

## L'ISOLA DI ROBERT CREELEY

"the way, the way  
it was yesterday, will  
be also today  
and tomorrow"<sup>1</sup>

Scrivere in prosa può rappresentare, per un poeta, un notevole rischio, e questo rischio, Robert Creeley lo volle correre due volte, prima con la pubblicazione di una serie di racconti: *The Gold Diggers*, apparsi in edizione unica nel 1965<sup>2</sup>, ma scritti fra il 1951 e il 1963 (tutti i racconti furono pubblicati separatamente, prima che apparisse l'edizione completa, su varie riviste, soprattutto su « Origin » e « Kenyon Review »), poi con la pubblicazione di un romanzo: *The Island*<sup>3</sup>.

Ciò che innanzitutto si rileva ad una prima lettura delle poesie e delle due opere in prosa è la difficoltà che il linguaggio di Creeley, essenzialmente poetico, trova nell'adattarsi alla forma narrativa. Questo risulta evidente soprattutto dalla analisi del linguaggio usato nei racconti, in cui la scelta della parola ed il suo potere allusivo, che sa conferire ai momenti migliori della sua poesia un sapore di autenticità e di freschezza, si muta a volte in una semplicità artificiosa, articolandosi in un linguaggio volutamente complesso e oscuro. Invero, più che di difficoltà da parte dello scrittore di creare un linguaggio prosastico valido in se stesso e staccato dalla

1. R. CREELEY, *Per Amore*, traduzione italiana di P. CACCIAGUERRA, prefazione di A. LOMBARDO, Milano 1971, p. 154.

2. R. CREELEY, *The Gold Diggers*, London, John Calder, 1965.

3. R. CREELEY, *The Island*, London, John Calder, 1964.

esperienza poetica, mi pare si possa parlare di una sua costante tendenza a fondere prosa e poesia. Assistiamo infatti ad una specie di paradosso: mentre da un lato il suo linguaggio poetico tende spesso alla struttura prosastica nell'insieme sintattico e in talune scelte lessicali, il linguaggio prosastico tende all'uso delle spezzature poetiche e delle sintesi tipiche della sua poesia. Basti confrontare una qualsiasi delle sue liriche con passi tratti dalle opere in prosa per rendersi conto che la differenza è minima, se non addirittura, in taluni casi, inesistente. Scegliamo un esempio fra i tanti che si potrebbero fare: confrontiamo la poesia *The Gesture* con un passo tratto da *The Island*:

- |   |   |
|---|---|
| <p>a) The gesture she makes<br/>to rise,<br/>all her flesh is white,<br/>and tired.<br/>Now morning, now<br/>night, and sun<br/>shines as<br/>moonlight.<br/>Sun, for her<br/>make do<br/>light with bright<br/>moon and<br/>love and children<br/>sleeping,<br/>in her tired<br/>mind's keeping<sup>4</sup>.</p> | <p>b) Home again it was. The old white<br/>house sliding down the long green<br/>hill, the half-heard shouts of<br/>the boys fading off, the car<br/>coming round the turn and up<br/>the worn drive, the dog, old man<br/>shouting through the late evening,<br/>the snow piled in thick drifts<br/>either side of the black street,<br/>the car fading as he ran. All sun<br/>and sea and rock again<sup>5</sup>.</p> |
|---|---|

Non sarebbe difficile invertire le parti, leggere cioè la poesia come fosse un passo prosastico e trasformare viceversa la

4. *Per Amore*, p. 198.

5. *The Island*, p. 74.

prosa in poesia, essendo il ritmo del linguaggio sostanzialmente il medesimo:

- |  |  |
|--|--|
| <p>a) The gesture she makes to rise,<br/>all her flesh is white, and tired.<br/>Now morning, now night, and sun<br/>shines as midnight. Sun, for her<br/>make do light with bright moon<br/>and love and children sleeping,<br/>in her tired mind's keeping.</p> | <p>b) Home again<br/>it was.<br/>The old white<br/>house sliding<br/>down the long<br/>green hill,<br/>the half-heard shouts<br/>of the boys<br/>fading off,<br/>the car<br/>coming round the turn<br/>and up<br/>the worn drive,<br/>the dog,<br/>old man shouting through<br/>the late evening,<br/>the snow piled<br/>in thick drifts<br/>either side<br/>of the black street<br/>the car fading<br/>as he ran.<br/>All sun and sea and<br/>rock again.</p> |
|--|--|

È ancora si potrebbe confrontare la prosastica semplicità iniziale di « The Crisis » « Let me say (in anger) that since the day we were married/we have never had a towel/where anyone could find it/the fact. »<sup>6</sup> con l'allusività sinte-

6. *Per Amore*, p. 30.

tica e sostanzialmente poetica di quel « reluctant breakfast » che appare a p. 11 di *The Island* e che conferisce un taglio particolare all'intera pagina e alla situazione in essa descritta. Sia i racconti che il romanzo sono costruiti attraverso un linguaggio composto da frasi generalmente brevi, dense di verbi e di sostantivi soprattutto astratti. Le parole simboliche e caratterizzanti di *The Unsuccessful Husband*, il primo dei racconti, sono infatti: *calm, quiet, haze, peace*, ripetute più volte nelle primissime righe al fine di immergere immediatamente il lettore nell'atmosfera ipnotica del racconto. La capacità allusiva di queste frasi brevi ed evocativamente aperte, derivante chiaramente dall'esperienza poetica, viene riproposta nel romanzo in cui è soprattutto l'*imagery* dell'acqua ad essere ripetuta, assumendo di volta in volta vari significati simbolici. Il mare, simbolo dell'inconscio, circonda la solitudine dell'Io razionale (l'isola); le onde marine che si rifrangono incessantemente sulla riva, nel continuo ripetersi delle stagioni, suggeriscono il senso dell'eternità e l'angoscia della vita che trascorre senza scopo. L'immagine dell'acqua ritorna carica di allusioni simboliche, come sfondo costante del tormentato rapporto del protagonista con la moglie, amata e desiderata come madre, prima ancora che come moglie e amante, per cui l'atto d'amore diviene inconscia ricerca di annullamento e di fuga da sé nel ritorno al grembo materno; è il rumore sordo e monotono del mare che gli pulsa nelle tempie dopo l'amore con lei (« the thumping sound of the sea crashing and crashing »<sup>7</sup>); la presunta morte della moglie è legata all'immagine del mare (« ...the grey waves sloshing over. The dead uncaring thing »<sup>8</sup>) e il risentimento del protagonista verso la moglie creduta morta diventa « A great wash of painful hate »<sup>9</sup>.

Interessante è confrontare, ai fini di uno studio sulla struttura interna dei racconti e quella del romanzo, la defini-

7. *The Island*, p. 44.

8. *Ivi*, p. 188.

9. *Ivi*, p. 188.

zione che lo scrittore stesso dà del racconto, nonché la citazione da lui preposta al romanzo. Nella prefazione a *The Gold Diggers*, paragonando il racconto ad una sfera, ad indicare la struttura tutta particolare di questo genere di narrativa, egli afferma: « The story has no time... Its shape, if form can be so thought of, is a sphere, an egg of obdurate kind. The only possible reason for its existence is that it has, in itself, the fact of reality and the pressure. There, in short, is its form — no matter how random and broken that will seem... I begin where I can and end when I see the whole thing returning »<sup>10</sup>. Confrontiamo ora quest'ultima frase con la citazione preposta a *The Island*, tratta dal poema filosofico *Sulla Natura* di Parmenide: « It is all one to me where I begin; for I shall come back again there. » La presenza di una struttura modulare indicata da entrambe le citazioni precedenti si riscontra con estrema chiarezza nel romanzo, in cui appunto questa struttura di tipo circolare suggerisce uno schema ripetibile all'infinito. Le parole pronunciate dal protagonista, con cui termina il romanzo: « I was wrong »<sup>11</sup>, ripropongono l'intera situazione negli stessi termini con cui era stata presentata all'inizio; nessun problema è stato risolto, nulla è cambiato, John è di nuovo solo di fronte al fallimento della sua vita e tutto può ricominciare da capo: pare non

10. *The Gold Diggers*, pp. 7-8. Interessante è confrontare la definizione del racconto espressa da Creeley con la teoria del romanzo formulata da G. Benn. Nella sua autobiografia lo scrittore, parlando della prosa assoluta, cioè di una prosa al di fuori di spazio e tempo, costruita nell'immaginario e collegata al momentaneo afferma di aver trovato la prima traccia di questa prosa assoluta in Pascal, e, nella letteratura contemporanea, nell'opera di Gide, *Paludes*, e nel romanzo di C. Einstein, *Behuquin*; egli prosegue dicendo: « Der Roman ist [...] orangenförmig gebaut. Eine Orange besteht aus zahlreichen Sektoren, den einzelnen Fruchtteilen, den Schnitten, alle gleich, alle nebeneinander, gleichwertig, die eine Schnitte enthält vielleicht einige Kerne mehr, die andere weniger, aber sie alle tendieren nicht in die Weite, in den Raum, sie tendieren in die Mitte, nach der Weissen zähen Wurzel, die wir beim Auseinandernehmen aus der Frucht entfernen. Diese zähe Wurzel ist der Phänotyp, der Existentielle, nichts wie er, nur er, einen weiteren Zusammenhang der Teile gibt es nicht ». (G. BENN, *Autobiographische Schriften*, Bd. 8, Wiesbaden 1968, pp. 1998-1999).

11. *The Island*, p. 190.

esista possibilità alcuna di spezzare il cerchio che continuamente si ripropone davanti come cammino unico e obbligato. A questo punto è evidente che la citazione da Parmenide non è affatto casuale, ma implica, da parte di Creeley, l'accettazione di un pensiero filosofico ben definito. Infatti la concezione parmenidea dell'essere come un tutto unico, omogeneo, eterno e immutabile, ci riconduce non solo alla definizione del racconto come una sfera compatta e completa in se stessa e allo schema modulare su cui poggia l'intera struttura del romanzo, ma in ultima analisi ci riporta al titolo stesso e al *setting* del romanzo, l'isola, scelta come simbolo di uno spazio unico, concluso, a se stante, in cui viene prefigurata l'unità indivisibile dell'essere. La tesi fondamentale di Parmenide stabilisce una rigida dicotomia tra l'essere invariabile, unico e immutabile e il non-essere comprendente ogni pluralità, varietà e mutamento; ecco dunque che tutto ciò che appartiene al mondo fenomenico e che l'uomo considera reale, non è invece altro che apparenza (non-essere): il mondo sensibile è illusorio e contraddittorio e conduce solamente ad inganni di parole: è il mondo della opinione e dell'errore.

Questa 'realtà' illusoria e ingannevole, in cui si muove l'uomo, ci rimanda all'opera poetica di Creeley: « I saw her / and behind her there were / flowers, and behind them / nothing ». (*The Rhyme*)<sup>12</sup>, e ancora: « My lady / fair with / soft / arms, what / can I say / to you—words, words / as if all / world cre there ». (*A Token*)<sup>13</sup>.

Una cosmologia insicura, quella di Parmenide, proprio come quella che affiora continuamente nell'opera di Creeley. La scoperta della verità e dell'unità dell'essere costringe l'uomo a riconoscere la propria non-esistenza e la non-esistenza del mondo delle cose sensibili che lo circondano. La rivelazione della verità coincide dunque con la rivelazione dell'illusione. A questo punto il rapporto fra l'opera di Creeley

12. *Per Amore*, p. 38.

13. *Ivi*, p. 164.

ed il pensiero di Parmenide si fa strettissimo: solamente alla luce di questo pensiero possiamo comprendere il modo di agire, o per meglio dire il non-agire del protagonista del romanzo, i suoi rapporti precari con le cose e le persone che lo circondano, con la moglie in special modo, rapporti che rimangono necessariamente ingannevoli e rimandano a problemi la cui soluzione non può esistere o è solamente illusoria. Ecco dunque che anche il linguaggio scarno, le frasi rotte e allusive, le domande incalzanti senza risposta, aderiscono ad una precisa necessità, quella di esprimere il senso di frustrazione, il lasciarsi vivere dell'uomo paralizzato nel rigido dualismo fra il mondo dell'essere, cioè della verità, e quello del non-essere, cioè dei sensi, dalla cui illusoria realtà egli non sa tuttavia prescindere<sup>14</sup>.

Non stupisce, quindi, il fatto che esista un evidente nesso tematico fra poesie, racconti e romanzo. La tematica di gran parte delle poesie è infatti praticamente quella stessa che ritroviamo in molti racconti e nel romanzo. Si potrebbe tutt'al più parlare di variazioni su un unico tema, che, come afferma A. Lombardo nell'introduzione alla traduzione italiana delle poesie di Creeley<sup>15</sup>, si sarebbe portati a definire di tipo intimistico: protagonista è sempre l'uomo, non un eroe, ma l'uomo comune visto nel suo rapporto quotidiano con gli altri, con la famiglia, con la donna soprattutto, e vittima sempre della propria solitudine. In questo senso il rapporto tematico fra i racconti e il romanzo, che è la storia del fallimento di un matrimonio, della crisi di un uomo, è strettissimo; infatti in più di un racconto vengono trattate le difficoltà e le frustrazioni derivanti dal rapporto coniugale, e in particolare il primo, *The Unsuccessful Husband*, presenta la stessa atmosfera di indolente fallimento che pervade gran

14. Si confrontino a questo proposito anche i racconti, in cui esistono precisi riferimenti a questa realtà illusoria e ingannatrice. Ricordiamo ad esempio le parole con cui si conclude il quarto racconto: *3 Fate Tales*: «... a reality, before it becomes our own, is often tricky and can be easily mistaken». *The Gold Diggers*, p. 52.

15. *Op. cit.*, p. 10.

parte del romanzo. Anche la struttura di questo breve racconto preannuncia quella di *The Island*, in quanto esso è imperniato esclusivamente sulla figura del marito, la situazione viene obbiettivata attraverso le sue sensazioni e quando si parla di lei, della moglie, lo si fa solamente in funzione di lui. Allo stesso modo nel romanzo tutti gli avvenimenti vengono filtrati attraverso la mente di John, il protagonista, mentre la moglie, i figli, l'amico Artie, esistono unicamente in funzione delle sue esigenze emotive, espresse attraverso una specie di monologo ininterrotto in cui passato e presente si fondono e si confondono continuamente. Lo stile del racconto, che si potrebbe definire di tipo confessione autobiografica, tende a creare un rapporto diretto, e direi quasi intimo con il lettore. E' uno stile facilmente disponibile alla mistificazione e alla auto-apologia, e che rivela lo stesso atteggiamento egoistico ed egocentrico dominante nel romanzo.

Altri racconti potrebbero essere confrontati con questo al fine di rintracciare alcuni temi ricorrenti; sarà qui sufficiente accennare solamente ad alcuni particolari più significativi; ad esempio, il terzo racconto in *The Gold Diggers, A Death*, non è che la versione ampliata di un episodio descritto in *The Island* all'inizio del capitolo IV, mentre la fine di un legame omosessuale in *The Musicians* può avere il suo corrispondente nel complesso rapporto di amore-odio fra John e Artie.

La tematica del romanzo poggia essenzialmente sulla crisi che investe tutta la vita di un uomo, John, uno scrittore americano stabilitosi con la moglie e i figli in un'isola al largo della costa spagnola. « This Island... is not real » afferma Creeley nella breve prefazione al romanzo e infatti abbiamo già accennato all'interpretazione simbolica a cui essa si presta. Se ci accostiamo ora alla tematica dell'opera, notiamo che per il protagonista, in fuga da una realtà ostile, l'isola rappresenta un rifugio, un tentativo di ritrovare, grazie ad una esistenza libera da condizionamenti, una purezza perduta o probabilmente mai posseduta; allo stesso tempo però l'isola simboleggia anche il suo egoismo e la solitudine alla quale egli



non riesce a sottrarsi. Pare di trovarci ancora una volta di fronte al dramma tipicamente americano dell'artista incompreso, o meglio dell'uomo americano in genere, solo e in fuga da una realtà che egli rifiuta per inseguire un sogno irrealizzabile<sup>16</sup>.

John ha molti atteggiamenti, molte reazioni tipiche di un adolescente: la sua generosità, il suo gigantesco, disarmante egoismo, la sua indifesa irresponsabilità. Lo conosciamo poco a poco, nel corso del romanzo, attraverso i suoi rapporti con l'amico Artie e soprattutto con Joan, la moglie. E' con il denaro di lei che vive la famiglia, è il denaro di lei che John presta regolarmente all'amico. L'atmosfera di fallimento, sia sul piano artistico sia su quello umano, che

16. Leslie Fiedler ci offre un'interpretazione convincente di questo dramma rifacendosi ai primi avventurieri e pionieri che varcarono l'oceano abbandonando la vecchia Europa e alla loro speranza di fondare nel nuovo mondo una società migliore e più libera; speranza ben presto delusa dalla realtà ostile e dalle immani difficoltà che essi si trovarono a dover affrontare. I problemi sociali, l'ingiustizia, la corruzione che essi avevano creduto di fuggire lasciando l'Europa, si ripresentavano in una diversa prospettiva, ma con rinnovata violenza, nel nuovo mondo. L'individuo americano, frustrato nelle sue primitive speranze, oppresso da un senso di colpa la cui causa non ultima, afferma il critico, è la sua ribellione e il suo abbandono della vera patria (l'Europa, a cui non pochi fanno ritorno, basti ricordare Henry James, Gertrude Stein, Ezra Pound, T.S. Eliot, Ernest Hemingway, per citare soltanto i nomi più illustri), rifiuta di diventare adulto, di accettare se stesso e la realtà della sua vita, continuando a rincorrere un miraggio di felicità e di purezza (LESLIE A. FIEDLER, *Love and Death in the American Novel*, London 1967).

Carlo Izzo si riallaccia all'interpretazione di Fiedler quando osserva che questa fuga da se stessi appare costantemente nella biografia di molti scrittori americani: dall'isolamento domestico di Hawthorne alla vita solitaria nel bosco di Walden di Thoreau; dalla fuga sui mari di Melville al totale segregarsi di Emily Dickinson. Il motivo della fuga si ritrova anche in molti personaggi dei romanzi e del teatro americano: basti ricordare l'intera produzione di Hemingway e la vita stessa dello scrittore (C. Izzo, *Il tema della solitudine e della fuga nella letteratura americana*, in «Miscellanea di studi dedicata a Emerico Varady», Modena 1966).

Mi pare dunque che *The Island* si possa legittimamente inserire in questo preciso filone della letteratura americana; occorre infatti notare anche che nonostante l'enorme differenza fra gli eroi di Hemingway, dotati di una eccezionale carica vitale, e il protagonista di *The Island*, il quale più che un eroe può essere considerato un anti-eroe, tutti hanno almeno una caratteristica in comune, cioè la stessa incapacità a diventare veramente adulti.

incombe su John fin dall'inizio, diviene via via più soffocante, la tensione che è alla base del rapporto fra marito e moglie si acuisce sempre più fino a spezzarsi nella scena finale. Ma la complessità del rapporto fra John e Joan, il loro snervante, angosciato cercarsi e respingersi, non derivano solamente dalla particolare situazione economica che umilia il marito e lo rende sempre più incapace di reagire; come John ha tentato di fuggire la realtà esteriore cercando rifugio nell'isola, così egli vorrebbe fuggire la sua solitudine interiore cercando aiuto nell'amore di Joan, o meglio nel rapporto sessuale con la moglie. Ma entrambi i suoi tentativi falliscono: l'isola non è un rifugio sufficiente, anche qui una realtà meschina e sgradevole lo circonda; la moglie, delusa, lo respinge, con il suo atteggiamento passivo, verso la solitudine. Prigionieri come sono della loro solitudine, sempre più difficilmente riescono a comprendersi e a comunicare: « I want to go home, she said. Don't you get tired of living so far from everything »<sup>17</sup>. La moglie non può capirlo, ed egli sa già che non potrà spiegarle, anzi sembra rinunciare in partenza a qualunque spiegazione:

How could he tell her. Where is home. Isn't it here. I want the children to go to a proper school, she said. I worry they can hardly speak English. She covered her eyes with her hands stretching. There was no change to it, he thought. Bright, white, as the sun, all was covered perhaps, an impersonal intensity of location. And so now here, now there. What was the difference.

E ancora:

Aren't you concerned, she said. Yes, but perhaps differently. Shouldn't they have children as themselves to be with, and to speak English with. It was a curious problem, really a sense he could not quite get hold of. Where were they, because if here,

17. *The Island*, p. 72.

18. *Ivi*, p. 72.

then here it was, or there, then there it was. But both how, he thought. He could not answer her simply. It seemed an old nostalgia to him, that she took as concern. He had none to put with it, having taken himself to have lost home long ago, somewhere<sup>19</sup>.

Parc quasi che l'unica cosa che li unisca ancora sia il senso di vuoto che li accompagna sempre:

They carried, despite intentions, much of their emptiness with them, and talking, sitting in some small cafe for rest, grew quiet and at the same time very restless. John watched the movement beyond them, the restless people who passed by them, and Joan slipped again past him, in her own concerns<sup>20</sup>.

La tristezza dell'infanzia di Joan, la storia del loro incontro, gli squallidi aborti di lei prima e dopo il matrimonio, ricostruiti attraverso il ricordo di lui, fanno intuire un equivoco di fondo su cui si è sempre basato il loro rapporto: « Poor little orphans in the snow, the marriage itself was such a shock to them though they had made love before it, but now they walked down the street in New York together, with a check but no way to cash it. Wasn't he the big husband, the capable man, then. She waited and waited »<sup>21</sup>. *Loneliness, sex*, e infine *mutual necessity* li unirono all'inizio e in un certo senso li uniscono ancora. L'infanzia di Joan, le sue precoci esperienze sessuali, che suscitano ancora la gelosia del marito, sono determinanti per comprendere il suo bisogno di protezione e di sicurezza. Tutto ciò che non ha mai avuto lo chiede, lo pretende dal marito: « Wasn't he the big husband, the capable man... », l'uomo forte, sicuro di sé, capace di affrontare ogni situazione e di risolverla, sempre pronto ad aiutarla, a proteggerla.

19. *Ivi*, p. 74.

20. *Ivi*, p. 91.

21. *Ivi*, p. 67.

Ma John a sua volta, fin da ragazzo si è sentito schiacciato sotto il peso di una responsabilità che egli non ha saputo accettare, sembra anzi che questo peso divenuto per lui troppo gravoso, invece di maturarlo precocemente, abbia contribuito ad acutizzare le debolezze e le incertezze del suo carattere: « You have to stand up for yourself. And that was clear enough. He had to. If he was frightened, still he had to. In this family there was nothing else to do but that, his mother, his sister, all of them the same: there was no man now but him »<sup>22</sup>. La madre e la sorella prima, la moglie poi, si sono affidate a lui esigendo il suo aiuto.

Per liberare la moglie dai ricordi del passato e dalle conseguenze di una carenza affettiva sofferta nell'infanzia, tutto ciò che egli riesce a fare è tentare di ricostruire attorno a lei l'atmosfera di un'infanzia felice mai vissuta e in questo mondo fittizio anch'egli cerca rifugio:

She told him that her meals as a child had been rigorously limited, although there was no want... She spoke of the coldness of the house in winter. What could he do? They both ate great amounts of candy, usually in bed, after the children were asleep. They tried to move backward together. But sudden ruptures occurred, creating digressive, floppy losses of attention, leaving puddles of wasted time and self regard. To maintain the area of childhood took much of their time, which was free enough, yet they were driven as well, compulsively, to be adult, grown up, despite the loose world in which they lived. There cannot be childhood without the adult to define it, not at their age<sup>23</sup>.

La tensione si accentua: la duplice crisi, quella personale dell'uomo, dell'artista, e quella matrimoniale, intimamente legate, porta ad una situazione senza via d'uscita e allo stesso

22. *Ivi*, p. 70.

23. *Ivi*, p. 35.

tempo insostenibile. Il graduale, dapprima quasi impercettibile allontanamento di Joan, il suo chiudersi in se stessa, il suo tentativo di cercare altrove ciò che il marito non riesce più a darle o forse non le ha mai dato, di crearsi per la sua solitudine un altro amore, la sua stanchezza, la sua indifferenza, tutto viene registrato dall'occhio amaro e impotente del marito. Soprattutto dopo la malattia, di cui John si sente in parte colpevole, e dopo la difficile operazione, Joan si allontana da lui. E' una situazione di cui egli deve semplicemente prendere atto, non gli rimane null'altro da fare.

What was broken was only a mirror, and a very unreal one, but it was all they saw themselves in. They had made it, both of them, with what care they possessed. You here, me here, together there. How many such mistakes could it contain, even in its fragments. No one had wanted it broken. Even the arguments, and the distances between them, had kept the image clear. It gave them back themselves as they saw themselves, and if the faces should be angry, they understood. They recognized themselves<sup>24</sup>.

Fino a quel momento la loro vita, nonostante gli errori, le contraddizioni, le liti, aveva avuto un senso per loro, perché entrambi l'avevano creata e voluta così, ma ora Joan lo abbandona, rifiutando quel mondo creato da loro, per loro due soltanto, e perciò tutto perde di significato: « The mirror broke because she was no longer to be reflected there, as she had ever agreed to be. Each thing he now did, right or wrong, could not be placed in that reflection any longer. She had fallen out and broken too »<sup>25</sup>. La fragilità di questo amore che ha bisogno di essere continuamente inventato e riscoperto, quasi ricreato dal nulla, per non morire, ci rammenta i

24. *Ivi*, p. 100.

25. *Ibidem*, p. 100.

26. *Per Amore*, p. 68.

seguenti versi di *The Warning*: « Love is dead in us / if we forget / the virtues of an amulet / and quick surprise »<sup>26</sup>. Il dialogo iniziato nelle poesie continua sostanzialmente immutato nel romanzo.

Parallelamente al dramma interiore della donna, che da questo momento fino alla fine sembra aver acquistato una sia pur dolorosa maturità e una sua solitudine da difendere gelosamente, si svolge il dramma dell'uomo che assiste impotente alla graduale trasformazione delle moglie, ma che non sa rinunciare alla donna, ultimo punto fermo della sua esistenza, unico autentico rifugio. « I hung on / for dear life to her », egli confessa nella poesia *A Sight*<sup>27</sup>, mentre in *The Rain* egli supplica la donna di essere per lui: « like rain, / the getting out / of the tiredness, the fatuousness, the semi / lust of intentional indifference »<sup>28</sup>. Così nel romanzo John si ostina a cercare un rapporto sessuale con la moglie, il solo che lei non può negargli, e a cui essa accondiscende passivamente, a volte addirittura con odio.

Dopo l'operazione di Joan e dopo che la sua cicatrice, non solo fisica, si è apparentemente rimarginata, essi pian piano riprendono la solita vita:

So, slowly, they began to live together again, and then one night John woke, felt her close, warm, the excitement came, and he reached for her. Then, shaken, she showed him the face, white, hating. She took all the emptiness and gave it to him. That was the history, what it meant. All that was inside was now out<sup>29</sup>.

Ed è ora soltanto questa *emptiness* ad unirli nella lucida consapevolezza del fallimento del loro matrimonio e soprattutto

27. *Ivi*, p. 310.

28. *Ivi*, p. 146.

29. *The Island*, p. 114.

del fallimento di lui come uomo, come scrittore, come marito, come amante, come padre:

Everything between them was becoming niggardly and small, and, at night, trying to grow warm again, he reached out of her to find her wary, and himself fumbling, wanting to be excused again and again. He would say, I want to, and then her voice in the dark, can't we wait. She would say, I am tired, I don't feel like it. But he would insist, I have to, I can't sleep if we don't. Passively, then, she would let him, as she put it, pull open her heavy legs, reach down with his sullen hands, feel her. Then, as he climbed on, or else swung himself under the one raised leg, from the back, more usual, and felt against him the flatness of her back, in the silence, he heard her breathing grow heavier, more extended, to change at last into a snoring, as she fell asleep as he made love to her. What had happened was beyond him, changingg, in all the time that didn't chane, going on into vagueness. He wanted, as he said, to be good, to manage, to be enough for her, and for the children, to be that one man who was for them father, and husband, and the man who made love to her with all the large gestures, the very heart shaken open...<sup>30</sup>.

Ancora una volta assistiamo ai goffi, ostinati tentativi dell'uomo di cercare un qualunque rapporto umano con la moglie, rapporto che si riduce ad essere solo sessuale, anche questo spesso negatogli dalla stanca indifferenza di lei. Il suo infantile bisogno « to be excused again and again », i suoi inutili quanto patetici proponimenti « to be good » contribuiscono a darci una misura della debolezza dell'uomo; la ripetizione dei gesti umilianti, gli inutili tentativi, le speranze sempre deluse, fissano i personaggi a una situazione statica da cui sembra che ben difficilmente riusciranno a uscire.

Siamo ormai alla conclusione. Dopo una lite violenta provocata dalla gelosia di John (fondata o no non ha più

30. *Ivi*, pp. 165-66.

importanza: la tensione deve ormai scaricarsi con gesti, parole), Joan fugge di casa. I diversi stati d'animo di John mentre di notte, nella casa silenziosa, attende invano il ritorno della moglie, poi più tardi, quando la cerca affannosamente al buio in tutta l'isola, sono l'ultima e più esauriente analisi psicologica del personaggio ed anche l'ultima crudele chiarificazione dell'uomo con se stesso. Dopo ore di inutili ricerche, all'alba John giunge ad un punto della costa a picco sul mare: esausto, angosciato, si convince istericamente che la moglie si sia uccisa gettandosi dalla scogliera e che il suo corpo sia là sotto di lui, sfracellato, « the dead uncaring thing » sbattuto dalle onde.

All'orrore, al dolore e al senso di colpa subentra in John un sentimento di odio per lei che lo ha lasciato ora veramente solo a spiegare il proprio fallimento sigillato per sempre da quella morte:

A great wash of painful hate went through him, and there was no use in trying to block it, or excuse it, or say that she was dead and that he was sorry she was, and wished she wasn't dead. She was dead. He hated her. She left him with all of it, she had left him to explain his failure, her death, to their children, to the town, to her vicious guardian who would attack him, and he couldn't now have them anyhow. She had taken everything<sup>31</sup>.

Sembra che la tragedia sia compiuta. La morte avrebbe potuto essere ancora una volta una soluzione, sia pure terribile, sia pure come epilogo di un'esistenza impossibile. Ma quando egli torna a casa, la trova ad attenderlo. « I thought you were dead » dice, « but I was wrong ». Così termina il romanzo: dopo l'incubo, il ritorno alla realtà, e in questa realtà, apparentemente immutata, lo scrittore lascia i suoi personaggi a vivere giorno per giorno il loro difficile rapporto umano.

31. *Ivi*, p. 188.



La loro storia, in fondo molto simile a tante altre, è racchiusa nei versi malinconici e dolenti della poesia *A Marriage*: « The first retainer / he gave to her / was a golden / wedding ring. / The second—late at night / he woke up, / leaned over on an elbow, / and kissed her. / The third and the last— / he died with / and gave up loving / and lived with her »<sup>32</sup>. La vicenda si sviluppa principalmente attraverso il dialogo fra i due protagonisti, in realtà però il protagonista è solamente John, quello stesso personaggio che nelle poesie dialoga intimamente con la donna. Qui come là la donna è un termine insostituibile del bisogno erotico e affettivo, l'«altro» a cui occorre rapportarsi per ritrovare una dimensione umana; essa è sempre la condizione grazie alla quale l'uomo riscopre e verifica continuamente i propri impulsi. Ecco perché nel romanzo, più che a un dialogo fra marito e moglie assistiamo in realtà ad un monologo da parte dell'uomo, monologo in cui convergono ricordi del passato ed esperienze del presente, in cui le stesse esperienze intime della moglie sono ripensate e rimodellate dalla sensibilità dell'uomo. I problemi e la sofferenza della donna, i suoi gesti, le sue parole, invece di conferire una dimensione autonoma al personaggio, pare siano creati in funzione del marito, uno specchio nel quale egli tenta, sia pure invano, di ritrovarsi.

L'interesse dello scrittore per il suo protagonista — un interesse abbastanza scopertamente autobiografico — fa sì che la figura di John si impossessi totalmente dell'opera, soffocando gli altri personaggi ed impedendo loro di assumere consistenza e vita propria, e in ultima analisi rischia di compromettere l'equilibrio del romanzo conferendogli una monocromia eccessiva. I personaggi che si muovono attorno a John rimangono dunque troppo spesso figure sbiadite e unidimensionali, illuminate solo raramente di luce diretta, quan-

32. *Per Amore*, p. 98.

do cioè il protagonista stabilisce un contatto con ognuno di essi. Mi riferisco non solamente alla figura di Joan, personaggio femminile complesso che si presterebbe a un ben più completo e convincente sviluppo, ma anche alla coppia Artie-Marge, il cui dramma si svolge, quasi come contrappunto, parallelamente a quello della coppia principale, e che nonostante una presentazione piuttosto stimolante e suscettibile di ulteriori sviluppi (« Godforsaken Artie with his thin hopes, impeccable courage, such bare affronteries,..... And then his wife, Marge, whose heavy name was not her,... caught by love in a pattern she no longer much believed in... »)<sup>33</sup>, non acquista, nel corso della vicenda, una maggior autonomia e una più precisa dimensione, ma al contrario tende sempre più a confondersi col gruppo sfocato dei personaggi minori.

L'impostazione del romanzo, imperniato esclusivamente sulla profonda crisi di un uomo, presuppone una tensione continua e crescente a cui debbono contribuire tutte le componenti narrative, una tensione che, come abbiamo detto, troverà sfogo nella scena finale, quando cioè viene raggiunto il *climax* del racconto. Non è chiara, perciò, la funzione di episodi, quali ad esempio l'arrivo della famiglia di uno scrittore australiano con moglie francese e con una strana sorella, grande ammiratrice di Lawrence e amante del vino locale. Poiché la loro breve permanenza sull'isola non ha influenza alcuna sul protagonista, pare quasi che episodi semiseri come questo e come l'altro, riguardante il povero Willis, il goffo inglese piombato dalla lontana e uggiosa Liverpool nella caotica vita di John e dei suoi amici, altra funzione non abbiano se non quella di fornire una specie di *comical relief*, peraltro piuttosto fuori luogo, perché, non articolandosi questi episodi in modo da inserirsi armonicamente nel tessuto del

33. *The Island*, p. 11.

romanzo, rimangono semplici divagazioni di ostacolo all'efficacia della narrazione e alla sua continuità tematica.

Questi, dunque, i limiti di un'opera che costituisce tuttavia un'esperienza significativa nella produzione dello scrittore e rappresenta una ulteriore conferma della vitalità del romanzo contemporaneo in America.

GIOVANNA SILVANI

NOTA. — Occorre accennare ad una possibile influenza di D. H. Lawrence, su questo primo romanzo di Creeley, per quel che riguarda un certo parallelismo di situazioni: la crisi emotiva e sessuale del protagonista aggravata da una penosa sensazione di virilità frustrata e complicata dal bisogno di un forte legame di amicizia con un altro uomo. Il rapporto fra John e Artie può infatti ricordare quello fra Rupert Birkin e Gerald Crich in *Women in Love*, dove assistiamo ad un tentativo di stabilire un rapporto fra uomini complementare al matrimonio e ugualmente necessario. Si può anche riscontrare una certa analogia fra il protagonista di *The Island* e quello di un altro romanzo di Lawrence: *Aaron's Rod*, in cui Aaron Sisson avverte un estremo bisogno della amicizia con un altro uomo, Rawdon Lilly, fino a sottomettersi alla personalità più forte dell'amico, personalità che stranamente lo attrae e lo respinge a un tempo. Tuttavia le analogie con *The Island* rimangono troppo superficiali per poter parlare di un'influenza diretta. Aaron e John hanno sì in comune la solitudine, ma mentre Aaron questa solitudine l'ha voluta e conquistata attraverso la sofferenza per mantenere intatta la sua personalità, ciò che di più sacro e vitale esiste in lui, John, al contrario, teme e odia questo torpore che lo isola dagli altri e svuota di significato la sua vita. La crisi sessuale ed esistenziale dei due uomini, intimamente connesse, hanno radici profondamente diverse. Aaron fugge la moglie e poi le amanti per timore che cedendo all'amore possessivo di una donna, la sua personalità venga menomata e distrutta (motivo questo ricorrente nella problematica di Lawrence, come risulta ad esempio anche dalle esperienze amorose di Paul Morel in *Sons and Lovers*). Per John, invece, il rapporto sessuale con la moglie è importante per spezzare, almeno temporaneamente, il suo isolamento, e anche perché la sua virilità, per liberarsi dal senso di frustrazione che la mortifica, ha bisogno di essere accettata e riconosciuta dalla donna, prima ragione della sua esistenza, materno rifugio dalle sconfitte della vita. Mentre dunque in *Aaron's Rod* il problema dei rapporti fra uomo e donna è subordinato al problema dell'amicizia fra uomini e a quello di una possibilità di completamento, o addirittura della sostituzione del rapporto matrimoniale con un forte legame fra due uomini, in *The Island* invece il problema principale rimane il rapporto uomo-donna, e non esistono altre vere alternative. Anche eventuali analogie fra l'amicizia che unisce Rupert Birkin e Gerald Crich in *Women in Love* e quella che unisce John e Artie in *The Island*, rimangono superficiali e parziali. Inutile sarebbe infatti cercare nell'amicizia fra i due uomini in *The Island*

quella ricerca tormentata e a volte ambigua di una *Blutbrüderschaft* forse irraggiungibile cui aspira Rupert Birkin in *Women in Love*. L'amicizia fra John e Artie appare completamente immune dall'ambiguità latente in più di un personaggio di Lawrence, ambiguità che nasce da un elemento sensuale spesso presente nel rapporto di amicizia fra due uomini, accanto ad un forte desiderio di completa unione spirituale (ricordiamo, ad esempio, la scena della lotta fra Rupert e Gerald in *Women in Love*). Queste sfumature inconsciamente omosessuali che affiorano a volte nell'opera di Lawrence sono completamente assenti nel romanzo di Creeley. In questo senso è evidente che la problematica offertaci da Lawrence si differenzia nettamente da quella propositaci da Creeley attraverso la sua analisi dell'amicizia fra John e Artie, amicizia indubbiamente contrastata e tormentata, ma che rimane tuttavia un momento non essenziale nella struttura e nella tematica del romanzo.