

IL PROBLEMA DELL'ARTE E DELL'ARTISTA IN POE, HAWTHORNE E MELVILLE

1. *Funzione e significato della struttura.*

Uno dei problemi fondamentali della critica letteraria è, da sempre, il tentativo di giustificare o comunque di capire la necessità di una scelta, di cogliere cioè il motivo che induce lo scrittore ad adottare una particolare struttura (poetica, narrativa, drammatica) e a rinunciare alla dimensione saggistica, che, a rigor di logica, parrebbe la più idonea alla trasmissione di un contenuto ideologico. E' lecito, in altre parole, chiedersi per qual motivo lo scrittore non affronti la sua problematica in modo per così dire « razionale » e opti invece per il « fantastico » nelle sue varie forme, costringendo critici e lettori a un faticoso e in apparenza superfluo sforzo di decifrazione: chiedersi cioè che senso abbia l'adozione di un simbolo qualora il simbolo sia decodificabile.

Il fatto è che la saggistica, nel suo taglio tradizionale, non contempla personaggi né situazioni e si basa su un rapporto univoco tra autore e lettore che non concede spazio all'interpretazione e all'ambiguità e quindi a un'autentica dialettica di idee. All'interno del saggio, il dialogo avviene tra lo scrittore che comunica idee e il lettore che le recepisce o le rifiuta: il saggista accetta lo strumento linguistico come tramite ovvio e necessario per la comunicazione di un messaggio al suo pubblico e parte quindi da una posizione di certezza. Lo scrittore, al contrario, non ha messaggi da offrire ma soltanto problemi: problemi che, il più delle volte, coinvolgono la liceità e l'utilità stessa dell'operazione artistica nel suo complesso. La « scelta letteraria », in altre parole, è in primo luogo indicativa del particolare rapporto in cui lo scrittore si pone con lo scrivere: un rapporto quanto mai incerto che lo scrittore illustra attraverso la multipli-

cazione dei personaggi, in cui la sua problematica si rifrange. Il saggio germina da un atteggiamento di certezza e si oggettivizza inevitabilmente in un messaggio; l'opera creativa scaturisce da un atteggiamento di dubbio e mira all'impostazione di un problema la cui soluzione non è per nulla scontata. La spia del dubbio da cui trae origine il prodotto letterario è appunto il personaggio, che s'incunea quindi, come indispensabile elemento di raccordo, tra l'autore e il lettore.

Il processo più o meno consapevole di identificazione tra il « protagonista » di un romanzo e il lettore, per quanto interessante a livello psicologico, è l'elemento meno importante nella complessa interrelazione autore-opera-lettore; proprio com'è in fondo scarsamente rilevante l'operazione del lettore tendente a far coincidere l'ideologia del « protagonista » con l'ideologia del « narratore ». La difficoltà d'interpretazione di un testo letterario è del resto accresciuta sovente dalla presenza di più « protagonisti » in contrasto ideologico ed etico tra loro e, a volte, da un'errata identificazione del protagonista stesso. In realtà — ed è questo il caso della narrativa maggiore dell'Ottocento americano — l'autore si pone spesso nei confronti delle situazioni e dei personaggi dell'opera in un rapporto assai più ambiguo di fruitore oltre che di creatore, anticipando in tal modo — con esiti che occorrerà analizzare — la reazione del lettore all'opera o negando addirittura all'opera la possibilità di esistere come tale, accettando cioè contemporaneamente le due soluzioni del messaggio e dell'antimessaggio. E' quanto avviene ad esempio nel *Mardi* melvilliano, dove l'io narrante letteralmente si frantuma in un narratore e in un protagonista, in un soggetto e in un oggetto, in un messaggio e nella sua negazione.

Tale rapporto almeno binario, più evidente nelle grandi opere narrative, giustifica ovviamente la presenza del doppio personaggio / protagonista che, secondo alcuni, caratterizza il romanzo americano. Il doppio personaggio è infatti l'indice della dissociazione tipica dello scrittore tra uomo e artista, cioè tra azione e riflessione, e quindi tra ricerca individuale

e impegno sociale. Schematizzando, si potrebbe dire che l'artista esorcizza nell'opera la propria ricerca individuale, spersonalizzandola e facendone quindi nei limiti del possibile qualcosa di estraneo a se stesso; ma che tale obiettivo è raggiungibile dall'artista stesso soltanto in quanto creatore dell'opera, giacché come lettore (cioè come « vittima » dell'impegno sociale di se stesso in quanto autore) lo stimolo alla ricerca individuale provocato dalla propria opera lo porta alla conclusione dell'inutilità dello scrivere e quindi della necessità della propria azione personale.

L'artista cioè, in quanto lettore, consacra la validità del proprio operato nell'attimo in cui, come autore, deve riconoscere l'utilità. Ne consegue che tra artista e opera vi è sempre una risonanza reciproca, che tale risonanza è fonte di ambiguità e che tale ambiguità esclude il messaggio e pone il problema come obiettivo immediato dell'artista. Tra lo scrittore e l'opera (e, di conseguenza, tra lo scrittore e il lettore) la dominante è una situazione di stallo.

La struttura stessa è insomma significante; anzi, proprio un'analisi della struttura narrativa consente il più delle volte un'esatta identificazione del simbolo, al di là dell'allegoria e del facile emblematismo.

2. *Bartleby*.

Se la scelta di una particolare struttura narrativa non è per nulla casuale, ancor meno lo è, nei grandi scrittori del Rinascimento Americano, l'uso della prima o della terza persona, e quindi la scelta di una tecnica narrativa apparentemente oggettiva o spersonalizzata o, per converso, di un narratore che è a volte semplice osservatore e a volte invece autentico io narrante. Soltanto se si comprendono i motivi che hanno indotto Melville all'adozione della tecnica dell'io narrante in *Bartleby*, ad esempio, è possibile comprendere il significato di fondo di tale racconto breve.

L'interesse del lettore, in *Bartleby*, si accentra istintivamente sulla figura dello scrivano che impone il proprio rifiuto, e porta quindi a coglierne il motivo centrale nei temi

della città alienante, dell'estraniamento, del rifiuto della vita, del luogo chiuso e quindi dell'incapsulamento fisico come incapsulamento psichico (un tema, questo, assai caro anche al Poe di *The Pit and the Pendulum*, *The Premature Burial*, *A Descent into the Maelström*, *Ligeia*, ecc.). Ma se questo fosse il simbolo autentico e non soltanto lo pseudosimbolo di *Bartleby*, risulterebbe inutile e gratuita l'intrusione dell'avvocato come io narrante, giacché il racconto si sarebbe potuto tranquillamente narrare in terza persona, con Bartleby unico protagonista e l'avvocato personaggio amorfo e incolore, allineato sullo sfondo con le altre comparse. In realtà l'avvocato è essenziale come personaggio perché consente, all'interno del racconto, una dialettica raffinatissima che altrimenti non potrebbe sussistere. Ed è essenziale che sia lui a narrare la vicenda di Bartleby, giacché solo in tal modo Melville può impedire al lettore di cogliere nello scrivano il messaggio dell'autore: l'adozione dell'io narrante è insomma l'unica soluzione, in *Bartleby*, che consenta all'autore di non identificarsi con lo scrivano né con la sua interpretazione dell'esistenza. Narrando la vicenda di Bartleby, infatti, l'avvocato *scrive*, cioè nega — nel momento stesso in cui pare comprenderne la validità — la soluzione di Bartleby, che inizia la parabola del rifiuto con *il rifiuto di scrivere*. Non solo, ma l'avvocato scrive *dopo* che la vicenda si è conclusa, sicché l'ambiguità delle riflessioni finali (« Dead letters! Does it not sound like dead men? »)¹ è potenziata dalla sua decisione di registrare la vicenda dello scrivano, rifiutandone il messaggio di silenzio: per il solo fatto di scriverne, l'avvocato rappresenta il polo di una dialettica il cui polo opposto è rappresentato da Bartleby, consentendo a Melville l'enunciazione simultanea di due messaggi antitetici, cioè la negazione del messaggio e la presentazione di un problema. L'interesse fondamentale di *Bartleby* non sta dunque tanto nella « vicenda » quanto nella struttura del racconto, di cui l'au-

1. H. MELVILLE, *Bartleby*, in *Selected Writings of H. M.*, New York, 1952, p. 46.

tore si vale per introdurre il dilemma della scelta tra linguaggio e silenzio, tra scrivere e non scrivere, tra impegno e disimpegno: un problema che non è più di *Bartleby* né dell'avvocato ma di Melville in quanto artista.

Proprio in quanto « problema », il dilemma non viene risolto, come non lo è in *Benito Cereno* o in *Billy Budd*, dove la tipica struttura binaria melvilliana si estrinseca nel dualismo Babo-Benito Cereno e Billy Budd-Vere, rendendo superflua l'intrusione di un io narrante e consentendo l'oggettivazione della vicenda. Il fallimento di *Mardi* come romanzo, del resto, consiste proprio nella modifica (ideologicamente necessaria ma narrativamente illecita) della struttura narrativa che, basata inizialmente sull'unità dell'io narrante, introduce nelle ultime pagine una frattura tra narratore e protagonista compromettendo l'equilibrio narrativo.

3. *Emblematismo e simbolismo.*

Il caso di *Bartleby* è assai significativo, in quanto consente di cogliere la differenza tra simbolo autentico e pseudosimbolo (allegorismo, emblematismo, ecc.). Se il simbolismo autentico di *Bartleby* consiste nel suo esser l'espressione dell'angoscioso dilemma dell'artista, oscillante tra l'impulso a scrivere e la coscienza dell'inutilità di ogni messaggio, è chiaro che le varie interpretazioni tendenti a cogliere in questo racconto melvilliano il tema della città alienante o la critica a un particolare tipo di condizionamento socio-psichico o altri motivi ancora lambiscono soltanto la sfera simbolica limitandosi a una lettura allegorica o emblematica o tematica dell'opera. In altri termini, il simbolo si riferisce al particolare rapporto tra lo scrittore e lo scrivere e quindi tra l'uomo e il fare (un rapporto che, essendo contraddittorio, non può essere razionalizzato); mentre l'interpretazione della vicenda in se stessa (personaggi e situazioni) sfocia per necessità in una lettura dell'opera in chiave emblematica o allegorica (e quindi trascrivibile in termini di messaggio).

L'autore, del resto, non si maschera per voluttà ma per

necessità e finisce quindi quasi sempre per rivelare la vera natura della propria ricerca. Così, in *Benito Cereno* e *Billy Budd*, l'impalcatura del racconto serve soltanto in apparenza a introdurre una situazione tipica (l'ammutinamento dei negri, il conflitto tra legge e giustizia) che si presume oggettivata, ma presenta in realtà un problema di ben altre dimensioni, che è poi quello del rapporto tra l'uomo e il fare, cioè tra lo scrittore e lo scrivere, e quindi del significato stesso dello scrivere e dell'ambigua posizione dell'uomo / scrittore di fronte al dilemma gravoso dell'inutilità (per se stesso) di scrivere un'opera utile (per gli altri). L'interesse delle grandi opere melvilliane non sta dunque nel problema posto dalla vicenda, ma nell'uso simbolico che della vicenda fa l'autore per precisare in forma sempre nuova il proprio rapporto personale con la realtà. Sicché, al limite, l'interesse dell'opera non consiste più nel problema del presunto « protagonista » (Billy, Babo, Bartleby) ma nel problema di chi, ponendosi come osservatore, riflette in maniera più genuina il dramma specifico dell'autore (Vere, Benito Cereno, l'avvocato).

La dissociazione finale dell'io narrante di *Mardi* in un protagonista (Taji) e in un narratore / osservatore (l'anonimo « io » che nelle ultime pagine si coralizza in un ancor più indefinito « noi ») è il sintomo più tipico del duplice atteggiamento dello scrittore nei confronti del proprio prodotto, che in questo caso si traduce in una rinuncia dell'autore a risolvere la propria dicotomia di uomo-scrittore, cioè nel rifiuto di una scelta definitiva. Lo stesso rifiuto, d'altronde, si realizza in *Moby Dick* con il dualismo Ishmael / Ahab.

4. *Il problema dell'artista e il problema dell'arte.*

Alla radice, naturalmente, il problema resta il medesimo in tutta la produzione melvilliana: il significato dell'azione umana (e quindi anche dello scrivere) nella prospettiva della morte individuale. E' questo, tra l'altro, il significato recondito della morte di Benito Cereno e di Vere, narrativamente non giustificata o, comunque, apparentemente non necessaria. In ultima analisi, l'interesse dei due brevi romanzi di Melville

non consiste tanto nei binomi Claggart/Billy e Benito Cereno / Amasa Delano, quanto nei binomi Billy / Vere e Babo / Benito Cereno, cioè in due modi diversi di concepire e interpretare la vita e la morte: l'accettazione e il timore, l'azione politica e il rifiuto dell'impegno.

Condizionato dal problema esistenziale, il problema estetico in quanto tale è dunque di regola subordinato e secondario, anche se egualmente pressante. A questo proposito, può essere interessante constatare come i grandi narratori dell'Ottocento americano rifuggano in genere dai manifesti estetici e si limitino semmai (è il caso di Poe) a studi prettamente tecnici sulla struttura e la metodologia delle forme letterarie, dedicando invece molta attenzione alle lettere, ai diari e alle note. Lo studio dell'estetica presuppone infatti il concetto dell'arte come valore autonomo e assoluto, un concetto estraneo ai grandi scrittori americani, cui è semmai più congeniale il concetto dell'arte come strumento (di ricerca e di problematizzazione): donde la predilezione per i diari e gli epistolari, ove l'aspetto « umano » dell'operazione artistica è più tormentoso e scoperto.

Anche quando l'indagine sull'arte assume le dimensioni del saggio, l'interesse gnoseologico ed esistenziale è sempre esplicito, come mostra ad esempio l'interpretazione « filosofica » e insieme strumentale che dell'arte e dell'operare artistico offre Poe, affascinato da un lato dal concetto della « Supernatural Beauty » e dall'altro dal valore psicagogico della tecnica e della struttura letteraria.

Risulta insomma evidente che i narratori del Rinascimento Americano non hanno molto interesse per una definizione dell'arte in quanto tale, cioè dell'arte come evento o prodotto assoluto, svincolato ormai e indipendente dal problema della sua creazione e della sua fruizione. Essi cioè non si propongono affatto una definizione concettuale dell'arte, bensì una definizione strumentale, indagandone non già la natura ma l'utilità. « Utilità », tuttavia, è negazione di autonomia, implicando la necessità di termini di riferimento, i quali saranno appunto l'uomo come autore e l'uomo

come lettore. All'ambizione di fare un'« opera d'arte » si sostituisce pertanto l'ambizione di fare un'« opera utile », che tradisce così, una volta ancora, la mai sopita matrice puritana.

La preferenza accordata ai diari e alle lettere viene perciò ad assumere una precisa ragion d'essere, proprio come la scelta del « genere narrativo », che più di altri si presta all'analisi e all'introspezione, consentendo con maggior facilità l'attuazione della ricerca.

Il subentrare di una definizione strumentale dell'arte a una definizione concettuale, il tentativo cioè di risolvere non tanto il problema della natura dell'arte quanto quello della sua funzione, conferma la preminenza che il rapporto scrittore / scrivere, cioè il problema dell'artista, ha nei classici americani, nei quali quindi il simbolismo rischia addirittura di essere una necessità etica, prima ancora che una particolare « tecnica » narrativa. Porsi il problema del significato e dell'utilità (cioè del valore) dell'arte, significa per loro porsi il problema del significato e dell'utilità (cioè del valore) dell'esistenza. E, naturalmente, viceversa. Le difficoltà sorgono immediatamente, nell'attimo stesso in cui si rendono conto della fragilità o addirittura dell'inutilità dell'operare: quando cioè, in quanto « uomini », pongono all'« artista » il dilemma angoscioso e paradossale della scelta tra impegno e disimpegno, tra messaggio e rinuncia e quindi, in ultima analisi, tra l'arte e il silenzio.

5. *Mardi*.

In Melville il problema si pone con inquietante chiarezza con la decisione, annunciata in una lettera all'editore Murray, di mostrare ai propri lettori la differenza tra le sue prime cronache semiautobiografiche, *Typee* e *Omoo*, e un autentico romanzo: con l'impegno cioè di dimostrare che cosa debba essere un'opera genuinamente letteraria². Il pro-

2. Cfr. la lettera a John Murray del 25 marzo 1848, in *The Letters of H.M.*, a cura di M. R. DAVIS e W. H. GILMAN, New Haven & London, 1965, pp. 70-71.

dotto di tale decisione sarà *Mardi*; e se si pensa che a tutt'oggi manca ancora una valutazione critica definitiva di questo lavoro, spesso accostato per la sua complessità e la sua oscura simbologia a *Moby Dick*, si potrà in primo luogo constatare quanto tormentoso e angosciante fosse il concetto che Melville aveva dell'arte e come l'arte stessa fosse per lui uno strumento di indagine e di ricerca, cioè di conoscenza.

Considerare *Mardi* come il punto di partenza di una meditazione melvilliana sul significato dell'arte e dell'operazione artistica non è arbitrario, nella misura in cui è l'autore stesso a proporlo come illustrazione concreta di una sua precisa riflessione estetica³. Né d'altro canto è casuale che Melville introduca in tale romanzo la figura di un poeta, Yoomy, che, con il monarca-politico Media, il filosofo Babbalanja e lo storico Mohi, accompagna l'io narrante (Taji) alla ricerca di Yillah, la quale, nell'economia del romanzo, rappresenta ciò che la balena bianca simboleggia in *Moby Dick*, cioè la risposta agli interrogativi dell'uomo.

Il discorso però si fa subito intricato: l'io narrante di *Mardi* (di cui, come in *Typee* e in *Omoo*, si era taciuta l'identità finché la narrazione si era svolta sui binari di una credibilità almeno formale) tende progressivamente a dissociarsi nei due personaggi del narratore e del protagonista, a mano a mano che la ricerca si rivela infruttuosa. In altri termini, ben lungi dal risolvere il problema, Melville in *Mardi* è costretto per la prima volta a porsi nei suoi termini autentici, condizionando in tal modo tutta la sua ricerca successiva. E non si tratta di un problema marginale, giacché esso investe tutto il significato dell'agire umano: se gli interrogativi che l'uomo si pone sono destinati a rimanere senza risposta, se tutto ciò che per noi è « mistero » è destinato a rimanere tale in questa vita, se la soluzione

3. *Ibid.*, p. 70: « Well: proceeding in my narrative of facts I began to feel an incurable distaste for the same; & a longing to plume my pinions for a flight, & felt irked, cramped & fettered by plodding along with dull commonplaces, — So suddenly standing the thing altogether, I went to work heart & soul at a romance which is now in fair progress... ».

ai nostri quesiti esiste soltanto aldilà dell'uomo (e quindi dopo la morte), qual è il valore di ciò che noi facciamo? E quindi perché porre domande, quando ormai si è consci di non poter avere risposte? L'arte è direttamente coinvolta: nella misura in cui essa interessa l'uomo, che senso ha « fare dell'arte », cioè strumentalizzarla a fini conoscitivi, quando si sa che, come strumento, essa è inutile come ogni altro strumento umano?

Ancora una volta, emerge in Melville la distinzione tra il problema dell'arte e il problema dell'artista. Sul problema dell'arte, il discorso è abbastanza esplicito: l'arte (Yoomy) come la storia (Mohi) e la filosofia (Babbalanja) è uno strumento di conoscenza che ha però limiti ben precisi, sanciti dalla divinità stessa. Yoomy interrompe a Serenia il proprio viaggio proprio come Babbalanja, accetta cioè i limiti della ragione e quindi la necessità della rivelazione. A livello per così dire teorico, il discorso melvilliano è abbastanza limpido e l'emblematismo Yoomy/poesia è facilmente trascrivibile in un messaggio accettabile dalla ragione. Ben diverso è invece il discorso dell'artista, che chiama in causa la struttura stessa di *Mardi*, giacché il narratore segue le vicende di Taji anche dopo Serenia, osservandone il comportamento fin dopo l'esperienza di Flozella. Il narratore Melville continua il racconto anche dopo che il poeta Yoomy ha smesso di cantare. Se Yoomy è la trascrizione emblematica dell'arte, l'io narrante è il simbolo dell'artista come uomo.

6. *Benito Cereno. Billy Budd.*

Il dilemma tra linguaggio e silenzio, tra azione e rinuncia, tra fede nel messaggio e attesa della morte, si pone dunque come elemento di fondo della simbologia narrativa melvilliana, ossessivamente ripetuto nella duplicità dei personaggi che caratterizza quasi tutti i suoi romanzi e di cui il dualismo Ishmael/Ahab è soltanto l'esempio più noto (ma converrebbe chiedersi se Ahab in *Moby Dick* aspiri alla conoscenza o alla morte, se cioè non cerchi programmaticamente la morte come uno strumento valido di conoscenza).

In tale contesto, *Benito Cereno* e *Billy Budd* costituiscono due momenti fondamentali: a distanza di circa quarant'anni, Melville volle riproporre, da due punti di vista in apparenza assai diversi, il problema del significato dell'agire umano. Costretti all'azione, Benito Cereno e Vere verificano con mano l'inutilità dell'azione; di fronte alla morte altrui, constatano l'inevitabilità della propria; davanti a una realtà che implica in ogni caso una scelta ingiusta, cozzano contro i limiti di tale realtà e rifiutano di accettarla ulteriormente. Non la morte « altrui », ma la « propria » morte è la realtà, il problema, la soluzione dei dilemmi, l'unico strumento valido di conoscenza. Conoscere vuol dire morire, e quindi voler conoscere significa voler morire, com'è per Ahab in *Moby Dick*.

La conoscenza è la balena, il leviatano, il mostro che spaventa l'uomo: l'uomo che anela a non sapere, che si nasconde negli anfratti della fede, che non ha il coraggio di indagare. Lo strumento della conoscenza è la morte, giacché *dopo* sapremo. A questo punto, vivere non ha più senso. In *Mardi*, Media (la politica) fa ritorno al proprio regno e sceglie la soluzione dell'impegno e dell'azione umana; Yoomy e Babbalanja si arrestano a Serenia e accettano il compromesso tra ragione e rivelazione; ma Taji non si ferma nemmeno a Flozella e sceglie la soluzione della morte-in-vita: « Taji lives no more. So dead, he has no ghost. I am his spirit's phantom's phantom⁴ ».

Il problema resta insoluto, manca il seguito alla ricerca di Taji.

L'uomo vive ed è costretto a vivere, e finché è vivo non sa, e non sapendo cerca di eludere la propria angoscia. La morte è lo strumento della conoscenza, ma a quali scoperte può condurre? Che cosa ci sarà, dopo? Se non ci fosse nulla, se tutto esistesse per caso e avesse un'origine e una fine casuale, se al di là della vita vi fosse il nulla, non sorgerebbe il rimpianto dell'inazione, dell'attesa passiva per

4. H. MELVILLE, *Mardi*, a cura di H. POPKIN, New York, 1964, p. 542.

sapere? Ha ragione Babo o ha ragione Benito Cereno? Ha ragione Taji o hanno ragione Media, Yoomy, Babbalanja? Hanno ragione Ahab e Bartleby oppure Ishamel e l'avvocato? La fede è una soluzione di comodo ma è anche un dono fortunato.

Il dilemma riflesso nella struttura binaria dei suoi racconti, è dunque sempre il dilemma stesso di Melville. Se tutto è inutile, è inutile anche scrivere; se ciò che si fa in una dimensione umana è insignificante e vano in una prospettiva metafisica, allora perché agire e perché scrivere? Ma se oltre la vita non c'è nulla, che altro resta all'uomo se non fare qualcosa in questa vita, l'unica concessa all'uomo e da lui vissuta?

L'azione di Babo è squisitamente pratica e politica. Babo ha in mente un obiettivo di giustizia immediata: la liberazione di se stesso e degli altri negri. Le sue aspirazioni sono esclusivamente terrene: un mondo dove i neri siano liberi come i bianchi. Questo mondo non c'è, la realtà è un'altra. Occorre dunque agire, giacché l'azione (l'ammutamento) è l'unica via d'uscita. Quando questa fallisce, la vita non ha più senso, parlare e pensare è inutile: « Since I cannot do deeds, I will not speak words »⁵.

Babo, in altre parole, non mette affatto in dubbio la sua vocazione a una missione esclusivamente umana e terrena: l'aldilà esula del tutto dalla sua sfera di azione e di comprensione. Così è per Billy, la cui sfera di interessi è schiettamente terrena e che muore di morte romantica non solo perdonando, ma addirittura benedicendo il capitano Vere.

Il dilemma tra legge e giustizia non gli appartiene, come non appartiene a Babo. Il fatto che un'azione necessaria possa essere ingiusta non lo riguarda. Per Billy, come per Babo, il mare è sinonimo di libertà; per Vere, come per Benito Cereno, il mare è invece sinonimo di conoscenza o,

5. H. MELVILLE, *Benito Cereno*, in *Selected Writings of H. M.*, cit., p. 352.

più esattamente, una sorta di catalizzatore spirituale che costringe a prendere coscienza (di sé e della realtà).

E' facile cogliere, nei due capitani, il lento progredire di una dissociazione il cui esito inevitabile è la rinuncia all'azione. In Benito Cereno l'istinto di sopravvivenza è connesso alla situazione di pericolo e scompare con il superamento di esso. Nel capitano Vere il senso del dovere conduce all'azione e in essa si esaurisce. Se Vere « agisce » dopo l'esecuzione di Billy, agisce nella maniera stessa di Taji, di Bartleby o di Ahab, cercando cioè la morte⁶.

7. Melville e Hawthorne.

La ricerca dell'artista coincide dunque, in Melville, con la ricerca dell'uomo, giacché l'una non è che una particolare proiezione dell'altra. Il problema estetico in quanto tale è irrilevante, giacché il fine dell'arte non è la bellezza ma la conoscenza. Arte e filosofia sono entrambe strumenti di conoscenza, ma entrambe sono imperfette e non offrono soluzioni definitive: l'arte, come la filosofia, deve riconoscere i propri limiti e accettare l'aiuto della Rivelazione, cioè arrestarsi di fronte al mistero, un mistero che solo la morte potrà svelare. La morte quindi, non l'arte né la filosofia, è per Melville l'unico strumento valido di conoscenza, sicché il problema dell'artista in quanto uomo si riduce di fatto alla scelta tra l'azione e l'attesa della morte stessa. La struttura binaria di tutta la narrativa melvilliana (narratore / Taji in *Mardi*, avvocato / Bartleby in *Bartleby*, Ishmael / Ahab in *Moby Dick*, Billy / Vere in *Billy Budd*, Babo / Benito Cereno in *Benito Cereno* ecc.) è il riflesso letterario di un problema esistenziale che coinvolge l'artista, il frutto di un preciso problema estetico che scaturisce a sua volta da un angoscioso problema umano. La preferenza da

6. Ho discusso con maggior ampiezza questo aspetto del problema in *A che serve se dopo: Proposte per una lettura di « Benito Cereno » e « Billy Budd »* in H. MELVILLE, *Due storie di marinai*, Milano, 1971, pp. 207-223.

Melville accordata all'arte sulla filosofia scaturisce appunto dalla possibilità che l'arte gli offre di esprimersi in termini problematici e contraddittori, laddove la filosofia lo costringerebbe a una scelta definitiva e univoca, cioè di fatto alla formulazione di un messaggio.

La stessa problematica di fondo, con una più precisa connotazione religiosa, caratterizza del resto i racconti di Hawthorne, dove tuttavia la chiarezza dell'allegoria limita a volte la drammaticità del problema. Un indice abbastanza significativo del legame tra Hawthorne e Melville è offerto da un'analisi anche sommaria di *Billy Budd*, dove l'eco della problematica hawthorniana è spesso alquanto vistoso. A parte l'esplicito riferimento a *The Birthmark* (che indica come anche a livello tematico uno dei problemi di *Billy Budd* sia quello della perfezione)⁷ troviamo nel romanzo breve melvilliano alcuni precisi rinvii a *The Marble Faun*, a *Rappaccini's Daughter* e allo stesso *The Birthmark*.

Già a livello semantico, è interessante notare come Hawthorne e Melville siano ricorsi allo stesso verbo per descrivere la morte di Beatrice e di Billy:

Thy words of hatred are like lead within my heart; but they, too, will fall away as I ascend⁸.

Billy ascended; and, ascending, took the full rose of the dawn⁹.

La perfezione non è di questa terra: raggiungerla, significa pervenire allo stato angelico, sicché la morte è una conseguenza inevitabile. L'interpretazione che Kenyon propone a Hilda sulla fine di Donatello diventa allora un punto di riferimento indispensabile:

It seems the moral of his story, that human beings of Donatello's character, compounded especially for happiness, have no longer any business on earth, or elsewhere. Life has grown so sadly serious, that such men must change their nature, or else

7. H. MELVILLE, *Billy Budd, Sailor*, a cura di H. HAYFORD e M. M. SEALTS, Chicago & London, 1965, p. 53.

8. N. HAWTHORNE, *Rappaccini's Daughter*, in *The Complete Short Stories of N. H.*, New York, 1959, p. 275.

9. H. MELVILLE, *Billy Budd, Sailor*, cit., p. 124.

perish, like the antedeluvian creatures, that required, as the condition of their existence, a more summer-like atmosphere than ours¹⁰.

La figura di Billy ha dunque più di un punto in comune con Beatrice, Georgiana, Donatello e altri personaggi hawthorniani. L'elemento di contatto, pur vago e generico, pare essere il richiamo a un platonico mondo delle idee di cui il nostro mondo non è che il fioco riflesso: raggiungere la perfezione significa insomma sottrarsi al mondo terreno e ritornare a una sorta di iperuranio, in cui la bellezza sia fisica che psichica può realizzarsi pienamente¹¹. Non a caso Melville, indulgiando sul « mistero d'iniquità » in *Billy Budd*, chiama in causa Platone accanto alla Bibbia. E', questo, un fatto ancor più interessante, se si pensa all'influsso platonico in Poe, visibile non soltanto nei saggi ma anche in racconti come *The Oval Portrait*, il cui problema fondamentale è il medesimo di *The Birthmark* di Hawthorne e di *Billy Budd*. Il problema di fondo, a ben vedere, è dunque lo stesso in Poe, Hawthorne e Melville: a livello esistenziale, è il problema della presenza, del significato e del destino dell'uomo; a livello letterario, è il problema del significato, della liceità e dell'utilità dell'arte e di conseguenza, la constatazione dell'inevitabile sconfitta dell'uomo come dell'artista, che porta lo scrittore a considerare seriamente l'alternativa del silenzio.

8. *The Birthmark e Rappaccini's Daughter.*

Hawthorne, si è detto, è più di Melville ancorato al problema religioso, che lo induce a scegliere il tema del peccato come motivo dominante della sua narrativa. E' utile notare, tuttavia, che il tema del peccato è sovente legato al tema dell'arte, o meglio alla figura dello scienziato come artista, cui si collega a sua volta, in maniera piuttosto evidente,

10. N. HAWTHORNE, *The Marble Faun*, in *The Complete Novels of N. H.*, a cura di N. H. PEARSON, New York, n.d., p. 854.

11. Cfr. la mia introduzione a *Billy Budd, Sailor*, Milano, 1968, pp. 5-26.

il problema della conoscenza e quindi del superamento dei limiti umani.

The Birthmark e *Rappaccini's Daughter* sono forse i due racconti che meglio chiariscono i termini del discorso di Hawthorne, imperniato com'è su un dibattito abbastanza preciso: la punizione come conseguenza della colpa, cioè dell'empietà di chi non accetta i limiti della propria e dell'altrui natura. In tale contesto, le varianti hawthorniane al problema del peccato — il peccato originale, il peccato imperdonabile, ecc. — non sono che aspetti particolari di un tema fondamentale che si polarizza nell'ambiguo dualismo tra desiderio di affrancamento dell'uomo e sopravvivenza di un'etica dannazionista. Un dualismo ambiguo in quanto, in ultima analisi, è il concetto di colpa a primeggiare, con il suo seguito inevitabile di redenzione ed espiazione oppure di punizione e di condanna. A prescindere dall'atteggiamento di Georgiana e Beatrice, Rappaccini e Aylmer vengono infatti puniti e le ambizioni della scienza / arte (nella sua duplice aspirazione alla perfezione fisica e alla perfezione morale, cioè alla bellezza e alla virtù) vengono puntualmente frustrate.

Il tentativo di Hawthorne di sostituire al tema della giustizia il tema dell'amore naufraga per l'assunzione di un concetto dell'amore talmente vasto e onnicomprensivo da non lasciare spazio, se non raramente, al trionfo dell'amore umano e da riproporre quindi come esclusivo il rapporto uomo / Dio, dove il debito d'amore dell'uomo per Dio è così totale da escludere ogni altra forma d'amore e diventare quindi una necessità e un atto di giustizia.

Ingabbiato in questo doveroso legame di amore, l'uomo smarrisce allora il senso della propria autonomia, sicché ogni tentativo di azione indipendente, per quanto diretto al bene, finisce per diventare empio e peccaminoso. Esclusivo a livello teologico, il concetto di Dio come giustizia riaffiora e s'impone a livello etico, costringendo l'uomo ad accettare la propria imperfezione e tutto il retaggio della caduta di Adamo. Beatrice, sottratta alla possibilità di peccare, non può

più esistere come creatura umana; Georgiana, divenuta perfetta, è ora angelo e non più donna e la sua morte è quindi necessaria come quella di Billy Budd, per il quale il pugno sferrato a Claggart segna il superamento (sia pure a livello gestuale e non verbale) dell'unico limite che lo rendeva umano. Aylmer e Rappaccini sono puniti per la loro empietà in quanto hanno di più caro: la moglie e la figlia.

Nonostante il « messaggio » che limita i racconti, il problema è dunque il medesimo di Melville: il dualismo Babo / Benito Cereno e Billy / Vere è alla radice il dualismo Georgiana / Aylmer e Beatrice / Rappaccini. Georgiana si sottopone all'esperimento per amore di Aylmer, ma Aylmer non rinuncia all'esperimento per amore di Georgiana. L'aspirazione di Beatrice è all'amore, ma l'interesse di Rappaccini è volto ai « marvellous gifts » di cui ha dotato Beatrice.

Ancora una volta, insomma, l'antitesi tra una visione della vita come accettazione e una visione della vita come esplorazione riaffiora nella grande narrativa dell'Ottocento americano. Costringere a una scelta, proporre un'opera come *Billy Budd* alla luce di un messaggio di resistenza o di accettazione (dove i due termini si escludono e non possono coesistere) significa mancare il punto centrale del problema, giacché non si tratta di una scelta, ma soltanto di una constatazione: la constatazione che una soluzione definitiva non esiste, che è l'uomo, ciascun uomo, a dover fare la propria scelta. Sotto questo aspetto, l'uso della terza persona è assai significativo, in quanto indica il rifiuto di Melville di scegliere l'una o l'altra alternativa, rinviando quindi a ciascun lettore la decisione.

Analogamente, l'attribuzione di *Beatrice; ou La Belle Empoisonneuse* a un fantomatico « M. de l'Aubépine » non è un semplice scherzo di Hawthorne sul proprio nome, ma la spia del suo desiderio di spersonalizzare la narrazione, attribuendo ad altri la responsabilità del giudizio morale. In tal senso, Hawthorne supera a sua volta il messaggio e coinvolge a livello etico-esistenziale il lettore, oggettivando

la vicenda e disconoscendone la paternità e quindi le evidenti implicanze morali.

9. *Allegorismo e messaggio morale.*

Resta comunque in Hawthorne il bisogno di un preciso messaggio morale che limita il respiro dei racconti. Così il « birthmark » è fin troppo ovviamente il marchio di Adamo cacciato dal Paradiso Terrestre; il velo del pastore in *The Minister's Black Veil* annuncia fin dal sottotitolo il suo valore di parabola, confermato dall'ultimo sermone di Hooper (« Why do you tremble at me alone?... I look around me, and, lo! on every visage a Black Veil! »)¹²; le parole di Baglioni non consentono equivoci (« Rappaccini! Rappaccini! and is *this* the upshot of your experiment! »)¹³. La stessa struttura di un romanzo come *The Scarlet Letter*, pur sotto le parvenze del romanzo storico, tradisce lo schematismo di una sacra rappresentazione o di una moralità medievale, con il suo preciso giuoco di corrispondenze tra Hester e Pearl e tra Dimmesdale e Chillingworth e con la metamorfosi finale di Pearl e di Chillingworth. Persino il tono profetico dell'ultimo capitolo, con il nuovo vangelo di Hester (« She assured them, too, of her firm belief, that, at some brighter period, when the world should have grown ripe for it, in Heaven's own time, a new truth would be revealed, in order to establish the whole relation between man and woman on a surer ground of mutual happiness »)¹⁴, non dissimile nella sostanza dalla morale di *The Great Carbuncle*, s'inserisce perfettamente nella struttura a parabola del romanzo.

Occorre tuttavia ricordare che si tratta di un messaggio che Hawthorne rivolge in primo luogo a se stesso, un

12. N. HAWTHORNE, *The Minister's Black Veil*, in *The Complete Short Stories of N. H.*, cit., p. 39.

13. N. HAWTHORNE, *Rappaccini's Daughter*, *ibid.*, p. 276.

14. N. HAWTHORNE, *The Scarlet Letter*, in *The Complete Novels of N. H.*, cit., p. 240.

messaggio di cui l'autore stesso avverte in fondo l'eccessivo genericismo e che lo porta quindi a riproporre senza tregua il medesimo problema in forme nuove, senza mai accettarne come definitive le conclusioni, peraltro sempre uguali.

Entrano infatti in giuoco elementi perturbatori che portano Hawthorne a considerare il problema non più da un solo angolo visuale, ma da diversi punti di vista. Così in *Ethan Brand* il protagonista, pur ripetendo con maggior lucidità il peccato di Chillingsworth e di Rappaccini (« Thus Ethan Brand became a fiend. He began to be so from the moment that his moral nature had ceased to keep the pace of improvement with his intellect »)¹⁵ percorre al tempo stesso il medesimo itinerario di Ahab e di Taji:

« Man! » sternly replied Ethan Brand, « what need have I of the Devil! I have left him behind me, on my track. It is with such half-way sinners as you that he busies himself (...) [The Unpardonable Sin] is a sin that grew within my own breast (...) The only sin that deserves a recompense of immortal agony! Freely, were it to do again, would I incur the guilt. Unshrinkingly I accept the retribution! »¹⁶.

E' lo stesso atteggiamento di Ahab in *Moby Dick*:

Oh, now I feel my topmost greatness lies in my topmost grief! (...) Towards thee I roll, thou alldestroying but unconquering whale; to the last I grapple with thee; from hell's heart I stab at thee; for hate's sake I spit my last breath at thee...¹⁷.

e di Taji in *Mardi*:

« Nay, Taji; commit not the last, last crime! » cried Yoomy (...) « Now I am my own soul's emperor, and my first act is abdication! Hail, realm of shades! »¹⁸.

15. N. HAWTHORNE, *Ethan Brand*, in *The Complete Short Stories of N. H.*, cit., pp. 482-483.

16. *Ibid.*, p. 477.

17. H. MELVILLE, *Moby Dick*, a cura di D. SUTCLIFFE, New York, 1961, p. 534.

18. H. MELVILLE, *Mardi*, cit., p. 543.

Hawthorne in altri termini, al pari di Melville, non sa rinunciare all'« alternativa empia », a quella parte di se stesso che la propria coscienza puritana lo induce a considerare empia. Sia pure a livello concettuale, cede alla tentazione di esaminare l'alter ego e di mettersi, paradossalmente, nei suoi panni. E' quanto fa per bocca di Kenyon in *The Marble Faun*, offrendo una delle molte interpretazioni della vicenda di Donatello:

« Here comes my perplexity », continued Kenyon. « Sin has educated Donatello, and elevated him. Is sin, then, — which we deem such a dreadful blackness in the universe, — is it, like sorrow, merely an element of human education, through which we struggle to a higher and purer state than we could otherwise have attained? Did Adam fall, that we might ultimately rise to a far loftier paradise than his? ».

« Oh, hush! » cried Hilda, shrinking from him with an expression of horror which wounded the poor, speculative sculpture to the soul. « This is terrible... »¹⁹.

Ma l'esempio più probante è forse, sotto questo aspetto, *A Virtuoso's Collection*, giacché il collezionista è soltanto l'altra faccia dell'io narrante, in cui Hawthorne cerca di presentare la parte ufficiale, ortodossa, di se stesso. All'affermazione decisa del narratore:

« No; I desire not an earthly immortality », said I. « Were man to live longer on earth, the spiritual would die out of him. The spark of ethereal fire would be choked by the material, the sensual... »²⁰

il collezionista risponde con una frase lapidaria:

« All this is unintelligible to me (...) Life — earthly life — is the only good »²¹.

19. N. HAWTHORNE, *The Marble Faun*, in *The Complete Novels of N. H.*, cit., p. 854.

20. N. HAWTHORNE, *A Virtuoso's Collection*, in *The Complete Short Stories of N. H.*, cit. p. 444.

21. *Ibid.*, p. 444.

Ma le parole successive dell'io narrante tradiscono l'aspirazione a una conciliazione dei due atteggiamenti:

I can spare none of my recollections, not even those of error and sorrow. They are alike the food of my spirit. As well never to have lived as to lose them now²².

10. *La figura dell'artista e la pericolosità dell'arte.*

Il problema non sta dunque nell'antitesi tra il vivere e il non vivere (giacché l'importanza dell'esistenza terrena viene riconosciuta sia dal narratore che dal collezionista) bensì nel significato da attribuire alla vita e nella strumentalizzazione della vita stessa. Ed è assai significativa al riguardo la posizione ambigua che Hawthorne attribuisce nei racconti alla figura dell'artista. Se l'aspirazione di Aylmer al bello viene punita con la morte di Georgiana, non vi è alcuna punizione all'operato dell'artista in *The Artist of the Beautiful*, dove la distruzione della stupenda farfalla meccanica sancisce anzi l'acquisizione definitiva della bellezza:

As for Owen Warland, he looked placidly at what seemed the ruin of his life's labor, and which was yet no ruin. He had caught a far other butterfly than this. When the artist rose high enough to achieve the beautiful, the symbol by which he made it perceptible to mortal senses became of little value in his eyes while his spirit possessed itself in the enjoyment of the reality²³.

L'arte dunque, pur essendo tendenzialmente pericolosa, non è necessariamente empia. *The Prophetic Pictures* e *Fancy's Show Box* illuminano assai bene l'interpretazione che ne dà Hawthorne. I quadri di *Fancy's Show Box* «embodied the ghosts of all the never perpetrated sins that had glided through the lifetime of Mr. Smith...»²⁴.

22. *Ibid.*, p. 445.

23. N. HAWTHORNE, *The Artist of the Beautiful*, in *The Complete Short Stories of N. H.*, cit., p. 437.

24. N. HAWTHORNE, *Fancy's Show Box*, *ibid.*, p. 112.

Il pittore di *The Prophetic Pictures* intuisce il senso della propria opera:

The painter seemed to hear the step of Destiny approaching behind him, on its progress towards its victims. A strange thought darted into his mind. Was not his own the form in which that destiny had embodied itself, and he a chief agent of the coming evil which he had foreshadowed? ²⁵

Il talento « profetico » dell'artista può ritrovarsi anche nello scrittore:

Thus a novel writer or a dramatist, in creating a villain of romance and fitting him with evil deeds, and the villain of actual life, in projecting crimes that will be perpetrated, may almost meet each other half-way between reality and fancy ²⁶.

Ne risulta una visione complessa e anche contraddittoria dell'operazione artistica e del suo prodotto, giacché nell'attimo stesso in cui Hawthorne pare propendere per l'equazione bellezza=verità e quindi (come in *The Artist of the Beautiful*) per il concetto dell'arte come aspirazione al bello, sopravviene, con l'introduzione del concetto dell'arte come « profezia », l'idea di un elemento di « perversità » insito nell'operazione artistica che porta a dubitare della sua stessa legittimità e comunque a sottolinearne la pericolosità (*The Prophetic Pictures, Fancy's Show Box*). Riemerge insomma l'ambiguità di Hawthorne nei confronti del concetto di perfezione, giacché se in *The Artist of the Beautiful* la perfezione (=bellezza) è raggiunta e la sua conquista è illustrata in maniera tale da far addirittura pensare al concetto di « Supernatural Beauty » di Poe, in *The Birthmark* la conquista della perfezione consacra tragicamente l'impossibilità del suo possesso da parte dell'artista / scienziato Aylmer, in una prospettiva che nuovamente rimanda a Poe, ma al Poe, questa volta, di *The Oval Portrait*.

25. N. HAWTHORNE, *The Prophetic Pictures*, *ibid.*, p. 98.

26. N. HAWTHORNE, *Fancy's Show Box*, *ibid.*, p. 112.

Il fatto è che Hawthorne non dimentica mai il suo tema fondamentale, esposto con tanta chiarezza in *Ethan Brand*:

The Idea that possessed his life had operated as a means of education; it had gone on cultivating his powers to the highest point of which they were susceptible; it had raised him from the level of an unlettered laborer to stand on a star-lit eminence, whither the philosophers of the earth, laden with the lore of universities, might vainly strive to clamber after him. So much for the intellect. But where was the heart? That, indeed, had withered, — had contracted, — had hardened, — had perished. It had ceased to partake of the universal throb. He had lost his hold of the magnetic chain of humanity. He was no longer brother-man...²⁷

La perversità dell'arte (o comunque la sua pericolosità) sta nel fatto che essa — come la scienza — tende a dissociare l'artista dall'uomo, cioè a disumanizzare l'artista / scienziato. Il problema di Ethan Brand, di Rappaccini, di Aylmer è il problema stesso dell'uomo / artista Hawthorne, per il quale dunque, come per Melville, l'operazione letteraria scaturisce da un ambiguo atteggiamento di attrazione e di rifiuto.

Creduta strumento di perfezione, l'arte si rivela all'artista strumento di conoscenza. Ma anche come strumento di conoscenza essa resta inadeguata e insicura: l'equazione bellezza = perfezione = verità si rivela un'identificazione fallace, giacché invece di portare alla conoscenza della realtà, l'arte porta alla conoscenza dell'uomo, cioè dell'artista come uomo, cioè alla constatazione dei suoi limiti come uomo e come artista.

Vi è dunque un uso sano e un uso distorto dell'arte, la quale presuppone sempre la crescita armonica delle facoltà umane (ragione, cuore, giudizio morale; cioè conoscenza, amore e coscienza etica). Tale concetto è tuttavia limitativo e porta l'uomo / artista a ribellarsi, giacché l'uomo non può

27. N. HAWTHORNE, *Ethan Brand*, *ibid.*, p. 482.

limitarsi a constatare la propria miseria e la propria imperfezione, ma aspira a porvi rimedio. Così facendo, tuttavia, si pone su piede di parità con Dio, tentando di emularlo e di sostituirsi a lui nella creazione, attribuendo alla divinità la responsabilità dell'imperfezione umana e assumendosi il compito di eliminarla. In tal modo, l'uomo passa da una fase estetica (artistica) a una fase etico-esistenziale (umana) che il Dio puritano non può tollerare e che comporta quindi la punizione e la morte.

Anche in Hawthorne, pertanto, la crisi è la condizione tipica dell'artista, giacché questi accerta i propri limiti ma non può superarli e constata quindi l'inutilità di una ricerca che, se può essere utile agli altri, non è più utile a se stesso. Vivendo nel pericolo dell'arte, ai margini della perversità, assillato dal timore della possibile profeticità della propria opera, l'artista trova nell'arte non già uno strumento di pacificazione bensì uno strumento di angoscia.

11. *The Oval Portrait.*

Poe stesso, d'altronde, affrontando il problema dell'arte in *The Oval Portrait*, sente l'urgenza di dissociare il narratore della vicenda dall'artista che ne è il protagonista, ricorrendo alla finzione del prologo e del manoscritto. Eliminando la cornice alchemica, Poe propone in *The Oval Portrait* una situazione in più punti simile a quella di *The Birthmark* e, in minor misura, di *The Prophetic Pictures*: l'arte è nemica della vita, l'aspirazione alla bellezza / perfezione implica la rinuncia alla dimensione umana e quindi alla felicità: « She was a maiden of rarest beauty, and not more lovely than full of glee. And evil was the hour when she saw, and loved, and wedded the painter... »²⁸.

L'antagonismo arte / vita, che porta la fanciulla a odia-

28. E. A. POE, *The Oval Portrait*, in *The Works of E.A.P.*, Philadelphia, 1902, vol. III, p. 104.

re « only Art which was her rival »²⁹, si pone dunque subito come il motivo ispiratore del racconto, sancito inequivocabilmente dalle parole finali:

And then the brush was given, and then the tint was placed; and for one moment the painter stood entranced before the work which he had wrought; but in the next, while he yet gazed, he grew tremulous and very pallid, and aghast, and crying with a loud voice, « This is indeed *Life* itself! » turned suddenly to regard his beloved: — *She was dead*³⁰.

Il commento morale, che in *The Birthmark* concludeva il racconto, in *The Oval Portrait* precede la conclusione e scaturisce dal comportamento stesso dell'artista, il quale *non vuole* vedere che la realizzazione dell'opera comporta la morte della modella. L'analogia tra Aylmer e il pittore e tra Georgiana e la modella (entrambe remissive e sottomesse, entrambe vittime dell'amore per il marito) e l'identica soluzione della vicenda (morte della donna e dissoluzione della bellezza) rendono particolarmente significative le ultime parole di Georgiana:

« My poor Aylmer », she repeated, with a more than human tenderness, « you have aimed too loftily; you have done nobly. Do not repent that with so high and pure a feeling, you have rejected the best the earth could offer. Aylmer, dearest Aylmer, I am dying! »³¹.

« Do not repent »: Georgiana stessa, insomma, riconosce la legittimità del tentativo di Aylmer, come in *The Oval Portrait* la moglie riconosce le esigenze del marito / pittore, il quale « took glory in his work » e « took a fervid and burning pleasure in his task »³². Per Poe come per

29. *Ibid.*, p. 104.

30. *Ibid.*, p. 105.

31. N. HAWTHORNE, *The Birthmark*, in *The Complete Short Stories of N. H.*, cit., p. 237.

32. E. A. POE, *The Oval Portrait*, in *The Works of E.A.P.*, cit. vol. III, p. 104.

Hawthorne, la perfezione confina dunque con la perversità: l'aspirazione al bello è una necessaria negazione della vita, ma la negatività del risultato non intacca la positività della ricerca. La tensione alla bellezza suprema, anche se porta a conseguenze non volute, è più importante dell'acquisizione della bellezza stessa. In una prospettiva più ampia, il desiderio di conoscenza è più importante della conoscenza stessa, come sostiene Agathos in *The Power of Words*:

Ah, not in knowledge is happiness, but in the acquisition of knowledge! In for ever knowing we are forever blessed, but to know all were the curse of a fiend³³.

Le parole di Agathos (che sembrano ricollegarsi da un lato alle parole di Babbalanja dopo il suo soggiorno a Serenia in *Mardi* e dall'altro alla valutazione di Hawthorne in *Ethan Brand*) inducono a pensare che, nella sostanza, il pensiero di Poe non si discosti molto da quello dei due narratori maggiori del Rinascimento Americano. La stessa conclusione di *The Power of Words* in cui Agathos, rispondendo alle domande di Oinos, attribuisce alle parole un potere creativo (« Did there not cross your mind some thought of the *physical power of words?* »)³⁴ rimanda per certi aspetti a *Fancy's Show Box* e a *The Prophetic Pictures* di Hawthorne, mettendo in risalto l'aspetto ambiguo e perverso di ogni ambiziosa creazione umana. Nella stella creata da Agathos, « the greenest and yet most terrible of all »,

its brilliant flowers are the dearest of all unfulfilled dreams, and its raging volcanoes are the passions of the most turbulent and unhallowed of hearts³⁵.

Il vero valore di racconti come *Berenice*, *Morella* e *Ligeia* va forse cercato a questo livello. In *Berenice*, la monomania di Egaeus porta alla distruzione della bellezza reale

33. E. A. POE, *The Power of Words*, *ibid.*, vol. III, p. 1.

34. *Ibid.*, p. 5.

35. *Ibid.*, p. 5.

per la bellezza astratta: il possesso dei denti da parte dell'uomo provoca lo sfacelo nel viso della donna. In *Ligeia*, l'io narrante assiste con terrore alla trasformazione della mai amata Lady Rowena nella mai dimenticata Lady Ligeia, che pure era il suo perduto amore. Un rapporto di amore-odio, attrazione-repulsione, lega in *Morella* l'io narrante prima alla moglie e poi alla figlia, che di quella è l'immagine vivente. Anche qui dunque, come in *The Oval Portrait* e in *The Power of Words*, la felicità non sta nel possesso ma nell'aspirazione al possesso, non nel sapere ma nel poter conoscere, non nel realizzare ma nell'ambire alla perfezione.

I racconti di Poe, evidentemente, sono condizionati in maniera vistosa dal concetto di « Supernatural Beauty » teorizzato in *The Philosophy of Composition* e in altri saggi; ma uno dei temi dominanti resta in fondo quello di *The Raven*, dove il motivo della morte della donna bella (e dell'impossibilità di un suo « recupero ») non germina da un semplice atteggiamento romantico ma sancisce inequivocabilmente il rapporto dell'uomo nei confronti dei propri limiti e della propria aspirazione alla perfezione. La perfezione, che non atterrisce *nella* vita, atterrisce *oltre* la vita. Il diaframma che separa l'uomo dalla perfezione cui questi aspira in vita è la morte, cioè la cessazione della vita. Il recupero della perfezione-bellezza dopo o oltre la morte non risolve il problema dell'uomo, cioè della sua aspirazione alla perfezione-bellezza in *questa* vita. Riaffiora il concetto sottinteso da Melville in *The Bell-Tower* e più esplicitamente espresso in *Bartleby*: « Dead letters! Does it not sound like dead men? »³⁶.

12. *The Assigination: la morte come strumento di possesso del bello.*

Neanche in Poe, dunque, il problema dell'arte può prescindere dal problema della conoscenza e anche in lui, come

36. Cfr. nota 1.

in Melville e in Hawthorne, il problema estetico è strettamente connesso al problema metafisico. Racconti come *The Oval Portrait*, *Ligeia* e *The Assingation* sono, al riguardo, quanto mai significativi. A prima vista, la morte della donna bella è nei tre racconti poeschi il motivo centrale anche se variamente sviluppato: un motivo che lo stesso Poe, valendosi dell'esempio di *The Raven* in *The Philosophy of Composition*, propone come il tema poetico per eccellenza in ossequio alle premesse vagamente platoniche e neoplatoniche del suo discorso e, più genericamente, al clima tra preromantico e romantico in cui si colloca la sua produzione.

Vero è che la soluzione dei tre racconti è diversa, in quanto *The Assingation* si chiude con la morte della marchesa Aphrodite e del misterioso straniero, *The Oval Portrait* con la « consunzione » della moglie del pittore e *Ligeia* con la « reincarnazione » di Ligeia in Rowena; sicché *The Assingation* sembra porre l'accento su una vicenda squisitamente e sinistramente romantica, sulla scia della tradizione gotica inglese e di un'interpretazione mitica predecadente di Venezia, *The Oval Portrait* sull'impossibilità di « catturare » la bellezza e sull'ansia di perfezione dell'artista e *Ligeia* sul problema della bellezza e insieme della volontà. Resta tuttavia il fatto che questi racconti si incernierano su una sequenza di morti (morte di Aphrodite, morte della moglie dell'artista, morte di Ligeia e di Rowena) e che il tema della morte è inscindibilmente legato al tema della bellezza e della precarietà del suo possesso in questa vita. Sotto quest'aspetto, il tema autentico di *The Assingation* è esattamente quello di *The Oval Portrait*, il tema cioè dell'incatruabilità della bellezza da parte dell'artista, dell'arte come negazione della vita e strumento di morte e dunque (per dirla con lo Hawthorne di *Rappaccini's Daughter* o di *The Birth-mark*) del carattere « empio » dell'arte. La marchesa Aphrodite è Venere stessa, cioè la bellezza, nella misura in cui questa può esistere nella vita terrena. Lo straniero misterioso, dal canto suo, è in sostanza un artista, grazie al suo senso del bello che lo porta a un raffinato collezionismo. Il

legame sentimentale tra la marchesa e lo straniero non va dunque inteso alla lettera ma come la trascrizione emblematica del rapporto tra la bellezza (la marchesa Aphrodite) e l'arte (il collezionista). La bellezza, a livello terreno, ha in sé il germe della corruzione e sfugge quindi all'artista, che vanamente aspira a possederla in questa vita. Qui sta il significato del matrimonio con il « Satyr-like » Mentoni, come pure delle accorate parole introduttive: « Once more thy form hath risen before me! — not — oh not as thou art — in the cold valley and shadow — but as thou *shouldst be...* »³⁷, che chiaramente rimandano a un platonico mondo delle idee, chiamando ancora una volta in causa il concetto della « Supernatural Beauty ».

L'appuntamento con l'amore (arte) diventa dunque un appuntamento con la morte, cioè un appuntamento con la bellezza-perfezione irraggiungibile in questa vita. Per possedere la bellezza soprannaturale, l'artista distrugge la bellezza terrena: la morte è per lui l'unico strumento di possesso, il prezzo della bellezza. Ritorniamo, in un diverso contesto narrativo, allo stesso problema di *The Oval Portrait*.

In tale chiave, d'altronde, è leggibile persino un racconto come *Ligeia*. Anche Lady Ligeia è, sia pure in altre forme, un'immagine di perfezione e anch'essa muore quando è posseduta, cioè « conosciuta ». Non si tratta però di un possesso inteso, in termini lawrenciani, come « vampirismo sessuale », non si tratta cioè di una rappresentazione emblematica dei rapporti maschio / femmina, amante / amata, che culmina in un annientamento dell'amata nell'amante e ripropone quindi in termini squisitamente romantici il tema dell'amore e della morte. Per l'io narrante, Ligeia è qualcosa di più, è la soglia della conoscenza: « Without Ligeia I was but as a child groping benighted. Her presence, her readings alone, rendered vividly luminous the many myste-

37. E. A. POE, *The Assignment*, in *The Works of E.A.P.*, cit., vol. 1, p. 182.

ries of the transcendentalism in which we were immersed »³⁸.

Il rapporto che lega Ligeia all'io narrante, non è diverso nella sostanza da quello che lega il pittore alla moglie o il collezionista alla marchesa Aphrodite; e anche in *Ligeia* tale rapporto porta alla morte, cioè alla vanificazione della conoscenza e della perfezione che la donna rappresenta. In realtà, non è tanto Ligeia a voler rivivere quanto l'io narrante a volerla far rivivere, rinunciando alla vita normale (morte di Rowena).

13. *Struttura e significato dell'io narrante in Poe.*

Il fatto più interessante di *Ligeia*, tuttavia, è lo sgo-mento che il ritorno in vita della donna causa nell'io narrante, la cui reazione al processo di reincarnazione di Ligeia in Rowena non pare di gioia ma più verosimilmente di terrore. La perfezione, non umana, passa attraverso i canali della morte, sopraffacendo l'io narrante: il racconto non ha seguito né può averlo e si chiude su un punto interrogativo. In tale prospettiva, l'adozione della tecnica dell'io narrante diventa una necessità sia perché se il racconto fosse stato narrato in terza persona il narratore avrebbe dovuto dare una soluzione alla vicenda (che invece, in quanto io narrante, può eludere), sia perché il problema di fondo non è tanto la reincarnazione di Ligeia quanto la metamorfosi dell'io narrante (che deve necessariamente interrompere la narrazione nell'attimo in cui realizza di nuovo il possesso di Ligeia e quindi della perfezione).

Non è forse casuale, del resto, che l'immagine finale di *Ligeia* sia quella del corvo (« it was blacker than the raven wings at midnight »)³⁹ che rimanda ovviamente a *The Raven*, il cui tema di fondo è a sua volta il rapporto tra la bellezza

38. E. A. POE, *Ligeia*, *ibid.*, vol. III, p. 131.

39. *Ibid.*, p. 144.

e l'artista (io poetico) e l'irrecatturabilità della bellezza stessa: in entrambi i casi, infatti, il possesso della bellezza/perfezione significa l'ingresso nella dimensione della morte.

Come in *Ligeia* è necessaria l'identificazione di narratore e protagonista in un io narrante, così in *The Assignment* è indispensabile la loro dissociazione. Ciò non tanto per ragioni narrative (la presenza di un narratore distinto dal protagonista permette di raccontare la morte del protagonista stesso) quanto per ragioni analoghe a quelle del *Bartleby* melvilliano. L'intrusione di un narratore significa infatti un rifiuto della logica della narrazione, cioè del « messaggio » che porterebbe all'equazione bellezza / perfezione / conoscenza = morte e quindi alla constatazione dell'inutilità dell'arte. Qui, insomma, Poe vuole chiaramente identificarsi con il narratore, ma non già come intrusione più o meno autobiografica, ma come proposizione alternativa e simultanea di un'altra possibilità.

Il dramma dell'artista si fa assai più sottile. L'artista non sa rinunciare all'esperimento di Aylmer: il neo dell'imperfezione umana *deve* essere rimosso, l'artista non può rinunciare alle prerogative dell'arte. La presenza del narratore in *The Assignment* scaturisce dalle stesse ragioni che hanno indotto Melville a narrare il racconto di *Bartleby* per bocca dell'avvocato e Hawthorne a riscattare con le parole della vittima Georgiana l'operato altrimenti empio di Aylmer. Anche se affrontato con timore, anche se seguito quasi sempre dal fallimento, il tentativo dell'artista è necessario e inevitabile. L'artista *deve* tentare perché *può* riuscire, come l'artista del bello nell'omonimo racconto di Hawthorne.

L'univocità del messaggio, insomma, è sempre negata dalla struttura del racconto. In *The Oval Portrait* la tecnica del racconto nel racconto ha la medesima funzione: negare il messaggio dell'empietà dell'arte proposto dal manoscritto, attraverso l'intrusione di un narratore che *scrive* un racconto, cioè fa a sua volta dell'arte. Il problema centrale di Poe, Hawthorne e Melville è dunque sostanzialmente analogo, anche se assume connotazioni diverse. Poe, che nei suoi

scritti teorici mostra di credere all'equazione arte=bellezza e platonicamente aspira a un ideale di « Supernatural Beauty »; Hawthorne, affascinato e atterrito dalla peccaminosità dell'arte, in cui però vede lo strumento di un'ipotetica perfezione umana; Melville, rabbiosamente convinto che l'uomo abbia un irrinunciabile diritto alla ricerca e non possa quindi sottrarsi al bisogno di conoscenza; propongono tutti, in ultima analisi, una concezione strumentale dell'arte, riconoscendone i limiti e la pericolosità ma anche la necessità a livello esistenziale.

14. *L'interpretazione ancillare dell'arte.*

Il problema dell'arte è dunque ben difficilmente un problema autonomo nella grande narrativa dell'Ottocento americano. L'arte è uno strumento di conoscenza ed è, prima ancora, una « scelta » rischiosa e arbitraria che coinvolge e quasi sempre compromette l'equilibrio precario esistente tra l'uomo e la realtà fisica, l'uomo e il mistero (Dio), l'uomo e se stesso. Una scelta, per giunta, che implica altre scelte ben più gravi, giacché porta alle soglie dell'ignoto, rivela in maniera inequivocabile la posizione « falsa » dell'uomo nel suo universo: strumento di autoconoscenza, essa mette in luce l'assurdità di un contrasto irrisolvibile all'interno dell'uomo; strumento di conoscenza, dichiara l'assurdità di un rapporto incomprendibile tra coscienza umana, realtà fisica e mondo metafisico. Essa constata ma non risolve, porta all'uscio della conoscenza ma non lo sa varcare, pone il problema ma rifiuta o non offre soluzioni, invitando quindi al passo fatale, alla « prospettiva empia », cioè alla non accettazione. L'unica certezza cui può condurre è che la certezza è acquisibile soltanto oltre la vita e che quindi non l'arte ma la morte è l'unico strumento, definitivo, di conoscenza.

In Poe, Hawthorne e Melville la morte non è dunque soltanto qualcosa di ineluttabile ma è una necessità al tempo

stesso esistenziale e artistica, sia essa scelta volontaria o « punizione » necessaria (di altre scelte, volontarie esse pure ma empie). Il problema estetico, in essi, è enucleabile ma non isolabile, in quanto si situa sempre nel contesto più ampio dell'indagine sul significato dell'esistenza e sugli strumenti conoscitivi dell'uomo. Questa, forse, è la differenza più vistosa tra la narrativa americana e la narrativa europea dell'Ottocento: lo sfruttamento della finzione letteraria a fini conoscitivi, l'uso dello strumento artistico per verificare la validità di strumento e quindi il dibattito sulla funzione da attribuire allo scrittore e allo scrivere. In questo senso, tutta la grande narrativa dell'Ottocento americano è intimamente autobiografica.

L'angoscia dello scrittore americano dell'Ottocento è d'altronde tipica, in quanto scaturisce da una situazione altrettanto tipica. Il puritanesimo e il razionalismo illuminista hanno in comune l'« interpretazione ancillare » della letteratura e dell'arte e quindi, di fatto, la poetica dell'utile. L'opera di pura fantasia (cioè, sostanzialmente, l'opera d'arte fine a se stessa) ripugna sia alla coscienza puritana che alla coscienza illuministica. La gratuità della creazione e della fruizione riesce inaccettabile in un clima di contrasti religiosi, filosofici, politici ed economici. Moralismo e didascalismo hanno nell'America letteraria radici assai profonde; sono, quasi in assoluto, gli unici punti di riferimento cui può affidarsi lo « scrittore di professione », una figura che la civiltà americana continua praticamente a ignorare fino al Rinascimento del secolo scorso. Ciò che caratterizza gli scrittori del primo Ottocento americano è, a ben vedere, soltanto una rielaborazione in termini nuovi del concetto di funzionalità dell'arte e della poetica dell'utile, una rielaborazione che implica l'eliminazione del moralismo e del didascalismo diretto, cioè del « messaggio », allargando il campo di dibattito e spostandolo su un terreno che (superando i limiti della propaganda religiosa o politica) investe l'uomo nella sua totalità ed esclude quindi la possibilità della soluzione.

15. *Il « mestiere » di scrittore e la scoperta delle possibilità del romanzo.*

In tale prospettiva, non è forse casuale che Melville arrivi a *Mardi* soltanto dopo l'esperienza di *Typee* e di *Omoo*, come non è casuale che *Mardi* segua inizialmente la falsariga dei primi romanzi polinesiani. *Mardi*, per definizione, non poteva essere altro che un fallimento, giacché scaturisce dal postulato di voler essere « fiction » e non « novel » e presuppone quindi la possibilità di scrivere un'opera che non sia né cronaca né propaganda, né strumento di elevazione religiosa né mezzo di dibattito politico. Che l'America non fosse matura per una produzione non ancorata a una realtà storicamente delimitabile è dimostrato dalla fredda accoglienza riservata dapprima a *Mardi*, poi a *Moby Dick* e infine alle successive prove narrative di Melville. Che Melville stesso prendesse coscienza dei problemi dell'arte e dell'artista con il progredire della stesura di *Mardi*, appare evidente dalla struttura a espansione del romanzo, dal suo carattere di « work in progress », che presuppone la necessità di un sondaggio multiplo delle possibilità narrative e delle interpretazioni del concetto di utilità.

Iniziando come cronaca (alla maniera dei due primi romanzi polinesiani), *Mardi* esamina e scarta rapidamente sia la soluzione umoristica (Samoa e Annatoo), sia la soluzione romantico-fantastica (la coleridgiana nave fantasma, il sacerdote Aleema, le misteriose origini di Yillah), sia infine la soluzione esotico-etnologica (sbarco a Mardi, assunzione dell'identità di Taji), per sondare terreni ritenuti più produttivi e utili: l'emblematismo, l'allegoria, la satira. Il graduale allargarsi di Mardi (dapprima un'isola, poi un vasto arcipelago, infine il mondo intero) è indice di una progressiva presa di coscienza da parte di Melville delle possibilità offerte dallo strumento narrativo e, al tempo stesso, del progressivo rifiuto di un'arte non strumentalizzata: cioè del suo ritorno a una poetica dell'utile, rielaborata tuttavia attraverso una vigorosa esperienza estetica.

Analogamente, la progressiva « spersonalizzazione » di Yillah (dapprima fisicamente definita, poi astrattificata in allegoria e quindi recuperata come simbolo) rivela il proposito melvilliano di sondare anche a livello tecnico-espressivo le possibilità dello strumento narrativo. L'ampliarsi e il trasformarsi delle dimensioni della ricerca è del resto sottolineato dalla progressiva scomparsa dalla scena dei personaggi che caratterizzavano le prime fasi di sondaggio (morte di Annatoo, di Samoa, di Jarl). Anche l'emblematismo (il linguaggio dei fiori, le messaggere di Hautia) scompare di fatto dopo i momenti decisivi del soggiorno a Serenia e poi a Flozella. La rinuncia alla ricerca da parte di Mohi, Yoomy e Babbalanja sancisce la fine dello sperimentalismo melvilliano e la scelta di una peculiare direzione di ricerca, che scaturisce dal contrasto tra l'atteggiamento di Taji e quello dei suoi accompagnatori (antagonismo Ishmael / Ahab in *Moby Dick*). Al termine di *Mardi*, Melville è maturo per fare dello scrivere una professione, giacché ha accettato il concetto dell'arte come vocazione, cioè dell'arte come *forma d'azione*.

Melville, in realtà, ha soltanto introdotto nelle lettere americane una forma nuova di « arte utile », ha cioè modificato il concetto di strumentalizzazione dell'arte. Il violento inserimento della cultura razionalista nell'humus puritano non poteva del resto essere senza conseguenze e doveva fatalmente accelerare il processo di laicizzazione dell'ideologia puritana, causandone lo smottamento (o comunque accelerandone le fasi) da uno stadio etico-religioso a uno stadio etico-filosofico.

16. Poetica e narrativa.

In un tale contesto, l'elaborazione di una poetica è fondamentalmente irrilevante, anche se di fatto necessaria. Gli scritti teorici di Poe sono, in linea di massima, meno illuminanti dei suoi racconti in vista di una definizione del

suo concetto di arte. *Ligeia*, *Mr Valdemar*, *Morella*, *The Oval Portrait* e *The Assniation* dicono di più, per certi aspetti, sulla visione poetica dell'arte e dell'artista, che non saggi come *The Poetic Principle* o *The Philosophy of Composition*. La stessa poetica dell'effetto si basa in fondo su un discorso di efficacia (sul lettore) anziché di utilità (per il lettore ma, soprattutto, per lo scrittore). L'adozione dell'io narrante è in se stessa, in quasi tutti i racconti di Poe, l'indice segreto di una contraddizione caratteristica dell'uomo che sceglie « il mestiere d'artista »: il contrasto tra lucidità di esposizione e monomania del personaggio (con conseguente atipicità della situazione) rivela i limiti dello scrittore che può soltanto narrare, cioè presentare una situazione senza offrire una soluzione, e quindi constatare una situazione di crisi senza poter fornire i mezzi per superarla.

L'interesse dei racconti poeschi, in altri termini, consiste essenzialmente nel contrasto tra una materia narrativa macabra o terrificata e un linguaggio logico e lucidissimo (a volte addirittura barocco), cioè nella rappresentazione concreta e verificabile dell'inadeguatezza dello strumento verbale a fini che non siano l'autoanalisi e la constatazione delle proprie contraddizioni. Si tratta insomma, anche per Poe, di un discorso sui limiti — limiti dell'uomo e dell'artista, della conoscenza e dell'arte — con l'unica differenza, rispetto a un Hawthorne, di un'interpretazione strettamente laica e quindi più incline alla psicologia e alla filosofia che non alla teologia.

Il problema di fondo resta comunque l'impossibilità di un'autoanalisi che non porti alla crisi o all'angoscia o alla follia e quindi la « pericolosità » di un ricorso alla parola (sia pur usata con la massima cautela) per presentare situazioni anomale. L'identificazione tra parola e pensiero instaura inevitabilmente una situazione di rottura interiore, causa cioè la dissociazione che è l'argomento stesso di cui si parla. Lo scrittore, nella visione di Poe, è dunque un dissociato: un aggettivo che, a livello laico, equivale all'aggettivo « empio » usato, a livello teologico-religioso, per Hawthorne e per Melville.

Questo occorre intendere, quando si parla di istinto di autodistruzione nei personaggi poeschi: l'ambizione alla conoscenza, coltivata a livello razionale e tradotta verbalmente, porta l'artista all'autodistruzione in quanto lo conduce in primo luogo all'autoconoscenza, facendone insieme l'esecutore e la cavia dell'esperimento e frantumandolo quindi in una dissociazione non più riconciliabile.

L'io narrante dei racconti di Poe illustra con maggior sottigliezza la struttura binaria caratterizzata, nei racconti di Hawthorne, dall'uso del doppio personaggio / protagonista: Aylmer e Georgiana, Rappaccini e Beatrice si fondono, nei racconti di Poe, nell'unica individualità dell'io narrante. In questo senso è anche possibile parlare di una sovrapposizione di Poe all'io narrante; ma il Poe che interviene nel racconto non è il poeta maledetto alle prese con i suoi incubi e le sue follie, bensì l'artista travolto dalla perversità dell'arte, *the imp of the perverse*.

Le immagini della cripta, del pozzo, del sepolcro che con tanta insistenza ricorrono nei suoi racconti illustrano vivamente il vicolo cieco che l'artista è costretto a imboccare, l'impossibilità dello scrittore di descrivere senza oggettivare un'esperienza che è in realtà individualissima, il timore di rinunciare a un'umanità che l'arte (come ogni strumento di ricerca) compromette in maniera inequivocabile.

17. *L'artista e la morte.*

La problematica di Poe si rivela dunque una volta ancora analoga a quella dello Hawthorne di *Ethan Brand* e *The Minister's Black Veil* e del Melville di *Bartleby*. Il « ricercatore » Ethan Brand è isolato dal mondo come Bartleby è seppellito nel suo ufficio o come i « morti prematuri » di Poe giacciono nei propri sepolcri.

Il caso di Valdemar acquista allora, in questa prospettiva, un significato ben più complesso. Valdemar, che è al tempo stesso vivo e morto, che parla della propria morte

eppure chiede di poter morire, non è dissimile da Taji che annuncia in *Mardi* la propria non sopravvivenza. Logico quindi che, come in *Monos and Una*, la morte diventi per Poe, sia pure nella più « profana » delle prospettive, uno stato di pacificazione e di recupero della propria unità psichica. L'unificazione dei sensi che secondo *Monos* caratterizza lo stato post mortem riflette la ricostruzione dell'uomo in un equilibrio armonico e sereno che solo la morte può offrire: rimanda cioè, come in Melville, al concetto di morte come soglia della conoscenza, superamento dell'angoscia e della dissociazione. *The Facts in the Case of M. Valdemar* sta a *Mardi* come *Gordon Pym* sta a *Moby Dick*. Ed è interessante constatare come in tali opere Poe ricorra a espedienti narrativi analoghi a quelli usati dal Melville più impegnato ideologicamente. In *The Facts in the Case of M. Valdemar* il narratore è semplice osservatore; in *Gordon Pym* si fa ricorso alla forma diaristica, legittimandola però con l'intervento di un « curatore » che giustifica l'interruzione del racconto; proprio come in *Bartleby* la narrazione è affidata in prima persona all'avvocato, in *Moby Dick* a Ishmael e in *Mardi*, in pratica, a un doppio narratore.

Non il significato di ogni singola opera d'arte, ma il significato la legittimità e la funzione dell'artista e dell'operazione artistica è il tema che si cela sotto le grandiose parabole e le difficili allegorie della grande letteratura dell'Ottocento americano. Per le sue stesse origini, essa è forse l'unica letteratura occidentale a scegliere come tema l'arte stessa. Una scelta difficile, ma coraggiosa e necessaria; una scelta attualissima anche, giacché riesce a giustificarne l'esistenza e l'insostituibilità, coinvolgendo in un discorso complesso e a volte apocalittico il problema stesso dell'uomo: un problema cui l'uomo non può sottrarsi per il semplice fatto che esiste e che pensa, un problema la cui soluzione sta soltanto nella morte (la quale però, essendo un'esperienza unica e individuale, è definitiva e incomunicabile) e che quindi, riproponendosi di continuo all'uomo, non sarà mai possibile eludere: « But why shall I say more? To-day I

wear these chains, and am *here!* To-morrow I shall be fetterless! *but where?* »⁴⁰.

RUGGERO BIANCHI

40. E. A. POE, *The Imp of the Perverse*, *ibid.*, vol. I, p. 256. Il carattere introduttivo di questo saggio spiega l'assenza di riferimenti bibliografici specifici. Trattandosi infatti di una « ipotesi di lavoro », ho preferito rimandare a successive ricerche più analitiche e documentate la discussione del ricco materiale critico. Ritengo comunque doveroso e utile citare i principali studi italiani che in vario modo e sotto diverse angolature hanno affrontato analoghi problemi e di cui mi sono valso in questo lavoro. Dei saggi successivamente raccolti in volume si indicano le due edizioni.

G. BALDINI, *E. A. Poe*, Brescia 1947; G. BALDINI, *Melville o le ambiguità*, Milano 1952; A. LOMBARDO, « Il primo romanzo di Hawthorne » in *Studi Americani*, 1, 1955; C. IZZO, « Un metafisico della narrazione: N. Hawthorne », *ivi*; A. GUIDI, « Le ambiguità di Hawthorne », *ivi*; B. MELCHIORI, « Scenografie di Hawthorne e il dilemma dell'Artista » in *Studi Americani*, 2, 1956; A. LOMBARDO, « Introduzione a Melville » in *Studi Americani*, 3, 1957; E. ZOLLA, « Il linguaggio di *Pierre* », *ivi*; A. GUIDI, « Considerazioni su *Bartleby* », *ivi*; S. ROSATI, *L'ombra dei Padri* (in particolare i saggi su « *Moby Dick* » e « Edgar Poe »), Roma 1958; F. MARENCO, « N. Hawthorne e il *Blithedale Romance* » in *Studi Americani*, 6, 1960; L. WAINSTEIN, « La situazione limite in Poe », *ivi*; M. PAGNINI, « Struttura ideologica e struttura stilistica in *Moby Dick* », *ivi*; A. LOMBARDO (ed.), « Italian Criticism of American Literature: An Anthology » in *The Sewanee Review*, LXVIII, 3, 1960; E. ZOLLA, « Melville e l'abbandono dello zodiaco » in *Paragone*, 11, 1960; A. LOMBARDO, *La ricerca del vero* (in particolare « Il primo romanzo di Hawthorne » e « La ricerca di Melville »), Roma 1961; C. GORLIER, *L'Universo domestico* (in particolare « L'esperimento di Hawthorne »), Roma 1962; G. CAMBON, « Ismaele e il problema dell'unità formale in *Moby Dick* » in *Il Verri*, 2, 1962; G. CAMBON, « La caccia ermeneutica a *Moby Dick* », in *Studi Americani*, 8, 1962; M. BULGHERONI, « Poe e il demone americano » in *Studi Americani*, 9, 1963; G. CAMBON, *La lotta con Proteo* (in particolare « Giacobbe e l'angelo in Melville e Conrad », « Una pagina di Melville: stile come epifania », « Metamorfosi e unità formale in *Moby Dick* »), Milano 1963; A. LOMBARDO, *I racconti di Hawthorne*, in *Il simbolismo nella letteratura americana*, Firenze 1965; S. ROSATI, *La teoria dell'unità di effetto in Poe*, *ivi*; M. PAGNINI, *Struttura semantica del grande simbolismo americano*, *ivi*; C. GORLIER, *L'ambigua innocenza di Adamo*, *ivi*; S. PEROSA, *Le vie della narrativa americana* (in particolare « Melville e l'anatomia del maligno »), Milano 1965; C. IZZO, *Civiltà americana*, vol. I (in particolare « E. A. Poe, un mito europeo » e « N. Hawthorne, un metafisico della narrazione »), Roma 1967; V. AMORUSO, « Alla ricerca di Ismaele: Melville e l'arte » in *Studi Americani*, 13, 1967; M. BULGHERONI, *Il demone del luogo* (in particolare « Poe e il demone della perversità », « Poe e l'angelo del bizzarro », « Melville e le anime morte americane »), Milano-Varese 1968; V. AMORUSO, « Un mare senza rive: Melville e l'arte » in *Studi Americani*, 15, 1969; M. COTTINO JONES, « *The Marble Faun* and a Writer's Crisis » in *Studi Americani*, 16, 1970.