

MARK TWAIN ALLE SOGLIE DELLA FANTASCIENZA

Tra le lettere e i diari di Twain, alcuni dei quali ancora inediti, e che si trovano custoditi presso la Bancroft Library dell'Università di Berkeley, i « papers » relativi agli anni che vanno dal 1895 al 1898 rivestono agli occhi del biografo un interesse del tutto particolare. Quello compreso fra il 1895 e il 1898 è un quadriennio intenso e doloroso nella vita di Twain: sono gli anni che seguono immediatamente la tragica bancarotta e la morte della figlia Susy.

Per chi, come noi, si occupa di biografia solo in modo del tutto marginale e fa invece del testo letterario il centro del proprio interesse, questi « papers » sono una fonte altrettanto ricca di considerazioni, spunti e confronti, anche se per un motivo diverso. La grandissima importanza, da questo punto di vista, risiede nel fatto che essi documentano un quadriennio di tentativi nel senso di un rinnovamento formale, la ricerca di un genere alle soglie della fantascienza, e vedono il prevalere di gruppi di tematiche che si focalizzano sulla psiche umana e sui rapporti dell'io con il cosmo. Quello dal 1895 al 1898 è un periodo che se, da un lato, segna una pausa nella produzione maggiore, dall'altro, è estremamente prolifico per quel che riguarda scritti per lo più incompiuti e di carattere sperimentale che saranno pubblicati postumi. L'opera postuma di Twain, com'è noto, copre un lunghissimo arco di tempo e ingloba non soltanto lettere, diari e appunti ma anche opere di narrativa per lo più incompiute. Fra queste ultime prevalgono *tall-tales*, fiabe satiriche, racconti fantastici e surrealistici che saranno poi pubblicati dalla University of California Press durante gli ultimi dieci anni. Le satire, i « burlesques », le fiabe e le *tall-tales* allegoriche sono raccolte nei volumi *Mark Twain's Satires and Burlesques*, curato da Franklin R. Rogers (1968) e *Mark Twain's Fables of Man* (1972) curato da John S.

Tuckey mentre i racconti fantastici sono raccolti nel volume *Mark Twain's Which Was the Dream?* (1968) sempre a cura di Tuckey e in *Mark Twain's Mysterious Stranger Manuscripts* (1969) a cura di William G. Gibson. Blair ha invece raccolto in *Mark Twain's Hannibal, Huck and Tom* (1969) bozzetti, reminiscenze e racconti ambientati nel villaggio di Hannibal o centrati sui personaggi di Huck e Tom. Della raccolta intitolata *Which Was the Dream?* fanno parte i racconti «The Enchanted Sea-Wilderness» e «The Great Dark» che intendiamo analizzare nel corso di questo lavoro. Sono due racconti che sono stati definiti simbolici e che furono scritti l'uno all'inizio e l'altro alla fine del quadriennio in questione; essi ci sembrano particolarmente significativi per uno studio dell'evoluzione formale e tematica e dello sperimentalismo di quel periodo¹. Ci proponiamo perciò di mettere a confronto i racconti con i loro referenti esterni e cioè le lettere e le annotazioni contemporanee ad essi.

«The Enchanted Sea-Wilderness» e «The Great Dark» sono strutturati su di uno stesso mito — il viaggio disastroso di una nave che per aver violato le leggi della Natura subisce la vendetta di questa e rimane intrappolata in una zona circoscritta da cui è impossibile sfuggire. Di questo mito che aveva costituito il fulcro di *The Rime of the Ancient Mariner* di Coleridge, i due racconti danno un'interpretazione in chiave positivista e determinista. Appartengono entrambi, in senso lato, al genere fantastico di cui adottano i moduli narrativi. Ed è proprio attraverso la scelta di determinate strutture — il sogno, la leggenda tramandata oralmente — che si opera, qui, quella rottura della forma tradizionale, quella ricerca di una nuova forma di cui queste opere tarde e postume sono una testimonianza.

1. Da una nota olografa di Twain, a cui Tuckey si riferisce nell'introduzione generale ai racconti contenuti in *Which Was the Dream?* (p. 18), risulta che Twain considerava «The Enchanted Sea-Wilderness» come una prima stesura da utilizzare nell'elaborazione di «The Great Dark».

In un articolo del 1971, « Mark Twain's Later Dialogue: The 'Me' and the Machine », Tuckey sostiene che negli scritti tardi di Twain è possibile rintracciare due opposte tendenze, anzi, due psicologie: la psicologia positivista che considerava l'uomo un puro meccanismo, puro prodotto dell'ambiente, e la nuova psicologia, che si stava evolvendo in quegli anni, che metteva in risalto le forze dell'inconscio e l'importanza dei sogni. Queste due psicologie, che comportavano opposte implicazioni riguardanti la libertà e la sopravvivenza dell'umanità, sembravano interessare Twain in egual misura. Tuckey sostiene che mentre opere come *What Is Man?* sono un diretto riflesso della filosofia positivista, gli scritti simbolici, fra cui *The Mysterious Stranger*, sono informati dall'interesse di Twain per i sogni e le potenzialità della psiche umana. Questo interesse per la psicologia del profondo, che si era già manifestato negli scritti degli anni '70 e '80 sulla *mental telegraphy* ovvero la telepatia, e che si era accentuato in seguito parallelamente all'evolversi degli studi psicologici in Europa ed in America, aveva finito poi col culminare negli anni '90 con gli scritti simbolici e le annotazioni dei diarii. All'inizio del secolo, tuttavia, Twain sembrò allontanarsi dal filone « irrazionale » e ritornare sulle posizioni positiviste che erano già emerse in *What Is Man?*. Tutti gli scritti degli ultimi dieci anni sembrano privi di qualsiasi speranza in un'ipotetica libertà umana. Tuckey vede dunque il manifestarsi di queste due filosofie così dicotomiche in diversi gruppi di opere, anche se non in diversi periodi poiché *What Is Man?* fu composto nel 1897 proprio mentre Twain annotava le sue riflessioni sui sogni.

A noi sembra che, scbbene le affermazioni di Tuckey appaiano chiaramente motivate, non si dovrebbero ignorare le profonde contrapposizioni che affiorano all'interno degli stessi scritti simbolici. Anzi, da un'attenta lettura di « The Enchanted Sea-Wilderness » e « The Great Dark », risulta

2. JOHN S. TUCKEY, « Mark Twain's Later Dialogue: The 'Me' and the Machine », *American Literature*, vol. 41, n. 4, 1969, pp. 532-42.

chiaro come le incertezze di Twain rispetto alle possibilità di libertà dell'individuo in un cosmo meccanicistico e indifferente e in una società impersonale e tecnologica si traducono nella struttura dicotomica dei racconti. Le dicotomie simboliche del testo rivelano il profondo dubbio di Twain rispetto alla natura stessa della società e al complesso rapporto tra progresso e primitivismo. Possiamo quasi avanzare l'ipotesi che le incertezze rispetto alla libertà dell'individuo e alla natura della società siano all'origine dell'oscillare di Twain fra le due psicologie. E la scelta di un genere ai limiti della fantascienza va senz'altro messa in relazione con il rapporto di attrazione e ripulsa che Twain nutriva verso la scienza e verso il suo diretto derivato, il progresso tecnologico.

Connesso ai problemi posti dai « papers » è quello della censura, e cioè, di tutti quegli avvenimenti e atteggiamenti che hanno impedito o procrastinato la pubblicazione degli scritti postumi. Nel 1940, secondo un calcolo fatto da De Voto, i « papers » ammontavano alle quindicimila pagine non pubblicate. Oggi, a parte i « Notebooks » e i « Journals » riguardanti il periodo che va dal 1884 al 1910, e che sono in via di pubblicazione, tutto il resto è apparso durante gli ultimi dieci anni nei volumi della University of California Press. Fino al 1960, soltanto alcuni estratti erano apparsi a cura dei vari legatari dell'opera, Paine, De Voto, Wecter, Smith. Del resto anche la stessa *Autobiography*, pubblicata a cura di Charles Neider, nel 1960, recava generosi tagli. Furono questi tagli a scatenare, fra il critico russo Berezintski e lo stesso Neider, una polemica che vide schierate su fronti opposti due concezioni antitetiche della letteratura³.

3. Neider tratta della polemica con Berezintski in *Mark Twain* (Horizon Press, New York, 1969) pp. 110-133. Il critico russo accusava Neider, in sostanza, di aver voluto oscurare la vera immagine di Twain sopprimendo quei brani in cui venivano espressi giudizi negativi o comunque sarcastici sulla civiltà americana. Neider si difese adducendo la pretesa non esteticità dei brani esclusi ma poi finì con l'ammettere le difficoltà incontrate da lui e da altri nella pubblicazione dell'opera inedita

Tuttavia, ciò che è ancora più interessante notare è la volontà di autocensura di Twain, la preoccupazione per la propria immagine pubblica che pervade l'opera postuma: sintomo dell'inconsapevole introiezione degli imperativi della società, può aver determinato, in una certa misura, la scelta di determinati mezzi formali. Sia la satira che il fantastico possono servire ad esprimere, attraverso l'indirezione, ciò che si ritiene di non poter dire in altro modo. Si tratta insomma del problema del « represso », di quanto, cioè, viene rimosso a causa della repressione operata dalla società e che riaffiora poi nel testo letterario⁴. E' quanto è possibile osservare, non solo nella scelta di un genere letterario profondamente elusivo quale quello del racconto fantastico, ma anche nel tessuto narrativo stesso dei racconti, « *The Enchanted Sea-Wilderness* » e « *The Great Dark* », nell'organizzazione dei rapporti fra i personaggi, nel concatenarsi delle azioni, nel sistema dei simboli, nei rapporti che si determinano nel testo fra ordine e caos, fra autorità e trasgressione. Torneremo più oltre su questo problema per verificarlo sul testo.

Il quadriennio dal '95 al '98 precede la produzione letteraria più impegnata politicamente e cioè le satire che testimoniano dell'impegno di Twain contro l'imperialismo americano, lo tzarismo russo, i grandi monopoli, le persecuzioni degli ebrei in Austria, i linciaggi dei negri nel Sud e la falsa retorica delle guerre espansionistiche. E forse non è un caso; non è un caso, cioè, che la stagione del maggior impegno politico sia preceduta da una stagione di medita-

di Twain. Queste difficoltà consistevano nei recisi divieti opposti dalla figlia dello scrittore, Clara Clemens e dagli altri legatari che ostacolavano la pubblicazione di quei brani che trattavano in modo esplicito di religione o di politica, adducendo per questo divieto la volontà stessa di Twain, espressa in cenni sparsi nella sua opera.

4. Per una definizione del ritorno del represso formale in letteratura vedi le opere di FRANCESCO ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura* (Torino, Einaudi, 1973), *Lettura freudiana della « Phèdre »* (Torino, Einaudi 1971).

zione trasfigurata, in senso fantastico e simbolico, sulla condizione umana, i rapporti fra l'io e il cosmo, i rapporti fra il reale e l'immaginario.

I « notebooks » in genere, e in particolare, quelli di questo quadriennio, riflettono i temi ricorrenti della tarda narrativa satirica twainiana — il vulturismo e l'impassibilità della Natura, la crudeltà e fragilità dell'uomo, l'ipocrisia della società, l'assurdità della condizione umana. Le note di considerazioni generali sono inframmezzate ad altre di carattere personale e ad altre ancora che verranno utilizzate nella scrittura. Scorrendo le note degli anni 1895 e '96 ci si accorge che il tema del viaggiare ricorre con insistenza — cosa del resto naturale dato che Twain si trovava in viaggio su di una nave. Sono però note che preludono alla scrittura e in questo senso vanno viste, cioè in relazione al racconto « The Enchanted Sea-Wilderness ». Il mare e la nave sono visti qui come entità contrapposte. La nave è una microsocietà autonoma mentre il mare è immenso, immoto e silenzioso, quasi privo di vita. Nel Notebook del 6 gennaio del 1896 leggiamo: « What an eventless existence life at sea on a long summer voyage is. No life visible; now and then a school of porpoises; at intervals a solitary albatros; once a week a ship, far away; peace everlasting peace and tranquillity »⁵. E poi ancora: « The one difference between a river and the sea is that the river looks fluid, the sea solid—usually looks as if you could step out and walk on it. »⁶ « but outside of the ship is no life visible but the occasional flash of a flying fish »⁷. La

5. *Mark Twain's Notebook*, ed. ALBERT B. PAINE (New York, 1935) p. 266. Questo brano è visibile anche fra le note olografe e nelle copie dattiloscritte incluse nella collezione dei Mark Twain Papers alla General Library of the University of California, Berkeley; vedi anche il Dattiloscritto 29 (I) p. 1. Colgo l'occasione per ringraziare Frederick Anderson e Lin Salamo per avermi dato l'opportunità di studiare i diarii ed altro materiale della collezione e per i molti validi suggerimenti.

6. Dattiloscritto 29 (I) p. 6.

7. *Ibidem*, p. 7.

nave, in quanto microsocietà, ha una sua cultura, delle tradizioni tramandate oralmente, delle leggende e il capitano funziona come memoria collettiva e racconta al nostro un aneddoto dopo l'altro. A Twain interessa molto la tecnica del viaggiare e ne trae spunti per creare un'aureola di fantastico intorno alle avventure del viaggio. Ricorda i tempi passati quando non si disponeva di macchinari tecnicamente perfetti, ultimi ritrovati della scienza. Scrive: « In the old times they used to heave the log in (ever) each watch; now the ship does it herself, by automatic machinery; heaves it day and night & all the time & makes record of the result. You don't have to watch it — it doesn't get drunk »⁸. Rimpiange i tempi quando le distanze del mondo erano veramente considerevoli e annota più oltre: « No generation after the one now passing from the stage will ever be able to appreciate how romantic it was; for the reason that all world-distances have shrunk to nothing now; (there are no dim far-away lands, now, dreaming in a golden haze of mystery). The mysterious & the fabulous can get no fine effects without the help of remoteness, anymore »⁹. Il 4 settembre del 1895 passa l'equatore; nelle note successive a quella in cui annota il passaggio, parla delle correnti elettriche che influiscono permanentemente sulle parti in ferro della nave tanto da modificare il buon funzionamento e l'esattezza della bussola. Twain si riferisce alla bussola in termini che quasi la personificano. Il 6 settembre 1895 scrive: « A compass is a particular & fastidious & wayward thing— gets wedded to habits & will not give them up »¹⁰. Questo la porta ad inesattezze che devono essere corrette dai marinai addetti ad essa; infine, quando sarà stata regolata, un carico di ferro per ferrovie la sbilancerà di nuovo. « It is more capricious & fussy than any woman »¹¹, commenta.

8. Dattiloscritto 29 (II) p. 34.

9. *Ibidem*, p. 37.

10. *Ibidem*, p. 43.

11. *Ibidem*, p. 44.

Ma anche la bussola più precisa impazzisce in alcune circostanze e questo avviene quando ci si trova in alcuni posti nel mare, posti misteriosi che la tradizione marinara vuole che esistano. « There are spots at sea where the compass loses its head and whirls this way and that; then you give it up and steer by sun, wind, stars, moon or *guess*, & trust to luck to save you till you get by that insane region »¹². « The Enchanted Sea-Wilderness » tratta appunto di un'avventura in uno di quei « spots at sea ».

Queste annotazioni possono essere messe facilmente in relazione con il racconto. La ricerca della « remoteness » non può essere che il preludio di un processo compositivo che approda alla letteratura fantastica, così come la personificazione della bussola (« fastidious, wayward, fussy and capricious more than a woman ») prelude alla concezione del « personaggio » bussola quale lo ritroveremo nel racconto. La visione della nave come microsocietà in sé conclusa, contrapposta al mare, macrocosmo estraneo, smisurato ed immoto è all'origine della stessa concezione del racconto.

« The Enchanted Sea-Wilderness » è un frammento non utilizzato di *Following the Equator*, composto probabilmente tra il Novembre e il Dicembre del 1896. Oltre che nelle annotazioni del 6 settembre e le altre citate sopra, la genesi di questo racconto può essere rintracciata anche nel « Passenger Story »¹³ e in alcune note del 1866 nelle quali è riportato un discorso fra marinai in cui si parla di « baffling winds and dreadful alms » e di « month-long drifting between

12. Dattiloscritto 28 (II) a p. 44.

13. « Passenger Story », scritto nell'autunno del 1896 e pubblicato da Tuckey nell'appendice del volume *Which Was the Dream?* pp. 557-59, consiste in un dialogo durante il quale viene narrato l'episodio del cane eroico che salva la nave dall'incendio e viene poi abbandonato dal capitano sulla nave in fiamme: è un primo frammentario abbozzo di stesura di « The Enchanted Sea-Wilderness ». Secondo Tuckey il tema del cane abbandonato sarebbe una proiezione del dramma personale di Twain che soffriva di un profondo senso di colpa per aver lasciato morire Susy sola, nella loro casa arroventata dal sole d'agosto.

islands »¹⁴. Un'altra possibile fonte è costituita da alcune note destinate al racconto di un viaggio in pallone¹⁵. La situazione centrale, una nave prigioniera in uno spazio circoscritto in seguito ad una vendetta della Natura che è stata violata nelle sue leggi, si rifà al mito dell'*Ancient Mariner* di Coleridge. Questo stesso poema aveva costituito il fulcro di un racconto burlesco, «*The Aged Pilot Man*». Ben diversa è l'elaborazione alla quale si arriva ne «*The Enchanted Sea-Wilderness*». Si tratta, qui, di una ciurma il cui capitano ha fatto abbandonare il cane di bordo sul relitto in fiamme della nave, contravvenendo così non solo al desiderio espresso dai marinai ma alle stesse leggi della Natura. Era stato il cane infatti a salvare l'equipaggio dall'incendio, avvertendo il capitano in tempo. Benché l'equipaggio riesca a mettersi in salvo su di un'altra nave, il suo destino è ormai segnato. Ben presto finiranno intrappolati in una zona situata al centro dell'oceano, fra il Capo di Buona Speranza e il Polo Sud. Si tratta di una zona circolare suddivisa essenzialmente in due parti: la prima occupa 4/5 del diametro ed è colpita da tempeste perenni, nebbie, oscurità e correnti concentriche che spingono la nave verso un cerchio più interno, dominato invece dalla calma più assoluta. La prima zona viene chiamata 'The Devil's Race-track' mentre la seconda si chiama 'The Everlasting Sunday'. Al centro della seconda zona si trova una parte circolare dove la mancanza di vento, la luce solare e il silenzio sono perenni. La storia, narrata da un marinaio superstite, è introdotta da un passeggero a cui la terribile avventura viene narrata. Dalla *tall-tale* riprende la struttura di storia tramandata oralmente e lo schema a cornice. Un narratore colto, il passeggero, introduce un racconto trasmessogli oralmente da un narratore popolare, «*the bronzed and gray sailor*»; egli si ripromette di tramandare la storia così come la ricorda senza però tentare di riprodurre il linguaggio del marinaio. Questa

14. Dattiloscritto 5 p. 600.

15. *Ibidem*, 16 p. 40.

mancata riproduzione del linguaggio *vernacular* porta il racconto su di un livello di letterarietà che l'allontana dalla struttura classica della *tall-tale* dove l'opposizione fra la cultura *genteel* del narratore primo e la cultura agraria, *vernacular* e essenzialmente orale del narratore del racconto metadiegetico, risaltava prima di tutto sul piano linguistico. Ciò nondimeno l'opposizione fra le due parti si realizza con la pretesa oggettività e scientificità del messaggio del racconto primo o cornice a cui si contrappone la discorsività narrativa del racconto metadiegetico nel quale l'oralità è ricreata in modo diverso dall'uso del *vernacular*¹⁶.

Questo ultimo comincia riproducendo l'immediatezza di un discorso che è già iniziato e che al lettore viene trasmesso tagliato dalla regia del narratore eterodiegetico¹⁷: « We got into that place by a judgement ». Il fatto stesso che il lettore conosca « that place » grazie alla descrizione contenuta nella cornice (« Scattered about the world's oceans at enormous distances apart are spots and patches where no compass has any value. »), e che senza di essa, la prima affermazione del narratore metadiegetico apparirebbe oscura, basta ad affermare l'interdipendenza semantica e strutturale delle due parti. Senza il racconto primo, non solo il lettore si troverebbe ad un diverso ed inferiore livello di comprensione della prima affermazione del « bronzed and gray

16. Il fatto che il narratore primo non ceda la parola ad un secondo narratore ci indurrebbe a considerare il racconto secondo come pseudodiegetico — racconto secondo il cui narratore rimane inalterato. Tuttavia per il fatto stesso che questo racconto viene riprodotto in un modo che è sì lontano dall'originale — a noi ignoto — ma è anche lontano dallo stile del racconto primo e a questo si contrappone, ci permette di definire il racconto secondo come metadiegetico.

17. Il narratore primo può essere definito eterodiegetico per il suo rapporto con la storia nella quale non viene coinvolto ed intradiegetico per il suo livello narrativo. Per il modo come introduce il racconto metadiegetico la sua può essere definita una funzione di regia. Gli si contrappone la funzione testimoniale del « bronzed and gray sailor » che è narratore omodiegetico in quanto è presente nella storia come personaggio.

sailor » ma persino il problema del genere del racconto, nella sua totalità, verrebbe ad essere diverso. Il racconto metadiegetico senza la cornice (racconto uno) potrebbe venire ascritto nel genere « merveilleux pur »¹⁸. La mancanza d'esitazione da parte del marinaio (narratore metadiegetico ed omodiegetico in quanto personaggio nella storia), rispetto alla veridicità di quanto ci racconta, porrebbe il racconto metadiegetico oltre i limiti del genere fantastico, genere che è appunto basato su di un'esitazione iniziale del protagonista di fronte al fatto da narrare. Si tratterebbe dunque di un racconto 'meraviglioso' in cui il lettore viene immerso subito in un mondo dove tutte le leggi della realtà sono sospese. L'interdipendenza fra i due racconti fa sì che la determinazione del genere del racconto sia un po' più problematica. Il racconto primo è infatti ai limiti della fantascienza: ci presenta l'immaginario come dato scientifico e dunque reale. Il fatto è che mentre il narratore intradiegetico si limita ad esporre il dato (la circolarità e concentricità del mare e l'impotenza della bussola), il narratore metadiegetico propone una spiegazione (e cioè il « judgement » sul capitano). Tipico della mentalità fantastica, e cosa che la accomuna alla mentalità infantile e alla mentalità primitiva, è la ricerca di una causa e la negazione della casualità dell'esistenza. Questo porta ad un pandeterminismo, cioè, ad una spiegazione superstiziosa a livello cosmico del fattore casuale. Una spiegazione del genere non viene ricercata dal narratore intradiegetico poiché ciò sarebbe in contrasto con qualsiasi men-

18. In *Introduction à la littérature fantastique*, (Edition du Seuil Paris, 1975) Todorov dimostra che il fantastico è basato su di un'esitazione da parte del narratore/protagonista o del lettore di fronte all'evento narrato — evento, ovviamente, straordinario che si è prodotto in un mondo a noi familiare. « Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles: ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous... Le fantastique occupe le temps de cette incertitude... » (p. 29). Scrive più oltre: « Le fantastique, nous l'avons vu, ne dure que le temps d'une hésitation... Si... il (lettore) décide qu'on doit admettre de nouvelles lois

talità scientifica. La prima e più importante dicotomia del testo è, dunque, l'opposizione tra mentalità scientifica e mentalità primitiva; l'una rappresentata dal narratore intradiegetico e l'altra dal narratore omodiegetico. Questa dicotomia è fonte di ambiguità nel testo; fornisce infatti la possibilità di due interpretazioni, l'una razionale e l'altra irrazionale. Pone, cioè, il lettore di fronte al problema di decidere se quanto viene descritto è un fenomeno che in qualche modo rientra nella realtà o se invece esula da questa e la trasgredisce. Questa esitazione che è contenuta nel testo e scaturisce dalla contrapposizione dei due racconti e dei due narratori, ci permette di definire il racconto come fantastico anche se si tratta di un fantastico con accentuata tendenza verso il genere meraviglioso poiché, nelle due parti, seppure ad un livello diverso, vi è l'accettazione del dato soprannaturale. Il marinaio accetta il soprannaturale attraverso il pandeterminismo; cioè attraverso la ricerca di un significato cosmico, la visione di un universo in cui tutto è significativo, mentre il passeggero dà del soprannaturale una spiegazione in termini razionali basandosi però su leggi scientifiche che la scienza non riconosce. Siamo così alle soglie della fantascienza, che del resto durante il secolo scorso veniva denominata in Francia *merveilleux scientifique*.

Nel cosmo del racconto metadiegetico, in cui tutto ha un significato, gli strumenti stessi che determinano la vicenda devono essere carichi di significato. Il cane, la cui eliminazione provoca la vendetta della Natura contro il capitano, è descritto come una persona, un giovane mozzo che aiuta e assiste i marinai nel loro lavoro e un bambino, « the pet of the whole crew », « full of play and fun, and affection and good nature, the dearest and sweetest disposition that ever was »¹⁹; anche il capitano si riferisce a lui come ad

de la nature, par lesquelles le phénomène peut être expliqué, nous entrons dans le genre du merveilleux ». (p. 46).

19. *Mark Twain's Which Was the Dream? and Other Symbolic Writings of the Later Years* ed. by JOHN S. TUCKEY (University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1968) p. 77.

un bambino e decide di abbandonarlo sulla nave in fiamme proprio per questo: « He'd be more in the way than a family of children and he can eat as much as a family of children, too »²⁰. Proprio perché così chiaramente personificato, l'eliminazione del cane mette in moto, secondo una visione pandeterministica, la vendetta della natura; essendo l'eliminazione di un oggetto totemico, essa ha il valore di una profonda trasgressione all'armonia esistente fra l'uomo e il cosmo. Il cosmo così come è percepito dalla visione primitiva dei marinai è personificato e nella misura in cui le sue leggi vengono rispettate, è benefico. Il cane, oggetto totemico, elemento della natura ed oggetto di una trasposizione affettiva, è un genio benefico che ha poteri allargati che gli derivano dal suo essere istintivo; ha cioè poteri di percezione che mette al servizio della nave quando scopre l'incendio che poi la distruggerà e avverte il capitano. Una volta eliminato, viene sostituito da un oggetto meccanico: la bussola. Questa viene ugualmente personificata. La sua personificazione inizia addirittura nel racconto primo dove il passeggero afferma che la bussola quando entra il 'Devil's Race-track' « is scared, and distressed and cannot be comforted »²¹. Il marinaio dice che la bussola, una volta entrata nel cerchio mortale, « was gone crazy »²² ed ancora che « it had a soul »²³. Si precisa così la seconda importante dicotomia del testo. La prima, abbiamo visto, opponeva mentalità scientifica a mentalità primitiva; la seconda deriva e si collega a questa; essa vede infatti la contrapposizione di due gruppi di personaggi: da un lato, i marinai con la loro interpretazione primitiva e pan-deterministica, dall'altro, il capitano con la sua visione razionale e progredita; gli uni assumono come totem il cane, l'altro si affida alla bussola. La dicotomia fra mentalità primitiva e mentalità scientifica

20. *Ibidem*, p. 79.

21. *Ibidem*, p. 76.

22. *Ibidem*, p. 81.

23. *Ibidem*, p. 83.

si precisa meglio con l'opposizione fra strumenti della natura e strumenti della scienza. Non solo, questa dicotomia si precisa socialmente poiché il capitano rappresenta l'autorità e dunque la classe dominante nella microsocietà della nave, mentre i marinai sono oggetto di questa autorità. « Elliot Cable master, a rough man and hard-hearted, but he *was* master, and that is the truth. When he laid down the law there wasn't pluck enough in the whole ship to take objections to it »²⁴.

A questo punto dobbiamo ricollegarci al problema del 'represso'. Il capitano rappresenta l'autorità e in quanto tale tende alla repressione di tutti quegli impulsi che, collegati alla sfera affettiva, tendono al rallentamento del processo verso il progresso. Il cane è oggetto di una proiezione affettiva da parte dei marinai ed appare, dunque, al capitano come ostacolo che rallenta irrazionalmente il necessario progresso. Possiamo perciò schematizzare i rapporti esistenti in questa microsocietà nel seguente modo:

<u>Repressione</u>	<u>Autorità</u>	<u>Capitano</u>	<u>Bussola</u>
Represso	Trasgressione	Marinai	Cane

Se ricolleghiamo questo schema alla dicotomia fondamentale su cui è basato il testo nella sua totalità e cioè la contrapposizione fra mentalità primitiva e mentalità scientifica, possiamo stabilire un'equivalenza:

<u>Repressione</u>	<u>Autorità</u>	<u>Capitano</u>	<u>Bussola</u>	<u>Scientifico</u>
Represso	Trasgressione	Marinai	Cane	Primitivo

Tutto il racconto metadiegetico è organizzato su di un andamento prolettico. Con una tautologia precisa, ricorre l'immagine del « judgement » sul capitano; esso viene preannunciato fin dalla prima frase (« We got into that place by a judgement-judgement on the captain of the ship »)²⁵ e

24. *Ibidem*, p. 77.

25. *Ibidem*, p. 77.

viene ripetuta poi alla fine del primo capitolo (« And deep down in our hearts we believed a judgement would come on the captain for this. And it did; as you will see »)²⁶. Queste prolessi rappresentano la vittoria dell'intuizione dei 'primitivi' marinai sulla razionalità e scientificità del 'progredito' capitano. E dunque, repressa, l'intuizione ricompare per affermare ciò che essa sola è in grado di prevedere. Segni dell'oralità del racconto e della sua funzione profetica, le prolessi affermano infatti il nesso fra la stessa oralità della forma e la mentalità primitiva che le genera. Quelle riguardanti il judgement non sono le sole prolessi poiché tutto il racconto è giocato su delle anticipazioni e delle prefigurazioni che creano uno schema a parallelo. Tema del racconto è un viaggio verso la morte e fin dall'inizio del secondo capitolo, cioè dopo l'abbandono del cane, iniziano i presagi di morte: l'incontro con un'altra nave che viene interpretato dal capitano come un segno della propria innata fortuna si risolve in una prefigurazione di morte. La nave « Adelaide » non è altro che il doppio della nave persa nell'incendio; è la nave sorella che appartiene alla stessa compagnia; il suo capitano ed alcuni marinai sono morti. La ciurma della « Mabel Thorpe » sale a bordo dell'« Adelaide » e il capitano ne prende il comando. Si tratta di un gesto che ha un chiaro valore simbolico: facendo propria la nave visitata dalla morte essi assumono la propria morte. Dopo pochi giorni di navigazione vengono colpiti da una violenta tempesta in seguito alla quale perdono il senso dell'orientamento. Oscurità e silenzio avvolgono la nave. I marinai tacciono e scrutano la bussola ma questa non sembra capace di fornire più alcun aiuto; sono entrati nel 'Devil's Race-track'. Sono già cadaveri in vita; nell'oscurità di una notte perenne risaltano le loro « ghost faces »²⁷. Per nove giorni attraversano la tempesta oscura seguiti da grandi albatross bianchi che, anch'essi prefigurazione di morte, sembrano dei « ghosts ».

26. *Ibidem*, p. 79.

27. *Ibidem*, p. 81.

Al decimo giorno raggiungono un posto di calma assoluta («into a calm sea and the open day and deep, stillness») ²⁸; sono intrappolati nell'« Everlasting Sunday ». L'orrore è tale che i marinai, perfettamente consapevoli del loro fato, tacciono. Nel secondo capitolo, alla forma diretta che abbonda nel primo capitolo, subentra una costante forma indiretta così come ai dialoghi subentra il silenzio dei marinai e la « stillness » del mare. « The stillness was horrible; and the absence of life. There was not a bird or a creature of any kind in sight, the slick surface of the water was never broken by a fin, never a breath of wind fanned the dead air, and there was not a sound of any kind, even the faintest—the silence of death was everywhere » ²⁹. Nel silenzio ed inerzia qualcosa si muove impazzito: la bussola. « It whirled and whizzed this way and that way and never rested — never for a moment. It acted like a frantic thing, a thing in frantic fear for its life. And so we got afraid of it, and could not bear to look at its distress and its helpless struggles; for we came to believe that it had a soul and that it was in hell » ³⁰. Dopo sette mesi, durante i quali la nave viene sospinta verso il centro con incredibile lentezza, altre navi vengono avvistate. Ma è un'atroce sorpresa: le navi sono relitti e i marinai sono cadaveri mummicati, morti da dodici anni. « It was our fate foreshadowed » ³¹ conclude il marinaio confermando il parallelismo delle azioni. Dopo la visita alle navi della morte — carica di elementi grotteschi e comici — il racconto s'interrompe.

I nomi che designano le due parti della zona di morte suggeriscono altre considerazioni. Entrambi ('The Devil's Race-track' e 'The Everlasting Sunday') pur contrapponendosi, si riferiscono ad una stessa area culturale. Se 'Everlasting Sunday' richiama la domenica puritana e la stasi forzata e assoluta

28. *Ibidem*, p. 82.

29. *Ibidem*, p. 82.

30. *Ibidem*, pp. 82-83.

31. *Ibidem*, p. 85.

del giorno festivo, il 'Devil's Race-track' evoca immagini di perdizione in frenetiche attività. I due termini si contrappongono dunque come inferno e paradiso, l'agitazione della vita mondana e la stasi meditativa della vita religiosa. E' in questa contrapposizione che si estrinseca il senso di profonda beffa cosmica del racconto: « Pilgrim's Progress » all'inverso, poiché la morte e non la salvezza attende i pellegrini di questa parabola profetica, « The Enchanted Sea-Wilderness » trae dalla cultura puritana un senso di ineluttabilità. E' un umore ricorrente nel tardo Twain dove i ricordi della religiosità puritana si fondono con il determinismo positivista per creare un senso di chiusura in un universo meccanicistico ed ostile.

La letteratura fantastica, abbiamo visto, può essere assimilata per la logica che assume, alla mentalità infantile e a quella primitiva, ma non solo a queste. Un'altra analogia è possibile con il pensiero psicotico. La concentricità della zona di mare ci rimanda infatti al « simbolismo del mandala »³². Oggetto di un importante studio da parte di C.G. Jung, il mandala è una immagine ricorrente nell'arte di diverse civiltà. Jung raccolse i disegni concentrici di diversi pazienti e li interpretò arrivando così alla conclusione che quest'immagine ricorre in personalità in stato di dissociazione psichica. Il modello circolare servirebbe a compensare il disordine mediante la costruzione di un punto centrale a cui tutto si riferisce oppure mediante la disposizione circolare di diversi elementi contraddittori e inconciliabili. Presenta spesso una divisione in zone di luce e di oscurità. Il mandala, definito da Jung « Archetipo della completezza », sarebbe la rappresentazione grafica della personalità — livello conscio ed inconscio — e la proiezione del problema degli opposti nella natura umana. E' facile vedere le analogie con « The

32. CARL GUSTAV JUNG, « Concerning Mandala Symbolism » da *Archetypes and the Collective Unconscious*, (a cura di Read, Fordham, Adler, tradotto dal tedesco in inglese da R.F.C. Hull, Routledge and Kegan Paul, London, 1969) vol. 9, parte I, pp. 355-85.

Enchanted Sea-Wilderness»: non solo la concentricità richiama il mandala ma proprio la stessa contrapposizione di luce ed oscurità, nelle due zone di mare, e di termini dicotomici. Abbiamo già visto come funzioni il sistema simbolico del testo: ad ogni termine si contrappone o ne succede un altro che funziona come suo opposto, in un ritmo binario pressoché costante (due narratori, due navi, due gruppi di personaggi, due totem). Se colleghiamo questo sistema simbolico alla personalità vediamo come gli opposti della natura umana, i diversi livelli della coscienza e i suoi conflitti inconciliabili trovino riflesso in questo racconto. Più precisamente, il conflitto si determina fra parte primitiva e parte progredita, tra intuizione e razionalità. L'eliminazione del primo termine provoca uno stato di frattura (la perdita dell'orientamento, la bussola impazzita), l'insorgere di tendenze distruttive e caotiche (« The Devil's Race-track ») e infine la paralisi della personalità attratta irresistibilmente dall'inconscio profondo (il mare), che si perde in una contemplazione di sé che produce solo immobilità e impotenza (« The Everlasting Sunday »).

Sono sotto il segno dell'irrazionale e del fantastico un po' tutti i tentativi narrativi di questi anni, tentativi più o meno felici ma tutti incompiuti. Alla struttura del racconto di viaggio, tramandato oralmente, succede quella del sogno, o meglio dell'incubo; mi riferisco non solo a « The Great Dark » ma pure a « Which Was the Dream? » che, scritto più o meno nello stesso periodo, presenta una similarità di strutture narrative. In entrambi, il racconto a cornice subisce un'ulteriore trasformazione rispetto a quanto veniva praticato in « The Enchanted Sea-Wilderness ». Alla contrapposizione fra un narratore colto ed uno incolto, fra oggettività e leggenda, succede quella fra una narratrice razionale e sveglia e un narratore, autore di un incubo della cui irrealtà non sembra essere del tutto sicuro. Ma prima di volgerci all'analisi del racconto soffermiamoci sui Notebooks di quel periodo che testimoniano dell'interesse di Twain

per l'esperienza onirica. Leggendo i Notebooks del 1897 e dell'inizio del 1898 si è colpiti dal prevalere di annotazioni riguardanti i sogni: Twain trascriveva i suoi sogni, soprattutto quelli che gli sembravano significativi non solo da un punto di vista personale ma anche professionale, quei sogni, cioè, che potevano fornirgli spunti per la costruzione di racconti. Il suo interesse era rivolto alla dinamica dei sogni; s'interrogava sui rapporti fra la personalità del sognante da sveglia e la sua personalità durante l'attività onirica. Nel Notebook del 7 gennaio 1897³³ approda alla conclusione che si tratta di una doppia natura e si rifà al parallelo letterario del dr. Jekyll e Mr. Hyde. La personalità umana sarebbe organizzata in modo tale che le due parti di essa non si conoscono; a quella sognante egli riconosce un'indipendenza totale e la chiama « spiritualized self ». Fonda questa sua ipotesi sulle scoperte fatte sui sonnambuli: il sonnambulo, infatti, non è in grado da sveglia di ricordare quanto ha fatto in istato di trance a meno che non venga rimesso in istato di trance. Questo ci rimanda al mandala di « The Enchanted Sea-Wilderness » che si riferisce appunto agli inconciliabili opposti della personalità e vedremo poi come sia anche rilevante per un'analisi di « The Great Dark » dove la netta separazione fra lo stato di veglia e lo stato di sonno porta alla postulazione di due personalità all'interno di una, e sul piano del racconto, alla costruzione di due mondi separati ed autonomi — quello della nave e quello della casa. Questi due mondi sono anche separati dal fatto che, nello stato di sogno, i personaggi perdono memoria quasi completamente dello stato di veglia che appare loro confuso e 'irreale'; si crea così una profonda confusione fra il concetto stesso di realtà, connesso allo stato di veglia, e quello d'irrealtà, connesso a quello onirico. Lo « spiritualized self » dei Notebooks oltre a godere di una « distinct duality » può andare vagando in « mysterious

33. *Mark Twain's Notebook*, p. 349, vedi anche Dattiloscritto 32 (I), pp. 3-4.

trips »³⁴. Di una di queste « trips » si parla appunto in « The Great Dark ». Allo « spiritualized self » Twain riconosce poteri allargati poiché è libero dagli impedimenti della carne e assimila il suo potere a quello dei raggi X; può infatti penetrare più a fondo e vedere ciò che esiste ma che sfugge al nostro sguardo nudo. Anche questo ci ricorda il microscopio che in « The Great Dark » permette al protagonista una visione più profonda. Alla personalità onirica, Twain riconosce anche un'agilità assoluta, la possibilità di muoversi liberamente nello spazio, raggiungendo i posti più lontani. Né traccia una netta distinzione fra quelle che vengono considerate comunemente realtà ed irrealtà, fra quello che realmente accade e quello che accade solo nella mente umana. Il presupposto della letteratura fantastica si realizza, ancor prima che nei racconti, nella logica che anima le annotazioni sui sogni: la distanza fra reale e immaginario, fra fisico e psichico scompare. La mente crea una sua realtà autonoma. Fa parte di queste annotazioni il sogno su di una ragazza negra che fa profferte amorose a Twain (ringiovanito nel sogno) e poi, gli offre del cibo porgendogli lo stesso cucchiaino che essa ha usato per mangiare. Alla fine Twain annota: « It was not a dream — it all happened. I was actually there in person — in my spiritualized condition. My, how vivid it all was!... I have never seen that girl before; I was not acquainted with her—but dead or alive she is a *reality*; she exists and she was *there*. Her pie was (not) a spiritualized (—it was just an ordinary physical pie, & real. Her) pie, no doubt & also her shirt & the bench & the shed — but their *actualities* were at that moment in existence somewhere in the world »³⁵. Twain non si limita a riconoscere l'autonomia creativa della mente ma riconosce addirittura al « dream-self » una sua fisionomia. « The time that my dream-self

34. *Ibidem*, p. 349; dattiloscritto 32(I), p. 3.

35. *Ibidem*, p. 352; dattiloscritto 32(I) p. 6.

first appeared to me & explained itself, (apparently I was for the moment dreaming) it was as unsubstantial as a dim blue smoke... it was dressed in my customary clothes »³⁶. Il « dream-self » sarà il presupposto per il personaggio del Superintendent of Dreams in « The Great Dark ».

In un'annotazione dell'estate precedente, aveva registrato un sogno umoristico. L'annotazione s'intitola « dream-humor ». Un contadino scommette la stessa somma su due cavalli che competono l'uno contro l'altro e i suoi amici ridono e dicono che egli crede di vincere tutte e due le scommesse mentre non ne vincerà nessuna. Il commento di Twain è: « It seemed quite sane in the dream. And that is where dream things differ from waking-things—they can be thoroughly mad and incongruous without the dreamer suspecting it »³⁷. Ancora un'affermazione dell'autonomia psicologica del sognante: il sogno segue una sua logica autonomia ed è questo che permette al sognante di creare un mondo indipendente da quello dello stato di veglia. Il « dream-self » ha delle somiglianze con l'anima cristiana: è immortale. Leggiamo ancora nei Notebooks: « When my physical body dies, my dream-body will doubtless continue its excursions and activities without change, forever »³⁸. In questo modo Twain postula una speranza in una vita ultraterrena, basata però su dei presupposti laici. Nel periodo in cui scriveva queste note, i tentativi di analisi della psiche si stavano moltiplicando sia in Europa che in America. Twain del resto era vissuto a lungo a Parigi, Londra e Vienna, capitali della ricerca in campo psicologico. Da letture di testi di psicologia attinse parte delle sue idee sui rapporti fra livello conscio ed inconscio della psiche. Sue letture principali sull'argomento erano *The Principles of Psychology* di William James, *Herbertian Psychology* di Sir John Adams e gli scritti di Georg Christoph Lichtenberg.

36. *Ibidem*, p. 352; *ibidem*, p. 6-7.

37. *Ibidem*, p. 310; dattiloscritto 32, p. 30.

38. *Ibidem*, p. 351; dattiloscritto, 32 (I), p. 5.

Quest'ultimo, filosofo e matematico del '700, credeva che in un attimo si possa sognare un avvenimento che si estende per un periodo lunghissimo e considerava le esperienze dei sogni come avvenimenti reali, « a life and a world »³⁹. L'identità con le postulazioni twainiane è chiara. Del resto, dalle note di lavoro di Twain per « The Great Dark » risulta che avesse in mente di mettere in bocca ad uno dei suoi personaggi le argomentazioni di Lichtenberg. La stessa coincidenza di vedute va notata con l'opera di James. In alcune annotazioni, Twain aveva commentato l'opera del noto psicologo soffermandosi su quanto James scrive del fenomeno del sonnambulismo. James tratta anche dello « spiritual self » e riporta esperienze di pazienti che hanno molto in comune con quelle di Twain con il suo « dream-self ». Trattando del rapporto fra realtà ed irrealtà nello stato di veglia e in quello onirico raggiunge poi una sorprendente identità di vedute con Twain⁴⁰.

« The Great Dark », come « The Enchanted Sea-Wilderness », riprende il mito centrale di *The Rime of the Ancient Mariner*, ma lo rielabora diversamente. Innanzi tutto, la colpa del capitano, motivo con una sua funzione precisa nell'altro racconto, in « The Great Dark » viene sminuito. Inoltre, la rielaborazione del mito avviene in senso più spiccatamente anti-romantico: gli elementi burleschi abbondano; anzi, risulta da una lettera ad Howells⁴¹ che Twain inten-

39. Lichtenberg: *A doctrine of Scattered Occasions*, ed P.P. STERN (Bloomington, Indiana University Press, 1959), p. 232.

40. A questo proposito, James scrive: « The world of dreams is our real world whilst we are sleeping, because our attention then lapses from the sensible world. Conversely, when we wake the attention usually lapses from the dream-world and that becomes unreal. But if a dream haunts us and compels our attention during the day it is very apt to remain figuring in our consciousness as a sort of sub-universe alongside of the waking world. Most people have probably had dreams which it is hard to imagine not to have been glimpses into an actually existing region of being, perhap a corner of the « spiritual world ». *Principles of Psychology*, II, p. 294.

41. In una lettera ad Howells, del 16 agosto 1898, scrive: « I feel sure that all of the first half of the story— & I hope three-fourths-will

desse scrivere una storia per metà o addirittura per tre quarti comica con finale tragico. La comicità si trova soprattutto nella prima parte del racconto metadiegetico sia nell'uso di un farsesco linguaggio marinaresco — una presa in giro delle opere di W. Clark Russell⁴² — sia nell'episodio in cui il Superintendent of Dreams — il « dream-self » dei Notebooks diventato personaggio — sottrae il caffè dalla tazza di un marinaio senza che questi lo veda; il Superintendent of Dreams è infatti visibile solo al protagonista e si avvale di questa sua invisibilità per giocare brutti tiri ai marinai. Tutto questo avviene nel sogno del protagonista. Scritto fra l'estate e l'autunno del 1898, è un lavoro che era stato in gestazione già dall'anno precedente, almeno per quel che riguarda l'ideazione. Sembra addirittura che lo spunto fosse fornito dal disastro dell'« Hornet », un naufragio avvenuto nel 1866 e che costituì il soggetto per il primo colpo giornalistico del giovane Twain⁴³. Molte sono le analogie fra gli episodi reali del naufragio e quelli letterari di « The Great Dark »: è quanto sostiene in un recente articolo Daryl E. Jones⁴⁴. Tuckey, invece, nella sua esauriente introduzione al racconto, indica come fonte principale

be comedy: but by the former plan the whole of it (except the first 3 chapters) would have been tragedy & unendurable, almost. I think I can carry the reader a long way before he suspects that I am laying a tragedy-trap. « *Mark Twain Howells Letters*, ed. HENRY NASH SMITH and WILLIAM M. GIBSON (Cambridge: Harvard University Press, Belknap Press, 1960) p. 675-76.

42. L'intenzione di fare della parodia degli scritti di W. Clark Russell, autore di successo di romantici racconti di mare, si trova espressa in varie note olografe e in un saggio letterario. Per una trattazione esauriente dell'argomento, vedi TUCKEY, *Which Was the Dream?* « Introduction », p. 15.

43. Il disastro dell'Hornet costituì la materia prima per il primo grosso colpo giornalistico del giovane Twain. Egli raccolse le prime dichiarazioni dei superstiti e ne fece un reportage per il *Daily Union* e poi un articolo pubblicato da *Harper's*. Nel 1898, ritornò sull'argomento con un articolo di reminiscenze che intendeva pubblicare su *Harper's* e che fu invece pubblicato da *Century* con il titolo « My Début as a Literary Person » (novembre 1899).

44. DARYL E. JONES, « The Hornet Disaster: Twain's Adaptation in « The Great Dark », *American Literary Realism*, IX (Estate 1976) pp. 243-48.

di questo un sogno dello stesso Twain di « a whaling cruise in a drop of water »⁴⁵.

La 'fabula' è questa: uno scrittore, Henry Edwards, dopo aver 'giocato' con un microscopio, dono di compleanno per una delle sue figlie, si addormenta e sogna di venire ridotto, insieme alla sua famiglia, alle stesse minuscole proporzioni dei germi, presenti in una goccia d'acqua, che ha potuto osservare attraverso il microscopio. Sogna di partire per un viaggio in mare e il mare è costituito dalla stessa goccia d'acqua che gli era servita per il suo esperimento. Ben presto la nave si trova in difficoltà; il buio la circonda, il sole e la luna sono scomparsi e così pure la corrente del golfo; si è perso il senso dell'orientamento perché la bussola non funziona più. Quando Henry dal ponte si sposta nella cabina, nuove rivelazioni lo attendono; il Superintendent of Dreams, suo alter ego onirico e padrone dell'universo del sogno, gli rivela che quanto sta vivendo non è un sogno ma realtà e dunque non c'è via d'uscita per lui. Sua moglie non sembra essere sorpresa da tutto questo; essa infatti si è adattata alla vita da sogno sulla nave e quasi non ricorda più la sua vita passata nella realtà, sulla terra. Tra gli episodi che si verificano durante il viaggio vi è l'assalto di strani mostri marini — l'equivalente dei germi presenti nella goccia d'acqua con cui Henry aveva 'giocato' all'inizio —; la momentanea scomparsa delle figlie del protagonista che semina il panico e la disperazione; un tentativo d'ammutinamento, presto sventato dal capitano che, in un discorso ulissesco, afferma la necessità di continuare il viaggio pur ignorando la rotta⁴⁶. A questo punto della storia il racconto s'interrompe. Dalle note di lavoro dell'agosto 1898⁴⁷ e un'annotazione del 21-22 settembre 1898,

45. *Mark Twain's Notebook*, p. 365.

46. Il personaggio del capitano è chiaramente ispirato a Ned Wakeman come tanti altri personaggi di capitani nell'opera di Twain, tra cui va ricordato il capitano protagonista di « The Refuge of the Derelicts ».

47. Le annotazioni dell'agosto 1898 sono servite da base per la rico-

risulta che Twain avesse in mente il seguente svolgimento delle azioni: ad un certo punto, la nave giunge sotto la luce del microscopio e il mare si prosciuga. La famiglia di Henry viene fatta prigioniera da un'altra nave, il tentativo di salvarla si risolve in un fallimento. Alla fine, tutti muoiono eccetto il protagonista. Giunge il risveglio. « It is midnight. Alice and the children come to say goodnight. I think them dreams. Think I am back home in a dream »⁴⁸.

Racconto a cornice, come « The Enchanted Sea-Wilderness », presenta, rispetto a questo, un'ulteriore evoluzione della forma classica della « tall-tale ». Si può parlare qui di doppia cornice poiché il racconto metadiegetico (il sogno) viene introdotto da due sommari relativi allo stesso episodio, due iterativi ripetitivi che, contrapponendosi come due possibili interpretazioni, l'una dal di fuori e l'altra dal di dentro, creano uno stato d'incertezza. Senza la prima cornice, « The Great Dark » sarebbe stato semplicemente il racconto di un sogno, non ascrivibile al genere fantastico poiché l'attività onirica, se contenuta entro certi limiti e riconosciuta come tale, non mette in crisi la realtà e non la sconvolge. L'ultima affermazione di Henry (« I think them dreams. Think I am back home in a dream. »), senza la prima cornice, lo « statement » di Mrs. Edwards, non avrebbe avuto il significato di trasgressione dei limiti del reale che invece ha. Il racconto inizia con una frase prolettica, vaga e oscura: « We were in no way prepared for this dreadful thing »⁴⁹. In questo modo Alice ammette che quanto avverrà poi (il sogno di Henry) la coinvolgerà

struzione operata da De Voto in *Letters from the Earth*; queste differiscono in alcuni particolari dal brano dei diarii del 21-22 settembre 1898.

48. Questo finale è ripreso da *Letters from the Earth* ed. B. De Voto (Fawcett Publs. Inc., Greenwich, Conn. 1963) p. 227, basato sulle annotazioni dell'agosto 1898, mentre la seguente versione del finale è ripresa dalle annotazioni del 21-22 settembre 1898, Dattiloscritto 32 (II), p. 46. « Looks up at home-his wife and the children coming to say goodnight. His hair is white ».

49. *Mark Twain's Which Was the Dream?*, « The Great Dark », p. 102.

insieme a tutta la sua famiglia, ammette cioè di essere entrata nel sogno e di averne avuto coscienza. Così facendo, riconosce al sogno un'autonomia rispetto allo stato di veglia, la possibilità di creare una realtà propria e addirittura postula l'intercambiabilità fra sogno e realtà. Infatti, che la realtà si rifletta nel sogno è cosa normale (ed è cosa che si verifica anche in questo racconto) ma quando arriviamo ad ammettere che la realtà stessa viene influenzata e sconvolta dal potere del sogno, facciamo cadere il limite fra fisico e psichico e creiamo i presupposti del genere fantastico. La parte iniziale e quella finale di questo racconto (almeno nelle intenzioni di Twain quali risultano dai Notebooks) si corrispondono e creano una struttura circolare.

Entrambi i narratori di « The Great Dark » sono rappresentati nella storia anche se con diverso statuto. Mentre Henry, dopo la prima cornice nella quale Alice narra, non cede mai il proprio ruolo di narratore, Alice cede la parola e non la riprenderà più se non come personaggio nella metadiegesi. Qui essa viene rappresentata tramite un ritratto psicologico che Henry dà di lei e tramite i dialoghi; Henry, invece, viene ritratto da Alice nella cornice. Anche il fatto che entrambi i personaggi siano rappresentati come personaggi nella storia ha una certa rilevanza. E' infatti cosa comune al genere fantastico che il narratore sia anche personaggio: la possibilità di mentire che gli è preclusa come narratore gli rimane aperta come personaggio e ciò crea ambiguità⁵⁰. Alla contrapposizione presente in « The Enchanted Sea-Wil-

50. Todorov (*op. cit.* pp. 87-91) fa notare che mentre la parola dell'autore non viene mai messa in dubbio la parola dei personaggi può essere soggetta a verifica, i personaggi possono mentire. Il romanzo poliziesco è in effetti basato su questa possibilità che qualche personaggio abbia mentito. Mentre il racconto meraviglioso, di solito narrato da un narratore invisibile e quindi autorevole, non implica il dubbio; ci si ritrova direttamente in un mondo che nulla ha da dividere con la realtà. Il racconto fantastico, invece, presuppone una certa dose di ambiguità e di dubbio. E' per questo che il racconto fantastico adotta quasi sempre il narratore che è anche personaggio. La possibilità di mentire che è preclusa al narratore rimane aperta al personaggio-narratore.

derness », fra un narratore eterodiegetico e *reliable* e un narratore omodiegetico e *unreliable*, succede qui quella fra due narratori omodiegetici, parzialmente *unreliable* grazie al loro stesso statuto. Né vi è una mediazione, come avveniva nella *tall-tale* e come avviene in « The Enchanted Sea-Wilderness », dove il narratore *unreliable* veniva introdotto dal narratore *reliable*. Il sovvertimento dell'ordine che il narratore popolare operava con la sua funzione testimoniale veniva ostacolato dal narratore *genteel* che funzionava da regista. Qui, invece, la rottura della forma classica avviene proprio dando la parola subito e senza mediazioni a due narratori che, nonostante una superficiale impressione d'ordine, sono in effetti *unreliable*. L'elemento di dubbio, postulato essenziale della letteratura fantastica, diventa, qui, mezzo di rottura della forma tradizionale, basata sulla credibilità del narratore. Tuttavia, la prova più evidente della rottura della forma classica è la confusione fra i due livelli (conscio ed inconscio) che si realizza con un esempio di letteratura *in process*, situato all'inizio del Book II. Questo si apre con un'indicazione dell'attività di scrittura di Henry, attività che non cessa nel sogno, né potrebbe dato che sogno e realtà si equivalgono. « I have long ago lost Book I, but it is no matter. It served its purpose — writing it was an entertainment to me. We found out that our little boy set it adrift on the wind, sheet by sheet, to see if it would fly. And it did. And so two of us got entertainment out of it. I have often been minded to begin Book II, but natural indolence and the pleasant life of the ship interfered »⁵¹.

Ammettendo di continuare la scrittura, Henry traspone questa attività da un livello narrativo all'altro, dall'eterodiegesi alla metadiegesi e, poiché i due diversi livelli narrativi corrispondono nel codice del racconto ai due diversi livelli di coscienza, il passaggio da un livello narrativo all'altro corrisponde alla rottura del codice e alla rottura

51. MARK TWAIN, *op. cit.* p. 140.

fra fisico e psichico: in tal modo, scopo tematico e formale coincidono. In effetti, si va ben oltre un esperimento di scrittura *in process*, dove il narratore, spogliandosi della sua *persona*, viola il codice della finzione letteraria e, per un attimo, fa intravedere il processo della scrittura nel momento stesso in cui avviene: qui, la scrittura viene mostrata come momento di un processo onirico quasi a suggerirne implicitamente la genesi. Appare chiaro dunque come la struttura del sogno presenti spunti e pretesti per la sperimentazione formale.

Un altro esempio della rottura della barriera fra i due livelli narrativi e quindi di quella fra fisico e psichico è costituito da un breve aneddoto che viene narrato ad Henry dal marinaio Turner. Riguarda un certo capitano Jimmy che si era impegnato a non bere più giurando ed aderendo ad una lega anti-alcoolica; dopo aver trascorso tre anni di sofferenza senza poter toccare un goccio d'alcool, egli sbarca e va al quartiere generale della lega per chiedere di essere cancellato dalle liste di questa e scopre così che il suo nome non era mai stato iscritto: tutti i suoi sacrifici erano stati perciò inutili. Questo racconto che verrà poi ripreso da Twain in un altro racconto, « *The Refuge of the Derelicts* », ha una funzione di « *exemplum* » nei confronti dell'intero racconto poiché rafforza il senso di profonda beffa che l'avventura del sogno/viaggio assume per Henry. E' inserito in un momento del racconto in cui egli va apprendendo in che tipo di realtà si trovi e sta per avere la rivelazione dell'irreversibilità della propria esperienza: il senso beffardo dell'aneddoto che mette in luce l'inutilità della sofferenza non fa che rafforzare il senso di beffa insito nel sogno/viaggio, metafora dell'intera esperienza umana. E questo è tanto più vero in quanto l'aneddoto contribuisce alla rottura del limite fra spirito e materia; esso, infatti, si riferisce ad una realtà che è oltre i confini del sogno e del viaggio in una goccia d'acqua nel cui contesto viene però narrato. Comprendiamo allora come la beffa del povero marinaio alcoolizzato si ponga nei confronti della beffa contenuta nella storia di Henry

che, partito per un sogno di viaggio, si trova coinvolto in un viaggio reale. E dunque ancora una volta la rottura del limite fra livelli narrativi corrisponde alla rottura fra livelli psichici.

Sofferamoci ora a vedere in che cosa consiste il codice del racconto e come questo venga trasgredito. Tutto il testo, lo abbiamo già visto, sembra essere organizzato sulla contrapposizione di due livelli di coscienza e sulla intercambiabilità degli stessi; ai due livelli psichici corrispondono due livelli narrativi (eterodiegesi e metadiegesi). L'eterodiegesi è costituita da due sommari. A questi, scritti in una forma indiretta, esplicativa e razionale, succede, nella metadiegesi, una serie di scene singolative che risultano, rispetto ai primi, più vivide e « realistiche ». Tuttavia, la metadiegesi non è costituita solo da scene singolative: alla fine del Book I si situa un'ellissi che copre l'arco di diversi anni e il Book II si apre con un sommario dopo il quale riprende una serie di scene intercalate da brevi pause. Sia il sommario che l'ellissi hanno la funzione di accelerare il ritmo narrativo. Tuttavia il sommario assolve anche ad una altra funzione: esso segna il passaggio ad un diverso tipo di visione. All'interno della metadiegesi, Henry è dapprima un narratore che conosce la realtà in cui si trova meno degli altri personaggi da cui gradualmente l'apprende: le scene singolative hanno proprio la funzione di permettere ad Henry di apprendere la propria condizione e di adattarvisi. Nella prima scena, egli apprende da un marinaio che l'oscurità e la tempesta in cui si trovano sono perenni e che la luna, il sole e la corrente del Golfo sono scomparsi e che è diventato impossibile orientarsi. Nella seconda scena, nella cabina, il Superintendent of Dreams gli comunica che quella che sta vivendo è la realtà e non un sogno. E così via. Quando il sommario sopraggiunge, infine, Henry è diventato più consapevole degli altri personaggi e conosce cose che essi ignorano: la sua maggiore capacità di controllare la sua vita corrisponde nella forma ad un maggior controllo della scrittura. Infatti, il sommario rappresenta qui una for-

ma più distaccata e razionale rispetto alla scena e nella quale il narratore può meglio mostrare il proprio dominio sulla materia narrativa. E' proprio in questo sommario che si verifica quell'esperimento di scrittura « in process » che segna la rottura della barriera fra i due livelli narrativi. Rifacendoci all'ormai famosa definizione di Pouillon, possiamo dire che il sommario segna il passaggio da una visione dal di fuori ad una visione dal di dentro⁵².

Se guardiamo, ora, al testo nel suo insieme, vediamo come l'eterodiegesi e la metadiegesi si ricolleghino a due concetti dicotomici. Le due cornici (eterodiegesi) si riferiscono allo stato di veglia ed evocano un senso d'ordine che viene sconvolto dal caos del sogno (metadiegesi). Possiamo dunque affermare che un codice del testo è costituito dalla contrapposizione d'ordine e caos. Se osserviamo il testo più da vicino ci accorgiamo come questo codice venga trasgredito fin dall'inizio e come nell'ordine dei sommari iniziali esista già un elemento profondo di caos. La casa dove Henry ed Alice vivono sembra essere regolata dall'ordine ed Alice ne è la custode. Niente sembra essere lasciato al caso; dai giochi delle figlie all'attività di scrittore di Henry tutto è calcolato e cronometrato. « It was the rule of the house... »⁵³ dice Alice evocando l'immagine di un convento o di una caserma. Entrambi gli « statements » di Henry ed Alice sono pervasi da un senso di sorpresa, ignoranza e scoperta (« We were in no way prepared to this dreadful thing »; « We were experimenting with the microscope. And pretty ignorantly »)⁵⁴. Il microscopio apre la via alla rivelazione; sovvertendo le dimensioni delle cose e quindi alterandone l'ordine, esso fa scoprire che questo in effetti non è mai esistito. La scoperta dei germi nell'acqua introduce il vero elemento di sconvolgimento nell'ordine della realtà quotidiana degli Edwards. Henry definisce i germi « monsters » o

52. JEAN POUILLON, *Temps et Roman* (1946).

53. MARK TWAIN, *op. cit.*, p. 103.

54. *Ibidem*, p. 103.

« animals ». Gli Edwards avevano vissuto da sempre con quei mostri ignorandone l'esistenza: essi facevano parte del loro « dentro », erano all'interno della loro casa. Eppure la loro ignoranza li aveva relegati nel mondo esterno — geograficamente e psicologicamente esterno. « I threw myself on the sofa profoundly impressed by what I had seen, and oppressed with thinkings. An ocean in a drop of water — and unknown, uncharted, unexplored by man! By man, who gives all his time to the Africas and the poles, with this unsearched marvelous world right at his elbow »⁵⁵. Riflette Henry dopo la scoperta. Il meccanismo del sogno viene messo in moto proprio dalla sorpresa e dalla curiosità. In una scena, che segna il passaggio dallo stato di veglia a quello di sogno, Henry, dopo aver incontrato il Superintendent of Dreams, gli chiede di fornirgli una nave per partire per un viaggio di scoperta nella goccia d'acqua; perché ciò sia possibile, gli Edwards dovranno essere ridotti a proporzioni minuscole. Il sogno assolve dunque ad una funzione opposta a quella assoluta dal microscopio poiché rimpicciolisce anziché ingrandire anche se lo scopo è lo stesso: scoprire una realtà apparentemente ignota. Scoperta, sogno e viaggio diventano così termini equivalenti. E da questa equivalenza trae origine l'intercambiabilità fra sogno e realtà. I 'mostri' che la scienza (microscopio) ci permette di scoprire, ingigantendoli, vivono nella nostra realtà, nella nostra casa e nella nostra psiche. « You came from a small and very insignificant world. The one your are in now is proportined to microscopic standards — that is to say, it is inconceivably stupendous and imposing. »⁵⁶ dichiara il Superintendent of Dreams.

L'universo onirico è organizzato secondo un ritmo binario: ad ogni termine se ne contrappone un altro di segno opposto. Così all'oscurità che circonda la nave si contrap-

55. *Ibidem*, p. 104.

56. *Ibidem*, p. 123.

pone la luce all'interno della cabina, alla tempesta sul ponte la calma nella cabina, al disorientamento la rivelazione di trovarsi nella realtà e non in un sogno. E ancora all'attacco dei mostri marini la lotta per cacciarli, alla scomparsa delle bambine il loro ritrovamento, al tentato ammutinamento dei marinai la vittoria del capitano. Alla nave, poi, corrisponde il ricordo della casa; ma è proprio qui che si inserisce un elemento di sovvertimento. La casa è strettamente legata alla stabilità e all'ordine del mondo reale e dello stato di veglia così come la nave è legata alla provvisorietà, al movimento e al caos del viaggio nel mondo onirico. Eppure, Alice, custode dell'ordine nel microcosmo del racconto, identifica la stabilità con la nave — dove ha trasferito le sue ferree « rules » — e ricorda la casa come una fase transitoria. Questo sovvertimento si ricollega a quello che regola tutto il testo, l'infrangersi del limite fra l'immaginario e il reale. Del resto, tutto il microcosmo onirico è basato sulla trasgressione e il sovvertimento. Al disastro cosmico di una Natura che ha sospeso i suoi ritmi, succede, con la scomparsa delle figlie, la distruzione del nucleo familiare, e a questo, succede la sovversione sul piano sociale, l'ammutinamento. Il passato, il mondo del reale viene ricordato vagamente e in modo contraddittorio da Henry ed Alice e questa progressiva perdita del passato indica una perdita d'identità. « I was indeed getting shadowy about all my traditions »⁵⁷, esclama Henry. Al « land-past » (passato sulla terra) si contrappone il presente nel mare, un presente senza fine e senza via d'uscita. Alle varie contrapposizioni di questo microcosmo si aggiunge quella fra i personaggi. Alice, tipico personaggio femminile twainiano, stereotipo più che personaggio a tutto tondo, ha la precisa funzione di custodire l'ordine e la rispettabilità e di tenere a freno qualsiasi tendenza eversiva che si manifesti all'interno della cabina che essa identifica con la casa e dove ha ricreato lo stesso si-

57. *Ibidem*, p. 138.

stema di vita che aveva nel mondo reale. Il capitano, invece, è custode dell'ordine su tutto il resto della nave; così come Alice domina le figlie, il marito e i servitori, il capitano domina l'equipaggio. E mentre Alice lotta contro le tendenze di Henry alla pigrizia, al disordine e al bestemmiare, il capitano lotta contro le tendenze eversive dei marinai. A questi due personaggi si contrappongono Henry e il Superintendent of Dreams. Henry controlla la narrazione così come il Superintendent controlla il sogno. Questi è anche il padrone dello scherzo; spirito burlone si esibisce in vari « tricks » che rappresentano il risvolto comico del racconto; alter-ego di Henry, rappresenta quella parte di lui che aspira alla libertà, allo scherzo e all'ironia. Simbolo della creatività della mente umana, della sua capacità di creare un mondo a se stante, rimanda all'immagine archetipale dello Spirito, quale viene concepito dalla psicologia junghiana⁵⁸. Il Superintendent appare solo ad Henry ed è l'unica cosa che egli non divida con Alice. Questa contrapposizione fra due gruppi di personaggi si configura come la dicotomia fra ordine e caos e si ricollega al conflitto fra sogno e realtà. Così come il sogno invade la realtà, il caos esiste già nell'ordine. E' quanto abbiamo mostrato analizzando la contrapposizione fra cornici e metadiegesi. Va solo notato come anche nel caso di questo racconto si possa parlare di « repressione »: ciò che qui viene represso è una serie di impulsi verso l'irrazionale e l'eversione che appaiono ad Henry, tramite il microscopio nella fisicità dei germi, loro correlativo oggettivo. Partendo dunque dalla scoperta dell'esistenza di « mostri » nella quotidianità, Henry approda alla scoperta della « mostruosità » della psiche. Infatti, mentre il microscopio, prodotto della tecnologia, permette la scoperta di un mondo invisibile ma pur sempre fisico, il sogno, prodotto della psiche, permette d'esplorare un mondo altret-

58. Per uno studio dell'archetipo dello Spirito vedi C.G. JUNG, *op. cit.* « The Phenomenology of the Spirit in Fairytales », pp. 207-55.

tanto invisibile ma pur sempre reale. La goccia d'acqua è perciò metafora della psiche così come il microscopio è metafora del sogno. Nella goccia d'acqua è contenuto un mondo con tutte le sue divisioni e i suoi contrasti. Cosmo e psiche finiscono, dunque con l'equivalersi in un'equazione così tipica della mentalità fantastica.

Non è possibile non vedere come questa interiorizzazione delle strutture del cosmo vada ricollegata, da un lato, ad un atteggiamento tipico twainiano e, dall'altro, ad un preciso momento storico. Nell'*Autobiography*, Twain afferma con piglio whitmanesco: «The last quarter century of my life has been pretty faithfully and constantly devoted to the study of the human race—that is to say, the study of myself, for in my individual person, I am the entire human race compacted together»⁵⁹. Questo atteggiamento che è cosmico e profetico ricorre nell'opera tarda di Twain e si traduce, per esempio, in «The Enchanted Sea-Wilderness», nell'uso costante, da parte del narratore metadiegetico, della prima forma plurale del pronome personale («we»); viene così stabilita un'equazione fra io individuale e collettivo. Del resto, il cosmo interiorizzato di questi racconti, altro non è che la trasfigurazione simbolica dell'America degli anni '90, della quale riproduce, nella struttura dicotomica del sistema simbolico, i conflitti e le divaricazioni. Nella parabola profetica di «The Enchanted Sea-Wilderness» è facile ravvisare il disagio generato dall'emergere di una nuova società (la nave *Adelaide*), basata sul progresso tecnologico e la distruzione (tramite il fuoco, simbolo di trasformazione) della vecchia società (la prima nave, «*Mabel Thorpe*»), con il suo totem (il cane) e i suoi tabù (le credenze dei marinai). Il racconto drammatizza l'impossibilità di un cambiamento così sostanziale e rapido: le forze irrazionali che nel totem erano incanalate, represses e ignorate dalle nuove tendenze efficientistiche e meramente razionali, esplodono travolgendo

59. SAMUEL CLEMENS, *The Autobiography of Mark Twain* (New York, 1961) p. XI.

e immobilizzando il nuovo assetto sociale. Come non ravvisare, poi, nel dispotismo del capitano della nave, il ritratto di un capitano d'industria e nel suo goffo e grottesco tentativo di annettersi la flotta intrappolata da dodici anni nell'«Everlasting Sunday», la caricatura di un trust monopolistico? Un diverso aspetto degli anni '90 si riflette in «The Great Dark», quello delle scoperte scientifiche: le scoperte mediche che rivelano l'esistenza di bacilli nell'organismo umano — esistenze nell'esistenza; le scoperte dell'ottica, che con la possibilità di rimpicciolire, ingrandire e sdoppiare l'immagine permettono di esplorare realtà fino ad allora invisibili; le scoperte della psicologia, che ripropongono, contrapponendosi alla vecchia psicologia d'origine positivista, un interesse per le potenzialità della psiche umana e riconducono l'origine di ogni fenomeno al subconscio. «The Great Dark» usa la visione allargata che deriva dalle scoperte scientifiche per una metafora della mente umana. Nella goccia d'acqua/psiche riflette tutto l'universo simbolico contemporaneo, indicando perciò che dall'inconscio esso trae origine. Sono soprattutto gli incubi contemporanei che qui vengono trasfigurati simbolicamente: dal timore che l'equilibrio della natura, profanata dalle crescenti urbanizzazione e industrializzazione, venga irrimediabilmente alterato a quello che in concomitanza con le massicce immigrazioni di quegli anni, si verifichi uno sfaldamento sociale e conseguentemente si instauri l'eversione e l'anarchia. Il microscopio/sogno permette soprattutto una scoperta e che cioè quanto viene represso (l'irrazionale, il primitivo, il mostruoso) in una vita civile, e viene relegato al di fuori della società, riaffiora poi ed invade quella civiltà che si è creduto di preservare. E' questa una scoperta importante in un'epoca in cui la frontiera era stata conquistata e non era più possibile relegare in essa il selvaggio e il primitivo che dovevano invece essere riconosciuti all'interno della psiche umana e quindi della civiltà stessa. Nel fare, poi, del Superintendent of Dreams la personificazione dell'umorismo, Twain indica di essere andato nella stessa direzione di un'impor-

tante scoperta freudiana: l'umorismo nasce dalla rimozione⁶⁰.

Non me la sento di sottoscrivere l'interpretazione che di questi racconti dà Tanner⁶¹, che in essi vede i segni dell'alienazione di Twain dalla sua epoca e del suo rifiuto nei confronti della tecnologia (« the machine »), suo amore di un tempo, e delle immigrazioni di quegli anni (« the mob »). La posizione di Twain sembra a me ben più dialettica. Egli fu sempre attratto dalla tecnologia; negli ultimi anni però passò da una entusiastica accettazione ad un atteggiamento più cauto e problematico, consapevole dei pericoli che l'applicazione di essa poteva generare nella società. La partecipazione dimostrata sempre, e in particolare a partire dal 1898, verso gli avvenimenti politici e sociali della sua epoca non sono certo una prova di alienazione. Il fatto stesso di aver scelto un genere alle soglie della fantascienza è prova, invece, di una profonda ambiguità: il futuro con i suoi cambiamenti viene percepito come inarrestabile e attraverso la drammatizzazione, nel racconto fantascientifico, dei timori che questo processo genera, si cerca di esorcizzarlo. Non è un rifiuto del futuro ma un'attrazione mista a repulsa. La struttura dicotomica dei racconti e la forma che non tende a risolvere i conflitti che pone e quindi, pur nella sua circolarità, non è chiusa ma anzi tende verso la « open form », suffragano questa ipotesi. Questi racconti simbolici non ci appaiono, dunque, né segni di alienazione, né perfetti « symbols of despair », quali li definisce De Voto⁶², ma piuttosto segni di una profonda ambivalenza.

MARIA ORNELLA MAROTTI

60. Per uno studio dell'origine psicologica dell'umorismo vedi SIGMUND FREUD, « L'umorismo » (in *Saggi sull'Arte, la Letteratura e il Linguaggio*, Torino, Boringhieri), vol. I pp. 311-21.

61. TONY TANNER, « The Lost America - The Despair of Henry Adams and Mark Twain », *Modern Age* (Summer 1961) pp. 299-310.

62. BERNARD DE VOTO, « The Symbols of Despair », in *Mark Twain/A profile*, ed. JUSTIN KAPLAN (NY, Hill and Wang, 1967), p. 85.