, per quanto non amasse definirsi tale... Lo interessavano profondamente gli aspetti del vero e gli piaceva riviverli in un genere di parola che, senza crudezza, volgarità e dialetto, avesse il

tida è uno strumento per definire, in qualche modo, un universo già di per sé oscuro, fatto di coincidenze inesplicabili e di implacabili eventi. La guerra è il momento dell'orrore e dello sterminio, ma non si contrappone a un antitetico momento di pace e di serenità. Infatti, altrettanto negativa e allucinante è la realtà descritta nei racconti « civili » che formano la seconda sezione di *In the Midst of Life*. La guerra è, piuttosto, il manifestarsi della realtà negativa e oscura nella storia, è anche, come scrive Agostino Lombardo, « il macroscopico simbolo della sorte umana »<sup>14</sup>.

Il linguaggio usato da Bierce in questi racconti è estremamente funzionale al tipo di complessa esperienza che lo scrittore vuole comunicare. Esso riproduce sì una realtà minuziosa da « topografo », ma nello stesso tempo, come vedremo, la stravolge impressionisticamente, mostrando la qualità allucinata dell'universo in guerra.

Come in *The Red Badge of Courage* di Stephen Crane, la guerra di Bierce ha perso qualsiasi connotato ideologico, per trasformarsi in una serie confusa di scontri e di stragi. Proprio perché manca qualsiasi supporto politico o ideologico, ogni gesto cade nel vuoto, non vi può essere vero eroismo, ma solo la visione e l'attesa della morte. Il momento della morte è investito da Bierce di un terrificante rilievo narrativo. La vita sul campo di battaglia — questa è la grande intuizione bierciana — si carica di significato proprio nel momento in cui si approssima alla sua fine violenta. La morte illumina la vita, e non viceversa. Il connotato saliente della guerra, poi, non è un'ideologia, ma è il fatto che essa è Guerra Civile, cioè guerra fratricida, e su questo tema batterà la maggior parte dei racconti « militari » di Bierce. La Guerra Civile esclude qualsiasi atto di eroismo, e l'inutilità del coraggio diventa uno dei tratti salienti della Guerra (infatti, es-

potere di evocate una vivida e netta *tranche de vie*. Può apparire, in letteratura, quello che fu nella realtà da militare: un topografo...»; M. PAGNINI, Introduzione all'*op. cit.*, p. 12.

14. A. LOMBARDO, Prefazione all'*op. cit.*, p. XV.

sere coraggiosi o audaci può voler dire lo sterminio dei propri cari che militano sull'altro fronte, come in « The Affair at Coulter's Notch »).

« A Son of the Gods » ha per protagonista un giovane cavaliere, che sfida la morte galoppando incontro all'esercito nemico. Il suo superbo eroismo e l'entusiasmo suscitato tra i compagni viene descritto dal narratore (qui, come in un altro paio di storie, il racconto è in prima persona) in termini enfatici. Il « figlio degli dei » diviene quasi un'allegoria del valore militare, ma la stessa retorica del linguaggio suggerisce la sterilità dell'impresa. La guerra non è più un mito interpretato da creature divine, e l'immagine che lo scrittore suggerisce è dunque un'immagine volutamente falsa, fuori dal tempo:

The commander speaks to his bugler, who claps his instrument to his lips. *Tra-la-la!* The skirmishers halt in their tracks.

Meantime the young horseman has advanced a hundred yards. He is riding at a walk, straight up the long slope, with never a turn of the head. How glorious! Gods! what would we not give to be in his place — with his soul! He does not draw his sabre; his right hand hangs easily at his side. The breeze catches the plume in his hat and flutters it smartly. The sunshine rests upon his shoulder-traps, lovingly, like a visible benediction. Straight on he rides...

Infatti, la morte è in attesa, e il cavaliere viene abbattuto, mentre sguaina la sciabola in un ultimo gesto d'orgoglio (« a hero's salute to death and history »). Ma qual è stato il significato della sua morte? Alla tromba, al cavallo, alla sciabola si sostituisce il rombo del cannone, l'arma più distruttiva e più cieca della Guerra Civile, simbolo per Bierce dell'implacabilità del destino, e il campo si riempie di morti, anzi, di « needless dead ». Con un amaro quesito si chiude il racconto:

Ah, those many, many needless dead! That great soul whose beautiful body is lying over yonder, so conspicuous against the sere hillside — could it not have been spared the bitter consciousness of a vain devotion? Would one exception have marred too much the pitiless perfection of the divine, eternal plan?

Anche se la personificazione del valore guerriero nel cavaliere si rivela priva di valori positivi, tuttavia vi è in esso un risalto allegorico che lo accosta a certe figure di Hawthorne, come il Gray Champion del racconto omonimo<sup>15</sup>.

L'allegoria fa sovente capolino tra le righe d'una rappresentazione apparentemente oggettiva. Anche in « Killed at Resaca » abbiamo un esempio di eroismo insensato, quando Brayle, un altro giovane cavaliere, passa davanti alle file nemiche (« He was a picture to see! His hat had been blown or shot from his head, and his long, blonde hair rose and fell with the motion of his horse. He sat erect in his saddle . . . » etc.) sfidando la morte, che, infatti, inevitabilmente arriva. Anche in questo caso, la retorica del linguaggio, con l'esaltazione della bellezza guerriera, prelude a una realtà ben più amara. L'audacia di Brayle scatena una battaglia, ed ecco Brayle divenire « the cause of the carnage ». Ma, in questo caso, all'origine dell'inutile massacro vi è una lettera, ritrovata nella tasca di Brayle, che accusa Brayle di codardia. Essa è stata scritta dalla donna amata, che ha così spinto Brayle in braccio alla morte. Quando il narratore del racconto riporta la lettera alla donna, le riferisce che Brayle è morto « bitten by a snake », paragonando allegoricamente la donna che è responsabile di tutto (ma quanto oscure possono essere dunque le origini di eventi terribili) a una bestia feroce<sup>16</sup>. E di bestie feroci la narrativa di Bierce sarà piena.

15. Anche la riflessione del narratore che chiude il racconto con una domanda ricorda certi epiloghi hawthorniani in cui ritroviamo, appunto, una domanda o una esclamazione. Si veda, ad esempio, la conclusione di « David Swan »: « Sleeping or waking, we hear not the airy footsteps of strange things that almost happen. Does it not argue a superintending Providence, that, while viewless and unexpected events thrust themselves continually athwart our path, there should be regularity enough in mortal life to render foresight even partially available? » (N. HAWTHORNE, « David Swan », in *Twice-Told Tales*, London, 1961, p. 137), dove, tra l'altro, l'evocazione delle « strange things » e dei « viewless and unexpected events » è un altro punto di contatto tra i mondi narrativi di Hawthorne e di Bierce.

16. La natura allegorica di Marina Mendenhill, una delle rarissime donne dei racconti « militari » di Bierce è sottilmente rappresentata, intanto

Il contrasto tra la falsa retorica d'una guerra da parata e la tragicità della guerra reale — un altro dei temi che sarà poi di *The Red Badge of Courage* — trova espressione in « An Affair of Outposts », dove Bierce colpisce direttamente anche l'ipocrisia e la stupidità delle autorità, maggiori responsabili del conflitto. In « An Affair of Outposts » il governatore d'uno stato nordista, venuto a visitare le truppe, trovandosi nel mezzo d'una scaramuccia, si rende conto, per la prima volta nella sua vita, della vera essenza della guerra:

In all this was none of the pomp of war — no hint of glory. Even in his distress and peril the helpless civilian could not forbear to contrast it with the gorgeous parades and reviews held in honor of himself — with the brilliant uniforms, the music, the banners, and the marching. It was an ugly and sickening business: to all that was artistic in his nature, revolting, brutal, in bad taste.

« Ugh! » he grunted, shuddering — « this is beastly! Where is the charm of it all? Where are the elevated sentiments, the devotion, the heroism, the — ».

La « solemn farce » della visita ufficiale ha lasciato il posto all'esperienza diretta, ai rumori, alle grida, al fuoco e al sangue che costituiscono lo « ugly and sickening business » della guerra, e che Bierce sa descrivere con straordinaria efficacia, con un linguaggio quasi scientifico:

Bullets from the unseen enemy were now flying thick and fast, though mostly well spent and emitting the humming sound which signified interference by twigs and rotation in the plane of flight . . .

Suddenly there was a deep, jarring report in front, followed by the startling rush of a shell, which passing overhead exploded in the edge of a thicket, setting afire the fallen leaves . . .

dal suo aspetto affascinante (« charming », che incanta, dunque), poi dalla evocazione dei « blazing coals » (anche gli occhi di animali feroci, nell'oscurità, possono essere paragonati a « carboni ardenti ») in cui ella butta la lettera, infine dal movimento flessuoso del capo, come di un serpente: « As she asked the question she turned her face about and slightly upward ».

Il governatore, smarrito nel mezzo di questa realtà sconosciuta, rischia di essere catturato dai sudisti. Una furibonda mischia si accende intorno a lui. Il linguaggio si tende impressionisticamente a rendere il corpo a corpo: armi, volti stravolti, colori (il rosso del sangue, il « gray » delle divise sudiste) si mescolano in una scena di selvaggia violenza, finché i sudisti, prima di ritirarsi senza aver potuto catturare il governatore, riescono a sopraffare il drappello nordista che lo difende:

Instinctively before retiring, the crowd in gray made a tremendous rush upon its handful of antagonists, overwhelming them by mere momentum and, unable to use weapons in the crush, trampled them, stamped savagely on their limbs, their bodies, their necks, their faces; then retiring with bloody feet across its own dead it joined the general rout and the incident was at an end.

Il periodo si chiude seccamente nella coordinata finale, che ridimensiona sarcasticamente la terribilità dello scontro (solo un « incidente », un « *Affair of Outposts* », appunto). Nell'ultima frase si placa il ritmo frenetico della lotta resa drammaticamente attraverso l'elenco delle parti del corpo umano calpestato dai sudisti. L'uso abbondante di termini letterari piuttosto lunghi (« momentum », « antagonists », « tremendous ») serve a fissare in modo indelebile sulla pagina scritta una scena di orrore in cui gli uomini si sono trasformati in belve, e basta un tocco lievissimo (« retiring with bloody feet »), a Bierce, per comunicare il senso d'una tragedia che riguarda la natura umana e non solo la guerra.

Il governatore, causa prima dello scontro selvaggio, è salvo e può rientrare nel suo mondo falso e retorico, insieme a chi come lui vive la guerra dall'alto, un generale, che si esalta di fronte allo scontro (« *It was the beautifullest fight ever made — by God, sir, it was great!* ») e ordina una nuova sfilata in onore dell'ospite (« *a grand review of the reserve corps in your honour* »). Ma, intanto, il capitano nordista che comandava il drappello salvatore, e che il governatore stesso aveva inviato sul fronte, è morto. Il suo cadavere rappresenta

la realtà tragica della guerra, che il governatore, ora di nuovo al sicuro, vuole dimenticare, e perciò egli non avrà neppure un gesto di pietà e di partecipazione alla sorte del morto: « It was so near that the great man could have laid his hand upon it, but he did not. He may have feared that it would bleed ». Il sangue, dunque, rivela la vera natura della guerra, come i « bloody feet » dei soldati in fuga, e la tremenda realtà della morte<sup>17</sup>.

La guerra combattuta nei racconti bierciani aggiunge alla terribilità delle armi quella del caso più crudele e assurdo. Per questo motivo, anche i racconti militari di *In the Midst of Life* appartengono pienamente alla sfera del « romance », con i suoi sensazionali eventi. Le coincidenze più spaventose scattano soprattutto quando si trovano di fronte padri e figli, o fratelli, militanti nei campi avversi. Se in « One of the Missing », come vedremo, un ufficiale sudista causa inavvertitamente la morte del fratello nordista, in « A Horseman of the Sky » un soldato nordista è costretto, per non venir meno al proprio dovere, a uccidere il padre, e in « The Affair at Coulter's Notch » un ufficiale di artiglieria nordista demolisce addirittura la propria casa occupata dai nemici, facendo strage della sua famiglia. Anche nei suoi momenti più sensazionalistici, tuttavia, questa tematica si giustifica con l'intenzione di Bierce di mostrare la Guerra di Secessione come guerra civile, guerra fratricida, che porta all'assassinio, e, in ultima analisi, all'autodistruzione dell'uomo. Al di là dell'ambientazione bellica, poi, lo scattare implacabile delle coincidenze sottolinea che l'universo, per Bierce, sfugge totalmente al controllo dell'uomo, il quale soggiace sempre a un destino crudele, che modella la vita dell'uomo fin dalla sua nascita. Il sensaziona-

17. Questo racconto è forse parzialmente rovinato dalla presenza di troppi elementi sensazionalistici. Ad esempio, il capitano morto è simpatizzante del Sud, ma si è fatto mandare in guerra per un motivo ignoto, che il governatore scopre proprio sul campo di battaglia, leggendo una lettera (il solito espediente) caduta di tasca dell'ufficiale, l'infedeltà della moglie. In questo caso, il sensazionalismo di Bierce è veramente eccessivo, e, soprattutto, non aggiunge nulla al significato della storia.

lismo bierciano si giustifica proprio alla luce di questa tragica concezione della realtà<sup>18</sup>.

In « One of the Missing » la vicenda individuale del soldato nordista Searing è proiettata sullo sfondo di un impassibile scenario che non è solo la guerra, ma tutta quanta la vita.

For countless ages events had been so matching themselves together in that wondrous mosaic to some parts of which, dimly discernible, we give the name of history . . . Some twenty-five years previously the Power charged with the execution of the work according to the design had provided . . . By the concurrence of an infinite number of favoring influences and their preponderance over an infinite number of opposing ones . . .

Il caso ha voluto che un fratello di Searing si arruolasse (non per una scelta ideologica, ma, appunto, fortuitamente) nell'esercito del Sud. Il caso ha voluto che egli comandasse una batteria poco lontano dalla capanna dove si nasconde, di vedetta, il fratello. Il caso vuole che egli ordini di sparare un colpo contro « what he mistook for some Federal officers of the crest on a hill ». Sempre il caso vuole che il colpo vada a vuoto e la palla cada invece sulla capanna. In questa fitta ragnatela di coincidenze, non c'è posto né per una volontà umana né per una provvidenza divina, per terribile che sia. Ciò che regola il « pattern » degli eventi, è al massimo, un indefinito « Power ». L'uso di forme passive (« things were so ordered ») accentua la spietata casualità della situazione. In questa visione tragica della storia e della realtà non c'è

18. Si veda A. LOMBARDO, Prefazione *all'op. cit.*, p. XV: « Gli 'effetti' sensazionali e straordinari, quindi, non mancano, al pari di tutti i materiali della narrativa 'nera' . . . ma essi non sono usati per produrre mere sensazioni d'orrore fisico, bensì per rappresentare, e non importa se in chiave spesso grottesca, un orrore che è dell'anima, della coscienza umana posta di fronte all'inferno in cui è condannata a vivere. Ciò si nota con speciale chiarezza nei racconti dedicati da Bierce alla Guerra Civile, dove la denuncia espressa satiricamente negli scritti giornalistici e nel *Dictionary* si inverte in una rappresentazione che ne comunica tutta la mostruosità e assurdità ».

posto neppure per la pietà. Jerome Searing, il soldato semplice vittima del caso, è rappresentato come una belva in agguato:

... with his eyes upon the distant Confederates considered where he could plant his shot with the best hope of making a widow or an orphan or a childless mother — perhaps all three ...

Nel crollo della capanna Searing resta imprigionato tra i detriti, e viene a trovarsi con la canna del proprio fucile (pronto a uccidere senza pietà) contro il viso. Adesso il bersaglio della sua arma è lui stesso. Così il tema sottile della guerra fratricida autodistruttiva viene potentemente affermato. Comincia una nuova fase (la più celebre) del racconto: il confronto tra l'arma, anch'essa simile ad una belva (« the muzzle of the rifle »), e l'uomo semisepolto e in balia del caso, come già tanti personaggi di Poe. La differenza sta nel fatto che i personaggi di Poe conservano spesso anche nelle situazioni più angosciose una capacità di raziocinio e di autocontrollo che può portarli alla salvezza. Searing, immobilizzato, è invece sotto il dominio del « menacing stare » del fucile, il nemico, l'arma della guerra, il destino stesso. Gli rimane solo il ricordo, una serie confusa di eventi che sfilano nella sua mente, mentre egli sprofonda nel dormiveglia, sognando la propria morte, scene di vita domestica, scene di violenza durante la guerra. Ma anche le memorie svaniscono, e resta soltanto la situazione presente, il momento della morte e dell'immobilità assoluta. Allora veramente la sorte di Searing diviene quella del protagonista di « The Pit and the Pendulum » di Poe, l'emblema d'un universo agghiacciante e funesto:

The world had passed away — not a vestige remained. Here in this confusion of timbers and boards is the sole universe. Here is immortality in time — each pain an everlasting life. The throbs tick off eternities.

Anche il ritmo spezzato del linguaggio rende l'interiore angoscia del personaggio. Sarebbe errato tuttavia vedere nelle

lunghe, abilissime pagine che descrivono il confronto tra l'uomo e la sua arma solo un affascinante studio d'una situazione abnorme. Vi sono implicazioni ben più profonde. Searing è l'uomo annientato dalla guerra, ma è anche l'uomo di fronte alla morte («... if he could only know when to expect the shot!») a causa d'un destino crudele.

Infine Searing decide di muoversi ad ogni costo, e preme egli stesso il grilletto. Muore, ma di spavento, poiché il fucile era scarico. Anche qui non è sufficiente parlare di magistrale «colpo di scena», perché la conclusione del confronto ribadisce in realtà tutti i significati che la storia racchiudeva in sé, la tragicità della vita e l'inesorabile ironia del caso. Ma poi, il vero «colpo di scena» non è questo, si manifesta invece quando, ancora casualmente, il fratello sudista giunge, dopo una settimana, vicino alle rovine della capanna. Il cadavere è ormai un insieme di macabri resti, irriconoscibile, tanto irriconoscibile, che egli è diventato un sudista, è diventato cioè il *fratello che lo ha ucciso*:

He casts his eyes curiously upon the ruin and sees a dead body half buried in boards and timbers. It is so covered with dust that its clothing is Confederate gray. Its face is yellowish white; the cheeks are fallen in, the temples sunken, too, with sharp ridges about them, making the forehead forbiddingly narrow; the upper lip, slightly lifted, shows the white teeth, rigidly clenched. The hair is heavy with moisture, the face as wet as the dewy grass all about...

Come il pozzo del racconto di Poe è il simbolo dell'esistenza stessa, questa capanna abbattuta è la vita annientata dalla guerra. Il cadavere perde i suoi connotati umani, e conserva solo un atteggiamento di terrore. Ma la chiave del racconto è in quella breve osservazione, «... its clothing is Confederate gray». La morte è anche il momento della verità. Cancellando la differenza tra le due divise, esprime un messaggio di potente tragicità: Adrian Searing, l'ufficiale sudista, ha ucciso se stesso, uccidendo il fratello. La guerra civile è sempre mortale, anche per chi colpisce.

La rappresentazione di determinati momenti psicologici, di personaggi colti in un momento di stravolgimento psichico dovuto all'esperienza bellica, è presente in molti racconti « militari » di Bierce, ma non mi sembra il motivo più interessante, anche perché qui è evidente l'influsso di Poe, benché anch'esso aggiunga una serie di elementi negativi alla realtà tragica della guerra e della vita. In « One Officer, One Man » un capitano che per la prima volta deve affrontare il nemico in battaglia, vinto dal terrore, si uccide con la sua spada (e sarà, per ironia della sorte, l'unico caduto dello scontro insieme ad un soldato). In « Parker Adderson, Philosopher » una spia nordista, catturata, ragiona serenamente con il generale nemico sulla morte che lo attende, ma quando apprende che l'esecuzione deve avvenire immediatamente, si trasforma in una belva in preda al terrore e uccide il generale e un altro ufficiale, prima di essere immobilizzato. Così al mondo dei filosofemi astratti e sublimi, si sostituisce la realtà spietata della morte, che spinge la vittima a portare con sé, nel regno delle tenebre, i suoi carnefici. In « The Story of A Conscience » abbiamo una variante del tema della guerra fratricida, perché la spia catturata aveva salvato la vita all'ufficiale che personalmente l'ha riconosciuta e fatta arrestare. La spia viene giustiziata, ma l'ufficiale preferisce uccidersi subito dopo.

I personaggi di Bierce non hanno tuttavia una vera psicologia, né vere motivazioni psicologiche per la loro azione, sebbene, contrariamente agli eroi di Poe, sovente essi abbiano una storia e dei ricordi. Ma, sul campo di battaglia come anche nella vita quotidiana (come si è sottolineato, tra l'una e l'altra esperienza non vi sono reali differenze), l'unica psicologia possibile è la psicologia dell'abnorme, la manifestazione del terrore o di stati patologici. Tuttavia, soprattutto nei racconti « militari », come anche poi in alcuni racconti di *Can Such Things Be?*, i personaggi di Bierce tendono ad acquistare un rilievo universale, sono figure simboliche strette nella morsa d'una guerra crudele o d'una vita non meno angosciosa.

Sul campo di battaglia i soldati non sono soli. Intorno a loro, sempre presente, è la natura vegetale e animale, ac-

canto a loro ci sono i feriti e i morti, nelle loro mani vi sono le armi. Il mondo di Bierce è fatto di creature umane, come di oggetti. Ma soprattutto nella descrizione del paesaggio circostante Bierce raggiunge alcuni dei suoi risultati più alti, passando dalla cronaca impassibile al surreale, a seconda delle esigenze e dei temi sviluppati dal racconto. Meritano di essere citati, in questo contesto, alcuni inizi dei racconti militari dove la descrizione della natura e dell'ora si risolve in secche, oggettive annotazioni, preludio alla tragedia, proprio perché la serenità dei luoghi si rivelerà ben presto solo apparente, anzi, ingannatrice:

One sunny afternoon in the autumn of the year 1861 a soldier lay in a clump of laurel by the side of a road in western Virginia (« A Horseman in the sky »).

One sunny autumn afternoon a child strayed away from its rude home in a small field and entered a forest unobserved (« Chickamauga »).

A breezy day and a sunny landscape. An open country to right and left and forward; behind, a wood (« A Son of the Gods »).

The time, a pleasant Sunday afternoon in the early autumn of 1861. The place, a forest's heart in the mountain region of south-western Virginia (« The Mocking-Bird »).

Alcuni elementi, l'autunno, la Virginia, la foresta, soprattutto, tornano con insistenza in molti racconti. In « One Kind of Officer » il paesaggio è impressionisticamente avvolto in una fitta coltre di nebbia:

When the general had joined his staff and escort, awaiting him at a little distance, the whole cavalcade moved off toward the right of the guns and vanished in the fog. Captain Ransome was alone, silent motionless, as an equestrian statue. The gray fog, thickening every moment, closed in about him like a visible doom.

Con estrema abilità Bierce contrappone un momento dinamico (la cavalcata) a un momento di stasi completa (all'immagine della cavalcata si sostituisce quella dell'« equestrian statue »). Ma su tutta la scena grava una nebbia, un « visible

doom » che falsifica tutte le prospettive e getta una luce grottesca sulla battaglia che si scatena (ad esempio, uno dei sergenti sembra « a giant in stature in the false perspective of the fog »). La martellante presenza della nebbia è il simbolo del caos e della irrazionalità della guerra, anche se Bierce si avvale ancora una volta di un dato concreto. Alla fine della battaglia il protagonista del racconto, il capitano nordista Ransome, si accorgerà di aver distrutto, per errore, un altro reparto federale. Ransome viene condannato a morte, e, nella sua mente angosciata, la morte è la conseguenza inesorabile d'un destino, che personalmente (*it*) guida il drappello dei giustizieri:

Captain Ransome felt his world sink away from his feet. In those cruel words he heard the murmur of the centuries breaking upon the shore of eternity. He heard the voice of doom; it said, in cold, mechanical, and measured tones: « Ready, aim, fire! » and he felt the bullets tear his heart to shreds.

Visione questa di straordinaria intensità, rinforzata dai richiami letterari a Shakespeare (quel « shore of eternity ») e sottilmente legata al resto della storia dallo stesso termine « doom », che già era stato applicato alla nebbia.

Nella guerra irrazionale sono le armi di distruzione ad acquistare talvolta un'allucinante evidenza. Allora la stessa esperienza della guerra non basta più, e la cronaca si dissolve nell'incubo surreale, come in the « Affair of Coulter's Notch », dove il cannone porta la distruzione nella famiglia di chi lo guida:

The colonel observed something new to his military experience — something horrible and unnatural: the gun was bleeding at the mouth! In temporary default of water, the man sponging had dipped his sponge into a pool of comrade's blood.

Dunque il cannone è qualcosa di vivo e può sanguinare dalla bocca. A loro volta, i soldati feriti e moribondi diventano semplici « cose », mostruose e rivoltanti. In « The Coup

of Grace » Bierce usa ancora una tecnica quasi espressionistica nello stravolgere la realtà. L'incontro tra un ferito e l'ufficiale che lo cerca si risolve in un contrasto di movimenti, di pronomi (« he » e « it ») tra colui che è ancora un essere umano e colui che non lo è ormai più (« He looked at it narrowly. It seemed to stir. He stooped and laid his hand upon its face. It screamed »). La ferita è descritta da Bierce con una circospezione quasi morbosa, anche se il linguaggio, sempre ricco di termini letterari (« monstrous mutilations ») ha l'effetto di collocare la scena su un piano di orrore remoto. Ma poi il paesaggio nella foresta di « The Coup of Grace » si riempie di animali. Compare un cavallo atrocemente ferito, compagno dei maiali che si aggirano tra i cadaveri, facendone scempio. Siamo in un universo di assoluta disumanità, popolato di « dark objects », e di « things »:

Fifty yards away, on a crest of a low, thinly wooded hill, he saw several dark objects moving about among the fallen men — a herd of swine. One stood with its back to him, its shoulders sharply elevated. Its forefeet were upon a human body, its head was depressed and invisible. The bristly ridge of its chine showed black against the red west. Captain Madwell drew away his eyes and fixed them again upon the thing which had been his friend.

Anche l'uso dei colori (il nero e il rosso, e poi ci saranno i « crimson muzzles » dei maiali) non è inferiore a quello di Stephen Crane in *The Red Badge of Courage*.

Un paesaggio deformato dall'incubo è al centro dei racconti più intensi di *In the Midst of Life*. In « An Occurance at Owl Creek Bridge » (che Vittorini incluse nella sua antologia *Americana*) è anche da rilevare l'abile uso del tempo: in un vivido istante, quello della morte per impiccagione, il protagonista immagina o sogna la sua fuga, il tuffo nel fiume, poi la marcia per ore e ore in una foresta che si configura come un incubo interminabile. La marcia nella foresta, come l'immersione nel fiume, divengono il viaggio dell'anima in un mondo di tenebre, al di là della vita, in quel regno del so-

vrannaturale che sarà poi al centro dei racconti successivi di Bierce:

The black bodies of the trees formed a straight wall on both sides, terminating on the horizon in a point, like a diagram in a lesson in perspective. Overhead, as he looked up through this rift in the wood, shone great golden stars looking unfamiliar and grouped in strange constellations. He was sure they were arranged in some order which a secret and malignant significance. The wood on either side was full of singular voices, among which — once, twice, and again — he distinctly heard whispers in an unknown tongue.

Ogni elemento naturale racchiude un mistero. La fuga di Peyton Farquhar, il protagonista del racconto, è vana. Come non vi è significato comprensibile all'uomo nella foresta e nelle stelle, così anche la vita umana è un sogno senza senso. La unica realtà è la morte per impiccagione, e il momento dell'incontro con la moglie, che sembra promettere finalmente pace e serenità, è il momento stesso della morte e della verità, « all is darkness and silence », e la fuga non è mai avvenuta.

Ancora più potente è il simbolismo di « The Mocking-Bird », dove culmina il tema della guerra fratricida, e la realtà della guerra è nuovamente vista attraverso il velo deformante del sogno e dell'incubo. Anche in « The Mocking-Bird » la scena è ambientata in un'oscura foresta (« in the gloom of the wood the darkness was deep »), in cui perciò la realtà che si presenta alla sentinella nordista Grayrock è incerta e confusa. Basta un rumore, e Grayrock spara. L'accampamento nordista si sveglia, e, benché nessun esercito sudista faccia la sua comparsa, Grayrock viene lodato per il suo coraggio e la sua prontezza. Ma Grayrock vuole conoscere la verità, e penetra da solo nella foresta, per vedere se egli ha veramente ucciso un nemico. Alla luce solare, la foresta acquista un aspetto benigno, popolato com'è di piccole inoffensive creature. Grayrock non trova alcun indizio, e cade addormentato, « and sleeping he dreamed ». L'esperienza onirica emerge con la forza d'una nuova realtà, e nel sogno è la verità forse solo

simbolica, forse autentica, della vicenda di Grayrock. Il soldato sogna infatti una mitica e serena infanzia accanto a un gemello. L'armonia del creato e del rapporto tra i due gemelli è simboleggiata da un uccello, un tordo motteggiatore dalla voce meravigliosa, che essi possiedono (« That fresh, clear melody seemed, indeed, the spirit of the scene, the meaning and interpretation to sense of the mysteries of life and love »).

Poi i due gemelli sono costretti a dividersi, e vanno ad abitare in regioni lontane e tra loro nemiche, William (colui che sogna) deve separarsi anche dal tordo, che, col suo canto, dava un senso alla realtà misteriosa. Grayrock si risveglia (o continua nel sogno?) e riprende la marcia nella foresta. Anche in questa descrizione, che ha un tono onirico, Bierce anticipa certi effetti di Crane:

The sun was low and red in the west; the level rays projected from the trunk of each giant pine a wall of shadow traversing the golden haze to eastward until light and shade were blended in undistinguishable blue . . .

Improvvisamente egli ode il canto stupendo d'un uccello, e gli sembra di riconoscere il tordo motteggiatore. La rivelazione della verità è dunque vicina, e, infatti,

Passing an opening that reached into the heart of the little thicket he looked in, and there, supine upon the earth, its arm all abroad, its gray uniform stained with a single spot of blood upon the breast, its white face turned sharply upward and backward, lay the image of himself! — the body of John Grayrock, dead of a gunshot wound, and still warm! He had found his man.

Nel sogno o nella realtà la tragedia si è compiuta. Grayrock non apparirà più al campo nordista. La morte del gemello è la sua morte, se essi non sono addirittura la stessa persona. La guerra è autodistruzione e contiene in sé un orrore che trascende la morte stessa. L'armonia dell'universo viene infatti distrutta, e l'uomo piomba in un mondo oscuro come una foresta da cui non riuscirà mai più ad uscire.

« Chickamauga » esprime con una straordinaria carica tragica tutti i significati che abbiamo intravisto nei precedenti racconti militari. Non è tuttavia un militare il protagonista di questa storia, bensì un bambino e, per di più, come sapremo alla fine, sordomuto. La realtà è dunque per questo bambino qualcosa di misterioso, che si penetra con fatica e paura. Dall'incontro con la realtà della guerra tutto il mondo infantile verrà distrutto e annientato. Come in altri racconti militari, lo scenario è storico, e, in questo caso, la storia aggiunge un elemento di orrore alla vicenda del bambino. Sul Chickamauga, (che significa, nel linguaggio Cherokee, « fiume della morte »), infatti, era avvenuta una delle più feroci e inutili battaglie della Guerra di Secessione. La sconfitta delle truppe federali, non fu sfruttata militarmente dal Sud e la battaglia si risolse quindi nel massacro di oltre 35.000 uomini nel giro di un paio di giorni. Bierce rappresenta perciò un momento cruciale della guerra attraverso gli occhi di un bambino, la cui terribile iniziazione alla vita è, chiaramente, il risveglio dell'America, che con orrore si accorge della tragicità della guerra e del suo carattere fratricida. Ciò è evidente fin dall'inizio del racconto quando lo spirito di avventura e di conquista che spinge il bambino, intento ai suoi giochi di guerra, nella foresta, viene fatto risalire a quello dei suoi antenati:

From the cradle of its race it had conquered its way through two continents and passing a great sea ha penetrated a third, there to be born to war and dominion as a heritage.

È anche significativo che il padre del bambino sia stato un soldato, che ha combattuto contro Indiani e Messicani (« . . . had fought against naked savages and followed the flag of his country into the capital of a civilized race to the far South »).

La foresta in cui il bambino si inoltra appare all'inizio come un luogo incantato, in cui giocano conigli e scoiattoli. Ma, dopo un breve sonno (che rappresenta il passaggio da una realtà all'altra) il paesaggio muta radicalmente, e il bambino scorge una creatura deforme, « a dog, a pig — he could

not name it; perhaps a bear ». Ma sono invece centinaia e centinaia di feriti, che si trascinano verso il fiume della morte, in una processione terrificante, che il linguaggio rappresenta con estrema economia dei costrutti sintattici:

They were men. They crept upon their hands and knees. They used their hands only, dragging their lags. They used their knees only, their arms hanging idle at their sides. They strove to rise to their feet, but fell prone in their attempt. They did nothing naturally, and nothing alike, save only to advance foot by foot in the same direction . . .

La scansione di quel « they » sottolinea ancora di più le sembianze disumane dei feriti. Il bambino si avvicina ai corpi. Nel paesaggio stregato (« the haunted landscape ») i volti sanguinosi sono figurazioni allucinanti, e uno dei feriti pare « a great bird of prey crimsoned in throat and breast by the blood of its quarry ». Il bambino guida la « hideous pantomime » verso il fiume con la sua spada di legno; per lui dunque perfino quella spaventosa realtà può apparire un gioco. Anche la foresta stravolta dalla battaglia, le armi, il fuoco, le grida lontane non scuotono la sua innocenza di ingenuo guerriero. Il fiume a cui l'avanguardia dei feriti arriva ha una sostanza infernale:

The fire beyond the belt of woods on the farther side of the creek, reflected to earth from the canopy of its own smoke, was now suffusing the whole landscape. It transformed the sinuous line of mist to the vapor of gold. The water gleamed with dashes of red, and red, too, were many of the stones protruding above the surface. But that was blood . . .

Proprio verso il fuoco si dirige il bambino, finché giunge a un luogo di assoluta desolazione (« desolation everywhere! »), e qui quel controllo della realtà che egli era riuscito, malgrado tutto, a mantenere, crolla miseramente:

His little world swung half around; the points of the compass were reversed. He recognized the blazing building as his own home!

Commenta Bierce, con quel sarcasmo che emerge fulmineo anche in questi racconti, « His military career was at an end », ed è chiaro che egli più che al fanciullo sta pensando all'America intera. L'orrore della situazione si amplia con la comparsa del cadavere sfracellato d'una donna, certo la madre del bambino. In questo momento abbiamo la rivelazione finale, « The child was a deaf mute », e la sua angoscia può esprimersi solo attraverso « a series of inarticulate and indescribable cries — something between the chattering of an ape and the gobbling of a turkey ». Così anche al dolore è negata qualsiasi dignità e il bambino sprofonda nella sua natura di piccolo, misero, animale. La gloria degli antenati guerrieri si è ridotta a questo. Immagine più tragica della guerra, e di tutta l'America, Bierce non avrebbe potuto creare.

Nei racconti militari di *In the Midst of Life* è forse da vedere il momento più alto dell'arte di Bierce. Egli riesce qui a storicizzare e rendere estremamente concreta la sua visione tragica della realtà, proprio perché l'esperienza bellica, personalmente vissuta, si presta a un andamento narrativo che deforma continuamente la cronaca in « romance ». L'uso dei simboli, forte soprattutto negli ultimi racconti esaminati, ricollega la narrativa di Bierce a quella di Poe e di Hawthorne. Anche il linguaggio conosce raramente cedimenti. Vi è in qualche caso un eccesso di sarcasmo, o un eccesso di sensazionalismo. Non mi sembra invece di poter condannare, qui come anche in seguito, l'uso di un linguaggio talvolta carico di riferimenti culturali e di termini letterari, come fa il Ziff, che pure ne individua benissimo la sostanza<sup>19</sup>. Infatti, biso-

19. LARZER ZIFF, in *The American 1890s*, cit., osserva che Bierce « employed an extremely formal, literary language — latinized words, periodic sentences, foreign borrowings... » (p. 169), e questo è esatto, anche se Bierce non disdegna neppure un linguaggio più colloquiale, e usa qualche volta perfino il dialetto, ma non vedo perché, così facendo, « he revealed his contempt for what he was treating by exploiting the incongruity of its vocabulary, with his syntax and diction » (*ib.*). Ad ogni modo, ancora sul linguaggio di Bierce, si vedano le acute osservazioni del Ziff alle pp. 170-171, *op. cit.*

gna ancora sottolineare che la realtà rappresentata da Bierce è essenzialmente fantastica e, appunto, « surreale ».

I racconti che costituiscono la seconda sezione di *In the Midst of Life* restano a un livello molto inferiore rispetto alle storie militari. È però interessante notare che, passando dallo scenario sanguinoso della guerra a quello teoricamente più pacifico della società americana post-bellica, Bierce ritrova gli stessi connotati di violenza e allucinazione. La narrazione oggettiva, spesso desunta dalla cronaca immaginaria di un giornale o comunque quasi sempre apparentemente impassibile (« The reporter's task is nearly finished . . . », si apre l'ultimo paragrafo di « The Man out of the Nose »), serve ancora a caratterizzare una realtà di incubo in cui all'orrore della guerra si va sostituendo la presenza di elementi sovranaturali altrettanto paurosi, anche se essi, in questa sezione di *In the Midst of Life*, sono ancora suscettibili, quasi sempre, d'una spiegazione razionale. I paesaggi, anche quando sono urbani, riemergono squallidi e miserabili. Anticipando ancora certe tecniche espressionistiche, in « The Man out of the Nose » Bierce descrive una casa che assomiglia a un volto umano:

The eyes are two circular windows, the nose is a door, the mouth an aperture caused by removal of a board below. There are no doorsteps. As a face, this house is too large; as a dwelling, too small. The blank, unmeaning stare of its lidless and browless eyes is uncanny.

In questa casa avverrà una delle tante scene di violenza e di morte che contraddistinguono la narrativa di Bierce. In « The Famous Gilson Bequest », invece, l'epilogo si svolge in un cimitero, secondo le regole classiche del racconto gotico. Ma, al di là degli espedienti sensazionalistici, c'è innanzitutto una polemica sociale (il mondo gretto e avido d'un piccolo paese è spietatamente descritto), e poi vi è la tragica visione d'una realtà stravolta e corrotta. Infatti, il protagonista del racconto, per ereditare le sostanze d'un furfante impiccato, si batte accanitamente per rivendicare la sua molto dubbia onestà, finché egli stesso è convinto della verità delle

sue affermazioni: « it had become to him a sort of religious faith. It seemed to him the one great central and basic truth of life — the sole serene verity in a world of lies ».

È proprio da questo interiore stravolgimento che prende forma la macabra scena del cimitero, ove la realtà è tutta allucinazione, incubo, e il fantasma del furfante impiccato appare agli occhi del suo incauto difensore intento a continuare le sue ruberie anche al di là della morte (« . . . the immortal part of the late Milton Gilson was cleaning up the dust of its neighbors and providently adding the same to its own », dove il tono sentenzioso aggiunge un tocco ironico alla rappresentazione surreale).

Se dunque in molti di questi racconti Bierce raffigura la vita dei piccoli paesi della frontiera americana con la stessa precisione con cui aveva evocato la Guerra di Secessione, anche in questo caso la realtà si cangia in incubo e mistero e spesso è proprio una ambigua posizione morale a contaminare, corrompere una realtà apparentemente solida.

Così in « A Watcher by the Dead », in seguito a una scommessa (situazione cara a Bierce, questa, che ci rimanda alla tematica del « caso » e del destino), uno straniero, Jarrette, accetta di passare la notte in compagnia di un morto, ma il morto si risveglia e segue una scena di atroce terrore. Si tratta naturalmente di uno scherzo feroce, perché il morto non è morto, ma Jarrette muore sul serio, e il finto morto prende il suo posto, con la mente ormai ottenebrata dalla paura e dal rimorso.

Anche l'ipnotismo fa la sua prima comparsa in « An Adventure at Bronwille », che è racconto assai freddo e meccanico, ma rivela un'altra situazione di ambiguità e relativizzazione del reale. L'ipnotismo, del resto, era espediente già usato da Poe, e anche da Hawthorne, in *The Blithedale Romance*.

In questi racconti si colgono anche con maggiore evidenza, forse proprio perché meno intensa è l'ispirazione, certi congegni narrativi messi in moto con molta abilità da Bierce, ad esempio la costruzione « spezzata » del racconto, che è

talvolta costituito di tre o quattro sezioni. Alternativamente Bierce manda avanti la storia principale, e la abbandona per aggiungere e precisare altri elementi che poi confluiscono nel colpo di scena finale. Ma un espediente più interessante è quello del colpo di scena « ritardato ». Spesso, infatti, l'epilogo della vicenda aggiunge un ulteriore colpo di scena a una trama che sembrava già esaurita. Ad esempio, nel già citato « A Watcher by the Dead » la conclusione della storia sembra consistere nel fatto che il finto morto è stato ucciso da Jarrette, folle di terrore, e quindi la burla si è tramutata in tragedia. Solo alla fine sappiamo che è stato il finto morto a uccidere Jarrette. In « The Man and the Snake » un uomo è ipnotizzato dallo sguardo d'un serpente e al centro della storia è la descrizione del fascino mortale a cui l'uomo non sa resistere. Alla fine apprendiamo che il serpente era finto, e i suoi occhi infernali due bottoni di vetro. L'uomo è dunque morto di terrore, proprio come il soldato di « One of the Missing », il cui fucile era scarico (là, però la storia, inserita nel contesto della guerra fratricida, assumeva implicazioni molto più vaste). In « A Holy Terror », infine, abbiamo un colpo di scena (la scoperta d'un cadavere) che provoca la morte del protagonista, ma si rivela poi fittizio. La morte del protagonista, a sua volta, provoca un nuovo colpo di scena e una nuova morte. La realtà, comunque, è sempre ambigua e misteriosa. Anche i paesaggi più concreti acquistano sembianze strane e allucinate. Così, in « The Holy Terror » viene descritto un villaggio di cercatori d'oro abbandonato, con immagini di miseria e desolazione che deformano la realtà in incubo:

Most of these habitations were emaciated as by famine to the condition of mere skeletons, about which clung unlovely tatters of what might have been skin, but was really canvas. The little valley itself, torn and gashed by pick and shovel, was unhandsome with long, bending lines of decaying flume resting here and there upon the summits of sharp ridges, and stilting awkwardly across the intervals upon unhewn poles . . .

Il linguaggio sempre elaborato e controllato contrasta efficacemente con la visione di squallore, e culmina con l'elenco degli oggetti che ancora giacciono sul suolo, « souvenirs of the camp's former glory », acquistando sostanza poetica (« . . . fellowless boots mantled with green mould and plethoric of rotting leaves; an occasional old felt hat; desultory remnants of a flannel shirt; sardine boxes inhumanly mutilated and a surprising profusion of black bottles distributed with a truly catholic impartiality, everywhere »).

In « The Boarded Window » ritorna il paesaggio della foresta (« an immense and almost unbroken forest »), e gli animali della foresta, in particolare la pantera, creatura misteriosa, cara al romanticismo (come pure all'espressionismo tedesco), che Bierce collega sempre a un'atmosfera di incubo (« Perhaps it was a wild beast; perhaps it was a dream . . . »).

La pantera è anche al centro di quello che è forse il racconto più bello di questa sezione di *In the Midst of Life*, « The Eyes of the Panther », in cui vi è certamente un rapporto con *Elsie Venner*, il romanzo di Oliver W. Holmes, che godette notevole popolarità per tutta la seconda parte del secolo. Là avevamo infatti una fanciulla dalla natura di serpente, poiché la madre, prima di partorirla, era stata morsa da un crotalo. Qui la fanciulla Irene Marlowe ha in sé la natura d'una pantera perché una pantera terrorizzò la madre quando essa viveva in una capanna nella foresta. Il mondo misterioso della foresta è evocato con grande maestria. La madre di Irene Marlowe, sola nella capanna, ha un sogno orrendo che poi si rivelerà profetico:

. . . All this she noted with an infinite self-pity, but without surprise — an emotion unknown to dreams. The child in the cradle was invisible under its coverlet which something impelled her to remove. She did so, disclosing the face of a wild animal! . . .

Infatti, una pantera compare realmente nella capanna, anche se la donna ne intravede solo gli occhi. La donna stringe a sé il figlioletto di pochi mesi e, nel terrore, lo soffoca fino

alla morte. Al mattino la pantera è sparita (« All was darkness and silence »). La donna, prima di morire a sua volta, dà alla luce una bambina, Irene Marlowe, appunto. Dopo che tanti anni sono passati da quell'episodio, Irene Marlowe sembra inserita in un mondo tranquillo e ordinato. Un suo corteggiatore, a cui Irene racconta la storia della pantera, ritiene addirittura che la fanciulla abbia inventato tutto, suggestionata dalla comparsa d'una pantera che è stata segnalata nei dintorni.

Infatti, anche questo nuovo mondo è minacciato dalla pantera, e la pantera misteriosa invade ben presto anche questa realtà, distruggendola con il « quick brief glimpse of shining eyes ». La pantera è dunque il simbolo del mistero della realtà, e anche la realtà umana che diviene ferina. Il racconto si conclude con un nuovo incubo notturno, di cui, questa volta, è vittima il corteggiatore di Irene:

The room was in absolute darkness, but being unterrified he knew where to direct his eyes, and there he held them, awaiting in silence what further might occur. He could now dimly discern the aperture — a square of lighter black. Presently there appeared at its lower edge two gleaming eyes that burned with a malignant lustre inexpressibly terrible!

L'uomo spara, e gli sembra di udire, « heard, or fancied that he heard, the wild, high scream of the panther, so human in sound, so devilish in suggestion ». Ma la sua « vittima » non è una pantera, è la ragazza amata. La pantera non c'è più, anzi, non è mai comparsa. La pantera è una presenza malefica che incombe sulla realtà distorcendola e disintegrandola. Perciò essa risiede nell'oscurità impenetrabile di quella foresta che già Hawthorne aveva rappresentato in qualcuno dei suoi racconti più belli come un luogo terribile e pauroso.

Tra i racconti « civili » di *In the Midst of Life* non mancano esempi di satira e umorismo nero, come in « A Lady from Redhorse », ma gli umori bizzarri di Bierce trovano sfogo soprattutto in altri gruppi di storie, che, come si è detto, fu-

rono poi raccolte sotto il titolo di *Negligible Tales* e *The Parenticide Club*, in cui Bierce opera alcuni felici innesti tra la tradizione swiftiana e quella del « tall tale ». La visione che emerge è ancora quella di un mondo grottesco e illusorio, privo di valori e in balia di volontà criminose.

Perfino l'esperienza tragica della Guerra di Secessione viene degradata al livello di una parodia in « Jupiter Doke, Brigadier-General », oppure ridotta alla farsa lievemente oscena di « The Major's Tale », dove un soldato si traveste da donna per imbrogliare l'ufficiale ammazzacuori che parte subito alla sua conquista. Neppure in questi racconti, nel complesso minori, manca tuttavia il polemico tentativo di smascherare l'« every-day life » apparentemente tranquilla e pacifica dell'America ottocentesca. Nei brani del *Parenticide Club* l'assurdo viene elevato alla dignità di realtà ordinaria, ed è, naturalmente, un assurdo feroce e criminoso. Così si apre, ad esempio, « My Favorite Murder »:

Having murdered my mother under circumstances of singular atrocity, I was arrested and put upon my trial, which lasted seven years. In charging the jury, the judge of the Court of Acquittal remarked that it was one of the most ghastly crimes that he had ever been called upon to explain away.

Il tono grottesco coinvolge sempre tutta la società, e ancora più chiaramente questo emerge dall'inizio di « Oil of Dog », dove se il lavoro del padre del narratore risulta essere quello di massacrare e fare a pezzi i cani del vicinato, per ottenere, appunto, l'olio di cane, la professione della madre è molto meno bizzarra e molto più sinistra, ed è quella di procurare aborti:

My name is Boffer Bings. I was born of honest parents in one of the humbler walks of life, my father being a manufacturer of dog-oil and my mother having a small studio in the shadow of the village church, where she disposed of unwelcome babes.

Il linguaggio letterario, impassibile, del narratore rafforza

la comicità macabra delle situazioni che sgorgano come mostruosi zampilli da questi racconti<sup>20</sup>.

In *Can Such Things Be?* Bierce sviluppa la sua tematica del mistero e dell'allucinante fino alle estreme conseguenze. Il titolo di questa raccolta di racconti è già significativo, ponendosi come una domanda a cui non è possibile una vera risposta, e battendo l'accento sulle *things*, le *cose*, che sempre di più sono destinate a soppiantare la realtà dell'uomo. Tutti i motivi precedentemente trattati ricompaiono, ma il risalto dato alle *cose*, al sovrannaturale, al mistero che avvolge e determina tutta la vita dell'uomo, è molto maggiore. Ritorna il mondo della Guerra Civile, ma definitivamente stravolto. In « *A Tough Tussle* », ad esempio, i cadaveri dei caduti a cui un ufficiale deve stare accanto, nelle sue mansioni di sentinella, appartengono a un'altra realtà. Vicino ad essi, il soldato sente « *a sense of the supernatural* » che infonde ai cadaveri nuova vita. Accanto alla realtà d'ogni giorno, la guerra, la stessa vita umana o entità sconosciute hanno creato una altra dimensione del reale:

There are sounds without a name, forms without substance, translations in space of objects which have not been seen to move, movements wherein nothing is observed to change its place. Ah, children of the sunlight and the gaslight, how little you know of the world in which you live!

Nella luce incerta un cadavere sembra muoversi, e l'ufficiale lo uccide nuovamente, ma, nello scontro grottesco, resta trafitto dalla sua stessa spada. Ora anche lui appartiene all'altra realtà, che esiste al di là della morte.

In « *A Resumed Identity* » un soldato ucciso durante la guerra torna in vita e si aggira nella campagna alla ricerca delle tracce della battaglia che egli è ancora convinto di com-

20. A proposito di « *Oil of Dog* » A. LOMBARDO, nella Prefazione citata, osserva che « proprio in quel tono usato così naturalmente per descrivere fatti orrendi è anche la qualità tragica della narrazione, non immemore, in questo senso, dello Swift di 'Una Modesta Proposta' » (p. XVI).

battere. Il racconto è chiaramente modellato sul « Rip Van Winkle » di Washington Irving, ma in questo caso ciò che conta non è tanto la descrizione d'una società radicalmente mutata quanto la vicenda individuale d'un uomo già morto e tuttavia proiettato, per uno scherzo crudele della sorte, in un altro universo. Il sopraggiungere della consapevolezza significa una nuova morte. La guerra è lontana, dunque, ma i suoi angosciati fantasmi continuano a percorrere le strade della nuova America.

Come l'uomo scopre di appartenere alla specie dei fantasmi, così anche la realtà naturale sconfinava sempre, in questi racconti, nel mistero. Magistrali sono, in questo senso, alcune descrizioni notturne, come quella che apre « The Night-Doings at 'Deadman's' »:

The moon was moving mysteriously along behind the giant pines crowning the South Mountain, striking a cold sparkle from the crusted snow, and bringing out against the black west the ghostly outlines of the Coast Range, beyond which lay the invisible Pacific . . .

Questi avverbi e aggettivi (« mysteriously », « ghostly », « invisible ») preparano già l'atmosfera di incubo in cui puntualmente ci troveremo immersi. Così la realtà che l'uomo può incontrare sul suo cammino è sia naturale che soprannaturale, e i due mondi sono, ad esempio, posti sullo stesso piano dal narratore di « The Secret of Macarger's Gulch », che ne elenca anche gli abitanti più formidabili, l'orso « grizzly », e il fantasma (« . . . to me that evening, the possible and the impossible were equally disquieting . . . », dove anche il possibile e l'impossibile sono considerate due evenienze ugualmente plausibili).

Al centro di molti racconti di *Can Such Things Be?* c'è non tanto un atto criminoso, ma piuttosto lo stravolgimento della realtà ordinaria provocata da un atto criminoso. È infatti di solito attraverso il crimine che, disintegrato l'ordine naturale, si spalanca la porta all'invisibile e al terrificante. In

« Stanley Fleming's Hallucination » un assassino impunito vive in uno stato di angoscia e di allucinazioni, e non sa più distinguere tra la realtà ordinaria e quella dei suoi incubi. Gli chiede infatti un medico: « You say you wake; are you sure about that? 'Hallucinations' are sometimes only dreams ». Ma il sogno ha, in questo universo, la stessa consistenza della realtà, e infatti l'assassino viene ucciso dal cane della vittima, anch'esso morto sulla tomba del padrone. Fantasmi e visioni di creature che sono morte tornano in « A Baby Tramp », « A Jug of Syrup », « Beyond the Wall ». L'immagine del muro, simbolo della sottile divisione tra due realtà appare sovente in Bierce. Al di qua del muro c'è la vita ordinaria, al di là l'ignoto, the « Unknown », in cui l'uomo è destinato a sprofondare.

Gruppi e famiglie di fantasmi compaiono in racconti come « The Night-Doings at 'Deadman's' » e « The Middle Toe of the Right Foot ». Il primo racconto porta il sottotitolo « A Story that is Untrue » e nella descrizione del fantasma di un Cinese che emerge lentamente da una botola Bierce ottiene effetti d'un macabro surreale ai limiti del virtuosismo (« . . . It was like a corpse artificially convulsed by means of a galvanic battery. The contrast between its superhuman activity and its silence was no less than hideous! . . . »). Ma sia in questo racconto che in « The Middle Toe of the Right Foot » c'è anche da rilevare la precisa rappresentazione d'una realtà sociale e locale, che infatti non scompare mai del tutto neppure in questa raccolta, anche se spesso si dissolve poi nell'incubo del sovrannaturale. Così, in « The Middle Toe of the Right Foot », il duello con i coltelli in una stanza buia, tipico, come dice Bierce, della « Southwestern life » è solo preambolo all'incontro con i fantasmi.

Un accenno anti-razzista ai rapporti tra le varie razze è in « The Haunted Valley », tenebrosa storia di assassini e di vendette, che ruota intorno alla figura insolitamente umana d'un servo cinese (alla fine si scoprirà che è una donna), ucciso dal padrone geloso. Ma questo racconto è anche interessante perché mostra la gamma di stili e linguaggi usati libe-

ramente da Bierce. Innanzitutto, la realtà più sordida e banale viene sempre deformata con una tecnica che ancora, a me pare, anticipa l'espressionismo e il surrealismo. Così è sufficiente che uno dei personaggi sbirci attraverso un buco del muro, per scatenare una visione di terrore:

... I saw that the knot-hole in the wall had indeed become a human eye — a full, black eye, that glared into my own with an entire lack of expression more awful than the most devilish glitter ...

Il fatto è che al di là del muro non c'è una creatura umana, ma quella terrificante realtà che in ogni momento rischia di invadere il dominio della ragione.

Inoltre, in questo stesso racconto, mentre il linguaggio del narratore è particolarmente elaborato, ricco di metafore e di richiami culturali, gli altri personaggi parlano in un rozzo dialetto. Il contrasto tra l'uno e l'altro linguaggio accentua maggiormente il senso di incubo e irrealtà che grava su tutta la storia:

The knoll was there, but the Hunnish brambles had overrun and all but obliterated its effete grasses; and the patrician garden-violet had capitulated to his plebeian brother — perhaps had merely reverted to his original type ... « W'isky thought a lot o' that Chink; nobody but me knew how 'e doted on 'im. Couldn't bear 'im out 'is sight, the derved protoplasm! ... ».

La narrativa di Poe agisce profondamente su questi racconti, in cui manca tuttavia sempre quell'elemento razziocinante che è costante nei personaggi di Poe. Talvolta l'influsso è abbastanza diretto, come in « One Summer Night », la breve storia d'un sepolto vivo, ucciso sul serio da alcuni studenti di medicina a caccia di cadaveri. In « The Death of Halpin Frayser » abbiamo il rapporto morboso tra una madre e un figlio che continua anche dopo la morte. Il figlio viene ucciso da un assassino, che già aveva ammazzato la donna, mentre sogna di essere strangolato dalla madre. L'evocazione della madre morta ha una qualità che è nettamente

derivata da Poe (« he found himself staring into the sharp drawn face and blank, dead eyes of his own mother, standing white and silent in the garments of the grave! »). Ma tutto il racconto oscilla tra la realtà e il sogno. Nell'incubo di Halpin Frayser tornano tutti i simboli negativi della tragica realtà bierciana, il sangue che scorre a fiumi, la foresta interminabile, i suoni misteriosi, le entità di altri mondi, « creatures so obviously not of earth ». Alla fine, è il sogno a prevalere, e nell'incubo Halpin lotta contro la « creature of his dream » che vuole strangolarlo. Bierce crea un'altra delle sue terrificanti immagini di assoluta negatività, che preludono poi al tema sviluppato in « Moxon's Master »:

For an instant he seemed to see this unnatural contest between a dead intelligence and a breathing mechanism only as a spectator . . .

Morti che hanno ancora una intelligenza, meccanismi umani senza volontà sono gli abitanti dell'universo bierciano. Nella realtà come nel sogno (non v'è alcuna frattura tra le due dimensioni) Halpin muore e il racconto si chiude mentre una fitta nebbia avvolge tutta la scena, rotta soltanto da un riso sinistro « joyless and mechanical ».

Meno convincenti sono alcuni racconti, soprattutto « Häita, the Shepherd » e « An Inhabitant of Carcosa », in cui la descrizione di paesaggi favolosi ha un tocco decadente ed esotico, memore, probabilmente, ancora di Poe.

La disintegrazione della realtà sensibile continua, invece, in « The Moonlit Road », dove tutti i personaggi — e i morti sullo stesso piano degli altri — appaiono su un invisibile palcoscenico a portare la loro testimonianza su un fatto criminoso (si tratta, questa volta, di un uxoricidio), e a raccontare la loro parte di verità. Anche qui la realtà sensibile è qualcosa di precario e insondabile, che deve essere lentamente recuperato in mezzo agli incubi e alle allucinazioni. Essa conserva sempre, tuttavia, una qualità negativa. Ma altrettanto terribile è la « Life Invisible », nelle parole della donna assassinata, Julia Hetman, trasmesse attraverso un medium:

You ask foolish questions about things unknown and things forbidden. Much that we know and could impart in our speech is meaningless in yours. We must communicate with you through a stammering intelligence in that small fraction of our language that you yourselves can speak. You think that we are of another world. No, we have knowledge of no world but yours, though for us it holds no sunlight, no warmth, no music, no laughter, no song of birds, nor any companionship. O God! what a thing it is to be a ghost, cowering and shivering in an altered world, a prey to apprehension and despair!

Il mondo dei morti, dunque, riflette sulla realtà sensibile, già di per sé criminosa e feroce, l'immagine d'una assoluta disperazione. Come già durante la guerra le armi, anche gli oggetti acquistano vita e diventano un'altra fonte di minaccia e di pericolo. Toni hawthorniani appaiono in « A Diagnosis of Death » e in « John Bartine's Watch ». In « A Diagnosis of Death » il personaggio d'un quadro sembra muoversi e uscire dalla tela, annunciatore di morte per colui che assiste allo spettacolo pauroso. In « John Bartine's Watch » attraverso un antico orologio si istituisce un misterioso rapporto tra il protagonista del racconto e il suo antenato, fedele all'Inghilterra nei giorni della Guerra di Indipendenza, e perciò impiccato dai ribelli alle 11 di sera. Quando John Bartine guarda per errore l'orologio qualche secondo prima dell'ora fatale, crolla al suolo morto:

... when the body had been prepared for burial a faint dark circle was seen to have developed around the neck; at least I was so assured by several persons who said they saw it, but of my own knowledge I cannot say that it was true.

La realtà resta ambigua, come nei racconti hawthorniani, ma la morte, annunciata o causata da un oggetto, giunge con spietata puntualità. Allo stesso modo, sarà sempre profetico il sogno che descrive la morte d'un'altra persona (« A Psychological Shipwreck »).

Il narratore di « John Bartine's Watch » è un medico, e un medico appare anche in « A Diagnosis of Death ». La

impotenza della scienza di fronte ai fenomeni del soprannaturale è uno dei temi che più spesso tornano in *Can Such Things Be?* L'uomo incredulo sarà colui che dovrà incontrare faccia a faccia il mistero, e provarne fino in fondo l'esistenza. « *The Realm of the Unreal* » è un racconto di allucinazioni, che prendono il posto della realtà ordinaria. Ma anche la realtà delle allucinazioni, a cui soggiace il protagonista dominato da un ipnotizzatore, è « ordinaria », e infatti dura per giorni e giorni, e potrebbe anche durare per sempre. Torna alla mente la favola dello « *stuffed Chief of Police* ». Non esiste più realtà autentica, salvo forse quella impersonificata dal crudele Mr. Dorimore, che si prende gioco del protagonista del racconto portandolo sull'orlo della follia e del suicidio. Infatti, con un'allucinante dichiarazione di Dorrimore si chiude il racconto:

... a peculiarly susceptible subject may be kept in the realm of the unreal for weeks, months, and even years, dominated by whatever delusions and hallucinations the operator may from time to time suggest ...

L'allucinazione può durare per mesi e anni, quindi per sempre. Dunque la vita intera d'un uomo può essere il frutto del « *dream of a mad philosopher* » e la realtà resta indecifrabile e ambigua.

In « *The Damned Thing* » un'entità mortale e sconosciuta semina la distruzione. Il tema della « cosa invisibile » aveva già fatto la sua comparsa, nella narrativa di Maupassant e di Fitz-James O'Brien, ma Bierce lo sfrutta ai fini della sua cosmica visione di orrore. Hugh Morgan, il protagonista del racconto, cerca di spiegare l'esistenza della « cosa » proprio in base alle leggi della scienza e della natura:

There are sounds that we cannot hear. At either end of the scale are notes that stir no chord of that imperfect instrument, the human ear. They are too high or too grave. I have observed a flock of blackbirds occupying an entire tree-top — the tops of several trees — and all in full song. Suddenly — in a moment — at absolutely the same instant — all spring into the air and fly away ...

Ma la scienza intensifica gli effetti dell'orrore. L'osservazione diretta mostra che tutto quanto il mondo naturale è misterioso e agitato da forze oscure. Dalla realtà stessa, dunque, emana la « cosa dannata ». Hugh Morgan si illude di avere tra le mani la « solution of the mystery », ma la soluzione sta solo nel riconoscere che tutta la realtà ubbidisce a regole assurde e terribili, « there are sounds that we cannot hear . . . there are colors that we cannot see . . . », e tuttavia la cosa dannata esiste, e, in una scena selvaggia di lotta furibonda, uccide Morgan.

« Moxon's Master » è veramente un racconto chiave per comprendere tutta la narrativa di Bierce, ed è anche tra quelli scritti per ultimi (compare solo nei *Collected Works*, ma non era compreso nell'edizione originale di *Can Such Things Be?*); con esso chiudiamo perciò la nostra analisi dell'opera di questo autore. L'automa non era personaggio nuovo nella narrativa ottocentesca americana, e già Melville, in « The Bell-Tower » aveva creato una potente allegoria in cui l'artefice era ucciso dalla sua macchina. « Moxon's Master » è suscettibile d'una lettura a diversi livelli. In una notte di tempesta il narratore e l'amico scienziato Moxon discutono sul significato della parola « vita ». Il narratore si allontana, e ritorna sulla scena per assistere, nascosto, a una sinistra partita a scacchi tra Moxon e un automa-scacchista. Moxon vince la partita, e l'automa lo uccide selvaggiamente. Nella lotta mortale un incendio si appicca alla casa e la distrugge. Il narratore si salva a stento.

In « Moxon's Master » tutto l'ordinato mondo ottocentesco entra in crisi per l'irrompere di una nuova realtà. Il narratore, e lo stesso Moxon, appartengono ancora a un mondo ordinato e razionale. Moxon, nelle sue argomentazioni, cita Mill e Spencer, l'amico è un perfetto gentiluomo che si vanta di non aver spiato Moxon attraverso il buco della serratura, e si esalta quando astrattamente « intuisce » che un'armonia universale regola le leggi del cosmo (« Consciousness is the creature of Rhythm »): « I exulted in a new sense of knowledge, a new pride of reason ». È stato questo « orgoglio della

ragione » che ha spinto Moxon a creare l'automa-scacchista e a misurarsi con lui:

He was apparently not more than five feet in height, with proportion suggesting those of a gorilla — a tremendous breadth of shoulders, thick, short neck and broad, squat head, which had a tangled growth of black hair and was topped with a crimson fez. A tunic of the same color, belted tightly to the waist, reached the seat — apparently a box — upon which he sat; his legs and feet were not seen. His left forearm appeared to rest in his lap; he moved his pieces with his right hand, which seemed disproportionately long.

La creatura di Moxon è dunque un essere di sembianze bestiali, una caricatura dell'uomo. Quando Moxon dichiara lo scaccomatto, l'automa ha, infatti, le reazioni feroci d'una belva, e sgozza il suo padrone (« I saw the horrible thing's hands close upon his throat . . . »). Ma l'azione è inserita in un contesto più vasto, significa il rovesciamento del mondo apparentemente armonico di cui l'automa doveva essere un prodotto. Infatti, afferma il narratore, « it gave me the impression of a disordered mechanism which had escaped the repressive and regulating action of some controlling part ». « Disordered », « regulating », « controlling » sono i termini che stabiliscono semanticamente il contrasto. L'uomo ha evocato una realtà che ora non è più in grado di controllare.

Non solo in questo senso, tuttavia, l'automa viene definito « il padrone di Moxon ». Esso è anche un'ultima, tremenda personificazione di quel destino crudele che sembra perseguitare tutti i personaggi di Bierce, militari o borghesi. Quando Moxon crede di aver ottenuto la vittoria e grida « checkmate! », il « disordered mechanism » che è poi la realtà stessa, agisce implacabile.

Nell'irrazionale, feroce vendetta della macchina è da vedere l'unica legge che, ironicamente, presiede alla vita dell'uomo. Questo significato è anche espresso dallo « horrible contrast » tra il volto stravolto di Moxon che si dibatte al suolo, e l'imperturbabile serenità del volto di metallo, « upon the painted face of his assassin an expression of tranquil and

profound thought, as in the solution of a problem in chess! ».

Il rapporto tra l'uomo e la macchina è tuttavia ancora più complesso. Il racconto si apre infatti con una domanda del narratore, « Are you serious? — Do you really believe that a machine thinks? ». Moxon cita a sostegno della sua tesi la definizione che un dizionario dà del termine « machine » e ribatte: « ... is not a man a machine? And you will admit that he thinks — or thinks he thinks ».

L'uomo è dunque anch'esso una macchina, spinta da impulsi ciechi in un universo brulicante di vita. Ma questo mare di vita, a sua volta, non è regolato da impulsi razionali, come crede Moxon con la sua mentalità positivista, è un caos irrazionale. Dalla vita sgorga il supremo terrore della esistenza:

There is not such thing as dead, inert matter: it is all alive; all instinct with force, actual and potential, all sensitive to the same forces in its environment and susceptible to the contagion of higher and subtler ones residing in such superior organisms as it may be brought into relation with, as those of man when he is fashioning it into an instrument of his will. It absorbs something of his intelligence and purpose . . .

Parole ironiche, alla luce di ciò che avverrà. Poiché tra l'uomo e la macchina vi è questo intimo rapporto, e poiché la vera sostanza dell'uomo (come di tutta la realtà) è non la intelligenza e la ragione ma l'istinto più feroce (e di ciò tutta la narrativa di Bierce si pone come testimonianza) la macchina di Moxon riproduce le qualità dell'uomo e uccide il suo vincitore e creatore. Moxon, costruendo la macchina, ricrea la realtà, ma nella sua vera sostanza, non secondo le proprie illusioni, e va perciò incontro al suo « padrone », incontro al finale destino della sua vita.

In tutto il racconto la luce ha una grande importanza, dall'inizio, quando i due amici discutono davanti al fuoco, lungo tutta la storia, per la presenza continua dei lampi che squarciano la notte di burrasca, sino alla fine, quando il fuoco invade e cancella la scena agghiacciante della lotta. « Then all

was blackness and silence »; con questa formula quasi rituale, che abbiamo incontrato anche in altri racconti, si conclude praticamente « Moxon's Master », in cui il simbolismo di Bierce raggiunge una maturità e una complessità degne di un grande artista. E, in realtà, se noi consideriamo la settantina di racconti che formano le due maggiori raccolte bierciane, ci accorgiamo di avere a che fare con un scrittore estremamente coerente, capace, attraverso lo strumento del racconto gotico, di esprimere la sua disperata visione della realtà. La guerra e la pace sono due facce diverse, ma non contrastanti, della tragicità del reale. Illusione, allucinazione, crimine, implacabile destino, tenebre e silenzio sono i punti focali d'una tragica rappresentazione del reale che sfugge dalle mani dell'uomo. La tela cala coprendo il volto impassibile e insondabile dell'automa assassino.

CARLO PAGETTI