STUDI AMERICANI

18

ROMA 1972
EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

STUDI AMERICANI

Rivista annuale dedicata alle lettere e alle arti negli Stati Uniti d'America

Direttore

AGOSTINO LOMBARDO

Comitato di Redazione

NEMI D'AGOSTINO - VITTORIO GABRIELI
GIORGIO MELCHIORI - B. M. TEDESCHINI LALLI

STUDI AMERICANI

18

ROMA 1972

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

La collaborazione a Studi Americani *è aperta a tutti gli studiosi. I dattiloscritti inviati in esame dovranno pervenire al direttore entro il mese di marzo.*

Tutti i diritti riservati

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA
Roma - Via Lancellotti, 18

INDICE

ROSA MARIA COLOMBO, *Hugh Henry Brackenridge e la frontiera americana* 7

PIERO BAIRATI, *La cultura radicale americana tra storia e retorica* 29

MICHELE RIVAS, *Mazzini et les écrivains anglais et americains de son temps* 53

RUGGERO BIANCHI, *Il problema dell'arte e dell'artista in Poe, Hawthorne e Melville* 111

ELSA ROSSI LINGUANTI, *La poesia di Sidney Lanier* . . 151

CARLO PAGETTI, *La tradizione narrativa inglese in America* . 175

GIUSEPPE GADDA CONTI, *Th. Roosevelt nel* Corriere *e ne* La Stampa 217

ALESSANDRO PORTELLI, The Autobiography of an ex-Coloured Man *di James Weldon Johnson* 241

MARIO CORONA, *Un esteta al fronte: John dos Passos e la prima guerra mondiale* 269

NICCOLÒ ZAPPONI, *Odi e amori futuristi di Ezra Pound* . . 299

RENZO S. CRIVELLI, *E. E. Cummings: la poetica del movimento* 313

MARIO MATERASSI, *I romanzi di Arna Bontemps* . . . 345

CATERINA RICCIARDI, *Norman Mailer: metafora dell'America contemporanea* 369

LOUISE K. BARNETT, *Elio Vittorini and the Criticism of American Literature: a Reexamination* 395

M. C. COCO DAVANI, *Happenings* 413

LAURA CARETTI, *Jack Gelber a « contatto » con il* Living Theatre 445

HUGH HENRY BRACKENRIDGE E LA FRONTIERA AMERICANA

Che l'autore di *Modern Chivalry* fosse anche un fecondo e complesso saggista è stato spesso trascurato, e di conseguenza troppo in ombra è rimasta la collocazione di Hugh Henry Brackenridge in un momento cruciale della storia letteraria americana, pur nei limiti che, come romanziere, egli indubbiamente presenta. Soffermarsi su alcuni suoi saggi anteriori alla composizione di *Modern Chivalry* sarà dunque utile sia per il loro intrinseco interesse nell'ambito di un genere letterario largamente coltivato in America nel secolo diciottesimo, sia perché il romanzo stesso emerga nel suo tormentato significato storico.

Tema ricorrente dei saggi di Brackenridge è, come si vedrà, la frontiera, o piuttosto lo « spirito della frontiera ». In ciò egli non è certamente un innovatore, se si considera quanto quello spirito fosse già profondamente innestato nella prosa americana, persino in un genere che, come la saggistica di costume, per molti aspetti era ancora strettamente legato ai modelli europei. A differenza dei suoi predecessori in questo campo — come Franklin, Dwight, Hopkinson [1] — che partecipavano pur sempre di questo spirito come uomini dell'Est, Brackenridge (1748-1816) era però cresciuto, si può dire, nell'ambiente stesso della frontiera, che fu anche il teatro di gran parte della sua vita [2] e che trasmise forse al suo carattere un'impronta di pio-

1. Cfr., di chi scrive, *Benjamin Franklin e la saggistica di costume*, in « Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia » dell'Università di Macerata, III-IV (1970-71), Roma, Bulzoni; e *Francis Hopkinson fra Rivoluzione e Costituzione*, negli stessi « Annali », VI (1973). Questi saggi fanno parte di un più ampio studio sulla saggistica americana del Settecento.

2. La sua famiglia emigrò in America quando egli non aveva che cinque anni. Cfr. la bibliografia di CLAUDE MILTON NEWLIN, *The Life and Writings of Hugh Henry Brackenridge*, Princeton University Press, 1932. Per una bibliografia degli scritti di Brackenridge vedi C. F. HEARTMANN, *A Bibliography of the Writings of Hugh Henry Brackenridge prior to 1825*, New York, 1917.

nieristica aggressività. Egli visse insomma di persona la realtà e le aporie di quel mondo di rapide trasformazioni, assistendo al crescere della sua incidenza politica sulla vita americana. La frontiera da lui conosciuta durante l'infanzia era, in un certo senso, ancora subordinata alla realtà mercantile ed in gran parte europeizzata della costa atlantica; adulto, invece, la ritroverà, anche in seguito all'esperienza della Rivoluzione, profondamente cambiata: cosciente della propria importanza, ormai matura per affermare istanze radicali e persino autonome rispetto alle spinte economiche e alle disposizioni spirituali da cui aveva tratto origine.

Figlio di uno dei tanti immigrati scozzesi che intorno alla metà del Settecento cercavano fortuna negli insediamenti della Pennsylvania occidentale riservati dalla *gentry* quacchera delle città costiere alle comunità più povere (come quelle scoto-irlandesi) [3], Brackenridge si pose ben presto in termini drammatici il problema della sopravvivenza della tradizione culturale europea in una società di pionieri. È quasi emblematico che suo figlio più tardi racconti, caricandolo di significati, l'episodio secondo cui una copia di Orazio che il giovane Hugh, incoraggiato dalla madre e dai maestri, soleva leggere con passione, fu inghiottita da una mucca mentr'egli attendeva al pascolo [4].

Gli anni trascorsi al College di Princeton con l'opportunità di studiare più a fondo i classici e con l'amicizia di Freneau e di Madison dovettero rendere quel problema ancora più scottante per lui. La prima prova di Brackenridge in campo letterario ne

3. Cfr., fra gli altri, WILLIAM A. WILLIAMS, *Storia degli Stati Uniti*, tr. it., Bari, Laterza, 1968, vol. I, p. 94; NELSON CLOSE, *A Concise Study Guide to the American Frontier*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1964, p. 30; MAUDE GLASGOW, *The Scotch-Irish in Northern Ireland and in the American Colonies*, New York, Putnam, 1936.

4. Cfr. l'«Introduzione» di CLAUDE MILTON NEWLIN all'edizione di *Modern Chivalry* da lui stesso curata nel 1937 e ripubblicata dall'Hafner Publishing Company, New York and London, 1962 e 1968, p. x. Lo studio di L. B. WRIGHT, *Culture on the Moving Frontier*, Bloomington, Indiana, sottolinea l'indebolimento dell'influsso culturale inglese col progressivo espandersi della frontiera.

è infatti fortemente segnata, come dimostra un breve capitolo di *Father Bombo's Pilgrimage to Mecca in Arabia* (1770), abbozzo di un romanzo da lui scritto a ventidue anni in collaborazione con Freneau e destinato a restare incompiuto.

Le pagine attribuite a Brackenridge [5] riguardano essenzialmente le traversie del letterato Father Bombo sul mare. In quel mondo insicuro nel quale chiaramente si allude alla frontiera, egli è catturato prima da una nave francese e successivamente da pirati irlandesi. È nell'incontro con gli irlandesi che la prosa di Brackenridge si fa più mossa ed interessante, pur nel suo ricalcare i moduli convenzionali del genere picaresco. In quel particolare episodio l'autore già riversa infatti la problematica dell'identità americana che troverà più ampio spazio in *Modern Chivalry*; e come in *Modern Chivalry*, così in *Father Bombo's Pilgrimage* « l'irlandese » incarna le contraddizioni tipiche dell'uomo della frontiera — ad un tempo ingenuo e aggressivo, generoso e spietato, egalitario ed individualista. Cosicché le prospettive offerte all'uomo di cultura da quella situazione ambientale dovevano risultare inadeguate e persino grottesche rispetto al ruolo del letterato in Europa idealizzato da Brackenridge. La preoccupazione principale di Father Bombo è difatti quella di cavarsi d'impaccio rispetto agli « ups and downs of Fortune », nel senso di accettare le leggi di una società elementare e violenta, pena l'emarginazione. Egli si presenta dunque come caricatura del letterato di tradizione umanistica, un avventuriero spaccone (come indica il suo stesso nome) il quale, per salvare la pelle, non esita a camuffare la propria origine nazionale passandosi per irlandese, e ad ostentare, poi, un ridondante bagaglio di esperienze di viaggio, condite di mistificazioni religiose al fine di confondere l'avversario:

« Yes, Gentlemen », continued I, « I have had opportunities of knowing a great deal. I was put to School when I was young to

5. Pubblicate per la prima volta da CLAUDE MILTON NEWLIN in *The Life and Writings of Hugh Henry Brackenridge*, *cit.*, pp. 5-21. Quanto a Freneau rimando al mio studio su *La prosa di Philip Freneau*, in « Studi Americani », 13, 1967, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 37-74, per il quale vedi nota 1.

the best masters in the kingdom. I have since travelled thro' the whole world. I have conversed with the Mufti of Persians, the Bramin of India, the Mandarines of China, the Musselman of Turkey, and the priests of Busiris in Egypt. Twas there I received the wigg which you see me wear [...] This »,—showing them my Lucian — « is the Life of St. Patrick. This » — pulling out my Xenophon — « contains a sett of Ave Marias wrote in Latin and a copy of indulgencies which I received from the Pope's own hand ».

Ma neppure la vistosa strumentalizzazione che Father Bombo compie del suo patrimonio culturale vale a salvarlo. Essa si ritorce anzi a suo danno, poiché la rozza gente con cui egli ha a che fare non sembra accettare l'esperienza di un settecentesco « cittadino del mondo », sia pur piegata alle sue superstizioni religiose, come valore tale da conferire autentico rispetto, prestigio e grado [6]. Soltanto il capitano riconosce in Father Bombo un ospite d'onore. La ciurma, invece, vede in lui un mero disturbatore, un mago pericoloso da eliminare al più presto. E il mattino successivo alla cattura egli sarà accusato di stregoneria:

« I am much mistaken », said he, « if he is not a Wizzard conjurer or something worse. I was troubled all night long », continued he, « with some running up and down the Ropes and strange noises in the bow and stern of the Ship ». Then, nodding his head, he seemed to signify that he knew more than he would discover at that time. Hereupon they all began to hint that they had likewise seen something, lest they should seem behind hand in sagacity and penetration.

Dopodiché, imputato di aver evocato le forze maligne di una tempesta, assisterà impotente al falò dei suoi libri sulla tolda della nave, per finire chiuso in una botte e gettato in mare. Né l'insperata salvezza che il caso gli offre facendolo

6. Cfr. William A. Williams, *op. cit.*, I, p. 208: « La frontiera arrivò addirittura a prendere il posto dell'istruzione regolare: fu molto presto che una sorta di cultura non intellettuale, legata alla sopravvivenza e al successo, entrò a far parte della mentalità americana ».

approdare su una desolata spiaggia del nord Irlanda risolve la sua situazione: non dissimile da quella che si è lasciata alle spalle è la nuova gente, dalla quale egli non è neppure riconosciuto come uomo. Novello Gulliver fra « selvaggi » terrorizzati, Father Bombo sarà di nuovo abbandonato al suo destino:

« Arra, Dennis », says one of them, « I'll lay a Groat yonder is a hogshead of onions or potatoes coming from some wreck! » « Arra, by my Troth », says the other, « I believe it is ». And now, being come up, they hoisted up the hogshead on one end, and concluded it was about half full. Then, knocking out the end, they made way for me, and taking me, I suppose, for a witch, took to the Hills. I followed them to some distance, endeavoring to persuade them that I was a man, but having got up into the mountains, they were lost to my view.

Saranno le pagine di Freneau a comporre il conflitto traducendolo nei termini di un ideale confronto fra l'America e l'Europa; del resto la tipologia dell'irlandese presa in esame dai due autori poteva indirizzare in tal senso. L'esperienza di Father Bombo, che per Brackenridge adombra il rapporto cultura-società in seno alla realtà della frontiera americana, diverrà per Freneau, come si è già osservato altrove [7], esemplare del conflitto morale fra l'americano e la corruzione europea, non senza allusioni alla più universale problematica esistenziale del rapporto fra innocenza ed esperienza. Brackenridge appare invece assai più scettico rispetto al mito di un'America innocente. Alla luce del suo umanesimo essa risultava anzi ignorante, incolta, e perciò stesso carica di primitiva violenza. Di conseguenza quando in *Modern Chivalry* egli riprenderà più a fondo questa tematica, si troverà ancora a dibattersi in una contraddizione irrisolta. Al pari di Father Bombo, l'intellettuale americano resta irrimediabilmente per Brackenridge l'escluso di una società tesa al solo perseguimento di beni materiali, né ha alle sue spalle una tradizione letteraria nazionale in cui rifugiarsi. Qualunque suo sforzo per recuperare cultura e valori sarà perciò donchisciottesco e destinato a fallire, dal momento che per

7. Cfr. nota 5.

Brackenridge, come si vedrà meglio a proposito di *Modern Chivalry*, i soli valori autentici sono quelli della tradizione classica ed illuministica. Egli non è in grado di concepire (né i tempi erano in tal senso maturi) una cultura propria al mondo della frontiera e corrispondente alla sua identità. Di qui l'*impasse* che egli non riuscirà mai a superare, poiché né Sallustio, né Senofonte, né i maestri del Settecento europeo si potevano meccanicamente trasporre, come Brackenridge era incline a fare, in una realtà tanto diversa. Nonostante la sua ambizione di ricalcare le orme dei realisti inglesi, di essere, al pari di Fielding e di Smollett, lo « storico » dei suoi tempi, Brackenridge ha sia della cultura, sia della società, una concezione statica; non si rende conto che il suo ideale razionalistico di moderazione, equilibrio, armonia, non può avere alcuna rispondenza oggettiva nella storia della frontiera. L'immagine che egli presenta della società e della cultura americana risulta perciò necessariamente, in questa ottica priva di senso storico, una caricatura del reale.

Al di fuori di questa tematica Brackenridge mostrava invece di condividere le speranze dei suoi contemporanei nel futuro americano, per esempio nei versi di *The Rising Glory of America* (scritti l'anno successivo alla composizione di *Father Bombo's Pilgrimage*, e sempre in collaborazione con Freneau) e nel *Poem on Divine Revelation* (1774). Con le vittorie militari nella guerra dei Sette anni contro i francesi e gli indiani loro alleati, nonché con quelle politico-costituzionali sulle imposizioni fiscali della madrepatria (Stamp Act, Sugar Act), le colonie andavano prendendo coscienza della propria forza; con l'espandersi della frontiera fino al Mississippi la « terra promessa » dei padri pellegrini si allargava alle prospettive di un « impero » ad Ovest, che i versi di *The Rising Glory of America* vedono estendersi « far from th'Atlantic to Pacific shores » [8]. Brackenridge non esitava dunque a celebrare l'epopea nazionale quando prescindeva da

8. Cfr. *The Rising Glory of America*, in *The Poems of Philip Freneau, Poet of the American Revolution*, a cura di Fred L. Pattee, 3 voll., Princeton, 1902-07, vol. I. Cfr. in proposito le acute pagine di Henry Nash Smith, *Virgin Land*, Harvard University Press, 1950, pp. 9, 20, 140.

più concrete considerazioni sulla natura e sull'assetto della futura società; temi che sono infatti cautamente lasciati in ombra in *The Rising Glory of America*, dove, come ha osservato William A. Williams, « si parla di un impero che 'spazia da lungi sino all'ardente linea' e di 'innumerevoli navi mercantili', ma non della società stessa » [9].

Il momento della Rivoluzione e l'affermarsi di una coscienza nazionale dovevano tuttavia offrire al patriota Brackenridge più concrete speranze di soluzione anche all'avvenire culturale del paese: impegnato come cappellano militare egli si dedicò infatti alla propaganda patriottica sia scrivendo drammi eroici che sulle orme di Shakespeare e di Dryden celebravano le virtù nazionali [10], sia abbracciando la carriera giornalistica. E nel gennaio 1779 fondò la rivista mensile « The United States Magazine ». Centro di discussione politica e letteraria, questo periodico avrebbe dovuto, nelle intenzioni esposte da Brackenridge nella « Preface », mostrare al mondo che gli « Ouran-Outans » americani erano in realtà « d-mn'd good writers »:

> We hope to convince them yet fully, that we are able to cultivate the *belles-lettres*, even disconnected with Great Britain; and that liberty is of so noble and energetic a quality as

9. Cfr. *op. cit.*, I, p. 206. Del resto, prosegue il Williams, « Hector St. John de Crèvecoeur disse poco di più nelle sue *Letters from an American Farmer*. Egli vedeva l'impero come occasione propizia per 'rigenerare' il colono mediante 'nuove leggi, un nuovo modo di vivere, un nuovo sistema sociale'. Del nuovo sistema però non diceva nulla, ma parlava solo dell'ordine esistente [...] ».

10. *The Battle of Bunker's Hill* e *The Death of General Montgomery*, rispettivamente composti nel 1776 e nel 1777 furono poi classificati dall'autore come « extremely juvenile », benché da lui vantati per la qualità eroica, senza indulgenza ad « effeminating passions »: « the subject is not love but valour », scriverà, pubblicando *The Death of General Montgomery*. Quanto a *The Battle of Bunker's Hill*, sulla nota vittoria di Pirro degli Inglesi, si noti la seguente eco shakespeariana: « Was that a gun, / Which thunders o'er the wave? Or is it guilt, / That plays the coward, with my trembling heart, / and cools the blood, with frightful images. / O guilt, thy blackness, hovers on the mind, / Nor can the morning dissipate thy shades ». Cfr. *Representative Plays by American Dramatists (1765-1819)*, a cura di M. J. Moses, New York, 1918.

even from the bosom of a war to call forth the powers of human genius, in every course of literary fame and improvement.

Che la coscienza della libertà si traducesse automaticamente in autonomia culturale era già un postulato abbastanza equivoco (quantunque implicito nell'ideologia nazionale); ma ancor più equivoca risulta l'identificazione fra momento democratico e classicità concepita da Brackenridge [11] e da lui prevista anche per l'America del futuro: essa infatti non teneva conto della complessità di valori e di forze su cui poggiava la crescita del paese. E quantunque nell'« Introduction » al giornale Brackenridge si presentasse come alfiere della promozione sociale e di precise istanze individualistiche, scrivendo che

We regard it as our own great happiness in the United States, that the path to office and preferment lies open to every individual. The mechanic of the city, or the husbandman who ploughs his farm by the river's bank, has it in his power to become, one day, the first magistrate of his respective commonwealth, or to fill a seat in the Continental Congress

l'« United States Magazine » doveva restare un'impresa del tutto soggettiva, inadeguata ai tempi e alle circostanze. Ben pochi lettori erano portati a riconoscersi nelle proposte culturali della rivista, cosicché questa, nonostante la valida collaborazione di Freneau e la disponibilità dello stesso Brackenridge a trattare temi di attualità, prima della fine dell'anno era già fallita.

Anche i contributi personali di Brackenridge all'« United States Magazine » mostrano come egli non fosse in grado di elaborare una prosa rispondente alle esigenze degli strati popolari che pure con ingenuo entusiasmo si proponeva di educare.

11. Cfr. « United States Magazine », *Letter to the Poets, Philosophers, Orators, Statesmen, and Heroes of Antiquity*: « History and politics, however, will be more to the taste of the present times; and for that reason I am anxious to interest in our behalf those great legislators, Solon and Lycurgus, Numa Pompilius », ecc..

Vi pesano infatti troppo frequenti compiacimenti intellettuali — per esempio in alcuni saggi più direttamente collegati alla tradizione dello *Spectator* e del *Rambler*, dove la trattazione allegorica del tema viene pedantemente giustificata come « sogno » o « visione ». E ben poco convincenti sono anche altri saggi, in cui ci si sforza di assimilare all'ironica denuncia della moda femminile la propaganda contro gli usi e costumi inglesi, a favore dell'arretrata manifattura americana [12]. Non a caso la prosa di Brackenridge risulta invece meglio articolata quando si svincola dalla suggestione di modelli letterari affidandosi all'argomentazione diretta, come là dove affronta il problema della schiavitù dei negri partecipando del compromesso ideologico tipico di quegli anni fra gli stati mercantili del Nord e quelli agrari del Sud [13]. All'istituto della schiavitù che, quale segno di predestinazione, era stato accettato anche dalla coscienza puritana, Brackenridge oppone allora la dinamica di un riscatto che l'espansione della frontiera poteva offrire. Purché — egli spiega con tipico moderatismo politico ed intellettuale — attraverso graduali passi verso l'emancipazione, senza le pericolose incognite di un'improvvisa liberazione ed immissione dei negri fra le genti « civili »:

Shall they be set immediately at liberty amongst ourselves? No; for my part I am for the plan to colonize them [...] Thus would I have these black people led out by some generous mind, and colonized, perhaps beyond the Ohio, or the Mississippi river,

12. Cfr. rispettivamente, « United States Magazine », gennaio 1779, *The Representation and Remonstrance of Hard Money*, e, il mese successivo, la risposta di « Continental Currency »; nel marzo, la *Vision of the Paradise of Female Patriotism*; nell'aprile, *A Copy of a Letter from a Young Gentleman to His Sister, upon her Removing from the Country to Live in the City*; e infine, giugno 1779, l'ironica *Defence of the Female Head Dress at Present in Fashion*. Alcuni di questi saggi furono ripubblicati dallo stesso Brackenridge in *Gazette Publications*, Carlisle, 1806.

13. *Thoughts upon the Enfranchisement of the Negroes*, « United States Magazine », dicembre 1779. Sul compromesso ideologico vedi WILLIAM A. WILLIAMS, *op. cit.*, I, p. 149. Analogo sarà l'atteggiamento di Captain Ferrago in *Modern Chivalry*, *cit.*, pp. 134-137.

in that country forfeited by the native Indians, in consequence of their hostility against us.

Brackenridge si fa in tal modo interprete dell'ideologia ufficiale della frontiera nei termini che un secolo dopo F. J. Turner avrebbe definitivamente fissato: valvola di scarico dei conflitti interni, zona di colonizzazione e di utilizzazione di risorse umane in funzione della classe dominante. Il prezzo, una guerra che ricada essenzialmente sulle spalle degli esclusi.

Che però questa adesione al mito nazionale non fosse di per sé sufficiente a dar vita ad una prosa moderna autenticamente alternativa, come Brackenridge confidava, ben traspare per esempio da un racconto a puntate sull'« United States Magazine », *The Cave of Vanbest* [14], la cui paternità è senz'altro da attribuirsi a Brackenridge. Più che un lungo racconto esso risulta infatti un aggregato di sezioni disarticolate: una cronaca della battaglia di Montmouth, un'allegorica autobiografia dell'autore, una celebrazione della poesia e della fertilità del suolo americano. Il tenue filo che dovrebbe legare queste esercitazioni letterarie è il viaggio di un giovane e del suo maestro alla ricerca dell'umana felicità, secondo il noto schema impiegato da Voltaire e da Samuel Johnson. Ma è naturale che rispetto allo scetticismo di tali autori l'immediato clima rivoluzionario suggerisca a Brackenridge un'immagine più promettente del futuro dell'uomo, confermata perfino dagli ultimi successi politici e militari dei suoi compatrioti. Anche se poi questa immagine, anziché scaturire dal cuore di una tradizione americana, risulta quasi una parafrasi dei *clichés* esotici degli illuministi europei, e persino del mito pastorale coltivato dai classici greci e latini.

Dopo aver celebrato le virtù dei combattenti americani nella battaglia di Montmouth, Brackenridge racconta infatti come, dopo pacifiche giornate di cammino intercalate da edificanti

14. Cfr. Claude Milton Newlin, « Introduzione » a *Modern Chivalry*, *cit.*, p. xiii e L. N. Richardson, *A History of Early American Magazines, 1741-1789*, New York, 1931, pp. 208-9. *The Cave of Vanbest* uscì a puntate nell'« United States Magazine » dal gennaio al luglio 1779.

letture al margine di freschi ruscelli, maestro e discepolo, ormai giunti da Philadelphia nei boschi del New Jersey, s'imbattessero in una sorta di « gothic building, in the bosom of the mountain ». Quel luogo è il giardino del mondo [15], il nuovo Eden pieno, appunto, delle delizie care agli utopisti francesi del Settecento, oltre che affioranti talora nella mitologia dei piantatori del Sud:

> Plumbs shaken from the tree; peaches gathered from an orchard on the brow of the hill above; apples at the same time; vegetables from the garden; dried fish; milk, cheese, butter, were upon the board; and intermingling a variety of conversation on the nature of the several fruits, and on other matters, we had now dined.

Ma il « philosopher of the forest » che accoglie benevolmente i due viaggiatori non è neppure il solitario uomo di Rousseau, come accadeva, per esempio, nei saggi del radicale Freneau: nell'Arcadia di Brackenridge la libertà non può prescindere dalla proprietà. Vanhest, infatti, che è sfuggito agli orrori della guerra, riesce a realizzarsi pienamente come individuo, oltre che come marito e padre, quale possidente di una ricca tenuta con la sua lussuosa dimora. Non che in quest'oasi manchi un « buon selvaggio », il « povero » Bernardo, ma è caratteristico che la sua condizione sia quella di servo. In lui lo stato di natura si manifesta nell'ignoranza e persino in una certa deformità fisica; sul suo viso di stupido nano risaltano le tracce di una vita senza civiltà, di una solitudine « painted like the shading of the twilight, or the fog of a hazy eye ». Un Calibano, dunque, decisamente pittoresco, e per di più contento del proprio stato, secondo l'antico mito dove il pastore ama il padrone che lo protegge e che ne ha cura. Ciò è chiaramente adombrato nell'episodio in cui Bernardo, abituato a vivere al buio, non resiste alla curiosità di avvi-

15. Cfr. Henry Nash Smith, *op. cit.*, pp. 138-150 sul mito dell'America come « garden of the world ».

cinarsi ai nuovi arrivati, ma « in the rays of the sun he began to *hallucinate*, and turning to get in again, he fell from the steps, and had hurt his ancle in the fall ». Grande preoccupazione di tutti, lacrime delle sensibili figlie di Vanhest, immagine finale del servo finalmente adagiato su un letto di verzura e terrorizzato sia dal dolore sia da un'esperienza troppo grande per lui.

Pur nel suo fallimento sul piano di una valida narrativa a causa della contraddizione di fondo fra democrazia e classicità che, come s'è detto, vizia l'intero programma culturale dell'« United States Magazine », *The Cave of Vanhest*, al pari del saggio sulla schiavitù dei negri, prova dunque come per Brackenridge il sogno americano si compia a spese dei primitivi e comunque dell'uomo semplice: « poor Nardy », com'è significativamente chiamato dai padroni, è in definitiva un povero animale indifeso da proteggere — al pari del Friday di Robinson — in cambio di utili servizi.

Questo Bernardo è comunque un essere docile. Ben diverso sarà l'atteggiamento di Brackenridge nei confronti delle ribelli, diaboliche « bestie indiane ». E lo si vedrà dopo che nel 1781, stabilitosi a Pittsburgh, egli sarà di nuovo direttamente a contatto con la realtà di una frontiera che, dai tempi della sua infanzia, si era andata spostando al di là degli Appalacchiani.

Pittsburgh, nata verso la metà del secolo come avamposto militare contro i Francesi e gli Indiani, doveva alla posizione sull'Ohio la sua rapida trasformazione in piccolo centro urbano, importante dal punto di vista strategico e commerciale [16]. Era un luogo di rapide fortune sia per gli immigrati che avevano alle spalle un'esperienza di miseria e di repressione, sia per quanti, come lo stesso Brackenridge, vi cercavano miglioramenti economici e sociali, sia infine per i « nababbi » speculatori dell'Est: vi si viveva, in breve, quel che sarebbe stato il concitato mondo di *Modern Chivalry*.

16. Cfr. NELSON KLOSE, *op. cit.*, p. 39 e *passim*; RICHARD WADE, *The Urban Frontier: The Rise of Western Cities, 1790-1830*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1959.

Brackenridge, che nel frattempo aveva intrapreso lo studio del diritto, in una città di frontiera certamente più remunerativo della professione letteraria, vi ottenne un certo successo come avvocato e come pubblico funzionario, arricchendosi inoltre nella proprietà fondiaria (in una misura che peraltro egli cercò poi di minimizzare)[17]. Contemporaneamente, però, lo si vede anche impegnato in nuove imprese giornalistiche, collaboratore del « Freeman's Journal » dell'amico Freneau e fondatore della « Pittsburgh Gazette », con la quale, intento a cogliere ancora una volta nella frontiera motivi intellettuali e letterari, realizza l'ambizione di essere « among the first to bring the press to the west of the mountains ».

In un suo saggio su Pittsburgh[18], che presenta la città come sintesi di bellezze naturali e di progresso economico, delle raffinatezze del vecchio mondo e della « benevolence of heart » del nuovo, egli riafferma così la sua utopia culturale, celebrando Pittsburgh come luogo ideale di rinascita per la poesia:

> From the verdant walk on the margin of this beautiful river, you have a view of an island about a mile above, round which the river twines with a resplendant brightness [...] When the poet comes with his enchanting song to pour his magic numbers on the scene, this little island may aspire to live with those in the Egean sea, where the song of Homer drew the image of delight [...]

Dove però il mito del giardino, dell'integrazione armonica fra progresso e natura che affiorava in *The Cave of Vanhest* è incrinato dalla consapevolezza che neppure la storia americana

17. Così scriveva infatti il 1° marzo 1788 sulla « Pittsburgh Gazette » nella sua campagna a favore della Costituzione del West: « The writer of these remarks is not a man of great estate. It may be said of me at any time, as to the sick of the palsy, 'take up thy bed and walk', and I could in three hours settle my affairs, and be ready for Kentucky ». Brackenridge, come si può osservare, si considerò sempre uomo della frontiera. Quanto alla sua esperienza di avvocato a Pittsburgh vedi il suo *Law Miscellanies*, Philadelphia, 1814.

18. *On the Situation of the Town of Pittsburgh, and the State of Society at that Place*, ristampato in *Gazette Publications, cit.*.

può prescindere dalla violenza; e lo prova il fatto che a Pittsburgh una lunga tradizione di civiltà indigena è stata spazzata via nel breve arco di venti anni:

On the margin of this river once stood a row of houses, elegant and neat, and not unworthy of the European taste, but they have been swept away in the course of time [...] These buildings were the receptacles of the ancient Indian trade [...] But of these buildings, like decayed monuments of grandeur, not a trace remains. Those who, twenty years ago, saw them flourish, can only say, here they stood.

Il prezzo dell'utopia, posta al vaglio della storia, è dunque ora per Brackenridge la soppressione degli Indiani; su questo punto, d'altronde, confluivano tanto l'ideologia agraria della « buona società » quanto quella mercantile del « progresso », identificando la felicità dell'America con la conquista del West. Solo quando è vinta la civiltà indiana può essere riconosciuta da Brackenridge come tale, fino ad assumere statura eroica e a meritare una commossa rievocazione; vivo, l'indiano resta pur sempre un ostacolo al progresso della nazione, al suo cammino verso un'ideale meta di perfezione materiale e morale. I saggi che in questo periodo di più matura esperienza della frontiera Brackenridge dedica al problema delle popolazioni indigene lo mostrano ora anche interprete più consapevole del compromesso fra la buona coscienza dell'America puritana (e illuministica) e le concrete esigenze della sua politica espansionistica, secondo una prospettiva che, anticipando quella di Cooper, gli consente anche di conseguire i suoi migliori risultati di scrittore. In essi infatti egli riesce quasi naturalmente a liberarsi sia dai *clichés* classico-illuministici, sia dalla retorica dell'esotismo, conferendo alla sua prosa una dimensione che è tanto più drammatica quanto è più realistica. Brackenridge non ignora che il conflitto con gli Indiani scaturisce innanzi tutto dall'inconciliabilità fra la loro civiltà di mera sussistenza e quella, più moderna, fondata sulla utilizzazione « razionale » della natura; in nome di un certo storicismo progressista condiviso anche dagli uomini più impegnati dell'epoca, ritiene che il diritto al suolo è dato dalla capa-

cità di renderlo produttivo: « I pay little regard therefore — afferma — to any right which is not founded on agricultural occupancy » [19].

Lo scontro di valori che ne consegue vede dunque i bianchi celebrare il diritto dell'uomo al possesso della natura, la propria superiorità etnica, la « diversità » degli indiani; là dove questi, invece, non accettano un'imposizione che considerano un'usurpazione, un ordinamento economico e sociale che è la fine della loro civiltà.

L'incompatibilità fra le tradizioni comunitarie di tipo tribale e le scelte razionalistiche dell'uomo moderno è acutamente illustrata da Brackenridge in *The Trial of Mamachtaga* [20], cronaca del processo contro un pellerossa Delaware, nel quale lo stesso Brackenridge aveva difeso l'imputato. Mamachtaga, accusato di omicidio volontario nei confronti di due bianchi, non solo non comprende la logica della difesa a pagamento (« his idea was that he was giving the beaver as a commutation for his life »), ma non intende neppure collaborare con l'avvocato che cerca di salvargli la vita:

> But he could not easily comprehend that it was a matter of form, and that he must say « *not guilty* »; for he was unwilling to deny, as unbecoming a warrior to deny the truth.

In questo senso egli non può nemmeno pensare a una fuga. Eppure essa gli sarebbe agevole, quando gli viene consentito di recarsi nel bosco sia per cercare i colori grazie ai quali morire fieramente « painted [...] like a warrior », sia soprattutto per procurare erbe medicinali al moribondo figlio del carceriere. L'indiano, quantunque violento e passionale, non sa pensare in termini individualistici. Perciò anche il dramma della sua esecuzione si trasforma in una sorta di macabra farsa:

19. Cfr. *Ibid.*, p. 94. Lo stesso Jefferson, del resto, avrebbe condiviso una simile affermazione.

20. L'edizione da me consultata è quella ripubblicata in *A Selection of Some of the Most Interesting Narratives of Outrages Committed by the Indians in Their Wars with the White People*, a cura di A. Loudon, Carlisle, 1808. Il saggio risale però al 1783.

The Indian ascended a ladder placed to the cross timber of the gibbet, and the rope being fastened, when he was swung off it broke, and the Indian fell, and having swooned a little, he rose with a smile, and went up again, a stronger rope in the meantime having been provided, or rather two put about his neck together so that his weight was supported, and he underwent the sentence of the law, and was hanged till he was dead.

Lo scontro fra le due culture viene dunque risolto da Brackenridge in base al principio di estraneità: ma se Mamachtaga è « diverso », tale diversità è caratteristicamente presentata come un'inferiorità senza riscatti. D'altro canto l'indiano, nel momento in cui rifiuta la veste di delinquente comune e si sente nella condizione di prigioniero di guerra, dimostra una totale incomprensione per le istituzioni che ha di fronte, che restano per lui quelle di un nemico.

La guerra è la realtà prima della frontiera. Ma, al contrario di Frencau, che giustificava la violenza indiana come « resistenza armata » all'aggressione dei bianchi, Brackenridge reagisce rappresentando con tensione drammatica degna del miglior *western* i metodi (che oggi chiameremmo di guerriglia) con i quali gli indiani attaccano le innocenti famiglie dei villaggi fornendo così all'uomo bianco il pretesto per sterminarli. Si veda questo resoconto di un'imboscata:

The Indians came to my father's house, he being absent [...] They took my mother, brother, and sisters prisoners, plundered the house, and took all they could carry; then they took up the line of march. But they had not gone far before my father came home, and seeing the devastation about the house, his family all gone, being well assured it was the work of savages, it was too much for human nature to bear. He hallooed; the Indians hearing him, they all stopped; two warriors went back with their guns, and in a short time my mother heard the report of a gun; in a few minutes they returned with the horse and the saddle my father was riding; my mother knew her husband was killed.

Un brano, questo, in cui il clima di tragica epopea non è più ricavato da modelli europei. Dai quali anzi Brackenridge prende ora le distanze, rifiutando come « storico » sia la versione a suo parere romantica e idealizzata della virtù dei primitivi, sia l'immagine pittoresca ed esotica del « selvaggio » come espediente per denunciare i mali e la corruzione della « civiltà » [21]. Era invece il filone delle « Indian Captivities » più funzionale al suo nuovo ruolo di storico della frontiera, poiché in esso si esprimeva più autenticamente la crescita dell'esperienza e dell'identità americana. I resoconti di torture, massacri e brutalità sofferti dall'uomo bianco, raccolti o scritti dallo stesso Brackenridge su testimonianza dei sopravvissuti col titolo di *Narratives of the Perils and Sufferings of Dr. Knight and John Slover, among the Indians during the Revolutionary War* (1783), delle « captivities » hanno infatti sia la struttura (cattura, torture, fuga finale), sia il gusto dell'avventura, e persino un certo compiacimento per il macabro [22]. E la concezione provvidenziale della storia che consentiva al manicheismo puritano di identificare il male negli « altri », rivela ora la sua matrice più propriamente politica, che talvolta lo stesso Brackenridge non manca di sottolineare:

21. Cfr. *Gazette Publications, cit.*, pp. 99-100: « The philosopher, weary of the vices of refined life, thinks to find perfect virtue in the simplicity of the unimproved state. He sees green fields and meadows in the customs and virtue of the savages. It is experience can relieve from this calenture of intellect. All that is good and great in man, results from education; an uncivilized Indian is but a little way removed from a beast who, when incensed, can only tear and devour, but the savage applies the ingenuity of man to torture and inflict anguish ». Quanto al ruolo di storico da lui ambito si consideri, per esempio, il seguente passo di *Modern Chivalry* (*op. cit.*, p. 240): « I have always considered the first character of an historian to be veracity; and in all my former compositions, I have endeavoured to preserve that character ».

22. Queste *Narratives*, pubblicate dapprima a puntate nel « Freeman's Journal » (30 aprile; 7, 14, 21 e 28 maggio 1783), ebbero la fortuna che l'ideologia corrente riservava a questo genere di racconti, tanto da venir successivamente pubblicate in antologie e in singoli *pamphlets*. Il passo sovracitato si riferisce infatti ad un'edizione di Cincinnati, Ohio, 1867, pp. 34-35.

I am persuaded humanity is not on the side of the savages, but on our side. They have been our aggressors. They are not to be appeased. They refuse all treaty, or respect none [23].

Se di fronte ad una realtà tanto spietata il sogno d'Arcadia si rivelava ormai insufficiente a rimuoverne le contraddizioni, lo « storico » non sa però sottrarsi, come si può osservare, all'illusione che la responsabilità della violenza ricada esclusivamente sugli Indiani. E fin qui Brackenridge partecipava pienamente di quel mito del West al quale la coscienza americana si affidava per ricomporre uno dei più gravi problemi della sua storia.

Anche questo mito era destinato a crollare, tuttavia, quando Brackenridge fosse tornato a misurarsi, con *Modern Chivalry* (1792-1815), sui problemi interni alla società americana e sulle prospettive da essa offerte agli intellettuali, riprendendo i temi già abbozzati in *Father Bombo's Pilgrimage*. Le vicende del West nei difficili anni postrivoluzionari non erano dominate soltanto dai massacri indiani; la stessa democrazia americana pareva messa in forse da quella che al moderato Brackenridge sembrava una pericolosa anarchia, nella quale avevano buon gioco demagoghi e speculatori. La violenza « necessaria » contro gli Indiani per il trionfo della civiltà mostrava ora anche a Brackenridge quei tratti che, pur con diverse implicazioni ideologiche, vi andava cogliendo Freneau: era essa stessa una componente dell'edificio della civiltà. Per Brackenridge, in particolare, era la sete di potere delle masse a produrre la violenza, come nel caso dell'insurrezione del whisky in Pennsylvania [24]. Incapace di comprendere l'importanza storica di quelle masse che andavano trasformando e disgregando le vecchie comunità della frontiera, Brackenridge provava soltanto sfiducia e orrore per il crescente peso politico che esse andavano acquistando proprio in virtù di quelle istanze democratiche ch'egli affermava di condividere.

23. Cfr. *Gazette Publications, cit.*, pp. 98-99.

24. Si vedano gli *Incidents of the Insurrection in the Western Parts of Pennsylvania, in the Year 1794*, pubblicati in 3 voll. nel 1795, dopo essere apparsi a puntate nella « Pittsburgh Gazette ».

Il motivo dominante di *Modern Chivalry* è infatti la contraddizione fra l'immagine caricaturale e persino brutale che l'autore dà delle masse contadine e cittadine e le sue insistenti professioni di fede nella democrazia. A ciò si ricollega anche il suo dissenso rispetto alle posizioni politiche ufficiali, sia quelle conservatrici dei Federalisti, sia quelle più radicali dei Repubblicani. Né dunque sorprende che Brackenridge, il quale nell'« United States Magazine » si era espresso in nome di una cultura più democratica che accettasse anche una certa dequalificazione pur di estendersi a nuovi strati sociali [25], sia ora ossessionato dalle conseguenze ultime di un simile progetto.

Otto anni dopo quell'impresa giornalistica, nel lungo e sarcastico *Memoir to the American Philosophical Society* [26], egli denuncia quell'associazione culturale come istituzione grottesca e mercificata:

> Oric Macsugan is admitted to be a member, and for no other reason but for having presented to you, after carrying it for three hundred miles on his back, the thigh bone of a horse, which he had been led to believe to be the tooth of an elephant: Ebur elephantis, as Mogul says in his chapter on the nature of ivory [...] It has transpired, and therefore I will freely acknowledge that it has been suggested to me that I might procure attention from this society, by presenting to them, not a cat's claw, or a petrified whitstone, but forty or fifty pounds in money.

Il vero escluso della società americana, competitiva e materialistica, resta in definitiva per Brackenridge l'intellettuale onesto, il cui « gusto » si misura necessariamente con una più giusta morale umana:

> Why is it that I am proud, and value myself amongst my own species? It is because I think I possess, in some degree, the distinguishing characteristic of a man, a taste for the fine arts; a taste and characteristic too little valued in America, where a

25. Cfr. « United States Magazine », *Introduction*.

26. Anch'esso raccolto in *Gazette Publications*, *cit.*, pp. 256-264.

system of finance has introduced the love of unequal wealth; destroyed the spirit of common industry; and planted that of lottery in the human heart [...] [27].

Rispetto all'imporsi di una società moderna carica di conflittualità, tale orgogliosa disposizione non poteva comunque tradursi in operanti proposte: la denuncia di Brackenridge si esaurisce nella moralistica condanna di un nostalgico, ormai consapevole del suo totale isolamento. Non è un caso che egli torni di nuovo a guardare alla tradizione europea, e che i suoi riferimenti portino ora esplicitamente in causa alfieri di battaglie di retroguardia: sono Swift, Butler, Cervantes i geni tutelari di *Modern Chivalry*. Chiudendosi in loro ideale compagnia Brackenridge finisce col ritirarsi definitivamente anche dal contesto della cultura americana: l'utopia solenne della frontiera muta di segno, trasformandosi in gigantesca e irrisolta distopia. La battaglia del suo Captain Farrago contro i mulini a vento non approderà ad alcuna, sia pur tragica, conclusione; essa resta anzi penosamente contraddittoria per l'incapacità di Brackenridge di accettare la propria sconfitta. Poiché se è vero che Captain Farrago rappresenta, al pari di Father Bombo e dello scienziato frustrato dalla immoralità dell'American Philosophical Society, l'emarginato di una società che non offre spazio reale alla critica degli intellettuali, resta il fatto che neppure al rozzo Teague O'Regan arride alla fine il successo sperato.

Dall'inconciliabilità fra i due, sia pure accompagnata dal bisogno che essi hanno pur sempre l'uno dell'altro in quanto servo e in quanto padrone, scaturisce pertanto quella prolissità e incapacità di concludere che fa di *Modern Chivalry* un romanzo irrisolto anche sul piano formale. Lo scontro fra i protagonisti non riesce a far emergere un personaggio capace di rappresentare in maniera compiuta quell'identità americana dalla quale Brackenridge era ossessionato, com'egli stesso ricordava al lettore:

27. Cit. da Claude Milton Newlin nell'Introduzione a *Modern Chivalry, cit.*, p. xiii, nota 25.

The American has in fact, yet, no character; neither the clown, nor the gentleman. So that I could not take one from our own country; which I would much rather have done, as the scene lay here. But in the midland states of America, and the western parts in general, being half Ireland, the character of the Irish clown will not be wholly misunderstood [...]. On the Irish stage, it is a standing character; and on the theatre in Britain, it is also introduced [28].

Perché l'irlandese rispondesse almeno in parte a quella ricerca di identità era necessario però metterlo a confronto, più che con l'immagine fornitane dalla cultura europea, con quella crescita dell'America che Brackenridge non era ormai più in grado di accettare. Chiuso nell'*impasse* fra un suo mito astratto di cultura e un reale inconciliabile con esso, egli riuscì a creare in Captain Farrago e Teague O' Regan soltanto due caricature senza sviluppo e senza soluzione, il che avrebbe finito anche col vanificare l'assunto didascalico dell'opera e le sue possibilità di porsi come contributo critico e come strumento educativo.

Non è un caso che questo « realista » più e più volte ostenti, nel corso di *Modern Chivalry*, un obiettivo distacco che in sostanza tradisce la sua impotenza a fornire, in quanto artista, delle proposte concrete. Quell'imparzialità che egli invoca sulla scorta della tradizione illuministica e classica non è infatti più sostenuta, nell'animo di Brackenridge, dalla fiducia di offrire uno sbocco alle tensioni sociali e morali dei tempi; cosicché quando afferma che

In the present work, which he entitles Modern Chivalry, he disowns the idea of any moral or sentiment whatsoever, and proposes stile (*sic*) only as the object of the composition [29].

28. Cfr. *Modern Chivalry, cit.*, p. 405.

29. *Ibid.*, p. 162. Cfr. anche *Ibid.*, p. 90: « It is not for the sake of any moral, that I have related this scuffle that took place between the Irishman and the hostler; but for the sake of shewing in what manner incidents are to be related; that is, with great simplicity of stile, and minuteness of description ».

egli esprime qualcosa di più che una convenzionale difesa ironica dal possibile risentimento dell'opinione pubblica per il ritratto dell'America offerto da *Modern Chivalry*. Nel quadro disorganico che Brackenridge presenta della realtà americana la priorità ch'egli assegna allo stile appare piuttosto una sostanziale scelta di disimpegno, non diversa da quella a cui, sia pure per altra via, stava pervenendo in quegli anni Freneau: l'arte come disincantata testimonianza. Un'evasione, in definitiva, da quelle più precise responsabilità civili nelle quali la coscienza di Brackenridge aveva così a lungo e tenacemente creduto.

ROSA MARIA COLOMBO

LA CULTURA RADICALE AMERICANA TRA STORIA E RETORICA

Nel corso degli anni sessanta la cultura americana ha assistito alla formazione e al primo sviluppo di una storiografia radicale, cioè di una storiografia che, contrapponendosi al « culto del consenso » [1], proprio di una parte cospicua della storiografia americana del secondo dopoguerra, si è proposta di ripensare il programma della storiografia progressista e di analizzare quei momenti di conflitto e di contraddizione della storia americana ritenuti particolarmente significativi dal punto di vista dei pro-

1. JOHN HIGHAM, « The cult of American Consensus, *Commentary*, XXVII, Febbraio 1959. Significativo è che la critica della « storiografia del consenso » abbia rivalutato la dimensione morale del giudizio storico; cfr. JOHN HIGHAM: « Beyond Consensus: The Historian as Moral Critic », *American Historical Review*, LXVII, 1962. Nell'introduzione a *Towards a New Past. Dissenting Essays in American History* (New York, 1968, BARTON J. BERNSTEIN editor), riprende questo tema e considera la critica della storiografia del consenso come elemento comune e qualificante della storigrafia radicale. Le opere cui si fa riferimento quando si parla di « storiografia del consenso » sono, oltre le opere ormai classiche di Oscar Handlin, Louis Hartz, Richard Hofstadter, Samuel Hays, David Potter e Daniel Boorstin; CLARENCE VAN STEEG, *The Formative Years, 1607-1763*, New York, 1964, per il periodo coloniale; ROBERT E. BROWN, *Middle-Class Democracy and the Revolution in Massachussetts 1691-1780*, Ithaca, N.Y., 1964; dello stesso, *Charles Beard and the Constitution: a Critical Analysis of « An Economic Interpretation of the Constitution »*, Princeton, 1956; FORREST MAC DONALD, *We, the People: the Economic Origins of the Constitution*, Chicago, 1958; dello stesso *E Pluribus Unum: the Formation of the American Republic, 1776-1790*, Boston, 1965 per il periodo della rivoluzione e per il dibattito sulla Costituzione; *Paul Goodman, The Democratic-Republicans of Massachussetts; Politics in a Young Republic*, Cambridge, Mass. 1964 e NOBLE CUNNINGHAM, *The Jeffersonian Republicans: The Formation of Party Organization, 1789-1801*, Chapel Hill, N.C. 1957, per i primi anni di vita della repubblica; LEE BENSON, *The Concept of Jacksonian Democracy: New York as a Test Case*, Princeton, 1961; BRAY HAMMOND, *Banks and Politics in America from the Revolution to the Civil War*, Princeton, 1957; WALTER E. HUGINS, *Jacksonian Democracy and the Working Class*,

blemi contemporanei [2]. Questa compresenza di presente storico e analisi storiografica, più volte teorizzata in nome di impostazioni precedenti che vanno dal movimento della « New Histo-

A Study of the New York Workingmen's Movement, 1829-1837, Stanford, 1960, per il periodo di Jackson; David Donald, *Charles Summer and the Coming of the Civil War*, New York, 1960; Eric Mc Kitrick, *Andrew Johnson and the Reconstruction*, Chicago, 1960; Stanley Elkins, *Slavery; a problem in American Institutional and Intellectual Life*, Chicago, 1959, per il periodo della guerra civile e della Ricostruzione; Robert H. Wiebe, *Businessmen and Reform: A Study of the Progressive Movement*, Cambridge, Mass., 1962 e David J. Rothman, *Politics and Power, The United States Senate, 1869-1901*, Cambridge, Mass. 1966, per gli ultimi decenni dell'Ottocento e i primi anni del Novecento.

2. I prodotti più significativi e discussi di questa storiografia possono essere considerati: William A. Williams, *The Contours of American History*, Madison, Wis. 1961; dello stesso *The Great Evasion: an Essay on the Contemporary Relevance of Karl Marx and on the Wisdom of Admitting the Heretic into the Dialogue about America's Future*, Chicago, 1964; Walter La Feber, *The New Empire, An Interpretation of American Expansion, 1860-1898*, Ithaca, N.Y., 1963; John W. Rollins, « The Anti-imperialists and Twentieth Century American Foreign Policy », *Studies on the Left*, III, N. 1, 1962; Lloyd Gardner, « From New Deal to New Frontier », *Studies on the Left*, I, Fall 1959; dello stesso *Economic Aspects of New Deal Diplomacy*, Madison Wis, 1964; sull'implicita rivalutazione dell'isolazionismo cfr. Orde S. Pinckney, « William E. Borah: Critic of American Foreign Policy », *Studies on the Left*, I, N. 3, 1960. Sidney Lens, *Radicalism in America*, New York, 1966, esplicitamente rivolto ai militanti radicali; New York, 1966, esplicitamente rivolto ai militanti radicali; Eugene D. Genovese, « The Slave South: An Interpretation », *Science and Society*, XXV, Dec. 1961. Dello stesso, *The Political Economy of Slavery*, New York, 1965 (Trad. it., *L'economia politica della schiavitù*, Einaudi, Torino, 1972); Stephan Thernstrom, *Poverty and Progress: Social Mobility in a Nineteenth Century City*, Cambridge, Mass., 1964; Gabriel Kolko, *The Triumph of Conservatism: A Reinterpretation of American History, 1900-1916*, New York, 1963. Dello stesso: *The Roots of American Foreign Policy*, Boston, 1969. Marilyn Blatt Young, *The Rhetoric of Empire. American China Policy, 1895-1901*, Cambridge, Mass., 1968; Staughton Lynd, *Antifederalism in Dutchess County, New York*, Chicago, 1962. Dello stesso: *Class Conflict, Slavery and the United States Constitution*, New York and Indianapolis, 1967; *Intellectual Origins of American Radicalism*, London, 1969; Howard Zinn, *SNCC: The New Abolitionists*, Boston, 1964. Dello stesso, come editor, *New Deal Thought*, New York and Indianapolis, 1966; Jesse Lennish, « The American Revolution from the Bottom Up », in *Towards a New Past, cit.*, pp. 3-45; Cristopher Lasii, *The New Radicalism in America, 1889-1963: The Intellectual as a Social Type*, New York 1965. Dello stesso: *The Agony of the American Left*, New York, 1969; David Horowitz, *The Free World Colossus*, New York, 1965.

ry »[3] a Benedetto Croce, trova pieno riscontro nelle varie formulazioni del programma di questa nuova storiografia[4]. La *pars destruens* di tale programma consiste in una critica del falso « oggettivismo », del « disinteresse », della « neutralità » della storiografia « accademica », la quale viene implicitamente a comprendere tutta la storiografia non caratterizzata da un'esplicita scelta politica di impegno militante. La *pars construens* consiste invece in una serie di regole di etica professionale e di imperativi morali, adeguatamente riassunti in *The Politics of History* di Howard Zinn. Di quest'opera, tutta programmatica e niente metodologica, sono state pubblicate in italiano alcune parti salienti nell'articolo « La Storiografia di Sinistra »[5]. Zinn così riassume i compiti e le ragioni di fondo della storiografia radicale: « 1) Possiamo intensificare, espandere, acuire la nostra percezione di quanto siano brutte le cose per le vittime di questo mondo. ... 2) Possiamo denunciare le pretese dei governi alla neutralità e alla beneficienza. ... 3) Possiamo denunciare l'ideologia che pervade la nostra cultura, usando il termine « ideologia » nel senso di Mannheim, cioè una giustificazione dell'ordine esistente. ... 4) Possiamo rinnovellare quei pochi momenti del passato che mostrano la possibilità di una vita migliore di quella che fino ad oggi ha dominato la terra. ... 5) Possiamo mostrare come i movimenti sociali positivi possano degenerare, come i leaders possano tradire i loro seguaci, come i rivoluzionari possano diventare burocrati, come gli ideali possano reificarsi e congelarsi »[6]. Si tratta dunque di una storiografia tutta impegnata a temprare scettri, sfrondare allori e denunciare principi colpevoli di lacrime e sangue, come vollero alcuni interpreti di Machiavelli da Bacone a Rousseau. Questo impegno

3. Si veda a questo proposito il saggio di Howard Zinn, *The Politics of History*, Boston, 1970.

4. « American Radical History ». A Progress Report, *New Left Notes*, Jan. 13, 1967. Jesse Lemish, « Towards a Democratic History », *Radical Education Program*, Chicago, 1967. Staughton Lynd, « Beyond Beard », in *Towards a New Past, cit.*; Howard Zinn, *The Politics of History, cit.*.

5. *Comunità*, XXV, Giugno 1971, pp. 7-54.

6. *Ibid.*, p. 36, p. 41, p. 44, p. 46, p. 51.

storiografico diventa poi tanto più mobilitante in quanto si associa esplicitamente ad un impegno politico di azione diretta. Non è un caso quindi che storici di mestiere come Staughton Lund e Howard Zinn siano o almeno siano stati attivissimi militanti politici, e quindi non solo portatori delle istanze intellettuali e simboliche del radicalismo militante, ma anche protagonisti diretti del *comportamento* politico dei movimenti radicali.

Gli storici « accademici » che hanno analizzato criticamente la produzione storiografica radicale e le sue premesse concettuali hanno raggiunto delle conclusioni che possono senz'altro essere accolte: la storiografia radicale manifesta una fondamentale mancanza di autonomia dalla tradizione beardiana, di cui ripete risultati ed errori; essa fa inoltre un uso preferenziale del marxismo, fa cioè riferimento prevalente al Marx « tenero » degli scritti giovanili e raramente al Marx « duro » di *Das Kapital*; riconferma talora, anche senza volerlo, i risultati di quella storiografia del consenso preliminarmente e programmaticamente rifiutata [7]. Per quanto in sé accettabili, queste conclusioni tralasciano tuttavia un aspetto della questione: quasi tutte le opere prese in esame non presentano un nesso avvertibile con il linguaggio e il comportamento politico dei movimenti radicali degli anni sessanta. Sono invece assai significativi quei casi, e sono pochissimi, in cui quel nesso è avvertibile. In questi casi le strutture e i concetti fondamentali della storiografia radicale da un lato e il linguaggio e il comportamento politico dei movimenti radicali dall'altro si illuminano a vicenda. Quell'impostazione critica lascia quindi da parte una questione di maggior momento, in quanto il ripensare la storia costituisce, per gli storici radicali, un lavoro collettivo [8], motivato e sollecitato

7. Irwin Unger, « The 'New Left' and American History: Some Recent Trends in United States Historiography », *American Historical Review*, Luglio, LXXIII, 1967. Jerald S. Auerbach, « New Deal, Fair Deal, Raw Deal: some thoughts on New Left Historiography », *The Journal of Southern History*, Febbraio 1969. Si veda anche: David Donald, « Radical Historians on the More », *The New York Times Review of Books*, 19 Luglio 1970.

8. Tipica, da questo punto di vista, è la critica che Zinn muove contro la storiografia intesa come « iniziativa privata », *op. cit.*, pp. 16 sgg..

dai problemi urgenti del momento. Quell'impostazione non dà cioè modo di rispondere alla domanda: in che misura, nella retorica politica dei movimenti radicali degli anni sessanta, è in qualche modo avvertibile uno sforzo di stabilire un rapporto con il passato storico, cioè in che misura la loro retorica fa uso di riferimenti al passato storico? Scopo di queste pagine è quello di mostrare che al concetto di « usable past » elaborato dagli storici militanti corrisponde, al livello del comportamento politico dei movimenti radicali e pacifisti degli anni sessanta, una retorica politica di cui è parte costitutiva il frequente riferimento a fatti, valori, simboli della storia americana. Tale riferimento avviene per vie diverse e fa ricorso a un certo numero di topoi retorici: 1) la ricerca, nel corso della storia americana, di formulazioni classiche e accreditate del « diritto alla rivoluzione »; 2) l'identificazione dei movimenti per la pace, per i diritti e le libertà civili, con il movimento per l'indipendenza americana; 3) il riferimento a fatti, personaggi, valori del passato come canone di giudizio di fatti, personaggi e valori del presente; 4) ricerca nel passato di modelli morali di comportamento dotati di un forte valore simbolico ed esemplare.

L'opera storiografica in cui meglio e più esplicitamente si concreta il nesso tra queste retoriche e un discorso specificamente storico è senza dubbio lo studio di Staughton Lynd sulle origini intellettuali del radicalismo americano. Lynd assume come ipotesi l'esistenza di una « tradizione intellettuale rivoluzionaria »[9], la quale, scaturita dal fervore di azione e di pensiero della rivoluzione americana, per vie molteplici e disparate (dall'abolizionismo di Frank Lloyd Garrison e di Wendell Phillips e di Thaddeus Stevens all'integrazionismo di Booker T. Washington e al nazionalismo nero di Du Bois, dal protomarxismo di Thoreau al socialismo pacifista e libertario di Eugene Debs), giunge ad ispirare e a comprendere in sé il radicalismo degli anni sessanta del secolo ventesimo. La Dichiarazione di Indipendenza, con il suo appello ad una sfera di valori superiori al diritto della forza e a un insieme di verità di per sé evi-

9. Lynd, *op. cit.*, p. 3.

denti a tutti gli uomini, costituì, secondo Lynd, il principale elemento di continuità di questa tradizione intellettuale rivoluzionaria e trovò il suo maggior punto di forza e di vitalità, teorica e pratica, nell'affermazione del diritto alla rivoluzione, cioè del diritto dei cittadini a trasformare anche in modo radicale la struttura di un governo che non garantisca l'effettivo esercizio dei diritti fondamentali e inalienabili. Lynd ritiene tuttavia che questo significato della Dichiarazione di Indipendenza sia stato destituito, negli studi classici e in quelli più recenti [10], di ogni portata rivoluzionaria, in quanto è stato considerato come mera ripetizione di alcuni notissimi passi del secondo *Trattato sul Governo Civile* di John Locke, vuoi del John Locke della Rivoluzione Gloriosa (Becker), vuoi del John Locke della letteratura politica d'opposizione dell'Inghilterra di Walpole (Baylin). Secondo Lynd il linguaggio della Dichiarazione di Indipendenza è indubbiamente lockiano, ma, dato lo specifico contesto storico e ideologico in cui viene usato, assume un significato che va al di là del pensiero lockiano. Gli estensori del testo della Dichiarazione fecero tesoro di una serie di precedenti interpretazioni del pensiero politico di Locke, dovute a « un gruppo di radicali inglesi, associati a tendenze protestanti non anglicane (Nonconformisti e Dissenzienti) come i Quaccheri a cui apparteneva il padre di Paine » [11]. Questi pensatori, applicando al discorso e alla realtà politica la loro fiducia nella coscienza individuale, ruppero con quella psicologia deterministica e « ambientalistica » che contrastava, nel pensiero di Locke, con l'affermazione di alcuni diritti fondamentali e inalienabili, e riaffermarono la « dignità della natura umana » [12] e la sua capacità di modificare il proprio destino storico. Rottura inevitabile e necessaria, in quanto « a careful reading of the *Second Treatise* shows that Locke's environmental psychology seriously weakened

10. *Ibid.*, p. 18. Lynd mette in discussione soltanto gli assunti più generali della classica opera di Carl Becker, *The Declaration of Independence: a Study in the History of Political Ideas*, e quelli di Bernard Baylin, *The Ideological Origins of the American Revolution*, Cambridge, Mass., 1967.

11. Lynd, *cit.*, p. 19.

12. *Ibid.*, pp. 22-23.

his apologia for revolt » [13]. I membri di questo gruppo, che dal 1750 in poi produssero un fecondo e coerente pensiero politico, sono James Burgh, Richard Price, Josepr Priestley, John Wilkes, John Cartwright, Grenville Sharp, Catherine Macauley; a questi va aggiunto Tom Paine, il cui « *Common Sense* » sarebbe « the most spectacular exemplar of Dissenting influence » [14]. Oltre alla fondamentale funzione mediatrice tra cultura radicale inglese e movimento di indipendenza delle colonie, Lynd ricorda l'influsso sulla cultura americana, esercitato dal gruppo dei Dissenters, attraverso i loro rapporti personali con alcuni dei principali leaders delle colonie americane, come John Dickinson, Benjamin Rush, Benjamin Franklin.

Secondo Lynd i Dissenters non solo non si limitarono a Locke ma nemmeno si limitarono, come invece sostiene l'interpretazione di Baylin, a riclaborare la letteratura d'opposizione del periodo di Robert Walpole, pur simpatizzando con il repubblicanesimo romaneggiante di un John Trenchard; essi invece recuperarono in pieno il senso politico della esperienza individuale della coscienza religiosa, il significato dell'intuizione personale delle verità fondamentali, identificando la legge di natura con la legge di Dio [15], e anzi riandando fino a Fausto Socino (Priestley) e a Ralph Cudworth (Price). Lynd corregge anche l'affermazione di Becker secondo cui Rousseau non esercitò alcun influsso né sulla lettera né sullo spirito della Dichiarazione di Indipendenza; se Becker ebbe ragione quando

13. *Ibid.*, p. 25.

14. *Ibid.*, p. 27.

15. Lynd cita a questo proposito un passo di John Cartwright, tratto da *American Independence, the Interest and Glory of Great Britain*, (Londra, 1774): « Gravissimo errore dei ragionamenti di molti scrittori che si sono cimentati su questo argomento che essi considerino la libertà umana alla stregua di una proprietà fondiaria o di un patrimonio e vadano provando e riprovando il diritto ad essa mediante lettere di concessione o di documenti, mediante il costume o l'uso, mediante statuti municipali. In base a questo ci vien detto che quei certi uomini hanno diritto a più, quegli altri a meno e quegli altri ancora a nulla affatto. Ma il diritto alla libertà umana non si costituisce su fondamenta così labili; non è tra queste ammuffite pergamene né tra le ragnatele di un casuista che dobbiamo cercare quel diritto; esso è invece l'immediato, universale dono di Dio ». LYND, *op. cit.*, p. 37

affermò che pochi americani leggevano libri francesi, non è men vero che furono proprio i Dissenters che, forti di una lettura diretta e simpatetica di Rousseau, lo introdussero mediatamente nel circolo della cultura coloniale.

La differenza sostanziale che viene perciò a crearsi tra la concezione lockiana della legge di natura e quella dei Dissenters risulta chiaramente dalla domanda: « per chi la legge naturale è di per sé evidente? » [16]. In Locke, per quella minoranza di inglesi rappresentati in Parlamento e per gli avvocati; nel pensiero dei Dissenters, per l'uomo comune. Per questo la Dichiarazione di Indipendenza non parla « dei diritti degli Englishmen noti soltanto agli avvocati, ma dei diritti dell'uomo noti a tutti » [17].

Nonostante questa sua ispirazione fondamentale, la Dichiarazione di Indipendenza recò in sé tutta l'ambiguità della rivoluzione americana e della coalizione sociale rivoluzionaria: ambiguità consistente in una « latent tension, within the natural rights philosophy of the Declaration of Indipendence, between an outlook on society based on property and a contrasting perspective built on conscience, or on self-determining human activity » [18]. Il secondo momento cruciale dello sviluppo storico della tradizione radicale è pertanto costituito dal tentativo di Jefferson di abbattere le trasmissioni ereditarie di tipo feudale e soprattutto dall'« attacco di Thoreau al lavoro alienato » [19]. Il primo dà luogo alla formulazione del principio che « the earth is given as a common stock for man to labour and live on » [20], come si legge nella lettera di Jefferson a James Madison del 20 ottobre 1785, cioè del principio del carattere originariamente comune della terra. Per quanto riguarda il secondo momento di sviluppo, Lynd, confrontando il testo di *Walden* e dei *Manoscritti Economico-Filosofici del 1844*, riscontra come ele-

16. Lynd, *op. cit.*, p. 34.
17. *Ibid.*, p. 18.
18. *Ibid.*, p. 67
19. *Ibid.*, p. 68.
20. *Ibid.*, p. 83.

mento comune una critica del diritto di proprietà, vera fonte e causa del lavoro alienato. Tale riscontro suggerisce perciò una sorta di originaria familiarità tra l'anarchismo di Thoreau e il marxismo « tenero » dei manoscritti. Tali le origini ideologiche da cui si svilupperebbe la tradizione radicale. Il saggio di Lynd persegue contemporaneamente due scopi; da un lato vuole fornire un'interpretazione delle origini della Dichiarazione di Indipendenza che sia alternativa rispetto a quelle di Becker e di Baylin e dall'altro vuole essere una storia della fortuna della Dichiarazione di Indipendenza nell'ambito della cultura e del comportamento politico radicale, da Paine e Jefferson alla Nuova Sinistra degli anni sessanta. Per quanto riguarda il primo aspetto, dal discorso di Lynd non risulta quanto in realtà esso debba proprio a quella storiografia che viene criticata. Lo stesso Baylin infatti ha sottolineato la consistenza del rapporto tra il pensiero dei *Dissenters* e gli aspetti più radicali della rivoluzione americana [21], facendo a sua volta tesoro della fondamentale opera di Caroline Robbins. Il segno di questi studi precedenti è ben reperibile nell'opera di Lynd, in quanto le origini della tradizione radicale vengono portate oltre lo spartiacque della letteratura d'opposizione fiorita nell'Inghilterra hannoveriana e spostate verso le più lontane terre della guerra civile e di taluni profeti armati del *New Model Army*; cioè verso i Livellatori, John Lilburne e lo *Agreement of the People*, verso l'egualitarismo e il protocomunismo di Gerrard Winstanley. Entro questi limiti il lavoro di Lynd non presenta quindi sostanziali aspetti di novità. Tuttavia l'altro aspetto del discorso di Lynd rende ben degna di lettura la sua opera; intendo l'aspetto relativo all'utilizzazione retorico-attivistica del diritto alla

21. Bernard Baylin, « Political Experience and Enlightenment Ideas in Eighteenth Century America », *American Historical Review*, LXVII, 1962, n. 2. Dello stesso: « The Origins of American Politics », *Perspectives in American History*, Charles Warren Center for Studies in American History, Harvard University, vol. I, 1967. Caroline Robbins, *The Eighteenth Century Commonwealthman; Studies in the Trasmission, Development and Circumstances of English Liberal Thought from the Restoration of Charles II until the War with the Thirteen Colonies*, Cambridge, Mass., 1959.

Rivoluzione, della Dichiarazione di Indipendenza, nelle sue istanze più radicali e innovatrici: si fa allora avanti una lunga e varia schiera di agitatori, di leaders, di pensatori politici; da Garrison a Sumner, da Bellamy a George, da Booker T. Washington a Stokeley Carmichael, da Thoreau a Debs, da Veblen a Du Bois. L'obiettivo comune di questi interpreti della tradizione radicale è una « league of self-governing fraternities, a national association of congregations » [22].

La Dichiarazione di Indipendenza dunque non è soltanto un insieme di principi generali tali da costituire nel loro insieme i fondamenti di una società perfetta, ma è anche e soprattutto uno strumento di battaglia politica e di « trasformazione sociale » [23]. L'utilizzazione della Dichiarazione di Indipendenza va ben oltre infatti i limiti storico-cronologici entro cui operarono gli esponenti citati dalla tradizione radicale e giunge a ispirare i movimenti radicali degli anni sessanta. « Nel novembre del 1965 Carl Oglesby, allora presidente degli *Students for Democratic Society*, chiese ai dimostranti contro la guerra riunitisi al Washington Monument di immaginare quello che Thomas Jefferson o Thomas Paine avrebbero detto al Presidente Johnson e a Mc George Bundy sulla guerra in Vietnam. E nell'agosto del 1966, quando lo House Un-american Activities Committee fece comparire degli attivisti contro la guerra, il capo della Libera Università di New York redasse una dichiarazione che si rifaceva alla memoria dei Green Mountain Boys e il presidente del Berkeley Vietnam Day Committee si presentò nella sala delle udienze nell'uniforme di un ufficiale dell'esercito di George Washington » [24]. Per quanto criticabilissimo da altri punti di vista [25], il discorso di Lynd non solo descrive ma anche

22. Lynd, *op. cit.*, p. 169.

23. *Ibid.*, p. 10.

24. *Ibid.*, p. 6.

25. Eugene D. Genovese ha criticato il libro di Lynd in una recensione sulla *New York Review of Books* del 26-9-1968. In esso Lynd, secondo Genovese, non farebbe altro che riempire di dati isolati, citazioni opportune e slogans un canovaccio di idee precostituite, cioè quelle della Nuova Sinistra. Il tentativo di Lynd segna la reviviscenza di una storiografia spiritualistica

in una certa misura spiega l'uso contemporaneo della « retorica » della Dichiarazione di Indipendenza e in generale della rivoluzione americana. Non va dimenticato che già lo stesso Tom Paine considerava l'appello al diritto naturale non solo come affermazione teoricamente fondata ma come infallibile strumento retorico. Osservava infatti che chiunque in una discussione avesse fatto ricorso al diritto naturale ben difficilmente sarebbe stato confutato; né mancò di rammentare che lo stesso Aristotele suggeriva agli avvocati di farvi ricorso in caso di difficoltà [26].

Vale pertanto la pena di rileggere nella chiave offerta da Lynd alcuni saggi di retorica politica offerti dai movimenti radicali degli anni sessanta.

Lo stesso discorso di Oglesby citato da Lynd è assai più tipico di quanto non risulti dal riferimento generico di Lynd. Oglesby contrappone un liberalismo « autenticamente umano » di cui Thomas Jefferson e Thomas Paine sono riconosciuti come campioni e un « liberalismo niente affatto umano ». Jefferson e Paine infatti sono stati « coloro che per primi hanno affermato chiaramente l'impegno irrinunciabile della nostra nazione per *i diritti dell'uomo* » [27]. Il pensiero dei « nostri rivoluzionari » viene quindi assunto come carattere tipico ed esemplare del liberalismo « autenticamente umano » e diventa immediatamente giudizio, o criterio di giudizio, del liberalismo « niente affatto umano » che viene portato di fronte al tribunale dei diritti dell'uomo e in particolare del diritto alla rivoluzione. Dopo essersi chiesto che cosa direbbero Paine e Jefferson se avessero occasione di scambiare quattro chiacchiere con Johnson o Mc George Bundy a proposito della guerra in Vietnam, Oglesby articola così la sua argomentazione: « I nostri rivoluzionari di

e perciò stesso irrazionalistica; infatti se lo spirito fa la storia, le idee dei rivoluzionari americani sono tanto evidenti quanto quelle del Grande Inquisitore (*cit.*, p. 74).

26. Cfr. JOHN C. MILLER, *The Origins of the American Revolution*, Cambridge Mass., 1943. (Trad. it. *Le Origini della Rivoluzione Americana*, Milano, 1965, p. 281).

27. *The New Left, A Documentary History*, MASSIMO TEODORI editor, New York, 1969, p. 183.

ieri si chiederebbero immediatamente perché mai il nostro paese stia combattendo contro quella che è evidentemente una rivoluzione. I liberali di oggi si affretterebbero a negare risolutamente che si tratti di una rivoluzione; ci sono delle truppe, i ribelli ricevono armi da altri paesi, la maggior parte del loro paese non è con loro, tant'è che sono pronti a mettere in atto il terrore contro i loro stessi compatrioti. E quindi, non è affatto una rivoluzione »[28].

A questo punto il riferimento alla storia della rivoluzione americana, in quanto evento esemplare, interviene come secondo elemento dell'argomentazione: « Che cosa risponderebbero i nostri rivoluzionari di ieri? 'Non ci considererete degli stupidi o dei banditi? Aiuto esterno? Vi siete dimenticati di Lafayette? Delle navi britanniche affondate dalla flotta francese a nostro vantaggio? Delle armi e degli uomini che abbiamo ricevuto dalla Francia e dalla Spagna? E che cosa è questa storia del terrore? Non avete mai sentito parlare di quello che abbiamo fatto ai lealisti monarchici di casa nostra? O delle migliaia di ricchi conservatori americani costretti a cercare scampo in Canada? E quanto all'appoggio popolare, non sapete che avevamo con noi meno di un terzo del nostro popolo? Che, anzi, la colonia dello stato di New York reclutò più truppe per gli Inglesi che per la Rivoluzione? ...' »[29]. La conclusione, dedotta da queste premesse assiologiche e storiche è l'affermazione del rapporto diretto, nell'ambito di ogni processo rivoluzionario, tra forza e giustificazione dell'uso della forza: « Le rivoluzioni non si presentano in astucci di velluto. Non è mai capitato. Sono soltanto i poeti a renderle amabili. Quella che il Fronte di Liberazione Nazionale sta combattendo è una guerra complessa e spietata. Questa guerra è anche una rivoluzione, una delle rivoluzioni più giuste che sia dato trovare nella storia di tutti i tempi. E questo è un dato di fatto che tutte le nostre smentite ufficiali non potranno mai cambiare »[30]. La rivoluzione viene

28. *Ibid.*, p. 183.
29. *Ibid.*, p. 183.
30. *Ibid.*, p. 183. Si veda su questo aspetto, TRUMAN NELSON, « No Rights No Duties », in *The New Left*, PRISCILLA LONG editor, Boston, 1969.

perciò rappresentata come evento che si colloca in una linea di intersezione tra il piano della storia e il piano dei valori che la giustificano.

Lo stesso appello ad una sfera superiore di valori caratterizza uno scritto di Oglesby del 1968 [31]. Riprendendo (e semplificando) la polemica di Wright Mills contro l'« empirismo astratto » delle scienze sociali e impegnandosi in una critica tutta moralistica del « positivismo avalutativo » [32], lamenta il fatto che le scienze che più direttamente interessano il « destino dell'uomo » abbiano rinunciato ad assumersi responsabilità « morali » per costruire un mondo « migliore ». Il commento di Oglesby che conclude questo insieme di argomentazioni è il seguente: « A tal punto è decaduto lo spirito dell'Illuminismo. Il metodo di pensiero che si immaginava nel secolo diciottesimo avrebbe liberato l'umanità, nel secolo ventesimo non comprende più nemmeno l'idea di un tal proposito » [33].

Questa stessa tecnica risulta operante nel saggio di Theodor Roszak [34], « The Academic Delinquency » [35], con l'aggiunta di qualche suggestione nietzschiana. Accusando la cultura prodotta dalle università americane di insensibilità rispetto a valori umani più alti e di irresponsabilità sociale e politica, la requisitoria di Roszak così argomenta: « Ci fu un tempo in cui gli uomini di cultura definivano gli scopi della loro vita in modo tale da commuovere gli spiriti nobili e da agghiacciare gli spiriti vili » [36]. Si trattava per Roszak di un tempo in cui l'esame critico della vita e della società non era visto come passatempo divertente o come professione lucrativa, ma come « atto di sfida e di rischio ». Era il tempo di Kant, di Diderot e di Voltaire, il

31. Carl Oglesby, « The Idea of a New Left », introduzione a *The New Left Reader*, New York, 1969.

32. Oglesby, « The Idea of a New Left », *cit.* p. 8.

33. *Ibid.*, p. 8.

34. Autore del fortunato *The Making of a Counterculture*, Garden City, New York, 1969. (Trad. it. *La Formazione di una Controcultura*, Feltrinelli, Milano, 1971).

35. In AA. VV., *L'Università del Dissenso*, Einaudi, Torino, 1968.

36. *Ibid.*, p. 15

tempo in cui « gli uomini di cultura portavano bandiere di battaglia, sulle quali scrivevano motti di audacia e di avventura » [37]. Questo riferimento ai campioni dell'Illuminismo europeo viene però immediatamente proiettato su una prospettiva di cultura americana nella quale si dilata ulteriormente il suo carattere esemplare e topico: « Erano uomini segnati; per dirla con Jefferson, il loro intelletto era un giuramento pronunciato sopra un altare, contro nemici numerosi e potenti » [38]. « Per Jefferson infatti, come si legge nel suo progetto per l'Università della Virginia, scopo dell'università era quello di esercitare una critica indipendente verso quelle forze di chiesa e di stato che 'hanno timore di ogni cambiamento che possa mettere in pericolo le comodità di cui godono'. L'università doveva smascherare l'usurpazione e il monopolio degli onori, della ricchezza e del potere » [39]. Autore della Dichiarazione di Indipendenza e fondatore dell'Università della Virginia, Jefferson viene ancora invocato come esempio e giudice.

Se la retorica della Dichiarazione di Indipendenza investe largamente questi comportamenti dei movimenti radicali, essa è anche riscontrabile, con un tantino di furore chiliastico in più, nel discorso che John Lewis tenne al termine della marcia per i diritti civili nell'agosto del 1963. Negli ultimi difficili mesi della Presidenza di John Kennedy l'iter della legge sui diritti civili incontrò particolari difficoltà, accentuate da una coalizione conservatrice che attraversò trasversalmente il Congresso, coinvolgendo democratici e repubblicani. Il discorso di John Lewis, vuole far valere in contrapposizione all'immobilismo del sistema politico le ragioni di una rivoluzione « autentica »: « La rivoluzione è a portata di mano e dobbiamo liberarci dalle catene di una schiavitù politica ed economica. La rivoluzione nonviolenta si esprime in questo: Non aspetteremo che si muovano i tribunali, perché abbiamo aspettato centinaia di anni. Non aspetteremo il Presidente, il Dipartimento della

37. *Ibid.*, p. 15.
38. *Ibid.*, p. 15.
39. *Ibid.*, p. 17.

Giustizia, il Congresso, perché prenderemo la cosa nelle nostre mani e creeremo una fonte di potere al di fuori di ogni struttura nazionale che ci assicuri la vittoria... Vogliamo la libertà, la vogliamo subito. Non possiamo contare su alcun partito, perché tanto i democratici quanto i repubblicani hanno tradito i fondamentali principi della Dichiarazione di Indipendenza... Le nostre menti, i nostri spiriti e i nostri cuori non possono riposare finché libertà e giustizia non esistono *per tutto il popolo*. La rivoluzione è una rivoluzione autentica... Non ci fermeremo qui. Tutte le forze di Eastland, Barnett, Wallace e Thurmond non fermeranno questa rivoluzione. Verrà il tempo in cui non ci accontenteremo di marciare su Washington. Marceremo nel Sud, nel cuore di Dixie, con la tattica di Sherman. Faremo anche noi « terra bruciata » e bruceremo Jim Crow con la nostra non violenza. Spezzeremo il Sud in mille pezzi e lo ricostruiremo nell'immagine della Democrazia »[40].

Oltre alla retorica della Dichiarazione di Indipendenza esiste anche una retorica del Boston Tea Party. Hal Draper ricorda come questo tema venne adoperato come strumento di provocazione contro il governatore della California che nel dicembre del 1964 aveva duramente contrastato il sorgere dei movimenti radicali all'Università di Berkeley: « Se parecchie migliaia dei cervelli migliori della California poterono essere spinti a prendere misure così odiose, questo solo fatto non bastava a indicare che ci doveva essere qualcosa di profondamente sbagliato in quello che faceva l'amministrazione, qualcosa che li aveva spinti a reazioni disperate? ... Lo stesso è stato detto dei coloni americani del 1776. A questo proposito è interessante ricordare che il governatore Brown affermò di non essere sicuro se quel Sam Adams e i suoi amici non fossero anche loro, come il Free Speech Movement, dei sediziosi. Durante un'intervista radiofonica concessa alla stazione KPFA il 28 marzo 1965, discutendo della disobbedienza civile, disse: « Ho parlato con Mario Savio al telefono e mi ha detto: 'Se

40. *The New Left*, *op. cit.*, pp. 101-102.

si fosse trovato a Boston, sarebbe stato contrario a buttare a mare il thè?'; gli ho risposto: 'Non so se sarei stato favorevole o contrario, ma so che il governatore della colonia aveva mandato suoi rappresentati alla corte di re Giacomo o di re Giorgio, non ricordo chi era, per raggiungere i loro giusti obbiettivi e che ricorsero a quel gesto come ultima risorsa'. Ora io non voglio sostenere che in certe circostanze in cui venga negato l'esercizio dei suoi diritti, un individuo non possa essere persuaso che l'unico mezzo per ottenere ciò che vuole sia la rivolta, ma se ricorre a tale mezzo, è bene che conosca il dilemma che gli si presenta; o vince o deve subire le conseguenze civili delle sue azioni. Per dirla con un'espressione più nota: i patrioti sono quelli che vincono! » [41].

Il Moratorium Day Committee e il New Mobilization Committee to End the War in Vietnam, che organizzarono alla fine del 1969 manifestazioni a livello nazionale contro la guerra in Vietnam, fecero nuovamente uso di questa retorica. Uno dei presidenti del New Mobilization Committee, cioè Sidney Lens, redattore della rivista *Liberation* e autore di *American Radicalism* (un libro che, secondo Irwin Unger, « avrebbe potuto essere stato scritto da Vernon Louis Parrington ») [42], dichiarò prima delle manifestazioni: « Lavoriamo nello spirito di Sam Adams e del Boston Tea Party » [43]. Il Moratorium Day Committee continuò a operare anche dopo le manifestazioni di ottobre del 1969. Nei primi mesi del 1970 i bollettini del comitato recavano in allegato un volantino che invitava a manifestare contro l'aumento dei prezzi e delle tasse, organizzando delle rievocazioni del Boston Tea Party: « Come i patrioti del 1773 organizziamo i nostri vicini per arrestare lo scialacquio del nostro denaro, delle nostre tasse, che vengono usate per la guerra e per l'esercito. Imparate dai fatti. Tutti sono invitati. Ricordate il Boston Tea Party. Quando il loro governo li angariò

41. Hal Draper, *La Rivolta di Berkeley*, Einaudi, Torino, 19[illegible], pp. 96-97.

42. Unger, *op. cit.*, p. 1249.

43. *Newsweek*, 8-11-1969.

di tasse i patrioti fecero qualcosa. OGGI IL NOSTRO CONGRESSO SCIALACQUA IL 69% DELLE NOSTRE TASSE PER LA GUERRA, mentre la fame, la malattia, il crimine, gli slums e la disoccupazione restano problemi disattesi e le tasse e i prezzi continuano a salire. È tempo che i patrioti americani facciano qualcosa. Come i grandi patrioti di Boston nel 1773, gettiamo un po' di thè sul tavolo dei nostri congressisti, per protestare contro l'espropriazione del nostro sudato denaro »[44]. Al bollettino venne accluso un sacchettino di thè da inviare ai rispettivi rappresentanti e senatori.

Accanto a queste retoriche si colloca quella dell'identificazione tra la guerra rivoluzionaria delle tredici colonie e la guerra rivoluzionaria del Vietnam; tale tecnica risulta evidente dai numerosissimi cartelli comparsi nella manifestazione del 1967 che ispirò *The Armies of the Night*: USA-1776; Vietnam-1967. La rivoluzione e la controrivoluzione hanno rovesciato il gioco delle loro parti. Ritroviamo questo stesso tema in un'altra retorica: quella del mito giovanilistico. « L'America è strangolata dai suoi vecchi miti. L'America è condannata dalla sua stessa storia. I valori dell'America sono le armi con cui questo paese va incontro al proprio destino. I valori della democrazia e i valori del denaro e dell'autorità sono eternamente in conflitto... Noi prendiamo sul serio quello che ci hanno insegnato nelle scuole elementari e risolviamo tutte le contraddizioni in favore della libertà, e subito! Nel Vietnam l'America combatte se stessa. La guerra del Vietnam è in realtà una guerra civile americana: due Americhe stanno combattendo fra di loro. La gioventù d'America e la gioventù del Vietnam stanno lottando contro la vecchia America nata nella rivoluzione ma invecchiata nella potenza »[45]. Ancora nel 1970 si legge in una ricca e originale pubblicazione di una libera comunità agricola del New Mexico: « La Civiltà Occidentale ha fabbricato una razza di uomini tragicamente alienati dal proprio corpo... L'anarchismo

44. *Moratium Committee Bulletin*, Febbraio 1970.

45. *Gli Studenti Americani dopo Berkeley*, Einaudi, Torino, 1968, a cura di A. Cavalli e A. Martinelli, pp. 97-98.

è la sola risposta possibile. Purtroppo la civiltà occidentale è alla sua ultima ora. Noi intanto stiamo realizzando l'autentico spirito dei primi rivoluzionari americani. Il problema è quello di creare un nuovo animale umano »[46].

La ricerca di norme e di comportamenti esemplari nella tradizione americana, oltre alle retoriche connesse al tema della rivoluzione americana, si concretò nella retorica della *civil disobedience* e assai spesso nell'utilizzazione diretta del linguaggio di Henry Thoreau. Nel febbraio del 1962 la Student Peace Union, la prima organizzazione politica a base studentesca di livello nazionale fondata a Chicago nel 1959[47] organizzò a Washington una marcia di cinquemila studenti per protestare contro gli esperimenti nucleari, lanciò la parola d'ordine thoreauviana di Civil Disobedience: « Le leggi ingiuste esistono realmente: saremo felici di obbedirvi? O tenteremo di emendarle, e nel frattempo obbediremo, fintantoché non avremo successo? o piuttosto non le trasgrediremo subito e senza indugiare? »[48]. Sottolineando il contemporaneo uso della parola d'ordine di Camus « Nor victims, nor executioners », Irving Stone commenta: « L'eretico di sinistra e l'anarchico del New England erano entrambi congeniali a questa nuova gioventù »[49]. Ritroviamo la stessa utilizzazione diretta della pagina thoreauviana in un discorso tenuto da Mario Savio nel corso di un sit-in all'Università di Berkeley nel dicembre del 1964. In questo discorso Mario Savio polemizzava duramente contro la « macchina burocratica dell'Università » e vedeva nella disobbedienza civile l'unico metodo di liberazione. Si legge nel testo: « C'è un momento in cui le operazioni della macchina divengono così odiose, provocano tanto disgusto che non si

46. William Hedgepeth e Dennis Stock, *The Alternative. Communal Life in New America*, New York, 1970, p. 20, p. 185.

47. Significativo il saggio di Staughton Lynd su Thoreau « Henry Thoreau, the Admirable Radical », *Liberation*, VII, Febbraio 1963, in cui si annuncia che Thoreau è diventato « il santo patrono dei nuovi radicali e di tutti gli americani disadattati », *cit.*, p. 22.

48. Irving F. Stone, *In a Time of Torment*, Londra, 1968, p. 357.

49. *Ibid.*, p. 357.

può più stare al gioco neanche tacitamente. È allora che si devono mettere i nostri corpi sugli ingranaggi, sulle ruote, sulle leve e su tutto l'apparato della macchina perché si fermi ». Leggiamo nel testo di Thoreau: « Se l'ingiustizia è una conseguenza dell'attrito necessario della macchina del governo, si può anche lasciar correre: forse l'attrito scomparirà e la macchina certo si consumerà. ... Ma se è di natura tale da spingerci a compiere qualche ingiustizia nei riguardi di un altro, bene, allora io dico: 'Si infranga la legge'. Che la nostra vita faccia da blocco e fermi la macchina » [50].

Questo insieme di operazioni retoriche, consistenti in una più o meno accurata manipolazione di fatti o testi storici, ha recentemente trovato il suo riscontro più strano e paradossale in un articolo di Henry Steele Commager pubblicato sulla *New York Review of Books* del 5 ottobre 1972. Non avendo evidentemente l'ambizione di essere un articolo storico ma semplicemente una recensione di *Roots of War* di Richard Barnett, muckraker dell'establishment e del complesso militare industriale, esso va letto e giudicato come scritto di battaglia e di predicazione politica.

Commager in primo luogo pone come primario dovere intellettuale dello storico quello di meditare sulla catastrofe morale della guerra in Vietnam nello spirito degli storici tedeschi come Meinecke, Ritter e Litt [51]. La cultura americana può attendere a questo compito anche per merito dei moderni campioni del dissenso e della critica responsabile come Daniel Elsberg, il senatore Gravel e come Richard Barnett, che hanno vigorosamente denunciato la guerra in Vietnam come negazione della « logica della morale e della politica » [52]. Ma secondo Commager la guerra in Vietnam è anche una negazione della logica della storia americana. « Tradizionalmente gli Stati Uniti si sono sempre attenuti al principio del negoziato piuttosto che

50. Draper, *op. cit.*, p. 164.

51. Henry S. Commager, « America's Defeat », *New York Review of Books*, 5 ottobre, 1972, p. 7.

52. *Ibid.*, p. 7.

a quello del ricorso alla forza nelle dispute internazionali; dopo tutto siamo stati noi a organizzare la prima commissione di negoziato internazionale al tempo del Jay Treaty e abbiamo avuto una funzione di primo piano nella costituzione del tribunale dell'Aia... Tradizionalmente abbiamo evitato di interferire negli affari interni dell'Asia, politica confermata dalla futilità del nostro sostegno di Chiang Kai Shek... Siamo stati anzi la prima colonia a liberarsi dal giogo del colonialismo e la prima nazione a disfarsi delle colonie e al di fuori del nostro emisfero ci siamo sempre fregiati di una lunga tradizione di opposizione all'imperialismo e al colonialismo... Tradizionalmente siamo sempre stati dalla parte della rivoluzione, in America Latina, in Grecia, in Italia, in Ungheria, persino in Irlanda (non in Russia però). Adesso identifichiamo rivoluzione con comunismo e la contrastiamo, a meno che non sia reazionaria o militare... La nazione che combattè la prima rivoluzione e che realizzò una pacifica rivoluzione interna è diventata la principale oppositrice della rivoluzione in tutto il globo »[53]. La guerra in Vietnam è una negazione del principio costituzionale della supremazia del potere civile su quello militare, segna il trionfo di quel concetto di segretezza esplicitamente rifiutato dai Padri Fondatori come strumento delle tirannie europee. Il volume di Barnett, in quanto denuncia la « psicologia di guerra »[54] prevalsa nell'America del dopoguerra, la « nuova burocrazia della segretezza », le nuove e « criminali » tecniche di distruzione della vita e delle cose, « sembra un grido che da lontano vien lanciato da Jefferson e Paine a Johnson e Nixon »[55]. Commager non manca di sottolineare che a quegli stessi Padri Fondatori cui gli Stati Uniti sono debitori dei valori più alti, sono anche in qualche modo debitori dei miti più pericolosi e fuorvianti: « il mito dell'innocenza americana, il mito del destino americano e il mito della superiorità morale »[56]. Lo spirito di Jefferson

53. *Ibid.*, p. 9.
54. *Ibid.*, p. 7.
55. *Ibid.*, p. 8.
56. *Ibid.*, p. 12.

tuttavia era tutto impregnato della funzione rivoluzionaria delle esperienze e dei valori maturati nel corso della rivoluzione americana, come dimostra anche la sua ultima lettera, citata da Commager, ed era totalmente alieno dal pensare che la superiorità morale del popolo americano implicasse qualche forma di dominio su altri popoli [57]. Ed è proprio in questa insistenza sul carattere esemplare dell'esperienza rivoluzionaria americana e sui valori maturati nel corso di essa, che si rivela il duplice risvolto di quella *schuldfrage* che con grande coraggio e onestà intellettuale Commager si propone di affrontare non solo nei limiti di questo articolo; la percezione di un deterioramento delle istituzioni e contemporaneamente la riaffermazione di alcuni valori supremi ritenuti definitivi e irrinunciabili. Si tratta di un atteggiamento tutt'altro che nuovo; esso in fondo è l'atteggiamento che caratterizza direttamente tutta quella letteratura della crisi fiorita in America negli anni cinquanta e sessanta; dallo Stuart Hughes di *An Essay for Our Times* (in cui gli Stati Uniti diventano la « Bisanzio del secolo ventesimo ») [58] agli Edmund Stillman e William Pfaff di *The Politics of Hysteria* (nel quale gli Stati Uniti diventano speranza esclusiva del mondo occidentale e nello stesso tempo capro espiatorio delle sue contraddizioni) [59], dal Michael Harrington di *The Accidental Century* (nel quale gli Stati Uniti diventano il luogo tipico in cui si consumano i cataclismi dell'Occidente divenuto schiavo della sua « statute di Dedalo », cioè di una tecnologia resasi indipendente dall'uomo [60] al Wentworth Eldredge di *The Second American Revolution, the Near Collapse of Traditional Democracy* (analisi dell'obsolescenza delle istituzioni democratico-rappresentative, nella quale l'autore prospetta la possibilità che il bocco Occidentale vinca il suo confronto con il Comunismo a prezzo di un consolidamento antidemocratico delle sue istituzioni) [61].

57. *Ibid.*, p. 12.
58. New York, 1951.
59. New York and Evanston, 1964.
60. New York, 1965.
61. New York, 1966.

La retorica della rivoluzione americana e della Dichiarazione di Indipendenza, il riandare quasi nostalgico verso un'originaria perfezione della repubblica, la ricerca quasi plutarchiana di modelli antichi di virtù politiche e civili, suggeriscono indirettamente una visione della storia americana di stampo nettamente pessimistico. Da quella originaria perfezione, che spesso viene scoperta mero frutto di immaginazione, la repubblica è progressivamente degenerata attraverso un processo involutivo verso la negazione integrale dei suoi valori originari. E questo atteggiamento risulta tanto più significativo in uno storico come Henry Steele Commager, al quale dobbiamo più di un'esaltazione mitologica della politica americana, anche in taluni aspetti, come la Guerra Fredda, assai controversi e ambigui.

Questa contraddittoria (a volte consapevolmente tale) ricerca della perfezione perduta non è cosa nuova. Si potrebbero ben rileggere alcune pagine di Herbert Schneider, scritte poco dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale, in cui, ricollegandosi alla tradizione progressista di Becker, di Beard, di Parrington, il grande storico della filosofia americana rielaborò e ripensò il concetto di « Illuminismo Americano ». Nella seconda metà del Settecento l'America visse un'esperienza politica esemplare di « frontiera cosmopolita »: « raccolse e indirizzò.... le appassionate meditazioni di molte generazioni di pensatori europei e... aprì la strada verso ardite esperienze politiche, religiose e morali... alle quali, d'ora innanzi, partecipò tutto il mondo » [62]. Adams, Jefferson, Franklin, Madison, sono i « rappresentanti cosmopoliti della filosofia illuministica » [63] che « rappresentano delle energie spirituali ancora vive e dei simboli ormai classici della filosofia americana » [64]. Ma dopo questa esperienza politica e culturale così esaltante ed esemplare « l'illuminismo fallì miserevolmente. I suoi concetti furono presto

62. HERBERT W. SCHNEIDER, *A History of American Philosophy*, New York, 1946. Trad. it. *Storia della filosofia americana*, edizione italiana a cura di A. PASQUINELLI, Il Mulino, Bologna, 1962, p. 46.

63. *Ibid.*, p. 46.

64. *Ibid.*, p. 46.

respinti o deformati, i suoi programmi per il futuro vennero insabbiati e seguì... un periodo di appassionata e integrale reazione, rivolta contro le sue idee e le sue affermazioni... Un piantatore della Virginia, intorno all'anno 1850, scriveva di ritenere che le dottrine democratiche avessero 'causato mali più gravi di quelli che aperti oppositori dei diritti popolari avrebbero provocato se il loro potere fosse stato pari alle loro aspirazioni... Un governo fondato sul suffragio universale sarà un governo fatto dalla e per la *peggiore* parte del popolo' »[65]. J. B. Stallo, hegeliano liberale di Cincinnati, celebrando un anniversario jeffersoniano denunciò la « crisi completa in cui era piombata la libertà della cultura in America »[66]. Gli stessi accenti di preoccupazione e di sconforto ebbe Lincoln pochi anni dopo, quando denunciò l'avanzare delle « avanguardie del dispotismo »[67]. La conclusione di Schneider è assai significativa: « questa reazione non vale a dimostrarci che l'illuminismo non fosse in realtà illuminato. Al contrario sempre più numerosi sono i filosofi americani che si rivolgono ancora, con nostalgia, al ricordo di quei giorni gloriosi, e nessun pensatore americano che sia qualche cosa di più di un professore, può impedire a se stesso di ripensare ogni tanto, *con rimpianto*, all'utilità che aveva allora la filosofia e alla libertà di cui godeva »[68].

Per un verso quindi l'atteggiamento della cultura radicale trova i suoi precedenti in questi sussulti della nostalgia tardo-progressista per l'originaria perfezione della repubblica; per altro verso si ricollega direttamente a quella letteratura della crisi di cui si è detto, fino a costituire un momento, forse tra i più significativi, di quella *schuldfrage*, di cui l'ormai abbondantissima storiografia sulla Guerra Fredda rappresenta una prima risposta. In uno studio recentissimo[69] Richard Stover, proponendo, sulla scia di John Higham, alcune fondamentali

65. *Ibid.*, p. 47.
66. *Ibid.*, p. 47.
67. *Ibid.*, p. 47.
68. *Ibid.*, p. 47.
69. Richard Stover, « Responsibility for the Cold War: A Case Study in Historical Responsibility », *History and Theory*, Luglio 1971.

questioni metodologiche relative alla dimensione morale del giudizio storico [70], prendeva in esame, come campione significativo, sedici opere storiche sulla Guerra Fredda [71]. Tra le voci provenienti da questa regione culturale della colpa, figurano quelle di sei intellettuali radicali: Lloyd Gardner, David Horowitz, Gabriel Kolko, Walter La Feber, Carl Oglesby, William A. Williams [72]. La parola d'ordine di Henry Steele Commager, lanciata in uno scritto di battaglia, ha già avuto i suoi primi interpreti.

PIERO BAIRATI

70. « To what extent do historians actually praise and blame? When they do, what is their purpose? What terms do they employ in ascribing responsibility? Is their terminology in itself significant? When they blame someone or hold him responsible are the judgements historians make generally of the same type? » STOVER, *op. cit.*, p. 145.

71. GAR ALPEROVITZ, *Atomic Diplomacy, Hiroshima and Potsdam*, New York, 1965; ISAAC DEUTSCHER, « Vietnam in Perspective », in *Ironies of History*, London, 1966; DAVID F. FLEMING, *The Cold War and Its Origins*, 2 vols., New York, 1961; ANDRÈ FONTAINE, *History of the Cold War*, transl. D.D. Paige, New York, 1968; LLOYD C. GARDER, *Architects of Illusion*, Chicago, 1970; NORMAN A. GRAEBNER, *Cold War Diplomacy, 1945-1960*, Princeton, 1962; LOUIS J. HALLE, *The Cold War as History*, New York, 1967; MARTIN F. HERZ, *Beginnings of the Cold War*, Bloomington, Ind., 1966; DAVID HOROWITZ, *The Free World Colossus*, New York, 1965; GEORGE F. KENNAN, *American Diplomacy, 1900-1950*, New York, 1952; GABRIEL KOLKO, *The Politics of War*, New York, 1968; WALTER LA FEBER, *America, Russia and the Cold War, 1945-1966*, New York, 1967; JOHN LUKACS, *A New History of the Cold War*, New York, 1966; WILLIAM H. MCNEILL, *America, Britain and Russia: the Cooperation and Conflict, 1941-1946*, London, 1953; CARL OGLESBY, « Vietnamese Crucible, an Essay on the Meanings of the Cold War », in OGLESBY and SHAULL, *Containment and Change*, New York, 1967, pp. 1-176; WALT W. ROSTOW, *United States in the World Arena, an Essay in Recent History*, New York, 1969; ARTHUR SCHLESINGER JR., « Origins of the Cold War », *Foreign Affairs*, n. 46, 1967, pp. 22-52; WILLIAM A. WILLIAMS, *The Tragedy of American Diplomacy*, New York, 1962.

72. Cfr. nota 2.

MAZZINI ET LES ECRIVAINS ANGLAIS ET AMERICAINS DE SON TEMPS

En hommage à Giuseppe Mazzini, nous aimerions tout d'abord évoquer les relations parfois très étroites qui se sont établies entre le patriote italien et les écrivains anglais et américains de son temps; puis, nous voudrions tenter de restituer le portrait de Mazzini que ceux-ci nous ont laissé et enfin dresser un bilan de l'influence mazzinienne sur leurs écrits. La correspondance, les publications journalistiques et autobiographiques, les oeuvres romanesques et poétiques de nombreux auteurs du 19 ème siècle témoignent de l'ascendant que Mazzini — davantage sans doute que tout autre Italien engagé, comme lui, dans la lutte pour la réalisation de l'unité nationale — a exercé sur les lettres anglo-américaines par sa valeur personnelle, la notoriété de son action révolutionnaire et le rayonnement de sa pensée politique.

Issu d'une famille de la bourgeoisie éclairée de Gênes, il étudie à la fois les belles-lettres, la philosophie et le droit, et il s' affilie au carbonarisme l'année même où il termine sa licence de droit, à l'âge de vingt-ans. Hostile au despotisme formaliste des écrivains classiques, que leur stérile imitation des modèles gréco-latins rend insensibles aux aspirations populaires de l'époque, il dénonce également l'influence nocive de certains écrivains romantiques comme Manzoni [1], à qui il reproche de se complaire aux seuls caprices de leur fantaisie individuelle. Pour sa part, s'il adhère au mouvement romantique et se fait ainsi cataloguer comme esprit subversif

1. « Influenza dannosa », dans « Motto letterario in Italia » (VIII, 390-391). Les citations dont la référence ne comporte que deux nombres entre parenthèses, l'un en chiffres romains et l'autres en chiffres arabes, sont extraites de l'*Edizione nazionale degli scritti editi ed inediti di Mazzini*, Imola, P. Galeati.

dès l'âge de vingt-trois ans, c'est — comme il l'écrit rétrospectivement à W. E. Hickson, rédacteur en chef de la *Westminster Review* — parce que le romantisme est pour lui synonyme de foi dans le progrès et de lutte pour la liberté et la solidarité universelles [2]:

I had been pleading warmly the cause of what was then called Romanticism, and was the right of progressive life in literature. Then, as now, all pleading for literary liberty, independence, progression, were suspected in Italy as educating the mind to forbidden tendencies. I published in 1828 a weekly literary paper, the « Indicatore Genovese »: it was, at the end of the year, and though published under the double ecclesiastical and temporal censorship, suppressed... I wrote one long article on « a European Literature » in the best of our reviews, the « Antologia ». The review was persecuted and after some time suppressed...

Dans les *Note autobiografiche* [3], Mazzini assigne à l'écrivain la mission socio-politique d'interroger la vie latente et endormie de la nation pour déceler dans les frémissements de l'inconscient collectif les prémices de la révolte contre l'oppression et pour entonner le cantique de l'avenir. Dès 1832, dans des « Pensieri » dédiés aux poètes du 19ème siècle, il cite en exergue ces mots de Byron sur la nature prophétique de la poésie: « Cos'è la poesia — la coscienza d'un mondo avvvenire » (1,349).

Cependant, ni la publication de ses articles critiques — dont un sur « The Fair Maid of Perth » de Walter Scott, paru le 12 juillet 1828 dans le n. 10 de l'*Indicatore Genovese* —, ni sa conception du rôle éminent de l'écrivain dans la Cité n'auraient sans doute suffi à gagner à Giuseppe Mazzini la place qu'il occupe dans la littérature anglo-américaine.

2. Lettre adressée de 47 Devonshire Street, Queen Square et datée probablement de 1844, selon Bolton King, *The Life of Mazzini*, E. D. Dutton, New York, 1919.

3. Giuseppe Mazzini, *Note autobiografiche*, Mario Menghini, Firenze, Felice Le Monnier, 1944, p. 7.

Nous allons donc tout d'abord nous interroger sur la conjonction de facteurs qui va contribuer à rapprocher cet homme politique des auteurs littéraires britanniques et américains, au point qu'on a parfois voulu le considérer comme un écrivain de langue anglaise.

Accession à la célébrité dans le monde littéraire Anglo-Américan

L'exil politique est la condition première qui, en suscitant un vaste concours de circonstances propices, va donner à Mazzini l'occasion de se faire connaître des gens de lettres des deux pays[4].

En janvier 1837, à trente-deux ans, il gagne l'Angleterre, l'unique refuge qui s'offre encore à lui en Europe; mais seule la recherche d'un asile politique amène cet homme traqué dans un pays pour lequel il n'éprouve pas d'affinités, où il est inconnu et dont il ignore la langue. Certes, à maintes reprises déjà les grands romantiques anglais ont donné des preuves de sympathie active pour les mouvements de libération nationale en Europe; et le sort de l'Italie, toujours considérée comme une patrie spirituelle, affecte fortement le public éclairé: en outre, les qualités intellectuelles et morales d'Italiens émigrés après les divers soulèvements insurrectionnels du début du siècle, comme Gabriele Rossetti, Panizzi, Pepoli, etc... prédisposent favorablement envers les nouveaux venus. Il n'en demeure pas moins que tout nouvel exilé est un inconnu, muré dans sa détresse matérielle et morale, et qui doit lutter

4. Réfugié à Genève en février 1831 en raison de ses activités de conspirateur, puis en Corse et à Marseille le mois suivant, il fait l'objet en France d'un mandat d'expulsion en août 1832, puis d'une condamnation à la déportation par contumace en mars 1833, et d'une condamnation à mort par contumace au Piémont son pays natal en octobre 1833; en Suisse, depuis 1834, il sent les mailles du filet se resserrer autour de lui; le gouvernement helvétique exerce des pressions auprès des cantons pour le faire expulser, et en août 1836, sa tête est mise à prix dans ce pays.

pour sortir de son obscurité. En outre, le français, que Mazzini parle et écrit avec aisance, n'est plus dans la même mesure qu'au siècle précédent la langue véhiculaire de l'intelligentsia.

C'est donc en premier lieu cette barrière linguistique que Mazzini va devoir franchir pour établir des contacts personnels avec les milieux littéraires anglophones, et il n'est pas sans intérêt d'évaluer rapidement le degré d'assimilation de la langue anglaise qu'il réussira à atteindre. Indéniablement, son accent restera rocailleux et sa conversation demeurera émaillée des « singular Italian-English modes of locution » dont parle Carlyle dans ses *Reminiscences* [5] et que Jane Carlyle se plait à citer au fil des années dans sa correspondance [6]: « Thanks God » par exemple, ou « cares of bread » pour « household cares », ou « small beings » pour « bedbugs, ou encore « here down », etc... Mais le témoignage du Professeur David Masson, tout en confirmant le « decidedly foreign accent » et les « piquant foreign idioms » qu'ont relevés les Carlyle, nous apprend aussi que « his talk was rapid and abundant, in an English that never failed » [7]. Il suffit d'ailleurs de parcourir la correspondence de Mazzini avec les divers membres de la famille Ashurst, dont il fait progressivement la connaissance entre 1844 et 1848, pour se convaincre que sa connaissance de l'anglais lui permet dorénavant d'exprimer sa pensée avec vigueur, aussi bien dans des relations épistolaires que dans des cercles littéraires. Nous devons cependant noter que Mazzini

5. James Anthony Froude, *Reminiscences by Thomas Carlyle*, London, Longmans, Green, and Co., 1881, 2 vol. p. 182.

6. James Anthony Froude, *Letters and Memorials of Jane Welsh Carlyle*, prepared for publication by Thomas Carlyle, New York, Scribner's and Sons, 1907, pp. 39, 107, 144, 157.

7. Selon Barr Stringfellow, (*Portrait of an Exile*, New York, Henry Holt & Co, 1935, p. 144), c'est en 1843 que Mazzini avait fait la connaissance de Masson, futur secrétaire de la « Society of the Friends of Italy » fondée en 1851.

répugnera à rédiger ses articles critiques directement en anglais, car il y voit une perte de temps [8].

Ayant surmonté l'obstacle linguistique qui pouvait s'opposer à l'établissement de toute relation personnelle avec des écrivains de langue anglaise, Mazzini trouve dans le journalisme littéraire et politique une occasion supplémentaire de favoriser ces contacts. L'extrême dénouement matériel dont il souffre à Londres et qu'aggrave l'échec de diverses tentatives commerciales, le contraint à mettre ses talents de critique au service de la presse périodique et lui permet ainsi de trouver à la fois un gagne-pain et un moyen d'attirer sur lui l'attention de l'élite intellectuelle libérale.

Dès 1837, il collabore à des revues comme *The London*

8. Le 29 juin 1837, il écrit à sa sœur Francesca: « ...sebbene io sarei forse al caso di scrivere *tant bien que mal* in inglese, mi costerebbe troppo tempo, e non volendo spendere tutta la mia giornata in lavori di questo genere, ma cercare d'occuparmi d'alcune altre cose più importanti, preferisco far tradurre ». (XIV, 31). Mazzini préférera écrire en français ou en italien et avoir recours à des traductions; mais celles-ci se révéleront, au début du moins, particulièrement onéreuses, car l'éditeur ne veut s'engager à publier l'article qu'à la lecture du texte anglais, et l'impécuniosité de l'auteur lui interdisant de payer son traducteur à l'avance, celui-ci partage avec celui-là les risques de non-publication et exige de partager aussi les recettes éventuelles. Par la suite, l'éditeur se chargeait parfois de trouver le traducteur, comme ce fut le cas pour l'article sur Carlyle publié en octobre 1843 par la *British and Foreign Review* (XXVI, 68. Lettre du 17 février à sa mère).

En ce qui concerne la qualité linguistique de ces traductions, citons ici l'opinion de Jessie White Mario et de son amie E.F. Richards: « At this time [1840] Mrs Carlyle translated an essay of Mazzini's, presenting Austria under her true colours, and destined for *Tait's Magazine* in Edinburgh. This translation is perfect, but translations by others of Mazzini's articles — the originals of which are preserved — are often so execrable that one can only wonder an English publisher ever accepted them. (Mrs. Mario must not here be understood as referring to the subsequent translations of Mazzini's writings by Mrs. Emilie Ashurst Venturi, which possess every merit, including that of having been read and approved by Mazzini himself. - E.F.R.). JESSIE WHITE MARIO, *The Birth of Modern Italy*, London, T. Fisher Unwin, 1909, p. 44. Jessie se disait aussi capable de discerner les traductions des textes écrits directement en anglais par Mazzini « owing to favourite idioms of his own and to the use of the verb 'to do', persisted in, in spite of criticism, when he wished to emphasize an admonition or to repel a contradiction » (*Ibid.*, p. 87).

and Westminster Review, The National, The Monthly Chronicle, The Foreign Quarterly Review, The People's Journal, etc..., et ses articles, qu'ils soient publiés anonymement ou paraphés des simples initiales « J » ou « J.M. » ou encore signés Joseph Mazzini, lui permettent à la fois de sensibiliser son public à la situation politique italienne, d'exprimer ses opinions anti-monarchiques et anti-papales et d'acquérir une notoriété personnelle [9].

En effet, à l'exception d'une étude sur Guizot et d'une autre sur Thiers, les articles politiques publiés dans les revues anglaises jusque vers 1845 sont en général signés et traitent de problèmes italiens [10]. Les écrits littéraires sont également consacrés au domaine italien [11], à l'exclusion d'un article sur George Sand, d'un autre intitulé « Byron et Goethe », et de

9. Les déboires financiers de Mazzini ne cessent pas pour autant, comme l'écrit Jane Carlyle à son mari le 18 juillet 1843: « *The British and Foreign Review* was brought out without his article...an economical *contre-temps* » (J. A. FROUDE, *Letters and Memorials of Jane Welsh Carlyle*, vol. I, p. 151). Il s'agit de l'article, dont Mazzini lui-même écrivait à Giuseppe Lamberti, le 9 juin 1843: « al 1° luglio si stampa sulla *British and Foreign Review* un mio articolo sugli scritti di Carlyle, che pagheranno subito, dacché lo hanno da un anno e mezzo ». (XXVI, 68). Enfin, l'article ayant été publié en octobre 1843, il pouvait annoncer à sa mère, le 17 février 1844: « Sono stato — miracolo — pagato dalla rivista per l'articolo Carlyle » (XXVI, 68). Le 28 août 1840, dressant un état de la presse mensuelle et trimestrielle britannique, il se plaignait déjà à son ami Giuseppe Benza: « Scrivo in terra libera, come la dicono; ma come tutte l'altre cose la stampa è libera per chi ha voga per trovare chi stampi o denaro per pubblicare a proprie spese » (XIX, 239).

10. « Letters on the State and Prospects of Italy », *Monthly Chronicle*, May, June, August, September, 1839. Vol. III, pp. 401-413, 515-524; vol. IV, pp. 123-133, 226-237.

« Is it a Revolt or a Revolution? », *Tait's Edinburgh Magazine*, vol. VII, 1840, pp. 385-390.

« The Papal States », *London and Westminster Review*, Nov.-Dec. 1845.

11. « Italian Literature since 1830 », *London and Westminster Review*, Oct. 1837, vol. VI.

« Modern Italian Painters », *London and Westminster Review*, Jan.-Apr. 1841, vol. XXXV, pp. 363-390.

« Opere minori di Dante », *Foreign Quarterly Review*, vol. XXXIII, Apr. 1844.

deux études sur Carlyle [12]. La première de ces studes marqua le début de longues relations avec Thomas et Jane Carlyle, qui influèrent grandement sur la célébrité de Mazzini et sur ses liens ultérieurs avec les gens de lettres anglais et américains. Des échanges se sont déjà établis entre eux dès le début de 1840 [13], car dans une lettre à son frère, Carlyle écrit le 6 février

12. « The French Revolution, a history by Thomas Carlyle », *Monthly Chronicle*, Jan.-June 1840, vol. V.

« Genio e tendenze di T. Carlyle », *British Foreign Review*, Oct. 1843, vol. XVI, pp. 262-293.

13. Dans une lettre adressée à sa mère le 1er novembre 1839, Mazzini raconte comment des relations suivies entre Carlyle et lui-même auraient pu s'établir longtemps auparavant:

« Io, non molto dopo il mio arrivo in Inghilterra, fui condotto da un inglese a vederlo: simpatizzai molto con lui; quando fummo sul lasciarci, ei mi chiese l'alloggio mio: gli risposi per gentilezza che non importava, che sarei tornato io a vederlo; e in quel momento veramente io ne aveva l'intenzione. Allora ei mi confortò a farlo, m'indicò l'ora del tè, etc. Ora, eccovi uno de' miei gravi difetti nel viver sociale, difetto che m'ha fatto perdere molte conoscenze e passare per discortese quand'io nel fondo del core nol sono: non l'ho veduto mai più. Il come e il perché non lo so nemmen io. Questo Signore abita lontanissimo, a quattro o cinque miglia da me: venne l'inverno; tra il frequente mal umore, il tempo pessimo, e l'inerzia fisica che è grandissima in me, stetti lungo tempo dicendo: v'andrò domani e poi non andando. A piedi, pel fango ed altro, non si poteva: in cocchio mi dispiaceva per ragioni economiche. Passati alcuni mesi, sottentrò un altro senso che viene al solito in me: pensai: cosa vado a fare dopo più mesi? sono stato negligente, inurbano verso di lui; cosa dirò per giustificarmi? può egli capire i miei mali umori? può egli credere che io ho molta stima e simpatia per lui, quando non ho cercato di rivederlo? Dunque egli mi accoglierà con aria fredda e contegnosa; meglio è ch'io non ci vada. Poi c'era quell'altro inglese che m'aveva presentato, il quale anch'egli aveva diritto di lagnarsi ch'io avessi fatto sì poco conto della sua introduzione: sicché finii per non andar più né dall'uno né dall'altro. Vedete ch'io vi fo le mie confessioni. Questi peccati veniali sono purtroppo inerenti alla mia natura, né ho potuto domarli mai; non hanno scusa se non in certe necessità di tempra proveniente da tutto il mio passato, dal presente, dall'esilio, dalle delusioni, da cento cause. Or del resto, a proposito del Signor Carlyle succede questa complicazione d'incidenti: sono incaricato da qualcuno di scrivere un articolo sulla sua *Storia della Rivoluzione Francese*; accetto; e siccome, secondo me, vi sono opinioni radicalmente false, siccome il libro manca di scopo, ed è per me uno de' più gravi difetti, scrivo l'articolo biasimandolo assai, assai più che non può piacergli. Intanto, oggi appunto capita un tale il quale m'invita a pranzo, in un modo da non potersi rifiutare per da qui a otto giorni; quando ho accettato mi dice che avrà a pranzo,

que Mazzini lui a prêté « some wonderful books translated from the French, of one Mickiewicz, a decidedly remarkable man », et il ajoute: « he is to come and dine here on Saturday » — inaugurant ainsi un rite hebdomadaire qui se poursuivra pendant des années et fera pénétrer Mazzini au coeur du cénacle de Chelsea [14].

Par ailleurs, l'action révolutionnaire et sociale de Mazzini commence à attirer l'attention sur lui. Le 30 avril 1840, il publie une « circolare per la ricostituzione della Giovine Italia », où, malgré les réserves émises par certains patriotes italiens, il imprime une orientation nouvelle au mouvement en lui donnant une vocation internationale, et par conséquent une plus large audience auprès des non Italiens [15]. Et dès septembre

tra gli altri, il Signor Carlyle e sua moglie. Sicché, primo imbroglio: il pranzo, il riveder Carlyle, non solo e incerto del suo contegno: secondo imbroglio, pranzare e parlare assieme, forse riannodare tra noi e dieci o quindici giorni dopo stampare un articolo sfavorevole all'opera sua. Vedremo, e in fine *fais ce que dois, advienne que pourra* » (XVIII, 252).

14. Alexander Carlyle, *New Letters of Thomas Carlyle*, London, John Lane, 1904, vol. I, pp. 184-185. Une dizaine d'années plus tard, Carlyle écrit à Emerson: « Mazzini, as you perhaps know, is with us this summer; comes across once in the week or so, and tells me, or at least my wife, all his news ». *The Correspondence of Thomas Carlyle and Ralph Waldo Emerson*, Boston and New York, Houghton, Mifflin and Co., 1899, vol. II, p. 232. En 1954, l'Institut culturel italien de Londres organisa une exposition sur les relations anglo-italiennes de 1815 à 1848 et publia à cette occasion le texte de conférences prononcées en particulier par Iris Origo sur 'Mazzini and the Carlyles' (pp. 59-77), et par Emilia Morelli sur 'Mazzini in Inghilterra' (pp. 46-58).

15. Certes, la fondation de la « Giovine Italia » en tant que mouvement révolutionnaire date de mars 1831 et les débuts de la publication du journal *La Giovine Italia*, de mars 1832. Mais dans l'intervalle, l'un et l'autre avaient périclité en raison des tribulations subies par leur fondateur et nombre de leurs membres et collaborateurs.

16. Cf. lettre de Mazzini à sa mère, datée du 12 novembre 1842 (XXIII, 324). Gabriele Rossetti (1783-1854), poète et patriote émigré en 1821, établi en Angleterre depuis 1824, était professeur au King's College de Londres et avait composé de nombreux ouvrages littéraires. Ce fut l'une des rares occasions où le professeur Rossetti s'associa à une initiative de Mazzini, ainsi qu'en témoigne son fils William Michael: « That great man, Mazzini, was naturally well-known to my father and highly esteemed by him — a feeling that Mazzini reciprocated. They dissented, however, to some extent,

1841, Mazzini lance une souscription destinée à financer une école gratuite pour de jeunes Italiens émigrés à Londres. « È cosa che ecciterà fra gl'inglesi simpatia molta », assure-t-il à sa mère le 16 septembre (XX,315), et de fait, le succès de cette entreprise humanitaire met en lumière la sympathie dont il commence à jouir dans les milieux littéraires. A l'occasion du premier anniversaire de l'école, le 10 novembre 1842, Lady Byron, empêchée par la maladie d'assister à la cérémonie, fait parvenir une donation; et Gabriele Rossetti — le père de Dante Gabriele, Christina et William Michael — prend la parole pour rendre hommage au fondateur et à son entreprise [16]. Enfin, la commémoration du cinquième anniversaire de l'école de Greville Street sera illustrée par la présence de Margaret Fuller, à qui Mazzini avait précisé dans un billet: « Our ceremony of the tenth will begin at 8 o'clock in the evening: the supper taking place at ten ». L'impression reçue par Miss Fullerfut si « forcible » quel dans une lettre adressée au *Tribune* d'Horace Greeley, elle dit avoir assisté au cours de cette soirée à « a planting of the kingdom of Heaven » [17].

On voit que Mazzini possède désormais une assez grande maîtrise de la langue anglaise, qu'il jouit d'une audience toujours plus vaste grâce à ses publications dans les colonnes des périodiques et qu'il s'attire une estime grandissante par ses entreprises patriotiques et sociales. Mais c'est en 1844 que se produit la circonstance décisive pour son accession à la célébrité dans le monde littéraire anglo-américain. Il s'agit

as to what should be regarded as practical aims to work for, and practical means of working. Mazzini was, of course, for a republic and for any number of revolutionary attempts, even though manifestly destined to present failure; whereas Rossetti was fundamentally for a unified constitutional monarchy, and for a plan of action which would preserve rather than sacrifice valuable lives ». (W. M. Rossetti, *Dante Gabriel Rossetti, His Family Letters*, with a memoir by W. M. Rossetti, London, Ellis & Elvey, 1895, vol. I, p. 530).

17. Arthur B., Fuller, *At Home and Abroad or Things and Thoughts in America and Europe by Margaret Fuller Ossoli*, Boston, Crosby, Nichols & Co., 1856, p. 183. Cette lettre fut écrite à Paris en décembre 1846, mais elle relate des événements londoniens antérieurs de quelques semaines.

de la célèbre affaire de la violation de sa correspondance personnelle par le gouvernement britannique. L'atteinte portée à un principe moral et les conséquences tragiques qui semblent en découler directement [18], soulèvent une indignation que traduit un éditorial du *Times* du lundi 17 juin 1844: « The national prestige has gone ». Mais l'auteur de l'article, se refusant prudemment à donner par ce biais un semblant de caution politique à Mazzini, ajoute: « We know nothing and care nothing about him. He may be the most worthless... ». Indigné, Carlyle envoie au *Times* une réponse que sa femme Jane qualifie de « glorious letter » [19] et que Mazzini traduit à sa mère le 21 juin 1844, en ajoutant: « Carlyle è qui una specie di potenza per onestà e ingegno, e questa lettera è quindi importante » [20]. Le retentissement de cette lettre et de l'ensemble du « letter-opening case » fut, en effet, considérable et ses conséquences fort diverses. D'une part, le jeune *Punch* — il vient de naître trois ans auparavant, en juillet 1841 —

18. Rappelons ici pour mémoire le résumé des événements fait par Monckton Milnes à son père, dans une lettre du 1er juillet 1844: « A tremendous hubbub was raised against Sir James Graham for having issued a warrant to open the letters of Mazzini, an Italian refugee, who has been organizing a 'Young Italian' descent on Italy from Malta. You will see the papers are full of nothing else — the *Times* particularly...(T. WEMYSS REID, *The Life, Letters and Friendships of Richard Monckton Milnes, First Lord Houghton*, London, Cassell & Co., Ltd., 1890, vol. I, p. 330). Les frères Bandiera et quelques autres participants au soulèvement insurrectionnel ayant été exécutés à Cosenza le 25 juillet 1844, il semblait que l'interception des lettres eût été la cause directe de leur mort. Selon Jessie White (*op. cit.*, p. 68), les lettres n'apportèrent qu'une confirmation aux certitudes déjà établies du gouvernement autrichien.

19. En voici les passages les plus significatifs: « Mr. Mazzini is not unknown to various competent persons in this country, and... he is very far from being contemptible. I have had the honour to know Mr. Mazzini for a series of years; and whatever I may think of his practical insight and skill in worldly affairs, I can with great freedom testify to all men that he, if I have ever seen one such, is a man of genius and virtue, a man of stirling veracity, humanity, and nobleness of mind; one of those rare men, numberable, unfortunately, but as units in this world, who are worthy to be called martyr souls; who, in silence, piously in their daily life, understand and practice what is meant by that ».

20. Lettre à Madame Mazzini, du 21 juin 1844 (XXVI, 213).

vilipende durant plusieurs semaines Sir James Graham, le ministre de l'Intérieur, prend fait et cause pour les Italiens et cite nommément Mazzini. D'autre part, nombre de marques de sympathie et d'offres de publications d'articles affluent; parmi celles-là, une lettre de Lady Byron, que Mazzini n'avait jamais rencontrée auparavant, lui disant « ch'era per un giorno in città e che si terrebbe onorata d'una (sua) visita » [21]. L'efffet le plus inattendu est qu'en cette affaire Dickens, désireux de manifester sa solidarité envers Mazzini, se fait escroquer £ 2 par un individu qui se présente chez lui muni du « pamphlet which Mazzini had dedicated to Graham, and exhibited a letter purporting to be written by Mazzini, which stated 'that having spent my all for the liberation of my country... I am compelled to live by my pen from hand to mouth, and shall be thankful for whatever you like to pay for the pamphlet'. The letter was signed 'Unhappy Exile' » [22]. Victime tout aussi compatissante et crédule, mais sans doute moins argentée, Richard Cobden n'y perdra qu'une livre.

Nouvelle étape de son cheminement vers la célébrité parmi les intellectuels, en 1847 Mazzini devient par élection l'un des vingt-deux vice-présidents du Whittington Club and Metropolitan Athenaeum, fondé par Douglas Jerrold et comptant à l'époque parmi ses adhérents Dickens, Monckton Milnes, William and Mary Howitt, etc... De tendance libérale et parfois même extrêmement radicale, les écrivains qui y viennent lire, assister à des conférences ou converser entre eux, apprécient — aux dires de Jessie White — les dons de persuasion que Mazzini y déploie [23]. Toujours selon Jessie, vers la même époque, il fréquente les célèbres déjeuners de l'un des mécènes et potentats des lettres anglaises, le poète octogénaire Samuel

21. Lettre à Madame Mazzini, du 11 avril 1845 (XXVII, 247).

22. Jessie White Mario, *op. cit.*, p. 91. Plus tard, rendu méfiant sans doute par cette mésaventure, Dickens flairera l'imposture dans des lettres émanant de soi-disant « Exiles in London » et signées « Gratitudine Italiana », dont il signale l'existence à Antonio Panizzi, dans une lettre du 7 avril 1859.

23. *Ibid.*, pp. 129-131.

Rogers, dont Mazzini rappelait avec émotion qu'il était le premier Anglais à avoir prédit la naissance d'une troisième Italie [24].

Avant 1849, les publications de Mazzini en langue anglaise et ses rencontres personnelles avec les écrivains britanniques ont plus directement contribué à le rapprocher des milieux littéraires anglais que ses multiples activités comme publiciste en langue italienne, fondateur de mouvements et associations destinées en priorité à ses compatriotes, ou fomentateur d'insurrections dans les diverses principautés d'Italie. En revanche, son élection au triumvirat de l'éphémère République romaine, le 29 mars 1849, eut un retentissement immédiat dans le monde littéraire. Le tragique écrasement de ce jeune état démocratique après quatre mois d'existence par l'intervention militaire française, fait brusquement du Chef le plus illustre, le Martyre le plus glorieux. Désormais, en Grande-Bretagne, Mazzini est présent dans la correspondance, les écrits autobiographiques ou polémiques, les oeuvres romanesques et poétiques de nombreux écrivains.

Qu'en est-il aux Etats-Unis?

L'examen des oeuvres littéraires atteste que Mazzini était déjà source d'inspiration pour les écrivains américains vers 1850; il nous faut donc nous interroger sur le processus de propagation de sa renommée aux Etats-Unis avant cette époque, et tout d'abord tenter de déterminer dans quelle mesure elle est fonction de l'exil londonien.

Une première constatation s'impose: Mazzini n'étant jamais allé aux Etats-Unis [25], les seuls contacts personnels qu'il ait pu nouer avec des écrivains américains l'ont été en Europe. Mais sur le Continent entre 1827 et 1837, sa vie de conspirateur le contraint è se déplacer continuellement et à se

24. Le 7 juin 1845, Mazzini écrit à sa mère qu'il a reçu en hommage trois livres, dont l'un est certainement la republication d'*Italy* de Rogers, « cattolico, ma che simpatizza colle mie idee politiche » (XXVIII, 25).

25 En 1849, après la chute de la République romaine, le gouvernement américain lui offrît l'asile politique et mît un navire à sa disposition à Civitavecchia, mais il refusa de se réfugier si loin de l'Italie.

cacher en Suisse, en France et en Italie, lui ôtant ainsi toute occasion matérielle de rencontrer, par exemple, Longfellow en 1827-28, N. Parker Willis en 1832-34, Emerson en 1833, Henry Theodore Tuckerman ou Th. S. Fay en 1833-34, William Cullen Bryant en 1834-35, Oliver Wendell Holmes en 1835, Thomas William Parsons en 1836 ou George Ticknor entre 1835 et 1838 [26]. De plus, il parait inconcevable que ceux-ci aient souhaité rencontrer un homme, dont tout semble indiquer qu'ils ignorent encore jusqu'à l'existence. Enfin, Mazzini lui-même n'aurait certainement pas, à l'époque, pris l'initiative de rechercher un contact avec des citoyens d'un pays pour lequel il disait en 1838 éprouver une cordiale antipathie [27].

C'est donc l'une des conséquences directes de l'exil anglais d'avoir, avant 1849, ménagé à Mazzini deux rencontres à Londres avec des écrivains américains; la première avec Bronson Alcott fut stérile, la seconde avec Margaret Fuller se révéla des plus fécondes.

La rencontre avec Alcott a lieu chez Carlyle, en juillet 1842, et nous possédons deux versions de l'événement: celle où Carlyle, dans une lettre du 19 juillet, parle avec bonhomie à Emerson qui lui a recommandé Alcott, des vues utopiques de ce 'Don Quichotte vénérable'; et celle où Mazzini relate ainsi la scène à sa mère:

26. Les écrits autobiographiques de George Ticknor témoignent cependant l'intérêt qu'il manifestait déjà pour le Risorgimento et relatent ses rencontres avec le Comte Confalonieri et Cesare Balbo dès son premier voyage en Europe en 1815-18, et ses entrevues avec Silvio Pellico, Manzoni, Niccolini, Gino Capponi, etc., lors de ce deuxième séjour européen de 1835-38 (cf. GEORGE TICKNOR, *Life, Letters and Journals*, Houghton Mifflin Co., 1909).

En ce qui concerne Tuckerman, nous pouvons voir une marque de son intérêt pour le Risorgimento dans le fait qu'Isabelle, l'héroïne du roman homonyme qu'il écrit au retour de son deuxième voyage en Italie et publie en 1839, épouse un patriote sicilien élevé en exil à Londres.

27. Lettre du 2 juillet à Melegari: « Fa il piacere di non parlare d'America; ho un antipatia cordiale al solo nome del paese » (XV; 53). Ce sentiment, d'ailleurs transitoire, tenant surtout au fait que le gouvernement américain faisait le jeu de la répression autrichienne, en acceptant à cette époque comme déportés politiques les condamnés à mort, que l'Autriche préférait éloigner en commuant leur peine capitale, plutôt que de les auréoler du martyre en appliquant la sentence de mort.

V'è qui uno Scrittore Americano venuto a Londra per convincere Carlyle e me che il vero modo di rigenerare il genere umano è quello di prescrivere la carne e non mangiare che vegetabili e bever acqua. E' un originale che non paga le tasse imposte dal suo governo, perché non riconosce governo alcuno, ma va invece a lavorare egli stesso per un certo tempo alle strade. Gli ho domandato che cosa fa nel suo sistema dei buoi, delle vacche e in generale degli animali i quali, a forza di moltiplicare finirebbero col mangiare noi: disse che tornerebbero alle loro natie foreste. Cose insomma dell'altro mondo, e ve ne scrivo per farvi vedere quante opinioni girano in questo momento (XXIII, pp. 220-221).

S'agit-il d'une schématisation caricaturale destinée à divertir Madame Mazzini, ou Alcott — parleur impénitent — a-t-il veritablement enfourché ce cheval de bataille à l'exclusion de tout autre? [28] Le journal qu'il tenait à l'époque a été perdu, mais il le recopiait partiellement dans sa correspondance avec sa femme: conscient peut-être d'avoir été un objet de dérision, Alcott n'a en tout cas pas jugé nécessaire de faire mention de Mazzini à sa femme dans la lettre du 16 juillet où il exprime la déception que lui a causée sa visite à Carlyle. Il est de toute manière décevant que Mazzini et Alcott n'aient apparemment pas abordé le sujet qui était une de leurs préoccupations communes, celui de l'éducation. Qu'il s'agisse peut-être plus pour l'un de soustraire l'humanité à sa servitude politique et pour l'autre de libérer l'individu des entraves à l'épanouissement de sa personnalité, tous deux considèrent

28. La pratique végétarienne a fort bien pu constituer l'un des motifs dominants de ses propos. De mai à octobre 1842, Amos Bronson Alcott séjourne à Londres, pour y rencontrer les « English Reformers ». Un article d'octobre 1842 du *Dial* signale que l'âme du mouvement, James P. Greaves, disciple de Pestalozzi, vivait « abstemiously, almost on biscuits and water »; Charles Lane, autre membre du mouvement et végétarien va accompagner Alcott en Amérique et l'aider à fonder la communauté de Fruitlands en 1843. Cette entreprise doit en effet tenir à coeur à Alcott, car avant le retour des deux hommes, Mrs. Alcott, sur les injonctions de son mari, se met en quête, dès le mois de septembre d'une ferme pour y installer la future communauté coopérative. Et aux Etats-Unis, son ami Horace Greeley est également végétarien.

l'éducation comme le plus puissant moyen d'émanciper l'homme pour le rapprocher de Dieu, dont il est l'émanation. Tous deux avaient fondé des établissements scolaires. En 1842, l'un des soucis immédiats de Mazzini est précisément la prochaine ouverture de l'ecole italienne du 10, Duane Street à New York, qui aura lieu le 10 octobre; l'école de Boston existe depuis le mois de mars; et le 10 novembre de la même année, dans le discours qu'il prononce pour le premier anniversaire de l'école de Londres, Mazzini se dit heureux de lire sur le visage des élèves « una espressione di umana dignità ridestata, una luce di nuova vita intellettuale e morale » [29]. Et cependant rien ne transparait de cette communauté de préoccupations entre les deux hommes.

En revanche, la rencontre avec Margaret Fuller va se révéler déterminante pour la propagation de la renommée de Mazzini en Amérique. Plusieurs contretemps, dus surtout aux aléas inhérents à la vie de conspirateur, diffèrent cette entrevue jusqu'à la fin du séjour londonien de Miss Fuller. En décembre 1846, de Paris, celle-ci envoie une lettre au *Tribune* de Greeley, où elle fait le panégyrique du « legislator for a Christian Commonwealth ». Et cette lettre est la première d'une longue série, où pendant trois ans elle va familiariser ses lecteurs avec la personne, l'action et la doctrine de Mazzini. C'est à une revue britannique, *The People's Journal,* qu'elle réfère son public, en lui suggérant de se former une opinion sur Mazzini par la lecture des articles qu'il y a publiés sur les 'Martyrs italiens'. Mais elle ajoute: « The name of Mazzini is well-known to those among us who take an interest in the cause of human freedom... » [30].

29. *Anniversario della scuola gratuita* (XXV, 147-169). De son côté, Alcott est l'auteur d'une brochure intitulée « Observations on the Principles and Methods of Infant Instruction » publiée en 1830 dans l'*Examiner*, et le fondateur de plusieurs écoles, dont la célèbre « Temple School » ouverte en 1834. A Londres, il séjourne dans un établissement baptisé « Alcott House » en son honneur et où sont mis en application ses préceptes de respect de l'intelligence et de la personnalité, émanations de l'Esprit divin.

30. ARTHUR B. FULLER, *op. cit.*, p. 181 et suivantes.

Il est bien évident qu'en 1846, les seules publications britanniques et les rarissimes contacts directs de Mazzini à Londres avec quelques Américains non-identifiés, n'auraient pas suffi à diffuser si largement sa renommée, même auprès d'écrivains radicaux et sympathisants. Quelques rares ouvrages américains avaient pu répercuter l'écho des événements londoniens de 1844, telle la relation de voyage publiée per W.M. Gillepsie en 1845, *Rome: as seen by a New Yorker in* 1843-4. Au chapitre XV, « The Modern Romans », l'Angleterre est stigmatisée pour avoir ouvert les lettres « of those Italian political exiles, who, like Mazzini, have fled to her as a land of comparative freedom », et les républicains d'Italie sont glorifiés pour leur inlassable zèle en faveur de la liberté [31]. Mais beaucoup plus sûrement, c'est l'action des émigrés italiens de New York et de Boston, en liaison avec la reconstitution de la 'Giovine Italia', qui va rendre le nom de Mazzini immédiatement célèbre.

Une circonstance précise permet d'affirmer d'une part que Mazzini est encore inconnu en 1839, même des écrivains 'qui s'intéressent à la cause de la liberté humaine'; mais que d'autre part la situation change dès 1841. Séjournant à Londres du printemps à l'automne de 1839 et très bien introduite auprès des écrivains anglais, Catherine Maria Sedgwick rencontre Carlyle, Rogers, Macaulay, Lockhart, Miss Mitford, etc..., mais pas Mazzini, qui est toujours obscur à Londres et qui parle d'elle en octobre 1841 comme d'« una Miss Sedgwick », jusque là inconnue de lui. Or, Miss Sedgwick, est très liée avec les émigrés politiques italiens aux Etats-Unis, et c'est avec Gallenga [32], ancien compagnon de Mazzini qu'elle s'embarque pour l'Europe le er mai 1839. De toute

31. W. M. Gillepsie, *Rome: as seen by a New Yorker in 1843-4*, New York and London, Wiley & Putnam, 1845, p. 193.

32. Miss Sedgwick (1789-1867) connut entre autres Federico Confalonieri qui songea un moment à l'épouser et retourna en Italie en août 1837 après quelques mois de séjour; et Felice Foresti, libéré à quarante-sept ans de la prison autrichienne du Spielberg en 1836, après quinze ans d'incarcération, puis déporté aux Etats-Unis.

évidence, celui-ci pas plus quel ses compatriotes exilés, n'avait alors milité en faveur des thèses révolutionnaires mazziniennes. Rescapés du Spielberg pour la plupart, ces réfugiés ou déportés sont trop découragés et isolés pour s'adonner d'eux-mêmes à une propagande politique. Mais dès mars 1841, la réorganisation de la « Giovine Italia », entamée depuis plus d'un an par Mazzini à Londres, se poursuit par la mise sur pied à New York d'una « congrega » sous la direction de Foresti; et en novembre 1841, Mazzini fait paraître le premier numéro de l'*Apostolato Popolare*: immédiatement, Catherine Sedgwick en fait mention dans *Letters from Abroad to Kindred at Home* publié en 1841 [33]. Pour

Gallenga, exilé en 1831 de Parme, ancien membre de la « Giovine Italia » et compagnon de Mazzini en Suisse, avait enseigné à Harvard sous le nom de Luigi Mariotti — nom d'emprunt qui figurait sur le passeport que Mazzini lui avait procuré pour s'exiler. Il avait publié plusieurs articles sur la *North American Review* et fait paraître quelques poèmes grâce à la protection de Longfellow. Dans *Episodes* (p. 110), il raconte qu'un étranger était « the lion of a season in America...(and) foremost among all aliens were Italians ». Catherine Sedgwick le munit de recommandations qui lui assurent un accès auprès des écrivains anglais. Ses retrouvailles inopinées avec Mazzini à Londres (voir H. Nelson Gay, « Mazzini e Antonio Gallenga, apostoli dell'indipendenza italiana in Inghilterra », *Nuova Antologia*, 16 luglio 1928, Roma, pp. 6-7) doivent être de très peu postérieures au départ d'Angleterre de Catherine Sedgwick. Gallenga s'était séparé de la doctrine mazzinienne au point que les deux hommes ne purent à Londres que constater l'impossibilité d'une collaboration ultérieure. Pendant un certain temps ils n'en demeurèrent pas moins amis et Margaret Fuller signale la présence de Gallenga-Mariotti à la célébration du cinquième anniversaire de l'école de Greville Street en novembre 1846.

33. Mazzini signale ce fait à sa mère le 22 octobre 1841 (XX, 344-349). Même s'il destine l'*Apostolato Popolare* en priorité à ses compatriotes émigrés, il considère le succès du journal comme un indice de la sympathie grandissante du public éclairé d'Amérique pour la cause républicaine unitaire. Il note soigneusement la progression des ventes du journal: 100 exemplaires le 8 mars 1841, 200 dès le second numéro, 500 au 28 mars 1842, etc. (la publication cessera avec le douzième numéro, en septembre 1843). Dans la lettre mentionnée ci-dessus, il fait également référence à l'article laudateur consacré par *The United States Magazine and Democratic Review* à la « Giovine Italia » et à l'*Apostolato Popolare* en septembre 1841; et en mai 1842, il enregistre la sympathie exprimée par la presse américaine et en particulier par l'*Evening Post*.

sa part, Foresti s'adonne à un prosélytisme intense et organise un meeting en faveur de l'école gratuite de New York en mai 1842. En outre, le 12 décembre 1842 est fondée à New York la « Philo-Italian Society », dont Samuel F. B. Morse est membre et le Révérend Lyman Beecher le président, et dont les statuts sont publiés par le *New York Observer* du 21 janvier 1843 [34]. Margaret Fuller a participé à New York à l'une des réunions où avait pris la parole l'un de ces « generous refugees » — « one whose heart long oppression could not paralyze » — et quelques années plus tard résonne encore à son oreille le mot « Correggio » (sic) dont il exhortait ses camarades [35].

Dans ce climat favorable, les *Ricordi dei Fratelli Bandiera,* que Mazzini écrit en octobre 1844 à Londres et fait publier en italien par Wiart à Paris en 1845, atteignent les Etats Unis et sont longuement cités par Tuckerman dans le chapitre sur « Modern Italy » de l'édition de 1848 de son *Italian Sketch Book.* Les espoirs fondés par Mazzini sur les Etats-Unis paraissent pleinement justifiés, et il semble bien que la sympathie des Américains doive, comme il le prévoyait en 1841 (lettre à G. Lamberti, XX, 350), se transmettre dans l'avenir au Vieux Continent. Et cependant, il n'en sera rien. Après la vague de solidarité enthousiaste suscitée chez les écrivains américains en 1849, la popularité mazzinienne aux Etats-Unis décroit très rapidement. Les phénomènes de réticence, puis d'indifférence y sont plus accusés qu'ils ne le seront en Grande-Bretagne, parce que l'éloignement contraint Mazzini à une action par procuration et que dès la fin de 1843 des malentendus, puis des dissensions ouvertes, se sont déjà déclarés avec les membres de la « Giovine Italia » militant en Amérique [36]. Il est significatif que Tuckerman,

34. Mazzini prend vite conscience que cette société, devenue la « Christian Alliance » le 12 mai 1843, regroupe en fait beaucoup de protestants plus hostiles à la Papauté que favorables à une révolution.

35. ARTHUR B. FULLER, *op. cit.*, p. 181.

36. Après avoir rencontré Foresti pour la première fois à Londres en 1843, Mazzini exprime sa déception d'avoir trouvé un vieil homme surtout

pénétré des vues mazziniennes, mais aussi ami de Foresti, se refuse déjà dans *The Italian Sketch Book* à prendre parti entre les diverses tendances politiques italiennes — tout au plus il constate que la cause pour laquelle sont morts les frères Bandiera est celle qui semble avoir le plus de chance de réussir:

> There seem to prevail two opinions among the Italian Liberals as to the manner of realizing their hopes... Without discussing the comparative merits of these theories, we will only add that the advocates of the latter have from time to time found reasons to confirm their hopes, in the state of local feeling and the spirit of the age abroad.

Dès 1841, l'un des objectifs de Mazzini était de convaincre les écrivains américains que les conditions spécifiques et le passé de l'Italie imposaient une solution unitaire et républicaine; mais son éloignement et la défection de ses adeptes exilés privent ses théories de leur impact sur les esprits américains. Les Britanniques lui prêtent main forte, en venant faire des tournées de conférences aux Etats-Unis. Mais le dévouement et le zèle propagandiste d'un colonel Forbes ou d'une Jessie White ne changent rien au fait qu'après 1850 les écrivains américains n'accorderont plus à Mazzini l'audience réservée à un chef politique incontesté et qu'ils se borneront à lui rendre l'hommage rétrospectif dû à un précurseur. Ils conserveront quelques rares contacts indirects avec lui par l'entremise des écrivains anglais: c'est ainsi que Robert Browning prête à Charles Eliot Norton des oeuvres de Mazzini et que par deux fois, en novembre 1850 et en novembre 1851, à l'occasion de la publication du « Memoir of Margaret Fuller », Emerson prie Carlyle de transmettre de sa part deux missives à Mazzini. Mais, de nouveau, comme l'écrit

désireux de recevoir des louanges. Les dissensions doctrinales et tactiques amèneront une rupture et un ralliement de Foresti à la monarchie piémontaise en 1856. Et c'est comme représentant diplomatique des Etats-Unis que Foresti meurt à Gênes en 1858.

Carlyle, l'exilé « is wandering in foreign parts, on paths unknown... », et désormais l'Amérique ne recevra plus de lui qu'un écho assourdi.

MAZZINI D'APRÈS LES TÉMOIGNAGES DES ÉCRIVAINS ANGLAIS ET AMERICAINS

Des nombreux témoignages que nous ont laissés les écrivains anglais et américains, il est possible de reconstituer un portrait composite de Mazzini en tant qu'homme, révolutionnaire et philosophe. Si parfois les images se superposent parfaitement et restituent un tracé aux lignes nettes et immuables, beaucoup plus souvent les contours sont fluctuants, mais jamais indécis: les prises de position ont été parfois divergentes chez un même individu, mais de toute manière, les hostilités ou les dévouements que le personnage a suscités ont été tout aussi passionnés.

La beauté physique de Mazzini est unanimement attestée par ceux et celles qui l'ont rencontré. Tous sont immédiatement frappés par

> the marvellous face of pale olive, in shape a long oval, the features fine and bold rather than massive, the forehead full and high under thin dark hair, the whole expression impassioned and sad, and the eyes large, black, and preternaturally burning [37].

L'harmonie esthétique des traits émeut d'autant plus profondément que le regard et l'expression laissent transparaître la force morale et l'élévation spirituelle, et l'écrivain se sent parfois investi de la mission sacrée de transmettre à la postérité la vénération que ce visage lui inspire:

39. Le professeur DAVID MASSON dépeint ici l'homme de trente-huit ans qu'il rencontre pour la première fois. (*Memories of London in the 'forties*, Edinburgh and London, 1908, cité par STRINGFELLOW BARR dans *Mazzini, Portrait of an Exile, op. cit.*, pp. 157-159.

His soft, radiant look makes melancholy music in my soul; it consecrates my present life, that, like the Magdalen, I may, at the important hour, shed all the consecrated ointment on his head. There is one, Mazzini, who understands thee well, ... and who, if the pen be not held too feebly, will help posterity to know thee too!

Seule la mort empêchera Margaret Fuller de tenir le solennel engagement qu'elle prend ainsi le 10 juin 1849, en écrivant à Emerson, peu avant la chute de la république romaine.

Tout à l'exaltation de ses premières rencontres avec le héros qu'il admire de loin depuis dix ans, Swinburne sent émaner de cet homme alors âgé de soixante-deux ans, « an immense magnetic power which he feels operating upon him..., apart from the enthusiasm which he entertains for his (Mazzini's) character » [38]. L'idéalisme que reflète son visage peut aussi évoquer douloureusement sa vulnérabilité devant les embûches mises en travers de son chemin. C'est ici Elizabeth Barrett Browning qui écrit à Miss Mitford, le 31 juillet 1852, peu de temps après avoir fait la rencontre de Mazzini:

Mazzini came to see us the other day, with that pale, spiritual face of his, and those intense eyes full of melancholy illusions. I was thinking, while he sat there, on what Italian turf he would lie at last with a bullet in his heart, or perhaps with a knife in his back, for to one of these ends it will surely come [39].

La flamme oratoire de Mazzini a si fortement impressionné William Michael Rossetti que celui-ci évoque en ces termes le souvenir qu'il a conservé d'une lointaine occasion où, en 1842, Mazzini avait pris la parole après son père: « ...the noble, simple utterance of the word with which he

38. William Michael Rossetti, *Rossetti's Papers, a Compilation 1862-70*, London, Sandos & Co., 1903, p. 231.

39. Elizabeth Barrett Browning, *Letters*, Frederic G. Kenyon, London, 1897, vol. II, p. 78.

began his address — Fratelli — still sounds upon my ear »[40]. Cependant George Eliot émet un avis fort divergent, quand elle assiste en mars 1852 à une « conversazione » et regrette que les discours de Mazzini soient « better read than heard »[41]. Sans doute l'un a-t-il jugé de ses dons d'orateur en langue italienne et l'autre en langue anglaise mais de toute manière Mazzini lui-même avoue, précisément le 30 mars 1852, qu'il formule mieux sa pensée politique par écrit que verbalement dans une réunion publique[42]. Et Margaret Fuller, qui l'a entendu plusieurs fois à Rome s'adresser à l'Assemblée constitutionnelle où il siège comme député en 1849, confirme dans sa lettre du 20 mars au *Tribune*:

> He is not an orator, but the simple conversational tone of his address is in refreshing contrast with the boyish rhetoric and academic swell common to Italian speakers in the present unfledged state... The speech of Mazzini is laden with thought, — it goes straight to the mark by the shortest path, and moves without effort from the irresistible impression of deep conviction and fidelity in the speaker.

L'action politique et les qualités d'homme d'état de Mazzini ont bien évidemment été jugées de façons fort diverses en fonction de l'époque, du tempérament individuel et des idéologies personnelles. Un cas exceptionnel d'adhésion totale mais nécessairement limité dans le temps est celui de Margaret Fuller, morte en 1850. Dans une lettre adressée le 10 juin 1849 à Emerson de Rome où elle est installée, elle

40. William Michael Rossetti, *Dante Gabriel Rossetti, cit.*, vol. I, p. 53.

41. Cf. Harry W. Rudman, *Italian Nationalism and English Letters*, London, 1940, p. 102.

42. « Il *Meeting* ebbe luogo: io era nervoso all'ultimo segno; quelle cose mi sono antipatiche, e inoltre, per quanto io conosca abbastanza bene la lingua inglese, il voler costringere un uomo a parlare in pubblico una lingua che non è la sua, è una curiosa pretesa. Notate che m'è impossibile prepararmi. Non posso pensare che con la penna in mano... Siedo, prendo la penna, l'intingo nell'inchiostro, buone o cattive, le idee scendono dal cannello della penna » (XLVII, 222. Lettre à Madame Mazzini).

définit Mazzini de la sorte: « In mind, a great, poetic statesman; in heart, a lover; in action, decisive and full of resource as Caesar » [43].

Consciente de la valeur exemplaire du Chef et de l'universalité de la cause, elle adresse à ses lecteurs américains maintes exhortations à manifester leur solidarité envers l'homme et son combat. En juin 1849, elle se déclare personnellement prête à un dévouement total et souhaite que le sacrifice de sa vie soit possible et utile: « if only I could help him - I would give my life to help », mais le 21 juin, l'issue fatale est inéluctable et, rendant un suprême hommage à « the man and his acts, great, pure and constant », elle doit reconnaître qu'à cet homme, « only the next age can do justice, as it reaps the harvest of the seed he has sown in this » [44].

A la même époque, un jugement beaucoup plus nuancé est porté par William Wetmore Story. Après avoir rendu visite au Triumvir, le 5 mai 1849, et s'être entretenu avec lui en anglais, il note:

> His practicality, I cannot but think, has been veneered over his mind by his English life. Essentially like almost all Italians, he is visionary. But he sees and understands the virtue of simple, direct action [45].

Nous évoquons le témoignage de ce sculpteur et écrivain américain, parce que s'étant établi à Rome, il y sera l'âme de la colonie littéraire et artistique anglo-américaine et que, pendant plus de quarante ans, il restera l'un des rares témoins oculaires susceptibles d'évoquer ses souvenirs mazziniens de 1849 devant tous les écrivains d'Angleterre et d'Amérique qu'il accueille chez lui lors de leurs séjours romains.

C'est à un troisième témoin direct, Arthur Hugh Clough,

43. *Op. cit.*, p. 436.

44. *Ibid.*, lettre XXXIII, du 6 juillet 1849.

45. Cité par Howard R. Marraro, *American Opinion on the Unification of Italy, 1848-1860*, New York, Columbia University Press, 1932, pp. 75-76.

que nous devons le portrait le plus complet et sans doute le plus pénétrant de Mazzini en tant qu'homme d'état. Au fil de la correspondance échangée par Clough avec sa famille ou ses amis d'Angleterre pendant les quelques mois d'existence de la république, se dessinent peu à peu les facultés de jugement, de conception et d'action de Mazzini. S'imaginant le Triumvir comme un théoricien fanatique et sectaire, A.H. Clough est surpris, lors de leur première entrevue en avril 1849, de lui découvrir un sens aigu des réalités, de l'entendre envisager avec un calme et lucide courage l'éventualité d'un écrasement par la force, et de le trouver capable de dissocier l'échec immédiat réservé à un ordre public établi, du triomphe ultérieur de l'idéologie qui a présidé à son établissement:

> ... he expects foreign intervention in the end, and of course thinks it likely enough that the Romana Republica (sic) will fall. Still he is convinced that the separation of the temporal and spiritual power is a thing to be, and that to restore the Pope as before will merely bring perpetual disquiet, conspiracies, assassinations, etc... [46].

Ses prises de conscience réalistes ne l'empêchent pas de mettre sur pied une réforme agraire et de veiller personnellement au respect de la liberté de chacun en réprimant toute tentative d'intimidation et toute velléité d'instaurer le règne de la Terreur (p. 152). Enfin, après avoir su insuffler au régime républicain « a wonderful courage and a glorious generosity » (p. 147), Mazzini, se montrant soucieux d'épargner d'inutiles souffrances à la population, propose à l'Assemblée et à l'Armée d'évacuer Rome « and occupy some stronghold... to hold out somewhere and somehow to the last » (p. 161). Quand l'Assemblée s'y résout, c'est devenu impraticable.

Le sort pathétique de l'homme d'état admirable terrassé

46. Arthur Hugh Clough, *The Poems and Prose Remains of A. H. Clough, with a selection from his letters and a memoir edited by his wife*, London, Macmillan and Co., 1869, vol. II, p. 143.

par la force brutale des armes étrangères suscite en Angleterre et aux Etats-Unis une profonde émotion, qui va s'exprimer non seulement dans des oeuvres romanesques et poétiques, comme nous le verrons, mais aussi dans une floraison de témoignages épistolaires et une abondante prose de combat. C'est en ces termes qui Bulwer Lytton écrit en mai 1849 à Lord Walpole qui se trouve à Rome, dans le « fumum strepitumque Romae »:

I am at present quite an enthusiast for them (Garibaldi and Mazzini)... in all Europe I have seen nothing so heroic and with so good a cause; but, alas! so hopeless.

« The brief grand life of the Triumvirate » [47] incite également Walter Savage Landor à s'ériger en défenseur des « illustrious rulers of that regenerate nation », dans une lettre que publie l'*Examiner* du 24 mai; et Dickens, en août 1849, fait paraître dans la presse anglaise une apologie de la République romaine.

Et cependant, très vite va se modérer l'enthousiasme soulevé par l'homme « virtuous and heroic » qu'Elizabeth Barrett Browning salue comme « the truest hero and patriot Italy has to boast of ». Plusieurs facteurs vont contribuer à cette désaffection, et en premier lieu, les échecs répétés des entreprises mazziniennes — telles l'insurrection républicaine de Milan en 1853 et l'expédition Pisacane en 1857. Ces tentatives avortées contraignent à mettre en question le bien-fondé d'une tactique révolutionnaire inefficace et coûteuse en vies humaines. Même un libéral aussi convaincu que Leigh Hunt doit nuancer la ferveur de son admiration: en 1850, ayant rendu hommage à Mazzini pour l'avènement de la valeureuse République romaine et pour le combat mené contre la tyrannie et l'obscuratisme de la Cour de Rome, il analyse la situation présente de l'Italie, encore subjuguée par la caste sacerdotale et conclut:

... if... Italy is not yet strong or worthy enough to complete an experiment so noble [un régime de république], then the best

47. LYTTON, EARL of, *The Life of Edward Bulwer, First Lord Lytton*, London, Macmillan & Co., 1913, vol. II, pp. 119-127.

thing to be desired is that the gallant king of Sardinia should succeed with his constitutional experiment, which would end in something far better than absolutism of any kind, and might ultimately crown republicanism itself with [a] superior grace and security... [48].

Même un radical aussi affirmé que l'éditeur et journaliste américain Horace Greeley regrette, après un bref séjour en Italie en 1851, de constater la parfaite identité de ses vues avec celles qu'exprime Mrs. Browning dans *Casa Guidi Windows*; il considère, dit-il, que l'un des périls les plus menaçants pour la cause républicaine en Europe serait « a premature, fruitless insurrection in Italy » et il ajoute, « I have done what I could to prevent any such catastrophe » [49].

Celui que Swinburne appelle « the stormy sophist with his mouth of thunder », l'irascible Carlyle, juge toujours sévèrement l'action pólitique de Mazzini et justifie souvent la boutade de ce dernier, selon laquelle Carlyle était en faveur des révolutions, pourvu qu' elles se fassent sans révolutionnaires; mais en 1853, il se déchaine tout particulièrement contre « his mad 'insurrection at Milan'... which has gone to pot ». « A pitiful 'Revolution à la Donnybrook' » écrit-il encore à son frère en juin, tout en déplorant que Mazzini ne semble pas le moins du monde « conscious of what a poor figure he had cut in the eyes of all rational onlookers » [50].

Tout en constatant que l'homme politique n'a toujours pas accédé à la sagesse, il lui accorde pourtant quelques circonstances atténuantes en cette affaire et concède: « he probably could not *help* its taking place — as matters stood ». Et de toute manière, il trouve un réconfort à la pensée que

48. Roger Ingpen, *The Autobiography of Leight Hunt*, London, Archibald Constable & Co., 1903, pp. 174, 179, 180.

49. Horace Greeley, *Glances at Europe... during the Summer of 1851*, New York, Dewitt & Davenport, 1851, p. v.

50. Alexander Carlyle, *Op. cit.*, pp. 144, 150. Donnybrook: faubourg de Dublin où se tenait, une fois l'an, une foire réputée pour les désordres et les échauffourées auxquels elle donnait lieu.

Mazzini ait pu échapper aux poursuites autrichiennes et forme ce voeu: « Let him continue to do so ».

Après avoir traversé une période de scepticisme général, signalée par Jessie White (*op. cit.*, p. 251) en 1854, Robert Browning commence, à la veille de « l'expédition des mille » en mai 1860, à exprimer son irritation envers « l'instigateur » de révoltes où il décèle, comme il le confie à Isa Blagden, « precipitation (certainly) and stupidity (probably) ». Mis à l'improviste face à face avec Mazzini en novembre 1862 chez les Carlyle, il se cantonne aux sujets de conversation généraux et reconnait: « I always liked him personnally and still believe in his sincerity in the main », mais il ne peut taire son agacement devant ce qu'il appelle « [Mazzini's] folly or madness ». Son animosité s'accentue en avril 1863, où Mazzini, Alberto Mario et consorts sont ravalés au rang de « miserable marplots », pour qui le mépris est général. En février 1865, les partisans de Mazzini lui apparaissent tout aussi peu estimables que les « cléricaux »; le 20 juin 1866, jour de la déclaration de guerre italienne à l'Autriche, il se félicite de l'alliance italo-prussienne, que précisément « Mazzini and 'the Reds' » désapprouvent; enfin, le 19 juillet 1870, jour de la déclaration de guerre franco-prussienne, il invoque l'un des Proverbes de l'Ancien Testament qu'Elizabeth aimait à citer et fait retour à son scepticisme antérieur, en écrivant à Isa:

> Put not your trust in princes neither in the sons of men, — Emperors, Popes, Garibaldis, or Mazzinis, — the *plating* wears through, and out comes the copperhead of human nature, and weakness and falseness too [51].

Si la figure politique de Mazzini et son action insurrectionnelle sont si largement contestées, c'est en partie également à cause des succès diplomatiques remportés par Cavour et la monarchie piémontaise. Et c'est bien cette confiance

51. Edward C. Mc Aleer, *Dearest Isa: Robert Browning's Letters to Isabella Blagden*, Austin, University of Texas Press, 1951, pp. 63, 136, 160, 208, 241, 341.

accordée aux princes qui va detourner de Mazzini des tenants — à vrai dire déjà assez tièdes — comme Mrs. Browning, qui en 1854 « had become half 'Cavourian', though d'Azeglio was then her hero »[52]. En janvier 1858, l'hostilité à l'encontre de Mazzini va encore s'accroître à la suite de l'attentat d'Orsini contre Napoléon III. Sans être l'instigateur du complot, Mazzini est l'ami et le compagnon de lutte de Felice Orsini: pour Elizabeth Barrett Browning, toujours fervente admiratrice de l'Empereur, une part de la réprobation attachée à cet acte indigne doit donc rejaillir sur Mazzini, « that wretch », « that man of a narrow head and unscrupulous conscience »[53]. En 1859, elle ira même, dit Jessie White, jusqu'à souhaiter qu'il soit arrêté « and kept out of mischief » (*op. cit.*, p. 98).

De son côté, Mazzini n'hésite pas à prendre la défense d'Orsini le tyrannicide et à poser un problème d'éthique fondamental en des termes suffisamment rudes pour troubler la quiétude des consciences dites libérales. Le 26 février 1858, l'*Express* publie la lettre que Mazzini a adressée la veille à son directeur et dans laquelle il stigmatise:

coloro che fanno frenetici appelli al cielo e alla terra contro l'attentato assassinio di [Napoleone III] e, senza pronunciare una parola d'indegnazione, sono tranquillamente testimoni del continuo assassinio di un popolo intero a Roma[54].

52. Jessie White Mario, *Op. cit.*, p. 251.

53. Cf. Harry W. Rudman, *Op. cit.*, p. 125.

54. (LX, 285). Il est intéressant d'établir un parallèle avec la lettre que Walter Savage Landor adresse au *Times*, le 17 mars 1858. Mis en cause par ce journal comme l'un des amis et complices possibles d'Orsini, Landor répond qu'il 'considère l'assassinat comme le plus vil des crimes et le tyrannicide comme la plus sublime des vertus, car c'est le sacrifice volontaire qu'un homme fait de sa vie dans l'intérêt de la patrie'. Mais bien qu'il ait composé un poème à la mémoire d'Orsini (*Orsini's Last Thoughts*), dans une lettre à Forster, Landor soulève le problème des victimes innocentes de l'attentat et demande: « why inflict death on one hundred for the sin of one? » (Stephen Wheeler, *Letters of W. S. Landor, private and public*, London, Duckworth and Co., 1899.

Après 1860, l'opinion publique anglaise commence à réhabiliter Mazzini le patriote. L'insistance de Garibaldi à associer 'son ami, son maître' à son triomphe durant sa visite à Londres en 1864 a sans doute contribué à cette évolution; plus généralement, l'unité italienne étant à peu près réalisée par une monarchie, les craintes suscitées pendant vingt ans par la stratégie mazzinienne de harcèlements insurrectionnels et l'établissement éventuel d'une république en Italie semblent moins fondées. Il devient alors inoffensif et décent de reconnaître ouvertement le rôle de précurseur et de catalyseur joué par Mazzini dans la réalisation de l'unité nationale italienne. Le moment semble même particulièrement opportun pour publier ses oeuvres complètes.

Mais le jeune homme qui écrit, le 6 avril 1864: « I have a work on my hand to correct... *'Mazzini's Works'* », ne fait pas entrer cette correction d'épreuves typographiques dans une anodine perspective commémorative. Pour lui, George Meredith — comme pour son ami Swinburne — Mazzini est le chef de file de la grande révolte du 19 ème siècle contre ses institutions et ses moeurs politiques et religieuses. Près de quarante ans plus tard, Meredith évoque avec émotion « the first and greatest enthusiasm of my youth, when Italy's young heroes appeared at times to be failing hopelessly, and Mazzini, while his heart bled for them, never wavered in the faith he had that their sacrifices would lead to the Risorgimento. In that we have the main historical fact of the 19th century »[55].

Le moment semble venu de s'interroger sur l'attitude des écrivains non plus seulement en face de l'homme politique, de son action révolutionnaire et de son rôle dans la réalisation de l'unité italienne, mais en face de sa philosophie politique et de sa vision de l'humanité. Les Anglo-américains se sont parfois prononcés sur l'idéologie mazzinienne, mais le

55. GEORGE MEREDITH, *Letters of George Meredith*, collected and edited by his son, Constable and Company Ltd., 1912. Lettre du 15 avril 1902 adressée à la comtesse Martinengo, vol. II, p. 529.

plus souvent en la définissant négativement par les limites qu'ils y décelaient. Aussi aurons-nous plus de chances de reconstituer fidèlement la pensée de Mazzini, si nous faisons converger un autre faisceau de témoignages — ceux qu'il porte à son insu sur lui-même quand il met en relief les affinités et les antagonismes spirituels qu'il éprouve vis-à-vis de tel ou tel écrivain.

Voulant spiritualiser le *People's Journal*, « l'élever peu à peu du benthamisme stérile... au culte de l'Idéal, de la Démocratie réactionnaire matérialiste à la Démocratie religieuse », Mazzini s'adresse en 1847 à Margaret Fuller, comme à l'une des rares « âmes nobles et saintement élevées qui luttent ça et là contre le matérialisme et l'égoïsme du siècle », pour s'assurer sa collaboration et celle d'Emerson et lutter ainsi contre l'utilitarisme en parlant la langue du « devoir » et de « l'esprit »[56]. Margaret Fuller se sent évidemment en affinité avec Mazzini, puisqu'elle envoie un article dont il la remercie en décembre de la même année. Néanmoins, quelques mois plus tard, tout en reconnaissant: « Mazzini has a mind far in advance of his times in general, and his nation in particular », Miss Fuller regrette qu'il refuse — comme il continuera de le faire jusqu'à la fin de sa vie — de tenir compte de systèmes idéologiques comme le Communisme ou le Fouriérisme, qu'elle-même considère déjà à l'époque comme des signes avant-coureurs susceptibles de se concrétiser dans des régimes politiques futurs[57], mais que Mazzini récuse précisément en raison de leur fondement utilitariste.

Assez curieusement, le benthamisme que professe Harriet Martineau ne semble pas empêcher Mazzini, tant qu'il n'a pas rencontré cette femme de lettres provinciale, de lui vouer « une sympathie et une estime plus vraies qu'à aucune autre femme en Angleterre — si ce n'est Mrs. Carlyle », ainsi qu'il l'écrit à sa mère, le 10 janvier 1842 (XXIII, 10-11). A leur

56. Lettres du 17 janvier et du 10 février 1847 (Appendice *Epistolario* VI, pp. 515-516, 516-518). L'original est en français.

57. Lettre XXIV au *Tribune*, envoyée de Rome, le 19 avril 1848.

première entrevue, durant l'été 1846, il reconnait en elle les préoccupations humanitaires qui leur sont communes et il rend hommage à cette femme « extremely good-natured, very clever, evidently bent to do good and doing it »; mais il la découvre aussi « affirmative and positive in all that she affirms... somewhat barren and unsatisfactory, like the voluntary Principle », et cette sécheresse cérébrale et rationaliste lui est étrangère. Cet antagonisme foncier de deux tempéraments et de deux philosophies demeurera immuable: en effet, évoquant la (fausse) mort récente de Harriet Martineau, il s'étonne qu'on puisse envisager la mort avec un calme scepticisme et conclut, « people who die so must either love very little or love in a way which I do not understand » [58].

En revanche, Mazzini se sent en parfaite communion

58. Lettre adressée à Eliza Ashurst en septembre 1846 (Appendice III, p. 108). Et lettre du 9 février 1855 à Emilie Hawkes (LIV, 56). Le texte intégral du passage de cette deuxième lettre cité plus haut est le suivant: « Miss Harriet Martineau died the other day: calmly sceptical, as from a conversation she had with Holyoake; people who die so must either love very little or love in a way which I do not understand ». Peut-on vraiment affirmer, comme le fait la note explicative proposée par l'*Edizione nazionale*, que Mazzini « assumeva qui un tono evidentemente scherzevole, poiché Harriet Martineau, con la quale egli era da più anni in relazione, morì a settantaquattro anni nel 1876 »? Atteinte de graves troubles cardiaques en janvier 1855, Harriet Martineau discourait en effet sur sa fin prochaine, qui lui apparaissait, écrivait-elle dans son autobiographie trois mois plus tard, « the simplest in the world, ... not to be feared or regretted or to get excited about in any way ». Elle était parvenue à ce détachement en face de la mort, confiait-elle encore, parcequ'elle était 'émancipée de la superstition chrétienne' — scepticisme rationaliste évidemment proche de celui du « séculairiste » Holyoake, rédacteur en chef du *Reasoner*. Pourquoi ne pas voir ici chez Mazzini un simple constat d'incompatibilité spirituelle, devant une mort à laquelle il a fort bien pu croire? Harriet Martineau raconte aussi que les journaux annonçaient son état comme désespéré et sa guérison impossible (p. 440), et Lord Houghton, qui avait été témoin de l'une de ces attaques, écrivait: « really and truly, one may use St Paul's words, 'She dies daily' ». En outre, par compassion pour les maux physiques dont Miss Martineau est affligée; par égard aussi pour cette femme de coeur qu'il a estimée; dans une lettre enfin, dont les propos et le ton sont graves et tristes (« An immense feeling of discouragement is falling on me like night coming ... I have no life left except for an immediate open struggle for Italy... », allusion à un autre décès, etc.), est-il concevable que Mazzini se soit senti autorisé et enclin à plaisanter?

spirituelle avec John Ruskin. Celui-ci est, à ses yeux, le critique le plus profond, « and understands that religion is the soul of everything that is Great and Beautiful ». Peut-être, reconnait Mazzini, l'un est-il trop attiré par le passé, tandis que l'autre espère l'avèment d'un nouveau ciel et d'une nouvelle terre, mais comme il l'écrit à Emily Hawkes le 20 mai 1857, « both Tomb and Cradle are equally sacred; and I can commune with any sincere worshipper of one or the other » [59].

Cette religiosité diffuse baigne toute la pensée politique de Mazzini et fonde sa conception même de la démocratie — le bien du peuple ne pouvant se faire qu'en suivant les desseins progressistes de Dieu. Comment Carlyle ne se sentirait-il pas perdre patience, lui, « antagonista della Democrazia e della Aristocrazia a un tempo », et adorateur de l'individu, « dello eroe, ...del fatto, della forza, del successo », [60] devant Mazzini, pour qui l'individu a le devoir d'associer ses facultés et ses forces à celles des autres hommes, afin que l'humanité collective, sans avoir recours à aucun intermédiaire privilégié pour interpréter la loi divine, mette sa seule gloire à faire régner la volonté de Dieu telle qu'elle lui parvient par une révélation continue, progressive et universelle. Hérissé par « [Mazzini's] republicanisms, his 'Progress', and other Rousseau fanaticism », Carlyle se croit parfois injuste envers celui qu'il range avec une pitié méprisante parmi « all that set of Prophets » [61]: en réalité, Carlyle rend ainsi un bel hommage involontaire à l'homme, dont la « théorie de la Vie » a pour fondement cet axiome: « Dio è Dio, e l'umanità è suo Profeta ».

Personnage abhorré ou admiré pour son idéologie et son action politiques, Mazzini force le respect de tous par sa grandeur d'âme dans l'adversité. Margaret Fuller exalta l'in-

59. (LVII, 143-144).

60. (LIV, 174) Lettre à Francesco Crispi sur la culture anglaise, datée du 25 avril 1855.

61. J. A. Froude, *Reminiscences... cit.*, p. 182. Et Alexander Carlyle, *op. cit.*, vol. I, p. 264.

défectible abnégation avec laquelle il supporte l'exil, par amour pour son pays natal et par un dévouement total à la cause de la liberté universelle,

one of the heroic, the courageous, and the faithful, ... who can live fervently, but steadily, gently, every day, every hour, as well as on great occasions, cheered by the light of hope... [and] who, measuring all things by the ideal standard, have yet no time to mourn over failure or imperfection [62].

Arthur H. Clough admire, lui aussi, sa ténacité dans la lutte et son respect de la liberté de tous. Il tient également à s'inscrire en faux contre les calomnies — « the awful lies » —, que la presse française et le *Times* répandent sur le compte du soi-disant « Dictator »; et il oppose les persécutions qui lui sont infligées à la générosité avec laquelle il traite les prisonniers français à Rome: « the Frenchmen who were taken up wounded are very kindly and lovingly treated here, I am told; and they have sent back their prisoners without stipulation » [63].

Carlyle met un point d'honneur à défendre contre ses détracteurs, même s'il s'agit du représentant diplomatique à Londres d'Azeglio, celui qu'il salue comme: « a most valiant, faithful, considerably gifted soul ».

Les âmes si noblement trempées se fortifient dans l'adversité, et grâce à leur « indefatigable perseverance », savent transmuer l'échec en un acheminement vers la victoire: « such men as Mazzini conquer always, — conquer in defeat » [64].

A cet homme que Trelawny considérait comme « the William Cullen Bryant prononce une allocution lors de l'inauguration de la statue de Mazzini dans Central Park à New York. Levant le regard vers Mazzini, « with fervour and

62. Arthur B. Fuller, *op. cit.*, p. 182.
63. Arthur H. Clough, *Letters, op. cit.*, p. 146.
64. Arthur B. Fuller, *op. cit.*, p. 368.

great emphasis... [and] with an unusual depth of feeling », il termine par ces mots:

> Image of the illustrious champion of civil and religious liberty, cast in enduring bronze to tipify the imperishable vision of the original! Remain for eyes yet to come where we place thee, in the midst of millions; remain till the day shall dawn — far distant though it be — when the rights and duties of human brotherhood shall be acknowledged by all the races of mankind.

Emporté par cet enthousiasme suprême, mais trahi par ses forces physiques, le vieillard est pris d'un malaise et meurt quelques jours aprés avoir rendu à Mazzini cet ultime hommage [65].

A cet homme que Trelawny considérait comme « the greatest man of his age » [66], Swinburne a voué une indéfectible vénération sa vie durant. Etudiant à Oxford, il avait accroché le portrait de son hétos dans sa chambre, composé une ode en son honneur, souscrit en 1858, en même temps que son maître John Nichol, au « Fondo nazionale » ouvert par Mazzini, et fait publiquement son apologie l'année suivante dans une réunion où il avait en outre violemment attaqué Napoleon III. L'influence de Mazzini ne va pas seulement s'exercer sur la carrière d'écrivain de Swinburne, ainsi que nous le verrons, mais sur la conduite de sa vie: quand se pose à lui un problème éthique de choix entre l'engagement politique en tant que parlementaire et l'orientation vers une poésie politiquement engagée, c'est à Mazzini qu'il s'adresse comme à la seule autorité morale susceptible de l'aider à sortir de ce dilemne. La très républicaine « Reform League » l'ayant sollicité en 1868 de se présenter sous son étiquette aux élections législatives, « I appealed to [him] — dit-il — to know if it was my duty to forego my own li-

65. Aspenwall & Bradley, *William Cullen Bryant*, London, Macmillan, 1926, pp. 201-202.

66. W. M. Rossetti, *Rossetti's Papers, cit.*, journal de William Michael, p. 248.

kings on the chance of being of truer use to the cause, and Mazzini told me I need not — I was doing my natural kind of service as it was... I never was more relieved in my life than when I felt I could dismiss the application with a wholly clear conscience »[67].

Rétrospectivement en 1877 il tient toujours sa première entrevue avec Mazzini, le 30 mars 1867[68], comme « the very highest honour, privilege and happiness of my whole life », et lors de cette rencontre, Mazzini s'avance vers le jeune poète qui, de son propre aveu « did as I always thought I should and really meant not to do if I could help — went down on my knees and kissed his hand ». Ayant déclamé « A Song of Italy » tandis que Mazzini lui tient la main, la « bonté angelique » du Maître le fait se sentir comme Moïse à sa descente du Sinaï « drunken with the kisses of the lips of God ».

Dans sa correspondance avec Watts-Dunton, Lord Houghton, Edmund Gosse ou Th. Purnell, tout comme dans l'épitre dédicatoire à l'édition complète de ses oeuvres poétiques, revient constamment le même leitmotiv sur Mazzini,

one of the three great men who seemed to me as a schoolboy the three above all others whom I should most like, when a man, to do homage to [Les deux autres sont Landor et Victor Hugo], [one] of the three living gods... of my whole-souled and single-

67. Edmund Gosse, *op. cit.*, pp. 207-208. Swinburne, et sans doute sa famille (voir Mario Praz, *La Carne, la Morte e il Diavolo*, Firenze, Sansoni, p. 245), attendent de Mazzini une direction spirituelle, que celui-ci prend vite conscience de ne pouvoir assumer totalement. « Poor Swinburne, it is too late to change him », écrit-il le 28 septembre 1867; ou en 1868, « I really cannot play the part of a spiritual father to him except when he himself offers me an opportunity »; convaincu de l'instabilité de celui qu'il exhorte souvent en vain et qui va de dérobades en 'rechutes', il regrette en août 1871: « Swinburne is, I fear, in one respect, irredeemable ».

68. Un doute subsiste sur la date de la première rencontre entre Swinburne et Mazzini car ce dernier, écrivant à Fabio Ripari le 20 août 1858 (LXI; 126), écrit qu'il voit souvent Swinburne, « il cui spirito si va ottenebrando pur troppo causa l'alcool di cui abusa ».

hearted worship..., the man whom I had always revered above all other men on earth..., the man who was to me (I should think) what Christ Himself must have seemed to His very disciples, to Whom and for Whom I would very gladly have given all the blood of my body and soul and spirit — as gladly and thankfully as if I had still been in the first fever of a boy's loving worship and passionate reverence [69].

Mazzini et les oeuvres littéraires des écrivains anglais et américains

Les échanges épistolaires et les écrits autobiographiques ou polémiques de nombreaux auteurs britanniques et américains attestent, nous venons de le voir, que pendant plus de trente ans, des contacts étroits ont été maintenus entre le patriote italien et les milieux littéraires anglo-americains. Jusqu'à présent, nous nous sommes efforcés de définir le degré d'adhésion idéologique et morale que ces hommes de lettres ont accordée aux thèses mazziniennes et de rappeler les jugements de valeur qu'ils ont formulés sur l'homme et son action politique. Nous sommes maintenant amenés à analyser les transmutations que les attitudes mentales et affectives de ces auteurs font subir à l'image et à la geste mazziniennes dans les créations romanesques et poétiques. Enfin, l'engagement politique et social étant dans l'esprit de Mazzini, ainsi que nous le remarquions dès l'abord, non seulement un devoir impératif mais la véritable raison d'être de l'écrivain, nous tenterons de mesurer l'impact de cette conception de la création littéraire et de mettre en question la spontanéité de l'engagement et la valeur littéraire des oeuvres politiquement engagées.

69. Les citations de Swinburne sont tirées de Edmund Gosse, *The Letters of Algernon Charles Swinburne*, vol. I, pp. 207, 295 et vol. II, p. 77; ainsi que de l'ouvrage de Thomas Hake et Arthur Compton-Rickett, *The Letters of Algernon Charles Swinburne, with some personal recollections*, London, John Murray, 1918, p. 151.

Le Risorgimento dans son ensemble a suscité un vaste mouvement de sympathie et une abondante production littéraire chez de très nombreux écrivains, de premier plan ou mineurs, américains aussi bien qu'anglais [70], et c'est à l'intérieur de ce cadre plus vaste que s'inscrivent les oeuvres, dont la cause mazzinienne et son chef sont la source d'inspiration. Il est assez malaisé d'opérer, parmi ces oeuvres, un choix rigoureux et exhaustif, d'une part parce que Mazzini et sa croisade n'y sont pas nécessairement le protagoniste ou l'épisode uniques, d'autre part parce que la célébration de la cause républicaine y reste parfois implicite, par exemple par une condamnation explicite de ses adversaires; enfin parce que certaines de ces oeuvres ont une valeur littéraire si contestable qu'on peut hésiter à les inclure dans une nomenclature. Il nous semble bon toutefois de les signaler [71], ne

70. Voir en particulier: George Macaulay Trevelyan, *English Songs of Italian Freedom*, London, 1911; Harry W. Rudman, *Italian Nationalism and English Letters*, London, 1940; *Italia e Stati uniti nell'età del Risorgimento e della guerra civile* (Atti del II Symposium di studi Americani), Firenze, La Nuova Italia editrice, 1966; Howard R. Marraro, *Relazioni fra l'Italia e gli Stati Uniti*, (Quaderni del Risorgimento, n. 6), Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1954; and *American Opinion on the Unification of Italy*, New York, 1932; Roy M. Peterson, *Echoes of the Italian Risorgimento in Contemporaneous American Writers*, PMLA, XLVII, March 1932, n. 1, pp. 220-240.

71. Oeuvres romanesques en prose:

Hamilton Geale, *Ernesto di Ripalta, a Tale of the Italian Revolution*, London, 1849. Giovanni Ruffini, *Lorenzo Benoni*, London, 1853. Mrs. C. G. Hamilton, *The Exiles of Italy*, Edinburgh, 1857. Kate Chrichton, *Before the Dawn, a Tale of Italy*, London, 1860. Margaret Roberts, *Mademoiselle Mori*, London, 1860. Anonyme, *Angelo Sammartino, a Tale of Lombardy in 1859*, London, 1860. Isabella Blagden, *Agnes Tremorne*, London 1861. Antonio Bresciani, *The Jew of Verona, an Historical Tale of the Italian Revolutions of 1846-9*, d'abord publié aux Etats-Unis en 1854, puis à Londres en 1861. William B. Brook, *Out with Garibaldi; or from Melazzo to Capua*, London, 1861. Emilia Blandford Edwards, *Half a Million of Money*, London, 1865. George Meredith, *Vittoria*, publié dans *The Fortnightly Review* en 1866. Algernon Charles Swinburne, *Lesbia Brandon*, 1866, inachevé. Benjamin Disraëli, *Lothair*, London, 1870. Linda White, *Courtship and a Campaign, a Milanese Tale of 66*, London, 1873. Tighe Hopkins, *For Freedom*, London, 1882. William Hale White (« Mark Rutherford »), *Clara Hopgood*, London, 1896. Mrs. E. L. Voynich, *The Gadfly*, London, 1897. George Alfred Henty, *Out with Garibaldi, a Story of the Liberation of Italy*, London, 1900. M. Hart-

serait-ce que pour leur rôle de relai d'amplification dans le mouvement d'opinion à l'endroit de Mazzini. Le cas du roman de Margaret Roberts, *Mademoiselle Mori, a Tale of Modern Rome,* est à cet égard symptomatique. Aujourd'hui tombé dans un profond oubli, il était paré de grands mérites aux yeux des écrivains 'pélerins' du 19ème siècle; dès sa parution en 1860, il était parvenu jusque dans le Rhode Island d'où Charles Eliot Norton le vantait en ces termes à Mrs. Gaskell: « ... a book that seems to me in its way as good as Hawthorne's (*Marble Faun*), and which is full of such pictures of Rome and the Romans as represent the city and the people with vivid fidelity. It is plainly written by some

LEY, *Beyond Man's Strength*, London, 1909. Mrs. E. L. VOYNICH, *An Interrupted Friendship*, London, 1910. WARWICK DEEPING, *The Lame Englishman*, London, 1910.

ŒUVRES DE FORME DRAMATIQUE EN PROSE:

WALTER SAVAGE LANDOR, *The Last Fruit off an Old Tree*, Conversation imaginaire entre Garibaldi et Mazzini, Londres, 1853. GEORGE BERNARD SHAW, *Heartbreak House*, 1917.

ŒUVRES DE FORME DRAMATIQUE EN VERS:

ALGERON CHARLES SWINBURNE, *Erechteus*, Londres, 1877. WILLIAM JAMES LINTON, *Mazzini and the Countess Ossoli*, Londres, 1879. A. C. SWINBURNE, *Marino Faliero*. Londres, 1885.

POÈMES:

ROBERT BROWNING, « The Italian in England », 1845. WILLIAM JAMES LINTON, « Mazzini's Return to Italy », 1848. SYDNEY DOBELL, « The Roman », commencé en 1874 et publié en 1850. GERALD MASSEY, « Cries of Forty-Eight », 1849. HENRY THEODORE TUCKERMAN, « The Siege of Rome », 1849. ARTHUR HUGH CLOUGH, « Amours de Voyage », « Peschiera », « Alteram Partem », « Say not the Struggle Nought Availeth », 1849, Anonyme, « For Rome: Ora e Sempre », 1850. JOHN GREENLEAF WHITTIER, « To Pius IX », 1849; « The Dream of Pio Nono », (1853?). ELIZABETH BARRETT BROWNING, « Casa Guidi Victor Emmanuel », 1859. JOHN WATERS, *The Refugees and Other Poems*, 1852. ISAAC HOOVER JULIAN, « Kossuth and Mazzini », 1853. WALTER SAVAGE LANDOR, « Epigram CXI » de *The Last Fruit off an Old Tree*, 1853. ROBERT BROWNING, « Old Picture in Florence », 1855. WILLIAM JAMES LINTON, « To Victor Emmanuel », 1859. JOHN WATERS, *The Refugees and Other Poemes*, 1862. HARRIET ELEANOR HAMILTON KING, « The Disciples », 1872. ISABELLA BLAGDEN, *Poems*, 1873. WILLIAM MICHAEL ROSSETTI, *Democratic Sonnets*, 1874. BAYARD TAYLOR, « The Obsequies in Rome », 1878. ERNEST MYERS, « The Defence of Rome », 1880. OSCAR WILDE, « Humanitad », 1881. GEORGE MEREDITH, « The Centenary of Garibaldi », 1907.

one who has long lived there, whose sympathies are generous and liberal, and who has not less good sense than warmth of feeling »[72]. Sous couvert de l'Italomanie régnante, ce genre de roman distille l'hostilité que l'auteur professe à l'encontre de Mazzini et la suscite ou la renforce chez le lecteur.

Du vivant de Mazzini, un certain nombre d'oeuvres de fiction — mineures et hostiles, le plus souvent — intègrent plus ou moins habilement à la trame romanesque des références anecdotiques, historiques ou philosophico-politiques à la vie, l'action et la pensée du révolutionnaire italien. Le matériau mazzinien ainsi utilisé comprend, entre autres, une interception de correspondance dans *Ernesto di Ripalta,* l'échec d'une insurrection républicaine dans *Angelo Sanmartino* et *Before the Dawn,* la persécution exercée contre les membres de la « Giovine Italia » dans *The Gadfly,* de la propagande pour « The Friends of Italy » dans *Exiles of Italy,* un assassinat politique dans *Agnes Tremporne,* une condamnation des sociétés secrètes dans *The Jew of Verona.*

Vers la fin de la vie de Mazzini et dans les années qui ont suivi sa mort, apparaissent des romans dont il est l'un des protagonistes, soit sous son nom personnel, soit sous le nom de « Fantasio », de « Giulio Colonna », d'« Attilio Mariani » ou de « Mirandola ». Ses convictions, ses idiosyncracies et jusqu'à ses traits physiques sont attribués au personnage imaginaire: ainsi, Giulio Colonna est un pamphlétaire invétéré et un conspirateur impénitent, qui sait échapper aux recherches policières par son sang-froid, Mirandola est un orateur éloquent et un écrivain abondant, qui fonde son credo politique sur le sens du devoir, Fantasio soutient des paradoxes extravagants et se complait à ses dons dialectiques; le 'Mazzini' de *Clara Hopgood* sait utiliser les dévouements et les sacrifices féminins.

Dans les romans qui posent expressément le problème

72. *Letters of Mrs Gaskell to Charles Eliot Norton, 1855-65,* edited by JANE WHITEHALL, Oxford U.P., London 1932, p. 59.

mazzinien en termes éthiques, les considérations de morale politique demeurent en général adventices et accessoires à l'intrigue; et dans les oeuvres qui transfèrent sur un personnage imaginaire la psychologie du modèle réel, les romanciers ont le plus souvent procédé par assimilation intuitive au deuxième degré, car la plupart d'entre eux n'ont pas bien connu Mazzini et ont dû se pénétrer des témoignages directs portés par d'autres. A l'étiage de la popularité mazzinienne, c'est-à-dire aux environs de 1860, les romanciers sont invariablement hostiles et leurs romans médiocres, aussi la *Vittoria* de Meredith merite-t-elle de retenir plus longuement l'attention, par le renom de son auteur et le rôle éminent qui y est réservé à Giuseppe Mazzini.

Au moment même où il s'emploie à la publication des oeuvres de Mazzini, George Meredith commence à écrire « Emilia in Italy », qui deviendra « Vittoria » et fait suite à *Emilia in England*. Ce sujet épique l'attire par sa grandeur, écrit-il en janvier 1865, mais il a conscience que les temps ne sont pas encore mûrs pour écrire l'épopée de mouvements révolutionnaires aussi récents que ceux de 1848 en Lombardie. Sa seule ambition, comme il l'explique à Swinburne en lui demandant un article critique sur *Vittoria* le 2 mars 1867, c'est de représenter la révolte elle-même « with the passions animating both sides, the revival of the fervid Italian blood, and the character of the people » [73]. Et l'âme de cette renaissance populaire s'incarne dans un personnage qui n'est jamais nommé autrement que par le terme générique de « The Chief », et dont Mazzini est l'archétype. Dés les toutes premières pages du roman, dans une scène construite sur une série de contrastes, la supériorité de cet être d'exception est suggérée par la disposition spatiale et les attitudes respectives des divers participants. Debout, seul sur un éperon rocheux, le Chef apparait à la foule dont les regards sont levés vers lui et la calme impassibilité de cet homme qui attend les

73. George Meredith, *Letters of George Meredith*, *cit.*, vol. I, p. 188.

bras croisés tranche sur la surexcitation enthousiaste de l'attente collective; puis, sa bienveillante autorité est d'emblée marquée par le simple geste qu'il lui suffit d'esquisser pour apaiser les clameurs de l'ovation; enfin le second chapitre, consacré au portrait du Chef, est intitulé « On the Heights ».

L'identification de cette figure anonyme au modèle mazzinien s'impose immédiatement par l'allusion à ses « wasting labours under city smoke » et à son « English manner », et bien entendu par le portrait — d'autant plus admirable de pénétration psychologique que Meredith n'avait jamais rencontré son héros — où la notation fidèle des traits physiques sert systématiquement de point d'appui à la délinéation du caractère moral. « The complexion of the student... the attentive droop of his shoulders and head » sont immédiatement interprétés comme un indice de « contemplative energy », la douceur pénétrante du regard comme une marque de « grappling force... capacious and vigorous mind... both reasoning and prompt... an orbed mind, supplying its own philosophy », etc... Mais ces images flatteuses ne deviennent jamais un portrait flatté. Se refusant à être un simple thuriféraire, Meredith ne dissimule pas que cet homme qui veut la fin sait aussi en vouloir les moyens:

> perceiving a devout end to be reached, [he] might prove less scrupulous in his course, possibly, and less remorseful, than revolutionary Generals.

En outre, Meredith utilise comme l'un des ressorts essentiels de l'action la tendance de Mazzini à placer sa confiance, peut-être inconsidérément parfois, dans la participation féminine aux mouvements politiques: en effet, l'échec de l'insurrection est attribué à l'indiscrétion commise par la chanteuse Vittoria à qui le Chef avait confié la mission de donner le signal de la révolte.

Néanmoins, le roman est un bel hommage rendu au Chef qui a su réinsuffler la vie à son pays:

> Watching over his Italy; her wrist in his meditative clasp year by year; he stood like a mystic leech by the couch of a fair and

hopeless frame, pledged to revive it by the inspired assurance, shared by none, that life had not forsaken it. A body given over to death and vultures — he stood by it in the desert. Is it a marvel to you that when the carrion-wings swooped low, and the claws fixed, and the beak plucked and savoured its morsel he raised his arm, and urged the half-resuscitated frame to some vindicating show of existence? Arise! he said, even in what appeared most fatal hours of darkness. The slack limbs moved; the body rose and fell. The cost of the effort was the breaking out of innumerable wounds, old and new; the gain was the display of the miracle that Italy lived. She tasted her own blood and herself knew that she lived [74].

Malgré le regain de faveur pour Mazzini et la maîtrise du traitement psychologique, le roman n'eut pas de succès et passa, dit Meredith, « to the limbo where the rest of my works repose » (lettre à Swinburne du 2 mars 1867). Ainsi, les oeuvres romanesques inspirées peu ou prou par Mazzini sont le plus souvent médiocres et hostiles et jouissent d'une faveur limitée et éphémère, et l'un des seuls romans estimables et laudateurs tombe dans l'oubli. Qu'en est-il des oeuvres en prose dialoguée?

Par deux fois Mazzini apparaît dans des oeuvres anglaises de forme dramatique: de son vivant, Landor le met directement en scène dans l'une des 'conversations imaginaires' publiées en 1853; et à titre posthume, son nom est indirectement invoqué dans *Heartbreak House* de George Bernard Shaw en 1917.

173

Dans cette dernière pièce, « Mazzini » est le prénom symbolique donné par Shaw à l'un de ses personnages, à la fois en hommage au champion de la liberté et en souvenir de ses attaches avec les poètes anglais du 19ème siècle: « Mazzini was a celebrity of some kind who knew Ellie's grandparents », explique Mrs. Hushabye à Lady Utterword, « they were both poets, like the Brownings; and when [Ellie's] father came

74. George Meredith, *Vittoria*, London, Constable & Co., 1913, p. 9 ss.

into the world Mazzini said: 'Another soldier born for freedom!'. So they christened him Mazzini; and he has been fighting for freedom in his quiet way ever since. That's why he is so poor » [75].

Landor inclut dans *The Last Fruit off an Old Tree,* d'ailleurs dédié à Massimo d'Azeglio, un très bref dialogue entre Mazzini et Garibaldi. Le chef politique y reproche au chef militaire l'erreur tactique d'avoir laissé débarquer les Français à Civitavecchia; puis, ils s'unissent dans une commune diatribe contre la traîtrise de Napoléon III, et Mazzini reprend ses considérations stratégiques fondées sur sa confiance dans le courage de ses compatriotes. La tension dramatique est due au choix du moment. Il s'agit d'une veillée d'armes: le public est tenu en haleine par l'imminence du péril (« The French are at the gate of our city ») et il reste dans l'attente d'une décision ultime de Mazzini, qui modifierait le cours des événements. Le pathétique de la situation est magnifié par le rappel d'archétypes historiques à fort impact émotif: c'est ainsi que le sort de la Rome moderne assiégée est assimilé à celui de Numance et de Saragosse, et le courage populaire identifié à la grandeur d'âme des Romains de l'Antiquité. En outre, cette présentation dramatique du caractère de Mazzini permet à Landor, en l'opposant au personnage de Garibaldi, de mettre en relief son sens plus aigu des réalités: les questions rhétoriques, les exclamations et le vocabulaire ampoulé de Garibaldi constrastent avec les calmes constatations du triumvir, qui sait aller droit à l'essentiel et s'y tenir sans digresser.

Mazzini est mis en scène, une fois encore, en 1879, dans une conversation imaginaire versifiée, qui n'eut pas grand retentissement, *Mazzini and the Countess Ossoli,* de William James Linton [76]. La scène se situe à l'époque de la République

75. *The Complete Plays* of BERNARD SHAW, London, Odhams Press Ltd., p. 762.

76. Graveur et journaliste républicain, W.J. Linton avait fait la connaissance de Mazzini dès 1837. Il avait composé, en l'honneur de son retour en

romaine et Mazzini y présente un plaidoyer pro domo. Sans que Mazzini y apparaisse personnellement, deux oeuvres dramatiques de Swinburne sont marquées de son influence. L'une, *Erechteus,* est imprégnée de cette conception que l'individu se doit à la communauté et l'autre, *Marino Faliero,* fait prophétiser au doge l'avènement du Maître, rédempteur de l'Italie.

Beaucoup plus nombreux que les romans et les oeuvres dramatiques sont les poèmes anglais et américains qui célèbrent le héros en relation avec le Risorgimento et le peuple italien. Mais souvent la figure de Mazzini n'apparait qu'en filigrane.

Une autre effigie occupe parfois le premier plan, comme chez Whittier par exemple, où l'exaltation de la République mazzinienne de 1849 n'est pas une fin en soi, mais un moyen oblique de jeter l'opprobre sur la Papauté. Dans deux poèmes, dont le personnage central est le Pape (« To Pius IX » et « The Dream of Pio Nono »), l'hommage rendu à la république (« Rome's fresh young life... where Rome's blood was freest shed... Not vainly Roman hearts have bled ») est essentiellement destiné à renforcer l'horreur que suscitent les atrocités de la répression pontificale (« Thy mangled victims... As they passed / The gate of San Pancrazio, human blood / Flowed ankle-high about them, and dead men / Choked the long street with gashed and gory piles, / A ghastly barricade of mangled flesh »), et à condamner plus irrémédiablement l'imposture et l'oppression sacerdotales et monarchiques: « Mock Heaven with impious thanks, and call / Its curses on the patrial dead... the Crozier and the Crown... The twin-born vampires... ».

De la même manière, c'est la trahison commise par le Pape qui fait naître chez Tuckerman un sentiment de solidarité pour la cause républicaine: le sonnet « To the Same in 1849 » répand longuement les invectives contre celui qui a succombé aux « Jesuit wile (and) Austrian steel » et qui a laissé par

Italie en 1848, un poème qui fut publié dans *The Reasoner*, le 14 juin. Linton était secrétaire de « The People's International League », fondée par Mazzini le 28 avril 1847, et dont faisaient partie Dickens, Douglas Jerrold, etc..

lâcheté succéder aux « bloodless triumphs » de sa politique réformatrice l'hécatombe dont est victime l'état mazzinien; mais un seul vers exprime, et sous forme allusive, la confiance dans la réussite ultérieure de la croisade dont Mazzini est alors le chef le plus prestigieux (« God speeds the new crusade for human rights »).

Implicite encore est la présence mazzinienne dans « The Italian in England » de Robert Browning. Sémiologiquement, le poème est un langage-objet dans lequel s'imbrique le métalangage du mythe. En nous inspirant de l'analyse de Roland Barthes dans *Mythologies,* disons qu'il fonctionne au niveau linguistique comme une corrélation entre un signifiant (acoustique et psychique) et un signifié (l'exilé - italien - en - Angleterre - qui - a - été - sauvé - des - poursuites - autrichiennes - par le - dévouement - d'une - paysanne...). Mais ce signe corrélatif, qui est sens plein dans la chaîne linguistique, devient le signifiant — forme vide — du système mythique. Et c'est la duplicité de ce signifiant, à la fois sens plein mais absent et forme vide mais présente, qui permet le passage incessant de l'intellectif à l'imaginaire. Dans ce second schème mythique, le signifié est la « mazzinéité » et le total associatif de la forme et du concept est une aliénation du discours factuel une inflexion du sens qui transforme l'histoire en nature. Pour le lecteur, l'histoire est mise entre parenthèses: c'est une présence littérale et immédiate qui recule pour faire place à la présence globale et mémorielle du concept mythique. En 1845, cet appauvrissement de l'histoire de l'exilé-italien-, etc... au profit du concept éphémère et intentionnel de « mazzinéité » est possible parce qu'il existe un point de rencontre, une analogie entre le dévouement patriotique de Mazzini et celui de cet exilé qui 'reposent les espoirs de l'Italie' et dont le seul souci est

> ... the good of Italy
> For which I live and mean to die.

Mais le concept mythique, condensation instable d'un savoir confus, est évidemment fragile puisqu'il est fondé sur l'Histoire,

et de nos jours « The Italian in England » ne peut plus être reçu par tous comme l'essence même de la mazzinéité.

Dans certains poèmes d'Arthur Clough, la présence mazzinienne est totalement désincarnée et se confond avec la force spirituelle qui est le fondement de l'oeuvre et la remplit des échos répétés de ses leitmotivs:

> 'Tis better to have fought and lost,
> Than never to have fought at all
> (« Alteram Partem », « Peschiera » 1849).

> Say not the Struggle nought availeth (1849).

Quand le personnage de Mazzini ne se profile pas en filigrane derrière une autre figure historique, quand il ne s'impose pas comme une présence spirituelle ou mythique, il peut être nommément évoqué, mais en corrélation avec d'autres artisans de l'unification italienne. Il en est ainsi de poèmes inspirés par les mouvements révolutionnaires de 1848-49 et composés aux environs de 1850. On peut en prendre pour exemple le poème de l'Americain Isaac Hoover Julian dédié à Kossuth et à Mazzini, où figurent en exergue ces mots de Theodore Parker « These two are the greatest men of Europe »; ou encore « Ode to Republican Rome » de l'Américain A.J.H. Duganne, dans laquelle Avezzana et Garibaldi sont associés à Mazzini. Après la création du royaume d'Italie, ce phènomène s'accentue, et dans « Italy » de Henry Whittaker, Mazzini — l'orateur hardi exilé pour son excès de zèle patriotique — voisine avec le roi-héros, le guerrier-prophète et l'homme d'état piémontais défunt. Enfin, dans « The Disciples » d'Harriet Eleanor Hamilton King, « The Obsequies in Rome » de Bayard Taylor et « The Centenary of Garibaldi » de Meredith, l'hommage est non seulement réparti entre plusieurs figures héroïques, mais aussi rétrospectif, puisque l'unité nationale est alors complétée et que Mazzini est mort. Mrs. King associe Mazzini à ses disciples, Taylor fait sortir du Royaume des Ombres les « solemn phantoms » de Cavour et de Mazzini pour qu'ils se joignent au cortège

funèbre de Victor Emmanuel — le roi au nom prophétique —, et Meredith attribue la résurrection de l'Italie à

> Cavour, Mazzini, Garibaldi: Three;
> Her brain, her soul, her sword [77].

Un autre type de poèmes enfin présente Mazzini dans ses relations avec le peuple italien, soit que le chef politique y apparaisse au milieu de son peuple, dans leur vécu commun, soit que le penseur révolutionnaire incarne la croisade populaire. Cette sorte de poèmes, de loin les plus importants par leur nombre et leur valeur, ont été composés par des écrivains qui ont été témoins directs des événements ou qui se sont pleinement engagés aux côtés de Mazzini dans le combat républicain unitaire.

Témoin oculaire, A.H. Clough juxtapose deux registres opposés pour rehausser l'hommage dédié au Triumvir: la célébration lyrique des vertus de Mazzini par le jeune héros de « Amours de Voyage », et la présentation satirique de la futile Georgina, ennemie de Mazzini. En fondant l'hostilité de Georgina sur l'incommodité que lui cause un ordre de réquisition des chevaux lancé par « this dreadful Mazzini », Clough peut faire succéder à l'égoïste inepte de la jeune fille la noblesse de ton et l'élévation d'esprit du jeune homme:

> Honour for once to the tongue and the pen of the eloquent writer!
> Honour to speech and all honour to thee, thou noble Mazzini! [78].

C'est donc avec un relief accru que se dessine l'image du chef dont la valeur morale est assez forte pour retenir par « a

77. Un grand nombre de poèmes américains auxquels nous nous référons figurent dans l'anthologie que H. R. Marraro a annexée à *Relazioni fra l'Italia e gli Stati Uniti*. Le sonnet dédié à Kossuth et Mazzini a été publié dans « *The National Era* de Washington, le 30 juin 1853, l'ode de Duganne dans le même journal le 5 février 1852; le poème de Whittaker dans *Galaxy* en 1866. « The Disciples » date de 1872, « The Obsequies in Rome » du 17 janvier 1878 et le poème de Meredith de 1907.

78. A. H. Clough, *Amours de Voyage*, pp. 322-323.

few calm words » son peuple sur la pente dangereuse de la répression et pour donner à cette population soumise au règne pontifical avilissant « this chance of redemption ».

De la lointaine Amérique, Tuckerman suit les événements dans les relations qu'envoient de Rome au *Tribune* et à l'*Evening Post*, Margaret Fuller et le peintre James E. Freeman. Son poème sur le Siège de Rome est construit comme une progression depuis la condamnation explicite des forfaits commis par les ennemis de la république mazzinienne — qui est en fait une célébration implicite de cette république — jusqu'à l'hommage explicite envers le triumvir et son peuple. L'horreur inspirée par la profanation à Rome d'un haut-lieu de la culture (« hallowed plains... sacred place / sacrilegious race ») et la destruction d'un art de vivre (« rapture... meditative gaze... serenade / barricade... booming cannon ») implique déjà que Mazzini avait su préserver ces bienfaits à son peuple. Puis, l'évocation de la traîtrise et de l'imposture du « perjured Gaul » s'accompagne d'un salut à la république « with valor bought » et à l'homme qui a su galvaniser les énergies de ce peuple romain. Toute la seconde moitié du poème exalte le dévouement du peuple à l'état démocratique dont Mazzini est le chef « fearless, calm and proud », le désespoir des Romains au départ de leur héros et enfin le regret de cet ignoble triomphe « [which] blasts the fair promise of Rome's second birth » dont Mazzini a été le prophète, l'instigateur et le réalisateur:

> The Summer harvests all neglected wave,
> While peasants throng the country's name to save;
> Nor thunder-bolt nor hot Sirocco's breath
> Can keep those reapers from the field of death!
> Pale students haste their gentle lives to sell,
> And dark eyed women quench the burning shell...

Présente, non pas à Rome mais à Florence, Mrs. Browning a vu avorter les espoirs révolutionnaires en Toscane et

croître l'espérance fondée en Mazzini. Mais c'est avec défiance qu'elle voit grandir son influence sur ce peuple italien d'autant plus vulnérable qu'il est désuni et atone (« ...the want of soul-conviction... aims dispersed, / And incoherent means, and valour scant / Because of scanty faith, and schisms accursed, / That wrench these brother-hearts ftom covenant / With freedom and each other »). Réticente envers cet « extreme theorist », elle le met en garde « Record that gain, Mazzini! Yes, but... », puis elle l'adjure par exhortations negatives: « No, not for Italy... No, not for the republic... Let no cry of patriot men / Distract thee... Let such not blind thee ». Enfin, rappelant le meurtre du comte Rossi, ministre de Pie IX, elle exprime même ses craintes que Mazzini ne fourvoie le peuple vers l'assassinat politique (« Stand / With no man hankering for a dagger's heft »). Le plaidoyer émeut parce qu'il semble vouloir conjurer une déception déjà clairement pressentie et d'autant plus redoutée que la compassion pour l'Italie est éprouvée avec force [79].

Sans avoir été directement mêlés aux épisodes révolutionnaires, quelques écrivains se sont sentis si profondément solidaires de la cause républicaine qu'ils ont tenu à apporter à Mazzini, non seulement un gage poétique de leur admiration, mais leur soutien à cette cause. Conscients que la réalisation de l'unité sous l'égide d'une monarchie ne peut que trahir la liberté, c'est vers Mazzini seul qu'ils se tournent. Ainsi, lorsque William Michael Rossetti dédie un de ses *Democratic Sonnets* à Victor Emmanuel II, c'est pour l'assimiler à Judas et pour adjurer l'Italie de ne pas accorder sa confiance aux princes:

> Thou whom thy Rome has stamped Republican,
> And whom thy Florence so restamped, and he
> Thy son Mazzini: pay no more undue debt
> To Caesar, but to Freedom and to Man.

Et dans le sonnet consacré à Mazzini, celui-ci est superlativement salué des qualificatifs de « greatest, purest of our time », et doit trôner seul à l'empyrée:

79. Elizabeth Barrett Browning, *Casa Guidi Windows*, Part II, 1851.

To Thee, and not to statesmen nor to king,
Thine Italy's first debt is due, who here
Stands One, in history's and in hell's despite [80].

Mais c'est Swinburne, révolté contre l'Angleterre victorienne et eperdu de vénération pour Mazzini, qui se mobilise le plus profondément pour la défense de la cause républicaine en Italie et dans le monde. Quelles que soient les occasions — Nouvel An, anniversaires de Mentana, inauguration de la statue de Mazzini à Gênes, neuvième anniversaire de sa célèbre rencontre avec Mazzini, etc... —, il les saisit ou même il les suscite, pour participer à la « croisade ». A partir de janvier 1867, où parait « A Song of Italy », et pendant de longues années, il fustige « The Moderates », hostiles à une république, il appelle à la revolution mondiale prophétisée par son Maître (« A Marching Song », « The Litany of Nations »), il entonne des hymnes à le déesse républicaine Liberté (« Tiresias », « Hertha »), il annonce la réalisation de l'idéal mazzinien de république universelle (« A Year's Burden ») et ne cesse de proclamer sa foi dans l'avènement de la 'troisième Rome' républicaine (« Super Flumina Babylonis », « Epilogue to Songs before Sunrise »). Ces grands thèmes, que nous tentons ici d'isoler et de localiser, sont en fait mêlés et repris avec insistance dans l'ensemble de « A Song of Italy » et « Songs before Sunrise ».

Les modes d'intégration de la personne et de la pensée mazziniennes à la matière poétique sont donc fort divers: opposé ou associé à d'autres personnages historiques, mis en relation avec son peuple ou rendu présent par son idéologie, comme nous venons de le constater, Mazzini apparait

80. Publiés en 1874 et composés peu avant leur publication, les *Democratic Sonnets* consacrés à l'Italie sont dédiés aux frères Bandiera, à Manin, à Orsini, au roi Bomba, aux 'chemises rouges', à Victor Emmanuel en 1867, à Rome et l'Italie en 1870, à Mazzini en 1870 et à Cavour et Garibaldi en 1871. Dans le sonnet « Rome and Italy, 1870 », composé vraisemblablement après la mort de Mazzini, il semble curieux de lire: « Garibaldi feels upon his hand / Mazzini's ghostly hand-grasp ».

aussi en pleine lumière, transmué par l'imagination poétique, selon des métamorphoses qu'il nous reste à analyser.

Toutefois, il nous faut dès l'abord admettre que la plupart de ces poètes ne sont que des moralistes. Ils se sont bornés à établir des constats de réalités indéniables: « Triumvir... proscribed... exiled » (W.M. Rossetti), « precursor » (Bayard Taylor), « orator » (Duganne) et à porter des jugements de valeur explicites, comme l'indique en particulier le choix des qualificatifs: « greatest, purest, sublime; fearless, calm and proud; lofty, glorious; bold; noble; virtuous; noble... (W.M. Rossetti, Tuckerman, Duganne, Whittaker, Clough, E.B. Browning, W. Morris) », ou encore « champion of the free (Duganne) », « the future truth's... interpreter (W.M. Rossetti) », etc... Leur zèle de « témoins » les contraint à une écriture transitive qui s'englue dans les artifices de la rhétorique pour donner une illusion d'élan. Mais les apostrophes à « Mazzini! », les invocations en séries, les archaismes (« Ye, Thou, Thy name, Lo!...), les vocables précieux et les allégories flanquées de leurs majuscules et de leurs attributs traditionnels (« the steeds of Freedom, the cap of Liberty, etc...), ne suppléent en rien l'indigence et l'inertie des images stréréotypées.

Seuls quelques rares écrivains ont été suffisamment ébranlés par la force spirituelle de Mazzini pour la traduire en une imagerie dynamique. Chez Swinburne, c'est la genèse poétique même qui est assimilée à un cycle de croissance végétale où Mazzini est le semeur, le père nourricier et le bénéficiaire de l'offrande des fruits:

> ... of the seed of your sowing...
> That the dew of your word kept growing...
> I bring you my handful of songs.

Image dynamique encore, celle de l'arme poétique forgée par l'esprit et inféodée à l'animateur de la Croisade:

> I bring you the sword of a song
> ... wrought not with hands to smite, ...

But with visions and dreams of the night,
But with hope, and the patience of passion,
And the signet of love for a seal...
Feeble; but laid at your feet,
That which was weak shall be strong,
That which was cold shall take fire,
That which was bitter be sweet.
(Dedication to Joseph Mazzini of *Songs before Sunrise*).

Force motrice qui redéclenche un mécanisme vital arrêté:

... fibre of inmost chords which stir
The heart of Italy to beat its chime.
(W.M. Rossetti, « Mazzini 1871 »),

le verbe mazzinien est aussi assimilé à un breuvage et une nourriture et inclus dans un processus nourricier capable de ressusciter le peuple italien:

The milk of life on death's unnatural brink
Thou gavest them to drink,
The natural milk of freedom; and again
They drank, and they were men
The wine and honey of freedom and of faith
They drank, and cast off death.
(Swinburne, « A Song of Italy »).

Beaucoup plus souvent, la spiritualité religieuse de la pensée mazzinienne suscite une imagerie biblique. Pour W.M. Rossetti, Mazzini est le Mage apportant l'offrande de sa foi à la divine Liberté re-naissante:

The Pilgrim Magus bearing nard and myrrh
To Freedom's manger-cradle,

Duganne salue du nom d'« Apostle » celui qui s'est voué à la cause divine de la liberté, et nombreux sont ceux qui voient en Mazzini le « Prêtre », grand officiant de ce culte, et le « Prophète », détenteur du message divin. Guide messianique, il est assimilé par Mrs. Hamilton King au « Maître » entouré de ses disciples:

I write of the Disciples, because He
Who was their Master...
Joseph Mazzini, Master, first of those,
The sons of Men, who are the Sons of God!
(« The Disciples »)

Et chez Swinburne foisonnent les images évangéliques. Tantôt Mazzini est le Christ incarné souffrant pour une cause divine: « man crowned with suffering days » (« After Nine Years ») tantôt le Christ rédempteur, « Saviour, Lord, Redeemer, God clothed upon with human hours », tantôt une émanation de la puissance divine, capable d'opérer le miracle de la résurrection, tel l'Ange au tombeau de « Super Flumina Babylonis »:

And an angel's similitude by the unsealed grave,
And by the stone:
And the voice was angelical, to whose word God gave
Strength like his own.

Ce messager divin opère même une résurrection doublement miraculeuse: celle du géniteur par la progéniture:

But this man found his mother dead and slain
With fast-sealed eyes,
And bade the dead rise up and live again
And she did rise.

Divinisé par Oscar Wilde, « the great triumvir » défile au Panthéon des immortels, uni dans l'apothéose à son épouse mystique Liberté, « he... / Whose soul is as some mighty orb unseen of mortal eyes » (« Humanitad »). Force cosmique enfin, « the sunlike man » (Swinburne, « Monument to Giuseppe Mazzini »), est le phare qui guide l'humanité:

... — the single light
Never extinguished, never flickering
(W.M. Rossetti, « Mazzini 1870 »)

la lumière céleste qui réchauffe le monde:

Thy name will yet flash sunlight o'er our hearts (A.J.H. Duganne, « Ode to Republican Rome »),

la divinité solaire dont les tribulations terrestres ont seules pu parfois occulter le rayonnement éternel:

Like heaven's own sun that storming clouds bedim
(Swinburne, « Monument to
Giuseppe Mazzini »).

Sujet d'inspiration poétique et romanesque durant plus de vingt années de sa vie, comment Mazzini a-t-il accueilli ces oeuvres dont la matière était la substance même de sa vie et de sa pensée?

Vilipendé ou porté au pinnacle, il semble qu'il n'ait ressenti aucune vanité ni aucune amertume personnelles, mais il s'est souvent réjoui que sa gloire littéraire puisse servir à la croisade républicaine. Après l'échec de ses ultimes tentatives, elle a en revanche aggravé son sentiment d'affliction.

Cet homme qui a constamment proclamé:

La missione speciale dell'Arte è di spronare gli uomini a tradurre il pensiero in Azione » ... « The mission of Art [is] to compel thought to embody itself into Action [81],

reçoit en septembre 1870 la dédicace des *Songs before Sunrise*, alors que Rome est capitale d'un royaume et qu'il est, lui le chef républicain, incarcéré à Gaète par le gouvernement de l'Italie unifiée. Dans ces circonstances, l'imminente parution de cet hymne poétique à la république inflige un cruel démenti à sa foi dans l'efficacité de l'art comme véhicule de pensée politique et support d'une action. On comprend donc qu'il ait pu écrire: « ora poi di Swinburne la lode mi rattrista: lode di che? » (lettre à Giannetta Rosselli, XC, 49)

81. *Note autobiografiche*, p. 80. Lettre à Swinburne du 10 mars 1867 (LXXXIV, 259).

et que ces louanges maintenant dérisoires l'aient fait douter du militantisme qu'il n'avait cessé de prôner aux écrivains.

Mais, hors ce constat d'échec pratique, Mazzini ne s'interrogea pas sur son postulat initial selon lequel « Il Vero è uno e domina tutte quante le manifestazioni della vita ». En de multiples occasions, il a exhorté et encouragé les écrivains à assimiler le vrai littéraire au vrai politique et à subordonner la littérature à une fin politique (« la letteratura era per noi mezzo, e non fine »). A Swinburne, il a recommandé: « shake us, reproach, encourage, insult, brand the cowards, hail the martyrs, tell us that we have a great Duty to fulfil », posant ainsi une fin dont la parole n'est que le moyen. Or, la doctrine et le témoignage sont deux modes d'écriture qui, en proposant avec insistance une explication présentée comme incontestable et une information immédiate, s'opposent foncièrement à la parole littéraire qui est une ambiguité proposée, une question posée et non résolue selon les mots de Roland Barthes, une explication convertie en « spectacle ». Il est significatif d'ailleurs, qu'en dépit de son admiration pour Mazzini et de ses convictions républicaines, Swinburne ait senti qu'il allait se fourvoyer et qu'il ait eu la velléité de refuser ce mode de parole « that... would not promote his true poetic development » (propos rapportés par W.M. Rossetti dans son journal le 7 mai 1867). Si Mazzini porte donc en partie la responsabilité des oeuvres dogmatiques écrites à son instigation, on ne saurait lui tenir rigueur des oeuvres tout aussi médiocres où les écrivains ont spontanément témoigné en sa faveur: réactions émotionnelles dont la sincérité ne saurait être mise en cause, dont le nombre impressionne, mais dont la manifestation immédiate et naïve nomme la réalité sans ambiguïté. Si le problème fondamental pour l'écrivain est bien, comme le dit encore Barthes, de vivre l'engagement « autrement que comme l'évidence ou un devoir », nous devons constater que les contemporains de Mazzini n'ont pas su d'eux-mêmes résoudre ce problème, et que Mazzini ne les a pas non plus aidés à le résoudre.

Que ces oeuvres engagées soient anglaises ou améri-

caines ne modifie en rien le jugement qu'on peut porter sur leur valeur littéraire: en revanche, il est intéressant d'établir une comparaison entre les modalités de l'engagement en Angleterre et aux Etats-Unis.

La glorification du héros de 1850 est en Amérique exclusivement le fait d'écrivains d'opinions avancées, proches des émigrés politiques italiens et sympathisants de la « Giovine Italia », tels Catherine Sedgwick, Tuckerman, Duganne, Margaret Fuller. En Angleterre, s'il est vrai que Linton et Landor sont républicains, il n'en est ainsi ni pour Browning et sa femme, ni pour Dobell, ni pour Clough. En outre, Dobell rendu célèbre du jour au lendemain par son poème « The Roman » où il prône l'unité italienne, refuse cependant de s'affilier aux « Friends of Italy » sous prétexte que la société a des fins trop politiques; quant à Clough, l'universitaire oxfordien « who nor meddle [s] nor make [s] in politics », c'est à son corps défendant qu'il écrit en faveur de la République romaine, et à sa profonde surprise. « whisper it not in thy courts, O Christ Church! », qu'il se voit rêver

> ... of great indignations and angers transcendental,
> ... of a sword at my side and a battle-horse underneath me
> (*Amours de Voyage*, Canto II, iii).

Parmi les grands écrivains américains seuls Emerson, Bryant, Lowell et Whittier avaient, avant 1848, fait allusion à la servitude de l'Italie écrasée sous le joug étranger et l'oppression pontificale. Quand les mouvements révolutionnaires mettent en évidence les aspirations à l'émancipation dont beaucoup d'écrivains étaient encore inconscients, la lutte de l'Italie pour sa libération est alors célébrée, surtout par Whittier, Bryant, Whitman, Lowell et Longfellow, mais l'aspiration à l'unité nationale continue de passer inaperçue. En outre, la « Giovine Italia » a disparu et Mazzini et ses sectateurs italiens en Amérique sont déjà en désaccord. Il serait donc vain d'escompter retrouver des traces de militantisme littéraire en faveur de la cause unitaire et républicaine. De surcroît leur éloignement, en ne leur laissant percevoir

que de faibles échos des insurrections républicaines avortées, évite aux écrivains américains d'y réagir avec autant d'hostilité que les Britanniques. Le silence s'établit donc autour de Mazzini et s'il est rompu par certains, comme Tuckerman et Bayard Taylor, c'est à partir de 1860 et pour rendre à Mazzini un hommage commémoratif en le plaçant en corrélation avec d'autres artisans de l'indépendance italienne, tels Cavour, Garibaldi et Victor Emmanuel. Sans doute peut-on s'interroger sur le rôle mobilisateur qu'auraient pu jouer en faveur de Mazzini Margaret Fuller et son *History of Italian Liberation*, s'ils n'avaient l'un et l'autre disparu. Les exhortations de Margaret Fuller à la solidarité républicaine auraient-elles secoué l'apathie d'Emerson, Hawthorne, Poe et tant d'autres? On peut en douter, car même les écrivains que le Risorgimento n'a pas laissés indifférents, ne peuvent se défendre parfois d'une nostalgie pour l'ordre ancien. La liberté politique est admissible aux Etats-Unis, raille Lowell: « Let them try all their new acids of universal suffrage and what not on the tough body of the New World »; mais les fils de la république américaine, amplement pourvus de « panem », se sentent frustrés des « circenses » anciens, si l'Italie se gagne ces mêmes droits politiques et leur ôte le « picturesque » pour y substituer le « practical » [82]. Exprimée ici sur le mode drôlatique, la déception est en fait largement et profondément ressentie: au niveau de la cosciencc claire et dans un élan d'altruisme solidaire, on applaudit; mais le subconscient égoïste pressent que le refuge idyllique italien, la part de rêve passéiste qui manque à l'univers pragmatique américain sont menacés par le Risorgimento en général et Mazzini en particulier. Moins privés de passé, plus étouffés par les conventions victoriennes et placés en contact plus direct avec les luttes mazziniennes, les Britanniques, tels Meredith, W.M. Rossetti, Swinburne, Harriet Eleanor Hamilton King, etc..., se mobilisent donc davantage pour dé-

82. CHARLES E. NORTON, *Letters of James Russell Lowell*, New York, Harper & Brothers, 1894, vol. II, p. 120.

fendre l'idéologie républicaine et vouent à la personne de Mazzini un culte plus fervent.

Si, en raison de leur dogmatisme ou de leur moralisme insistant, nous avons dû formuler de grandes réserves quant à la valeur littéraire des oeuvres inspirées aux Anglais et Américains par la personne, l'action et la pensée de Mazzini, nous ne saurions oublier le nombre impressionnant de ces oeuvres, ni mettre en question la foi doctrinale qui les a suscitées ou la sincérité des témoignages qu'elles apportent. Si nous avons dû enregistrer des prises de position hostiles ou fluctuantes à l'égard de l'idéologie et de l'action révolutionnaires de Mazzini, nous devons aussi rappeler les dévouements passionnés qu'il a fait naître et le sentiment d'affinité spirituelle qu'il a éprouvé pour certains écrivains comme Ruskin et Margaret Fuller. Unanimement admiré enfin pour son courage moral et son sens patriotique, il reste l'un des personnages historiques du 19ème siècle dont le nom a eu le plus de retentissement dans les lettres anglaises et américaines de son temps.

MICHÈLE RIVAS

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

1. *Funzione e significato della struttura.*

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

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

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

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

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

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

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

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

2. *Bartleby.*

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

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

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

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

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

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

3. *Emblematismo e simbolismo.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5. *Mardi.*

In Melville il problema si pone con inquietante chiarezza con la decisione, annunciata in una lettera all'editore Murray, di mostrare ai propri lettori la differenza tra le sue prime cronache semiautobiografiche, *Typee* e *Omoo*, e un autentico romanzo: con l'impegno cioè di dimostrare che cosa debba essere un'opera genuinamente letteraria [2]. Il pro-

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

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

Considerare *Mardi* come il punto di partenza di una meditazione melvilliana sul significato dell'arte e dell'operazione artistica non è arbitrario, nella misura in cui è l'autore stesso a proporlo come illustrazione concreta di una sua precisa riflessione estetica [3]. Né d'altro canto è casuale che Melville introduca in tale romanzo la figura di un poeta, Yoomy, che, con il monarca-politico Media, il filosofo Babbalanja e lo storico Mohi, accompagna l'io narrante (Taji) alla ricerca di Yillah, la quale, nell'economia del romanzo, rappresenta ciò che la balena bianca simboleggia in *Moby Dick*, cioè la risposta agli interrogativi dell'uomo.

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

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

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

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

6. *Benito Cereno. Billy Budd.*

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

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

La conoscenza è la balena, il leviatano, il mostro che spaventa l'uomo: l'uomo che anela a non sapere, che si nasconde negli anfratti della fede, che non ha il coraggio di indagare. Lo strumento della conoscenza è la morte, giacché *dopo* sapremo. A questo punto, vivere non ha più senso. In *Mardi*, Media (la politica) fa ritorno al proprio regno e sceglie la soluzione dell'impegno e dell'azione umana; Yoomy e Babbalanja si arrestano a Serenia e accettano il compromesso tra ragione e rivelazione; ma Taji non si ferma nemmeno a Flozella e sceglie la soluzione della morte-invita: « Taji lives no more. So dead, he has no ghost. I am his spirit's phantom's phantom [4] ».

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

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

4. H. Melville, *Mardi*, a cura di H. Popkin, New York, 1964, p. 542.

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

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

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

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

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

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

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

E' facile cogliere, nei due capitani, il lento progredire di una dissociazione il cui esito inevitabile è la rinuncia all'azione. In Benito Cereno l'istinto di sopravvivenza è connesso alla situazione di pericolo e scompare con il superamento di esso. Nel capitano Vere il senso del dovere conduce all'azione e in essa si esaurisce. Se Vere « agisce » dopo l'esecuzione di Billy, agisce nella maniera stessa di Taji, di Bartleby o di Ahab, cercando cioè la morte [6].

7. *Melville e Hawthorne.*

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

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

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

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

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

> Thy words of hatred are like lead within my heart; but they, too, will fall away as I *ascend*[8].
>
> Billy *ascended*; and, *ascending*, took the full rose of the dawn[9].

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

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

7. H. Melville, *Billy Budd, Sailor*, a cura di H. Hayford e M. M. Sealts, Chicago & London, 1965, p. 53.

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

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

perish, like the antedeluvian creatures, that required, as the condition of their existence, a more summer-like atmosphere than ours [10].

La figura di Billy ha dunque più di un punto in comune con Beatrice, Georgiana, Donatello e altri personaggi hawthorniani. L'elemento di contatto, pur vago e generico, pare essere il richiamo a un platonico mondo delle idee di cui il nostro mondo non è che il fioco riflesso: raggiungere la perfezione significa insomma sottrarsi al mondo terreno e ritornare a una sorta di iperuranio, in cui la bellezza sia fisica che psichica può realizzarsi pienamente [11]. Non a caso Melville, indugiando sul « mistero d'iniquità » in Billy Budd, chiama in causa Platone accanto alla Bibbia. E', questo, un fatto ancor più interessante, se si pensa all'influsso platonico in Poe, visibile non soltanto nei saggi ma anche in racconti come *The Oval Portrait*, il cui problema fondamentale è il medesimo di *The Birthmark* di Hawthorne e di *Billy Budd*. Il problema di fondo, a ben vedere, è dunque lo stesso in Poe, Hawthorne e Melville: a livello esistenziale, è il problema della presenza, del significato e del destino dell'uomo; a livello letterario, è il problema del significato, della liceità e dell'utilità dell'arte e di conseguenza, la constatazione dell'inevitabile sconfitta dell'uomo come dell'artista, che porta lo scrittore a considerare seriamente l'alternativa del silenzio.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

9. *Allegorismo e messaggio morale.*

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

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

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

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

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

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

Entrano infatti in giuoco elementi perturbatori che portano Hawthorne a considerare il problema non più da un solo angolo visuale, ma da diversi punti di vista. Così in *Ethan Brand* il protagonista, pur ripetendo con maggior lucidità il peccato di Chillingsworth e di Rappaccini (« Thus Ethan Brand became a fiend. He began to be so from the moment that his moral nature had ceased to keep the pace of improvement with his intellect ») [35] percorre al tempo stesso il medesimo itinerario di Ahab e di Taji:

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

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

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

e di Taji in *Mardi*:

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

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

16. *Ibid.*, p. 477.

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

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

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

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

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

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

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

il collezionista risponde con una frase lapidaria:

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

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

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

21. *Ibid.,* p. 444.

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

I can spare none of my recollections, not even those of error and sorrow. They are alike the food of my spirit. As well never to have lived as to lose them now [22].

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

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

As for Owen Warland, he looked placidly at what seemed the ruin of his life's labor, and which was yet no ruin. He had caught a far other butterfly than this. When the artist rose high enough to achieve the beautiful, the symbol by which he made it perceptible to mortal senses became of little value in his eyes while his spirit possessed itself in the enjoyment of the reality [23].

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

22. *Ibid.*, p. 445.

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

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

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

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

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

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

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

25. N. Hawthorne, *The Prophetic Pictures, ibid*, p. 98.
26. N. Hawthorne, *Fancy's Show Box, ibid.*, p. 112.

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

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

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

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

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

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

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

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

11. *The Oval Portrait.*

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

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

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

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

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

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

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

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

29. *Ibid.*, p. 104.
30. *Ibid.*, p. 105.
31. N. HAWTHORNE, *The Birthmark*, in *The Complete Short Stories of N. H.*, cit., p. 237.
32. E. A. POE, *The Oval Portrait*, in *The Works of E.A.P.*, cit. vol. III, p. 104.

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

> Ah, not in knowledge is happiness, but in the acquisition of knowledge! In for ever knowing we are forever blessed, but to know all were the curse of a fiend [33].

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

> its brilliant flowers *are* the dearest of all unfulfilled dreams, and its raging volcanoes *are* the passions of the most turbulent and unhallowed of hearts [35].

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

33. E. A. Poe, *The Power of Words*, *ibid.*, vol. III, p. 1.
34. *Ibid.*, p. 5.
35. *Ibid.*, p. 5.

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

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

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

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

36. Cfr. nota 1.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

38. E. A. Poe, *Ligeia, ibid.,* vol. III, p. 131.
39. *Ibid.,* p. 144.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

16. *Poetica e narrativa.*

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

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

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

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

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

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

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

17. *L'artista e la morte.*

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

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

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

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

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

RUGGERO BIANCHI

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

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

LA POESIA DI SIDNEY LANIER

La posizione di Sidney Lanier nella storia della letteratura americana è quella di un isolato, di un solitario sperimentalista, quasi un alchimista intento a distillare i frutti delle sue esperienze musicali e dei suoi studi di fisica e biologia in versi di raffinata fattura, in immagini e suoni senza significato; un poeta che, nel momento in cui visse, tra il morente romanticismo e il nascere della nuova poesia con Whitman, e della prosa del realismo e naturalismo, rappresenta meglio il momento di crisi che non quello di superamento e di rinascita.

Egli è stato, di volta in volta, e per brevi periodi, esaltato (da un contemporaneo come il « Sir Galahad of American Literature », e dal biografo Starke: « Lanier, like Whitman, we shall call national »); disprezzato (« lacking in critical intelligence and dignity ») e rivalutato (da Leary, nel '47, che lo sente « unequivocally within the main current of American Poetry »); indicato come « ancestor of antirealism » in America e come « America's great impressionistic poet »; e poi ancora quasi completamente dimenticato [1].

Poche, in Italia, le traduzioni, e dalla critica italiana raramente citato: Cambon, nel suo *Tematica e sviluppo della poesia americana,* lo menziona di sfuggita accomuniandolo a Poe, ed estendendo a lui, senza particolari ragioni, ci sembra,

1. Vedi TH. W. HIGGINSON, « Lanier » in *Contemporaries,* Boston, Houghton Mifflin Co., 1894, pp. 85-101; A. H. STARKE, *Sidney Lanier: a biographical and critical study,* Chapel Hill, U.N.C. Press, 1933, p. 5; J. C. RANSOM, « Hearts and Heads » in *American Review,* II, Mar. 1934, pp. 554-571; L. LEARY, « The Forlorn Hope of Sidney Lanier », in *South Atlantic Quartierly,* XLVI, 1974, pp. 263-271; R. E. SPILLER, « Sidney Lanier, ancestor of anti-realism », in *Saturday Review of Literature,* XXXI, 1948, pp. 6-24; CH. S. LENHART, *Musical Influence on American Poetry,* Athens, U. Georgia Press, 1956.

quel senso di terrore dello spazio in cui egli vede un tema caratteristico del poeta americano [2]. Lanier resta, nel complesso, un poeta poco letto di cui si conoscono pochi brani, e non dei più significativi, in antologia: poesie giovanili in cui l'ingenuo entusiasmo sentimentale si presta quanto mai ad essere demolito, o altre in cui l'esuberanza del musicista invita il lettore di oggi ad un atteggiamento di derisione [3].

E' vero che molte poesie di Lanier abbondano di concetti astratti sovente nebulosi, che l'uso di personificazioni vi è spesso esagerato. che la problematica vi suona frequentemente retorica; e che le soluzioni che egli propone sembrano affrettate, disordinate e talvolta contraddittorie. Ed è anche vero che la sua passione per la musica non sempre gli fu d'aiuto nella sua attività di poeta, e che anzi molte volte lo indusse a perseguitare, in poesia, goffe analogie musicali sovrabbondanti e contorte.

Ma la musica offrì anche allo stanco reduce della guerra civile, eroe di una causa persa, professore senza allievi, avvocato senza passione per le leggi, letterato agonizzante nello squallore del paesaggio culturale del Sud del dopoguerra, la possibilità di evadere verso le città del Nord, dove l'orchestra di Hamerick lo accolse come flauto solista risolvendo, sia pure parzialmente e per pochi anni, il tragico problema finanziario; e soprattutto gli fornì, nel quotidiano esercizio, e nella consuetudine al suo linguaggio, la familiarità con una forma organica da cui egli apprese molto.

* * *

2. G. CAMBON, *Tematica e sviluppo della poesia americana*, Roma, ed. Storia e Letteratura, 1956, p. 6.

3. Vedi a proposito l'infelice scelta fatta da BROOKS e WARREN in *Understanding Poetry*, H. Holt & Co., N. Y., 1938, pp. 442-445, dove si commenta « My Two Springs », una poesia disordinata e poco soddisfacente: « The poem lacks imagery that is truly functional and expressive ... and the poet by his use of imagery is trying to force a reaction on the reader that is not justified by his material ».

Contrariamente a quanto affermato da Warren (« Lanier has only a doubtful importance for us. What he had to say has been said by better men in a better way »)[4], si riscontra nelle sue poesie una esigenza di superamento nei confronti di certo piatto poetare allora in voga in America, e un rispecchiare ed anticipare insieme i bisogni spirituali e le esigenze espressive di una nazione e di un'epoca.

Il continuo teorizzare di Lanier ha annoiato, ma non c'è bisogno di arrivare agli estremi di Warren che afferma che Lanier era « without a thought of his own »[5]. A causa di quell'ansia di conoscere e comporre in una unità armonica tutte le attività dello spirito e gli aspetti della natura che egli sentì con ingenua sincerità sin dai suoi primi contatti col mondo della cultura, avveniva spesso che le formulazioni teoriche precedessero la poesia o vi s'inserissero di forza, mentre d'altra parte esse venivano a rafforzare tendenze personali ed istintive intuizioni. Questo è vero per le teorie romantiche che dominano tutta la prima produzione di Lanier; come per i tentativi di fissare e perseguire le relazioni della musica con la poesia, di interpretare simbolicamente la natura e di sublimare il potere della parola, che sono alla base della sua migliore produzione ed anche i motivi dominanti del suo più proprio mondo poetico.

Lanier non si sottrasse a nessuno dei problemi del suo tempo e dedicò tutta la sua breve vita alla formulazione delle sue teorie. Preparò con cura e dedizione le lezioni alla Johns Hopkins University su « Shakespeare and his Forerunners » e « The English Novel »; condusse con passione esperimenti in laboratorio i cui risultati furono raccolti in « The Phisics of Music » tra i saggi: « Music and Poetry: essays upon some aspects and inter-relations of the two arts », e si articolarono poi in « The Science of English Verse ».

4. R. P. Warren, « The Blind Poet, Sidney Lanier », in *American Review*, Nov. 1933, p. 31.

5. *Ibidem.*

Le sue opinioni di critico letterario, di uomo del suo tempo dibattuto tra scienza, fede e dubbio, fra idealismo e materialismo, tra civiltà industriale ed economia agricola, e le entuasiastiche asserzioni dello studioso alla scoperta di una base scientifica per le sue teorie, sono perlomento coerenti se interpretate sullo sfondo delle sue letture (Carlyle e Novalis, i poeti ed i critici Elisabettiani), e viste come il prodotto di tanti fattori congiunti: la consuetudine alla musica, la passione per le scienze, la sinestesia allora in voga come riscoperta delle infinite analogie intersensoriali; quando non sono, come nel caso della « Science of English Verse », addirittura pregevoli o perlomeno stimolanti [6]. Egli oscillava tra i lirici Elisabettiani ed i « metafisici « del XVII secolo da una parte, e la seconda generazione romantica dall'altra, tralasciando completamente il razionalismo del XVIII secolo. La sua ammirazione andava a Keats e Spenser, a Shakespeare, Herbert e Novalis; aveva fatto letture accurate delle controversie elisabettiane-aristoteliche sulla natura e il fine della poesia: Gibson, Sidney e Puttenham.

Imbevuto della religione elisabettiana dell'arte, non era stato educato a trattare le idee come componenti di filosofie sistematiche, nella tradizione del razionalismo, né come schiave dell'emozione, nella tradizione del romanticismo; ma aveva imparato dai « metafisici » teorie del linguaggio come organismo, della poesia come vita, e ne aveva ereditato il gusto dell'ambiguità.

Il linguaggio è per lui « a mysterious cypher », « a key to a superior reality »; il poeta è un creatore (poietes), « rhythmizing chaos, weaving patterns of tune, of rhythm, of meaning upon the wool of things » [7].

6. Il successo della « Science of English Verse », dice Lenhart in *Musical Influence on American Poetry*, cit., p. 265, può essere calcolato dall'approvazione che ha suscitato da parte dei prosodisti moderni, dal 1880 in poi; tra gli altri E.C. Stedman, Julie P. Dabney, H. M. Alden, T. S. Osmond, Egerton Smith, G. W. Allen e J. Collins.

7. *The Centennial Edition of the Works of Sidney Lanier*, Baltimore, the Johns Hopkins Press, 1945, III, p. 324. Tute le citazioni dall'opera di

Il poeta sta « between the flame of chaos and the ice of form and converts this hell of antagonism into the heaven of art » [8]. Lanier, che soffrì sinceramente il problema della mente sfidata ad acclimatarsi in un mondo sconvolto dalla scienza, tentò di conciliare gli opposti in una ottimistica teoria dove il male diventa il necessario contrapposto del bene, la forma del caos, l'amore dell'egoismo, una teoria che ben s'inquadra nell'ottimismo cosmico che gli Americani del suo tempo vollero adottare come conseguenza della teoria dell'evoluzionismo [9].

Tutti i movimenti in natura risultano da questo antagonismo di forza, e dall'opposizione nasce il ritmo che oscilla così come « the shuttle of a loom » e « weaves a definite and comprehensible pattern into the otherwise chaotic fabric of things » [10].

Di questo ritmo la musica è prototipo: essa include tutto perché tutto è governato da pulsazioni, movimento e cambiamento. La musica è simbolica di pura forma; i fenomeni musicali sono riflesso intellettuale di principi universali, dato che il ritmo, l'armonia, la melodia sono le più pure forme di movimento dell'universo. « Poetry is self-realization through sound in time and thought » [11].

Il principio di Lanier era che vi è una scienza come un'arte della musica, della poesia, della pittura, e la sua fede era che la scienza, mediante la quale noi conosciamo la natura è « quartermaster and commissary » alla poesia. L'esistenza

Lanier qui fatte rimandono a questa edizione completa di tutti i suoi scritti, poesia, prosa, romanzo e lettere, in 10 volumi. Solo alcuni appunti manoscritti scoperti troppo tardi per poter essere inclusi nella *Centennial*, furono pubblicati a parte da Anderson, che ne è il curatore, in « Lanier and Science: Addenda », citato più avanti.

8. *Works*, III, p. 344.

9. Vedi F. W. Conner, *Cosmic Optimism: a study of the interpretation of evolution by American Poets from Emerson to Robinson*, Gainsville, U. Florida Press, 1944.

10. *Works*, II, p. 25.

11. *Works*, III, p. 32.

è « a congeries of forms », l'arte è « creation of forms »; la scienza è la conoscenza esatta, analitica del particolare, e l'arte la conoscenza sintetica e simbolica del tutto.

L'arte è un modo di conoscenza perché riunisce il reale e l'ideale; è sintesi di finito e infinito poiché ha un lato reale, finito, materiale ed uno ideale, ed è un movimento verso la sintesi di entrambi [12]. « This is the art of the poet... to make miraculous joinders and proportions where none exist to the scientific eye... the procedure of the poet is precisely the opposite to that of the scientist, for the former joins together all which the latter's analytic fingers have pulled in sunder » [13]. In linguaggio critico moderno i principi di Lanier suonerebbero così: la logica scientifica è meccanica; le parti sono indipendenti; la loro relazione è additiva. La letteratura invece è organica e sintetica: essa trasforma tutte le cose in funzioni e dà significato, stabilisce relazioni; l'idea e la cosa non sono più in una relazione esterna, ma diventano interdipendenti nell'atto creativo.

Come suo compito particolare Lanier aveva scelto di essere uno scienziato nel campo della letteratura [14]. Sosteneva che si deve giungere ad apprezzare l'opera mediante l'analisi delle forme che appaiono nell'opera stessa; auspicava rigore e precisione scientifica negli studi letterari; vedeva « the beginning of a criticism which will work with at least the possibility of becoming a science, elevated above the caprices of irresponsible personal taste and resting upon the sure

12. *Works*, IV, p. 60; V, p. 43.

13. *Works*, III, p. 121.

14. La scienza, come continuo, fecondo processo di scoperta e generalizzazione, aveva affascinato Lanier già da giovanissimo; un impulso importante gli fu fornito dall'amicizia con J. Woodrow, un giovane inglese laureato a Heidelberg, che ebbe una cattedra di « Natural Science in connexion with Revelation » nel Seminario Presbiteriano di Columbia, S. C.; Woodrow divenne in seguito, nell'84, una figura di rilievo nazionale, dopo la pubblicazione della sua prolusione « Evolution ». Egli tentava di conciliare Religione e Scienza e insisteva che la Teologia è una scienza umana.

basis of observed facts » [15]. Fece sinceri sforzi per interpretare la letteratura da un punto di vista storico. Consigliava di studiare Chaucer e Shakespeare e di preferirli a Morris e Swinburne; nei suoi giudizi su poeti particolari fu spesso esatto [16].

Egli rese chiaro, una volta per tutte, che la poesia non è soltanto un'arte scritta ma un'arte di suoni. I ritmi « standard » del verso, fatti di schemi di piedi tutti eguali, limitano lo scorrere del verso con le loro ripetizioni. Le sostituzioni di piedi che Poe aveva fatto e che tutti i poeti lirici tendono a fare non erano altro che gli sforzi dei poeti per scrivere nei termini della più lunga unità del verso invece che nella più ristretta unità del piede.

Egli vide e previde con i suoi stessi versi, la direzione della poesia moderna: versi fatti di schemi in continua variazione, che alla fine avrebbero avuto come risultato una sfida alla scansione metrica tradizionale e si sarebbero volti verso la maggiore libertà della musica e della prosa. In uno schema ritmico siffatto Lanier predisse che soltanto la misura musicale avrebbe potuto chiaramente segnare le varie unità di tempo.

Lanier criticò la civiltà industriale del Nord minacciata dalla sua stessa prosperità che può sradicare l'uomo dal contatto con la realtà più profonda, ed obiettò all'idea « yankee » del successo secolare suggerendo come sostituzione uno spirito d'amore: amore per l'uomo, e amore per il Cristo, il

15. *Works*, V, p. 80.

16. Si vedano anche certi brevissimi appunti su poeti contemporanei in cui la sua opinione si colora di umorismo: Swinburne: « He invited me to eat, the service was silver and gold, but no food therein save pepper and salt »; Emerson: « He asked me to stroll with him to Nowhere: and said many wise and beautiful things on the way »; William Morris: « He caught a crystal cup-ful of the yellow light of sunset, and persuading himself to dream it wine, drank it with a sort of smile »; Whitman: « Whitman is poetry's butcher. Huge raw collops splashed from the rump of poetry, and never mind gristle, is what Whitman feeds our souls with... Whitman's argument seems to be that because a prairie is wide, therefore debauchery is admirable, and because the Mississippi River is long, therefore every American is God ». *Works*, I, pp. 260-61.

migliore degli uomini; amore per la natura, dove Dio si manifesta, per l'arte ove tutto trova forma e ordine [17]. Respingeva l'idea del possesso per recuperare la realtà su un piano diverso, e voleva infondere nuova sostanza di valori poetici nella parola, per fare emergere, in una civiltà sconvolta dalla guerra, i lineamenti della sua spiritualità.

Lo stesso moralismo che vizia tutte le sue pagine, ed è così facilmente ironizzabile, va preso non come un ingenuo atteggiamento di « pruderie », ma nel senso psicologico che Ruskin intendeva: « ... unless you are suffused with that moral purpose which finds its largest expression in love, do not dare to muddle with beauty » [18].

Nonostante i riferimenti alla scienza in tutte le pagine di Lanier siano così numerosi, non si può essere d'accordo con Graham quando afferma che fu la scienza a creare « the friction which brought the spark of life to his poetry... Without science he would have been merely the priggish optimistic rhymester » [19].

Si deve piuttosto tornare ancora alla musica per penetrare nel mondo caratteristico di Lanier.

La particolare sensibilità alle possibilità musicali del verso è cosa comune ai poeti del Sud: Poe, Chivers, Timrod ne sono esempi, ma Lanier in particolare fu un musicista di professione, l'unico poeta di cui appaia traccia nella storia

17. « The Church is too hot, and Nothing is too cold. I find my proper temperature in Art. Art offers to me a method of adoring the sweet master Jesus Christ, the beautiful-souled One, without the straitness of a Creed which confines my genuflexions, a Church which confines my limbs, and without the vacuity of the doubt which numbs them ». *Works*, I, p. 266.

18. *Works*, III, pp. 237-38.

19. Vedi PHILIP GRAHAM, « Lanier and Science », *American Literature*, IV, Nov., 1932, p. 290.

20. Le composizioni musicali di Lanier sono: « Sacred Melodies » per flauto, « Fieldlarks and Blackbirds » per flauto, « Swamp Robin » per flauto, « Danse des Moucherons » per flauto e pianoforte, « Longing » per flauto, « Wind-Song » per flauto; alcuni canti per voce e pianoforte: « The Song of Love and Death », « Love that Hath Us in the Net », « Little Ella », « My Life is Like a Summer Rose »; lasciò non finite una sinfonia con coro, una « Symphony of Life » e una « Symphony of the Plantation ».

della musica americana [20]. Di lui Chase afferma che fu l'unico vero artista tra i musicisti americani del XIX secolo, l'unico cui si possa applicare il termine « genio » [21].

Ma appunto perché della musica egli conobbe tutti i segreti essa non fu per lui una oziosa ninna nanna, bensì forma e organicità, l'opposto del caos. E infatti non si può e non si dovrebbe leggere le poesie di Lanier nello spirito che Spiller sembra suggerire come l'unico possibile, in abbandono all'impeto di una emozione che non può essere tradotta in esatti significati, perdendosi nella realtà di un eccitamento comunicato dalla musica del verso, mentre la realtà della nostra emozione si prende gioco dell'inadeguatezza del significato intellettuale [22].

Né si può fermarsi all'osservazione di Leary che scriveva nel '47: « Lanier's words ran away with whatever thought had originally called them up, hypnotizing him by the rise and swell of their rhythm, by the « sweet » images they evoked » [23].

Il migliore e più paziente studio delle poesie di Lanier si trova forse in Lenhart che arriva a paragonare la tecnica di Lanier a quella del « pointillism », e dimostra la grande precisione nella scelta dei particolari che compongono le immagini e la logica conseguenza nell'articolarsi delle stesse.

La reputazione di Lanier presso quelli che ritengono che egli occupi un suo posto nella storia della poesia americana riposa su una dozzina di poesie al massimo, scritte tutte negli ultimi anni della sua vita, quando, dopo la decisione presa nel '73, « to try and live with a flute and a pen », egli viveva del suo lavoro come professore alla Johns Hopkins, e come solista di flauto nell'orchestra di Hamerick, nonché di numerosi prestiti di amici, e cercava di resistere alla malattia — la tisi contratta durante la prigionia in seguito alla

21. Vedi G. Chase, *American's Music,* N.Y. Mc Graw-Hill Books Co., pp. 341-45.

22. Spiller et al. *Literary History of the United States,* N. Y. Macmillan Co., 1953, p. 907.

23. L. Leary, « The Forlorn Hope of Sidney Lanier », in *South Atlantic Quarterly,* XLVI, pp. 263-67.

guerra civile —, che ormai non gli dava pace né speranza.

L'irrequieto sperimentalismo del verseggiare di Lanier, che rimaneva nelle poesie giovanili asservito ai modelli di un romanticismo convenzionale, si trasforma lentamente in tecnica precisa di costruzione organica di poesie che presentano una formula eccezionale. L'uso del linguaggio è, nelle ultime e migliori poesie di Lanier, tutt'altro che « incontrollato »: anche se spesso il tono è ardente e gli accostamenti temerari, non c'è nulla di casuale e di fiacco [24].

Il poeta mette a profitto le potenzialità virtuali del linguaggio. Si tratta di poesia decisamente « centripeta », che conta su tutta la partecipazione soggettiva ed intima del lettore, in cui la descrizione si fa a volte così minutamente realistica da sfidare il termine « poesia », pur sempre esprimendosi nei suoni più musicali. Colori, sfumature, giochi di luce, odori si mescolano in una sovrabbondanza di immagini ricche, in un costante crearsi di metafore.

La sovrabbondanza dei particolari fa somigliare queste poesie ad arazzi in cui ogni angolo è minutamente elaborato e il disegno vi è così intricato che l'occhio fatica, da vicino, a seguire le linee principali ed a coglierne il pieno significato. Se a volte la ricchezza delle immagini fa pensare a Keats, altri versi di nuda semplicità fanno pensare a Frost; il gusto barocco si alterna all'attenzione sobria e distaccata di un naturalista.

Questo avviene già in « Corn », che si apre con un dettagliato paragone di boschi verdi e di caratteristiche umane, un confronto che si inverte prima che la strofa termini, dove è l'umano che viene descritto in termini di natura, e senza dubbio ha ragione Lenhart, quando vede in questo gusto dell'inversione traccie della tecnica del musicista.

> Today the woods are trembling through and through
> With shimmering forms, that flash before my view,
> Then melt in green as dawn-stars melt in blue.

24. *L.H.U.S., op. cit.*, p. 906.

The leaves that wave against my cheek caress
Like women's hands; the embracing boughs express
A subtlety of mighty tenderness;
The copse-depths into little noises start,
That sound anon like beatings of a heart,
Anon like talk'twixt lips not far apart.
The beach dreams balm, as a dreamer hums a song;
Through that vague wafture, expirations strong
Throb from young hickories breathing deep and long
With stress and urgence bold of prisoned spring
And ecstasy of burgeoning [25].

Si trovano qui immagini memorabili suggerite dalla scena naturale che viene colta in tutti i suoi particolari: l'immagine delle file di granturco come file di soldati spalla a spalla, e il capitano

... out of line one tall corn-captain stands
Advanced beyond the foremost of his bands
And waves his blades upon the very edge
And hottest thicket of the battling hedge [26].

ma soprattutto si nota l'insistente presenza di un'immagine ossessionante, presente nel verbo « interlace », nel participio « inwoven », richiamata anche dall'uso di preposizioni come « into », « betwixt », « through and through ».

Where sky and leafage interlace
So close the heaven of blue is seen
Inwoven with a heaven of green [27],

che ci riporta alla fede di Lanier nelle corrispondenze ritmiche. La natura è una foresta di simboli, non qualcosa in cui cercare soltanto un'eco dei propri stati d'animo, ma un altro modo di esprimere l'umano in una coincidenza perfetta:

Yon old deserted Georgian hill
Bares to the sun his piteous aged crest
And seamy breast

25. *Works*, I, p. 34.
26. *Works*, I, p. 35.

By restless-hearted children left to die
Untended there beneath the heedless sky,
As barbarous folk expose their old to die[28].

Meglio ancora questo stile caratteristico si nota nei quattro « Hymns of the Marshes » che abbiamo, uniche poesie compiute tra le molte rimaste in istato di abbozzo, e che avrebbero dovuto appartenere a tre grandi gruppi di poesie della natura che Lanier aveva in progetto di comporre: « Hymns of the Marshes », « Hymns of the Fields », « Hymns of the Mountains ». Le quattro poesie « The Marshes of Glynn », « Individuality », « Marsh-Song, at Sunset », e « Sunrise », sono le poesie in cui Lanier, abbandonandosi alla scena della natura, attraverso il mezzo della parola che è musica, in spirito di amore, prende possesso della realtà. Questi versi chiedono al lettore uno sforzo enorme di partecipazione, per giungere ad un apprendimento completo di quanto è creato e suggerito dai versi singoli, una partecipazione che include l'uso dei cinque sensi, oltre che dell'immaginazione e dell'intelletto. Poesie in cui si ha un massimo dell'elemento sensoriale ed un massimo di carica affettiva ed un minimo dell'elemento logico, senza beninteso che esso venga mai rimosso, ché anzi una forte esperienza si comunica al lettore, creata dal rivelarsi delle idee, come dal contesto sensoriale ed affettivo stesso.

Nei « Marshes of Glynn » tutte le caratteristiche dello stile « inwoven » che è peculiare di Lanier sono rappresentate. Ogni angolo, ogni aspetto dell'impressione che un uomo riceve dalla palude è esplorato ed il grande simbolo della palude scivola lentamente entro il cuore del poeta sino a possederlo tutto, sino a che egli non teme più quello spazio senza limiti, sconosciuto, percorso dalle acque del mare al momento della marea.

Piena di complessi schemi ritmici, carica di allitterazioni,

27. *Works*, I, p. 35.
28. *Works*, I, p. 37.

la poesia ha una grande perfezione ritmica. I dattili legano i versi con innumerevoli sostituzioni di piedi e grande sottigliezza di gioco melodico; il frequente spostarsi degli accenti, le troncature iniziali ed il frequente mutare della quantità delle sillabe nel verso impediscono al ritmo di diventare monotono. Pochi versi hanno esattamente la stessa cadenza, ma il metro dà ad ogni verso una cadenza caratteristica e l'effetto totale è di cadenze « interlaced »:

> Emerald twilights,
> Virginal shy lights,
> Wrought of the leaves to allure to the whisper of vows [29].

Perfetto l'adattamento dei ritmi e del colorito delle parole allo stato d'animo della poesia: quando si passa ad una idea filosofica, i versi, lenti, scorrono in lunghezza e pacatezza di suono: « And now from the vast of the Lord will the waters of sleep » [30], con un accurato distanziarsi di suoni vocalici, « Roll in on the souls of men » [31], o nell'ultimo verso: « On the length and the breadth of the marvellous marshes of Glynn » [32].

Il poeta procede verso la palude dal bosco, mentre il sole è ancora alto, e, nel bosco, le colonne di tronchi d'albero e la solitaria intimità lo guidano ad un pensiero di eremiti in preghiera:

> Beautiful glooms, soft dusks in the noon-day fire
> Wildwood privacies, closets of lone desire,
> Chamber from chamber parted with wavering arras of leaves
> Cells for the passionate pleasure of prayer to the soul [that grieves
> Pure with a sense of the passing of saints through [the wood [33].

29. *Works,* I, p. 119.
30. *Works,* I, p. 122.
31. *Ibid.*
32. *Ibid.*
33. *Works,* I, pp. 119-120.

Nell'ombra del bosco il poeta acquista un senso di fiducia e di abbandono. I ritmi si susseguono variati, legati da ripetute congiunzioni, e, mentre si crea l'idea della sospensione di ogni attività nell'ora della sera, così ogni dubbio di quelli che usavano tormentare il poeta è rimosso:

> But now when the noon is no more and the riot is at rest
> And the sun is await at the ponderous gate of the West
> And the slant yellow beam down the wood aisle doth seem
> Like a lane into heaven that leads from a dream
> Ay, now when my soul all day hath drunken the soul of [the oak
> And belief overmasters doubt and I know that I know
> And my spirit is grown to a lordly great compass within
> ... Oh, now, unafraid, I am fain to face
> The vast sweet visage of space [34].

Il gioco di luci ed ombre iniziale sulle foglie degli alberi continua ad apparire attraverso tutta la poesia, ora abbagliante nella luce, ora misterioso e suggestivo nell'ombra:

> Softly the sand-beach wavers away to a dim gray looping [of light
> A league and a league of marsh-grass, waist-high, broad in [the blade,
> Green, and all of a Height, and unflecked with a light [or a shade,
> Stretch leisurely off, in a pleasant plain,
> To the terminal blue of the main [35].

Dalla palude il poeta giunge al mare; egli richiama lentamente l'attenzione del lettore verso il mare: dapprima esso è trattenuto dagli intricati canali, poi rapidamente entra: « Here and there Everywhere » sino a che si sparge di nuovo calmo e copre la terra:

> Till his waters have flooded the uttermost creeks and the [lowlying lanes

34. *Works*, I, p. 120.
35. *Ibid.*

And the marsh is meshed with a million veins
Like that as with rosy and silvery essences flow
In the rose-and-silver evening glow [36].

L'impressione finale che il poeta lascia è quella del mare che si insinua nella palude, investendola con rivoli d'argento che riflettono l'ultimo rosato bagliore del sole. Poi le ali di un uccello diretto a nido risuonano nell'oscurità e nel silenzio, ed è notte.

Nell'insieme la poesia è un brano quieto e riflessivo, ma nonostante il tono ingannevole di calma c'è una qualità appassionata nei versi in cui la prima persona si inserisce, negli « oh » e nelle domande finali; ed i versi che inseriscono il muoversi delle acque si muovono velocemente essi stessi.

Lanier sfrutta qui il simbolo della marea montante ed in « Sunrise » quello del sorgere del sole, entrambe immagini primordiali dotate di non comune potenza evocatrice. Le immagini sono realizzate in se stesse come apparizioni pure sino a che esse si dissolvono nel simbolo che le include e le trascende, e non è certo di grande utilità cercare delle equivalenze: quercie = Spirito Santo, palude = condizione umana, marea = fusione del finito con l'infinito, per quanto ovvie esse si presentino, poiché, appunto in quanto ovvie, esse finiscono con l'impoverire l'irradiazione naturale dell'immagine-simbolo stessa [37].

Se i « Marshes of Glynn » si muovono in un tempo di ampio respiro con accelerazioni occasionali, in « Sunrise » il ritmo palpita più mosso, e, in qualche luogo, frenetico.

Strettissima è qui la collaborazione tra il ritmo semantico ed il ritmo metrico; massimo lo sfruttamento delle possibilità del linguaggio, anche a livello di semplice suggestività acustica. In una forte integrazione solidale di tutti gli elementi del contesto, le iterazioni a carattere emotivo, le anti-

36. *Works*, I, p. 121.

37. Vedi « Lanier as Poet » di Ch. Ed. Winfield Parks in *Essays on American Literature in Honor of Jay B. Hubbel*, Duke University Press, Durham, N.C., 1967, pp. 199-200.

cipazioni, le dilazioni, le inversioni, le antitesi, i costrutti arcaicizzanti, cooperano a costringere la fantasia a produrre l'immagine. Le immagini sono molto ornate ed elaborate, in un fiorire lussureggiante e grande ricchezza di particolari; i colori, le luci, i suoni ed il gioco d'ombre sembrano a momenti il vero soggetto della poesia, mentre il tema principale recede:

> O cunning green leaves, little masters! like as you gloss
> All the dull-tissued dark with your luminous darks
> [that emboss
> The vague blankness of the night into pattern and plan
> ... So ye have wrought me
> Designs on the night of our knowledge, — yea, ye have
> [taught me, So
> That haply we know somewhat more than we know [38].

Il ritmo è anapestico e giambico, combinato in maniera irregolare in versi che vanno da un minimo di una sillaba ad un massimo di sedici: gli anapesti si susseguono lenti, all'improvviso interrotti dal ritmo primitivo degli spondei:

> The hive is of gold undazzling, but, oh, the Bee,
> The Star-fed Bee, the built-fire Bee,
> Of dazzling gold is the great Sun-Bee
> That shall flash from the hive-hole over the sea [39].

A volte un gruppo di sillabe, come un gruppo di note, entra nel verso producendo impressione di velocità ed eccitamento, a volte gli accenti sono ampiamente distanziati e il verso è allungato da consonanti sonore, sicché esso procede maestoso attraverso la pagina. Tutti i versi tendono verso un « climax » che è raggiunto non solo a livello di significato ma anche nel colorito delle parole e nella soluzione ritmica:

> Oh, what if a sound be made!
> Oh, what if a bound be laid
> To this bow-and-string tension of beauty and silence
> [a-spring

38. *Works*, I, p. 145.
39. *Works*, I, p. 148.

To the bend of beauty the bow, or the hold of silence [the string!
I fear me, I fear yon dome of diaphanous gleam
Will break as a bubble o'er-blown in a dream. —
If a bound of degree to this grace be laid,
Or a sound or a motion made [40].

I ritmi guizzano senza posa mentre il poeta cerca di catturare un momento così fugace, e gli andamenti ritmici conducono a particolari scelte linguistiche: così l'idea del sonno induce alla scelta di « drifting, sifting, sifting » come suoni onomatopeici di foglie mosse, in analogia tra il significato e l'articolazione linguistica. Al tono cullante che accompagna l'attesa si sostituisce un progressivo « crescendo » sino a che improvvisamente un'immagine nuova si introduce e sostiene la musica sino ad un nuovo decrescendo.

Now a dream of a flame through that dream of a flush [is uprolled:
To the zenith ascending, a dome of undazzling gold
Is builded in shape as a bee-hive, from out of the sea [41].

Abbiamo già detto che la struttura di « Sunrise » presenta tre voci che attengono l'arrivo del sole: la palude, il mare e l'anima del poeta. La poesia si articola poi in tre parti: prima dell'alba (i boschi, la palude ed il mare), dall'alba al sorgere del sole, ed infine l'apparire del sole stesso. Insieme alle foglie che sussurrano e alla palude che distilla silenzio, l'orecchio si tende nella aspettazione, in un momento di quiete immensa che è sospeso, conservato per più versi, in un tentativo di catturare la sensazione stessa dell'alba che sorge dal mare; poi il gufo è destato,

... the wild duck sails round the bend of the river
And a sailor unseen is hoisting a-peark,

40. *Works*, I, p. 147.
41. *Works*, I, p. 148.

For, list, down the inshore curve of the creek
How merrily flutters the sail [42].

E quando il sole giunge esso è salutato in termini di gioia pagana, e nei termini del significato che esso prende per un uomo che sta per morire; i suoi raggi sono descritti con gioia dionisiaca e in spirito di abbandono:

The wave-serrate sea-rim sinks, unjarring, unreeling,
Forever revealing, revealing, revealing,
Edgewise, bladewise, halfwise, wholewise, — 'tis done!
Good morrow, lord Sun!
With several voice, with ascription one,
The woods and the marsh and the sea and my soul
Unto thee, whence the glittering stream of all morrows
[doth roll
Cry good and past — good and most heavenly morrow,
[lord Sun [43].

Se nei « Marshes of Glynn » il poeta giungeva al mare con la domanda di cosa circolava sotto le acque tranquille del sonno, di cosa si muoveva sotto le acque quando la marea montava, e la palude investita dal mare, piena di rivoli d'acqua, rifletteva la galassia moltiplicandola, e ogni goccia aveva in sé il segreto di tutto l'immenso cielo, qui è il sole, « Artisan born of purple », « Workman Heat », « Laborer Heat », « Artist », « Manifold One », che comunica l'illuminazione:

I am lit with the sun
Oh, never the mast-high run of the seas
Of traffic shall hide thee,
Never the hell-colored smoke of the factories
Hide thee,
Never the reek of the time's fen-politics
Hide thee,
And ever my heart through the night shall with knowledge
[abide thee,

42. *Ibid.*
43. *Works,* I, p. 148.

And ever by day shall my spirit as one that hath tried thee,
Labor, at leisure, in art, — till yonder, beside thee
My soul shall float, friend sun,
The day being done[44].

« Sunrise », assai pateticamente ed in chiave con il suo tema, fu scritta da Lanier febbricitante e morente. Pochi giorni dopo giunse la morte a coglierlo a soli trentanove anni.

Non si può essere d'accordo con quanti pensano che Lanier sia passato sulla scena della poesia americana senza alcun risultato di rilievo, senza alcun esito conclusivo.

In una lettera a Robert Bridges, G. M. Hopkins aveva commentato favorevolmente sulle « notions about poetical form » di Lanier e sui suoi versi, paragonandolo a Whitman e a Poe[45].

Certamente l'opera di Lanier rappresenta una rottura con la moda del tempo perché è molto diversa da quella di Longfellow che consiste di nobili idee messe in piacevoli versi ed esprime una sfida altrettanto enfatica e veemente quanto quella di Whitman[46]. Si tratta però di un atteggiamento diverso perché Whitman si volgeva fuori di sè, verso il realismo, e Lanier si ripiegava su se stesso e sulla sua tecnica; e diverso è anche da quello di Poe, che aveva accentuato i valori estetici del sacrificio del contenuto intellettuale perché, per quanto sembri cullarsi nei suoi suoni, non dimentica mai quella ricerca di una verità valida per l'uomo che ne è la fonte ed il fine.

Sin dalle prime composizioni poetiche Lanier aveva teorizzato in versi sulla società, il lavoro, il benessere, il commercio, la scienza, e predicato il suo vangelo di amore, cercando di comunicare le sue idee in versi di grande armonia e musicalità e che si presentavano in forme originali; ma il ri-

44. *Works*, I, p. 149.

45. G.M. Hopkins, *Letters to Robert Bridges*, Oxford, 1935: la lettera è in data 16 aprile 1884.

46. « Everything I do or write is so new and upturny of old mouldy ideas that I have infinite trouble... », *Works*, IV, p. 84.

sultato furono spesso poesie pretenziose con qualche buon brano da estrarre e lunghi passi pesanti e pedanti. Ma fu quando la musica, da romantico oggetto di poesia in un primo tempo e ispiratrice di metafore complesse e sostenute in un secondo tempo, si trasformò in tecnica vera e propria che la poesia di Lanier acquistò un'impronta e delle modulazioni sue personali e veramente significative.

La musica era apparsa come tema nella « Symphony » e gli strumenti avevano prestato le loro voci (flauto, clarino, violino, oboe e fagotto) a variare il tema dominante: un messaggio di fratellanza e di amore. Le immagini avevano poi preso a fluttuare dal mondo della musica a quello della natura, in tipiche metafore miste o cumulative di cui Lanier farà sempre più spesso uso col maturare della sua tecnica. La musica informa anche la strutturazione sinfonica di poesie dal titolo meno indicativo della « Symphony » e dall'intento meno sperimentale e polemico; il tema annunciato in una chiave viene ripreso in altre: le voci si alternano e inseriscono variazioni e si struttura un concerto.

Nei « Marshes of Glynn » i boschi, la palude e il mare sono le voci che si susseguono e si avvicendano su un complesso sfondo di suoni, sussurri, e silenzi d'intervallo, in attesa che si compia il miracolo della marea: voci che si levano in crescendo e decrescendo, senza tregua, in un tempo rapido, sino a che il finale giunge portando appagamento all'attesa così a lungo prolungata.

Il poeta, il bosco e la palude sono i protagonisti che introducono e cantano il tema della aspettazione in « Sunrise ».

La musica ispira anche la costruzione di poesie di tutt'altro tipo, tanto semplici, liriche, melodiche, quanto quelle sono complesse, sinfoniche, barocche: « The Ballad of Trees and the Master » e « The Song of the Chattahoochee » presentano un tema unico che si svolge pianamente. E' proprio in una poesia come « The Song of the Chattahoochee » che si raggiunge il culmine di quella frenesia sonora di versi iterativi che producono la narcotica incantagione per cui

Lanier è più noto, ma questo non avviene certo a dispetto del senso, poiché la personificazione del fiume che parla per sè, cantando una sua storia d'amore, si fa simbolo di tutto ciò che è vita e movimento, di tutto ciò che tende ad un proprio fine, ad una propria conquista, di ogni altruistica passione di dare, di ogni mistico abbandono nell'attesa di confondersi con l'assoluto che tutti c'include.

Non si tratta perciò di musicalità fine a se stessa, ma di una tecnica che finisce con l'informare una visione della realtà. La struttura stessa della musica si presta a confermare il poeta nella sua fede nelle « rispondenze » da un aspetto all'altro della vita nel mondo che conosciamo. Lo stile « inwoven » nel linguaggio poetico ha un parallelo nella strutturazione dei brani musicali sinfonici, come nella percezione di quel rapporto uomo-realtà che culmina in una integrazione panteistica, mistica, gioiosa, appassionata. Il poeta cerca e trova il senso delle cose, procedendo attraverso una serie di immagini coerenti verso la conquista, tutta intima, del mondo intorno a sè, in devota fedeltà ai suoi temi che permangono e si evolvono, senza rifiutare la frustrazione del pensiero, ponendo la morte al posto di onore (ma senza il brivido lugubre di Poe), nella confidenza e comunione con Dio, sino a che egli giunge ad una accettazione della condizione umana che è appagata e serena.

Intorno all'uomo Lanier, perplesso, dubbioso, entusiasta e spesso frustrato, è la scena naturale che, componendosi in atteggiamenti umani, gli propone immagini che lo confortano, così come Cristo in « The Ballad of Trees and the Master » aveva trovato conforto soltanto presso gli olivi.

« Nature is like music », Lanier aveva scritto. « The meanings of the tones are not preconcerted among them: each tone is free to mean all things, depending on its situation » [47].

Il poeta si appoggia alla terra con senso di parentela, di affinità, di abbandono:

47. *Works*, VIII, p. 319.

Dear Mother Earth,
Of giant birth
Yon hills are thy large breasts, and often I
Have climbed to their top nipples, fain to lie
And drink my mother's milk so near the shy [48].

Le cose acquistano corpo ed anima, si atteggiano nei più umili o ieratici gesti umani. L'io si riconosce minimo, particola minuscola del cosmo, ma capace di partecipare della forza, della bellezza di esso:

I am strong with the strength of my lord the sun
How dark, how dark soever the race must needs be run
I am lit with the sun [49].

Basterebbe estrarre un modulo come quello di « movimento » con tutte le sue variazioni e vederne l'integrazione strutturale nel sistema poetico di Lanier per dimostrare come si tratti di un tema unico, di una costante che rimanda dal mondo dei sentimenti umani al mondo della natura, tutto recuperando a questa visione. Non c'è staticità nelle immagini, né peraltro nelle intere poesie di Lanier in cui egli comunica la visione cui è giunto. Tutto è slancio, dinamica, espansione, attrazione: anche la palude è penetrata dal movimento delle acque della marea; il fiume corre cantando; la morte, come un sasso fermo nel ruscello ridente, viene circondata, assalita dalla vitalità dell'acqua e trasformata in qualcosa che non può morire.

Il tema correlativo della staticità si concreta soltanto per esclusione; la staticità è un modo di solitudine ed è la cosa temuta. Esso si placa nel senso di possesso mistico del tutto, nell'assolutezza di una identità cercata a lungo:

... now I hold
Your being in my being [50].

48. *Works*, I, p. 166.
49. *Works*, I, p. 149.
50. *Works*, I, p. 97.

Nel mondo della natura, al di là delle contraddizioni apparenti [51], egli trova conferma per le sue certezze, scegliendo immagini coerenti che rasserenano la sua visione della condizione umana, e il moto che collega la più profonda delle sue esperienze, la musica, con il mondo della natura, in cui tutto vibra in continuo divenire, si placa soltanto nel sentimento di Dio:

The universe-finity is to me like the chord of the dominant seventh, always leading towards, always inviting onwards, a chord of progress; God is the tonic triad, a chord of repose [52].

Elsa Rossi Linguanti

51. « ... beneath every square yard of all this green beauty and freshness goes on all day the monstrous struggle for existance », in Ch. R. Anderson, « Lanier and Science: Addenda », in *Modern Language Notes*. LXXXI, June 1951, p. 397.

52. *Works*, I, p. 267.

LA TRADIZIONE NARRATIVA INGLESE IN AMERICA

Wilbur Cross, poeta e direttore della *Yale Review*, rievocando nel 1928 il clima letterario anglo-americano della fine del secolo precedente, osservava con un certo distacco:

> To the oncoming generation to which I belonged it was an interesting and amusing sight to see novelists — seven or eight of them — who were standing in the front row, attacking the ghosts of their predecessors in prefaces, introductions, detached essays, while at the same time arguing openly or by indirection for their own superiority [1].

Negli ultimi due decenni del XIX secolo, una serie di eventi letterari modifica profondamente la tradizione narrativa americana e quella inglese, nuovi rapporti e nuovi equilibri tra le due narrative vengono istituiti. Al netto rifiuto della tradizione medio-vittoriana, che si identificava nei celebri nomi, seppure spesso contrapposti, di Dickens e di Thackeray, da parte di una nuova generazione di scrittori inglesi [2], corrisponde un analogo atteggiamento polemico della narrativa americana, alla ricerca di una nuova e completa autonomia dai valori della tradizione inglese in blocco, che, fino a quel momento, non erano mai stati, praticamente, almeno nel settore del romanzo, messi in discussione.

Un doppio movimento, quindi, si verifica nella cultura americana — la rottura con il passato e la ricerca di nuovi spazi narrativi si accompagna a una precisa svalutazione critica della tradizione inglese e dei suoi maggiori rappresentanti. Nello stesso tempo, per la prima volta nella storia culturale dei due paesi, si determina un influsso massiccio

1. W.L. Cross, *The Modern English Novel*, New Haven, 1928, pp. 4-5.
2. Si veda, di chi scrive, « Aspetti del romanzo inglese alla fine del XIX secolo », in *Belfagor*, 31 luglio 1971, pp. 392-408.

della narrativa americana su quella inglese, favorito anche dalla diaspora di romanzieri che vanno alla conquista dell'Inghilterra, risiedendovi per lunghi periodi, come Bierce, Harte, Howells [3]. Alcuni si fermano, come Henry James, altri non fanno a tempo a tornare, come Stephen Crane. L'influsso americano sulla grande stagione narrativa inglese a cavallo tra i due secoli verrà poi vigorosamente sostenuto da Ford Madox Ford, uno dei due protagonisti della fine del secolo che si abbiano lasciato la loro versione *a posteriori* di quel fervente periodo (l'altra 'voce', spesso in aspro contrasto con Ford, sarà quella di H.G. Wells nel suo vivacissimo *Experiment in Autobiography*), quando egli, appunto ironizzando nei confronti di Wells [4], indicherà in James, Conrad e Crane, pur con le loro differenti caratteristiche, i romanzieri 'cospiratori' che avevano aperto alla narrativa di lingua inglese nuove esaltanti prospettive:

> The extent of the conspiracy was this: the works of those three writers whose influence on the Anglo-Saxon — and even to some extent on the British — novel was overwhelming — were united by a common technique and their literary aims were to all intents exactly the same [5].

3. Sull'*Atlantic Monthly* dell'Ottobre 1899 (vol. LXXXIV, p. 524) il «colonnello» Higginson poteva sottolineare la popolarità di alcuni artisti americani in Inghilterra già nel 1872: «It was also a period when two or three American writers were so enormously popular in England that I could at once command the ear of any Englishwoman by telling her that I had been a pupil of Longfellow, or of any Englishman by dropping out the fact that I had dined with Mark Twain in his own house and he had said grace at the table».

4. F.M. Ford, *The English Novel*, London, 1930, pp. 136-137: «Indeed, some ten years ago my friend Mr. Wells wrote to the papers to say that in the first decade of the century a group of foreigners occupied that corner of England and were engaged in plotting against the English novel».

5. *ibidem*, p. 137. Questo giudizio è sostanzialmente ripetuto dal Ford qualche anno più tardi in *Mightier than the Sword, Memoires and Criticism*, London, 1938, p. 146: And indeed the conscious artists in the England of those days were all either actually foreigners, or returned, or not even returned, expatriates. In my day they consisted of three Americans and a Pole — Henry James, Stephen Crane, W.H. Hudson, and Joseph Conrad».

In effetti, l'atteggiamento inglese rimase sostanzialmente ostile alla nuova narrativa americana, come testimoniano le furibonde reazioni delle riviste letterarie contro William Dean Howells che aveva avuto l'audacia di « liquidare » la tradizione dei Dickens e dei Thackeray.

Ma l'ostilità inglese assume molteplici aspetti. Innanzitutto vi è la presunzione dell'intellettuale che, sapendo di rappresentare una civiltà più antica, non può tollerare paragoni che investano la sfera culturale. Fu questo l'atteggiamento di Matthew Arnold, durante il suo viaggio negli States del 1888, che aspramente rimproverò agli americani il loro « tall talk and self-glorification », sottolineando la pochezza della loro produzione letteraria (e, come si evince dal contesto, in particolare narrativa), senza evidentemente rendersi conto di quanto stava accadendo attorno a lui:

> Far from admitting that in literature they have as yet produced little that is important, they play at treating American literature as if it were a great independent power; they reform the spelling of the English language by the insight of their average man. For every English writer they have an American writer to match. And him good Americans read; the Western States are at this moment being nourished and formed, we hear, on the novels of a native author called Roe, instead of those of Scott and Dickens [6].

Nello stesso tempo, la necessità per la narrativa americana di ispirarsi al 'nuovo' romanzo francese ed europeo, affermata, tra gli altri, dallo stesso Howells, rinfocola il coro delle lamentele e delle ironie da parte dei critici conservatori, annidati nel Savile Club di Londra, protetti dalla autorevole figura (poi memoria) di Robert Louis Stevenson, e seguaci di un ritorno alla genuina ispirazione del 'romance' come antidoto al romanzo noioso (cioè, non avventuroso) e immorale (cioè, non didascalico) di importazione francese. Tra

6. M. Arnold, « Civilization in the United States » in *Nineteenth Century*, April 1888, p. 492.

di essi, un ruolo prominente è certamente esercitato da Andrew Lang, che, nella sua Rubrica « At the Sign of the Ship » sul *Longman's Magazine*, tuonò per più di un decennio contro Howells, James, gli scrittori francesi e quelli russi in nome di una tradizione rigorosamente autoctona, basata sullo *humour* e la satira sociale (Fielding, Thackeray, Dickens) oppure sulla rievocazione storica (Scott, Stevenson).

La narrativa americana contemporanea è uno dei bersagli favoriti del Lang [7]. L'unico scrittore d'oltre Oceano che gli va a genio è, naturalmente, un Mark Twain ridotto alla rassicurante funzione di umorista-principe, dunque non indegno di essere inserito in una tradizione peculiarmente inglese [8].

Sulla possibilità di una autentica narrativa americana il Lang non mancò mai di manifestare il suo profondo scetticismo, spesso polemizzando direttamente con Howells e, più cautamente, con James. Il suo atteggiamento sarcastico non è, in molti casi, diverso da quello di Matthew Arnold. Nel 1887, ad esempio, egli si fa beffe delle riviste letterarie americane (e lo strale è chiaramente diretto contro Howells), nello stesso tempo illuminandoci, sia pure con un'ottica irriverente, sul grande dibattito in corso negli Stati Uniti:

> If one may judge by the American magazines, no literary topic is more interesting than the theory and practice of Fiction. What is realism? How realistic is it right to be? Can a book

7. Indicativa è la sua incomprensione di *The Red Badge of Courage*, in « At the Sign of the Ship », *Longman's Magazine*, June 1896, p. 216: « To myself the book seems too long and greatly in need of maps. The reader should know, though the recruit does not, what is going on, where, and why. The style is flaring, flamboyant, and vigorously affected ».

8. In una delle prime puntate della rubrica (*ibidem*, February 1886,, pp. 445-6) il Lang, dopo aver fatto i suoi auguri a Mark Twain, « the most powerful and diverting writer, I think, of his American contemporaries », per il suo cinquantesimo compleanno, celebra la sua arte con questa poesiola: « Spirit of mirth, whose chime of bells / Shakes on his cap, and sweetly swells / Across the Atlantic Main, / Grant that Mark's laughter never die, / That men, through many a century, / May chuckle o'er Mark Twain ».

that is popular be Literature (with a capital L)? or is Literature a manner of writing so refined and tormented that very few people want to read it, and they, for the most part, reviewers? What manner of thing is the Great American Novel to be, and when are we to look for its coming? With these and similar questions the critics divert themselves and their more philosophic readers [9].

A questo punto, avendo il critico abilmente introdotto il problema del Grande Romanzo Americano, egli può dare sfogo polemico ai suoi sentimenti anti-americani:

As to the Great American Novel, why should there be any at all? Is every country bound to have a Great Novel? ... why should the States expect to have a Great American Novel, and to be blessed above other peoples in this matter? One is inclined to say that if there must be a Great American Novel it has arrived already. « There will come no other Odysseus henceforth for ever » said the real hero. And the novel was *Uncle Tom's Cabin*... [10].

Quest'ultima era, evidentemente, una battuta maligna, malgrado la popolarità del fortunato romanzo della Beecher-Stowe. Indicare come grande romanzo americano — e per di più irripetibile — *Uncle Tom's Cabin*, voleva dire ribadire i propri pregiudizi nei confronti di una cultura considerata ancora quasi coloniale [11]. L'unico romanziere americano del passato che il Lang e tutta la critica ufficiale inglese prendono sul serio rimane Hawthorne, « in his art per-

9. *Ibidem*, October 1887, p. 659.

10. *Ibidem*, p. 659.

11. Non mancano, naturalmente, le voci che si levano a difesa del romanzo americano, come quella di Henry Norman in « Theories and Practice of Modern Fiction », *Fortnightly Review*, December 1883, pp. 874-5, in cui la « new American school » viene lodata e anteposta alla narrativa inglese contemporanea. Varrà la pena di menzionare, in questo contesto, anche una straordinaria recensione di *Moby Dick* apparsa sul *Leader* dell'8 novembre 1851 per mano di Georges Henry Lewes, in cui il grande critico inglese riconosce subito di trovarsi di fronte a un capolavoro, « a strange, wild work with the tangled overgrowth and luxuriant vegetation of American forests.. » (*cit.* in ALICE R. KAMINSKY, *George Henry Lewes as Literary Critic*, Syracuse, 1968, p. 84).

fect and refined »[12] e dallo stesso Lang contrapposto esplicitamente a Howells.

Nathaniel Hawthorne, anzi, negli ultimi decenni del secolo, acquista una fama (abilmente alimentata anche dagli scritti biografici del figlio Julian) che può sorprendere — se si pensa alla totale eclisse di Melville, — e che comunque costituisce uno dei legami più interessanti tra cultura americana e cultura inglese.

Come Giuseppe Gadda Conti ha sottolineato nel suo studio, William Dean Howells, pur lanciando il guanto di sfida contro il « romance » della tradizione ingese, si guarda bene dal comprendere in questa definizione le opere di Hawthorne, che, anzi, considera tra gli ispiratori della nuova narrativa americana[13].

Ma in Inghilterra Hawthorne era visto proprio come uno dei capisaldi del « romance », e, in questa luce lo presenta proprio Robert Louis Stevenson in « Victor Hugo's Romances », in cui, dopo aver esaltato le possibilità espressive del « romance », indica in Hawthorne l'unico artista in grado di concretarle sulla carta:

> At the present moment we can recall one man only, for whose works it would have been equally possible to accomplish our present design: and that man is Hawthorne. There is a unity, an unwavering creative purpose, about some at least of Hawthorne's romances that impresses itself on the most indifferent reader and the very restrictions and weaknesses of the man served perhaps to strenghten the vivid and single impression of his works[14].

12. *Longman's, cit.*, December 1890, p. 217.

13. G. Gadda Conti, *William Dean Howells*, Roma, 1971, p. 27: « Sul piano della critica letteraria, egli s'industriò sempre a distinguere la forma narrativa usata da Hawthorne, il *romance*, dagli altri libri di quel genere, da lui osteggiati. La realtà è che l'ammirazione di Howells per Hawthorne travalica i limiti di una teoria puntigliosamente costruita e difesa ».

14. R.L. Stevenson, « Victor Hugo's Romances » in *Familiar Studies of Men and Books*, London, 1886, p. 13.

Aveva validamente contribuito all'affermazione della fama di Hawthorne in Inghilterra il giovane Henry James, che, dopo aver deciso di fermarsi a Londra nel 1876, si era visto offrire nel 1878 una importante collaborazione alla collana degli « English Men of Letters » diretta da John Morley. Dei 29 titoli pubblicati solo uno avrebbe riguardato un americano, Hawthorne, appunto, di cui James ebbe l'incarico di stendere la biografia critica per il pubblico inglese. Le circostanze di questo « incontro » tra il più illustre esponente della narrativa americana e il giovane compatriota alle prime armi sono state sottolineate da Tony Tanner: esso avviene di fronte a un pubblico di lettori appartenenti a quella cultura inglese che poteva ancora vantarsi di essere la depositaria della grande tradizione del romanzo [15]. Era dunque necessario mostrare a questa udienza una consapevolezza precisa non solo della grandezza, ma anche dei limiti di Hawthorne — e i limiti si potevano riassumere in una parola-chiave, « provincialism », l'appartenenza a una cultura in cui mancavano « the items of high civilization », (e cioè nel famoso elenco jamesiano), « No sovereign, no court, no personal loyalty, no aristocracy... no great Universities nor public schools... no literature, non novels, non museum... no Epsom or Ascot! » [16]. Ma questo brano è preceduto da alcune riflessioni ancora più chiare sugli svantaggi che l'artista americano doveva affrontare nel suo paese:

If Hawthorne had been a young Englishman, or a young Frenchman of the same degree of genius, the same cast of mind, the same habits, his consciousness of the world around him would have been a very different affair; however obscure, however

15. Si veda TONY TANNER, Introduction a H. JAMES, *Hawthorne*, London, 1967, pp. 1-21. Il Tanner sottolinea che il rapporto tra James e Hawthorne non fu mai statico. In seguito James giunse a una comprensione più sottile e completa dell'arte hawthorniana.

16. H. JAMES, *op. cit.*, p. 55. Si veda questa citazione come è utilizzata in D. HOFFMANN, *Form and Fable in American Fiction*, New York, 1965 (I ed. 1961), p. 5.

reserved, his own personal life, his sense of the life of his fellow-mortals would have been almost infinitely more various [17].

L'assenza di spirito critico nella cultura americana è, appunto, uno degli ostacoli che rendono impossibile la nascita di un'arte narrativa adulta, e un'altra delle cause che rendono l'America « provinciale » rispetto all'Europa [18]. Non vi è da stupirsi, sotto questo aspetto, se *The Scarlet Letter* è vista subito come un'opera che finalmente può stare alla pari con la produzione europea (« Something might at last be sent to Europe as exquisite in quality as anything that had been received, and the best of it was the thing was absolutely American... » [19]. Anche *The Scarlet Letter*, proprio per la sua grandezza, viene inglobata nella cultura inglese e giudicata nell'ambito della narrativa inglese, « the most consistently gloomy of English novels of the first order » [20]. La narrativa americana appare ancora subordinata a quella inglese, e l'idea di uno sviluppo antitetico non è considerata. William Dean Howells, già su posizioni più spregiudicate, non approvò il concetto di « provincialism » applicato all'America che è uno dei temi fondamentali del saggio jamesiano [21].

Ma James era in quel momento impegnato a conquistare il pubblico inglese, e non voleva evidentemente segnare linee di demarcazione troppo nette — anzi, pare quasi lagnarsi dell'etichetta di narratore americano in una lettera a Mrs. F.H. Hill del 21 marzo 1879, di cui Leon Edel ha sottolineato l'importanza, trattandosi di uno dei pochi commenti di James che siano rimasti a proposito della recensione di un suo libro, in questo caso il controverso *Daisy Miller and Other Stories* [22]. Nella lettera James protesta con la corrispondente perché, avendo rappresentato due signore inglesi

17. *Ibidem*, p. 55.
18. *Ibidem*, p. 45.
19. *Ibidem*, p. 109.
20. *Ibidem*, p. 107.
21. T. TANNER, *Introduzione all'op. cit.*, pp. 4 segg.
22. Si veda H. JAMES, *Selected Letters*, edited by L. Edel, London, 1956, p. 103 in nota.

in modo sfavorevole, la critica, con una spiacevole generalizzazione, lo ha rimproverato di aver espresso un giudizio negativo sulle « English manners » — cosa che egli non aveva voluto assolutamente fare. E inoltre:

> And then, in such a matter, the bother of being an American! Trollope, Thackeray, Dickens, even with their big authoritative talents, were free to draw all sorts of unflattering English pictures, by the thousand. But if I make a single one, I am forthwith in danger of being confronted with a criminal conclusion — and sinister rumours reach me as to what I think of English society [23].

In realtà, fino agli anni '80 la polemica era stata a senso unico. Mentre da parte inglese non si era mancato — ogni volta che se ne presentava l'occasione — di sottolineare la propria massiccia e scontata superiorità culturale, i letterati americani non avevano mai esplicitamente attaccato la tradizione inglese, soprattutto nel campo della narrativa.

Anche Emerson e gli altri trascendentalisti, seppure auspicando una cultura autonoma, non avevano cercato di svalutare in alcun modo, almeno esplicitamente, l'esperienza letteraria inglese. Ma, per rimanere nel campo della narrativa né Melville né lo stesso Hawthorne avevano mai avanzato, neppure in privato, critiche radicali contro una tradizione con cui in gran parte ancora si identificavano (senza con questo negare l'assoluta novità della loro opera). Melville, anzi, in una lettera all'amico Duyckinck del luglio 1847, confrontando le reazioni del pubblico inglese con quello americano all'apparizione di *Omoo*, sottolineava l'atteggiamento più positivo dei lettori inglesi [24]. Più tardi, però, rompeva con l'editore Bentley che voleva modificare i suoi libri per adattarli al gusto inglese [25]. Particolarmente interessante è la lettera del 20 luglio 1851 allo stesso Bentley, in cui Melville traccia un quadro pessimistico della cultura americana, esortando Bentley e

23. H. James, *op. cit.*, pp. 108-109.

24. H. Melville, *The Letters*, edited by M. R. Davis e W. H. Gilman, New Haven, 1960, p. 64.

25. *Ibidem*, p. 151, anche nota 5.

gli altri editori inglesi a muoversi per l'annosa questione (che si trascinerà fino alla fine del secolo) dei diritti d'autore:

... in all reasonable probability no International Copyright will ever be obtained — in our time, at least — if you Englishmen wait at all for the first step to be taken in this country. Who have any motive in this country to bestir themselves in this thing? Only the authors — who are the authors? — A handful. And what influence have they to bring to bear upon any question whose settlement must necessarily assume a political form? They can bring scarcely any influence whatever [26].

Il paese è, infatti, governato da « sturdy backwoodsmen » che hanno qualche interesse solo per giornali e riviste. Anche qui il senso di inferiorità di una cultura ai primi passi è chiaramente espresso.

Hawthorne, pur non esitando, durante gli anni passati a Liverpool (1853-1857), ad assumere atteggiamenti fortemente polemici nei confronti della civiltà inglese, trattò sempre con estremo riguardo la letteratura, in particolar modo la narrativa, inglese. Ogni volta che egli accenna alle celebrità del momento, Dickens e Thackeray, lo fa con ammirazione e rispetto — e lo stesso si può dire per Scott e per i narratori del XVIII secolo [27]. Sia in Melville che in Hawthorne è difficile trovare uno spunto polemico esplicitamente diretto contro la tradizione inglese o alcuni suoi autori.

La consapevolezza di una differenza di fondo che fosse in qualche modo non individuale, ma collettiva, emerge forse per la prima volta nella polemica a distanza tra Hawthorne e Trollope. All'origine vi era stata una lettera di Hawthorne scritta nel 1860, ma pubblicata dal suo destinatario, James T. Fields, solo nel 1871. Nella lettera Hawthorne, probabil-

26. *Ibidem*, p. 134.

27. Si veda RANDALL STEWART, Introduzione a N. Hawthorne, *The English Notebooks*, New York and Oxford, 1941, in particolare pp. XXXVII segg. Visitando l'Inghilterra, Hawthorne spesso ricorda scene di romanzi ambientati nei luoghi in cui egli si ferma. Ad esempio, a Gloucester, va alla ricerca di una locanda dove era stato Tom Jones (*ibidem*, p. 513).

mente con una sfumatura ironica[28], definiva i romanzi di Trollope:

solid and substantial, written on strength of beef and through the inspiration of ale and just as real as if some giant had hewn a great lump out of the earth, and put it under a glass case, with all its inhabitants going about their daily business, and not suspecting that they were made a show of...[29].

Trollope prendeva spunto da questa lettera in un saggio sulla *North American Review* del settembre 1879 per difendere la sua narrativa, e, nello stesso tempo, impostava un discorso più vasto tentando una geniale definizione della narrativa americana in contrapposizione a quella inglese:

The creations of American literature generally are no doubt more given to speculative — less given to the realistic — than are those of English literature. On our side of the water we deal more with beef and ale, and less with dreams...[30].

Siamo così nuovamente giunti al 1879, l'anno della pubblicazione dello *Hawthorne* di Henry James. Già sui giornali americani si era iniziato il dibattito sul « Great American Novel » e William Dean Howells si preparava ad innescare la sua bomba letteraria — il saggio su James del 1882. Nell'ultimo ventennio del secolo il problema specifico della narrativa americana e della sua autonomia — poi, addirittura, superiorità — rispetto alla tradizione inglese, si intreccerà, come abbiamo già accennato, al tentativo di definire un nuovo tipo di romanzo. La posizione della cultura americana non sarà, ovviamente, univoca. Si possono immediatamente isolare tre atteggiamenti di fondo.

Si vedano tutti i documenti che riguardano questa controversia ora raccolti in *Hawthorne: the Critical Heritage*, edited by J. Donald Crowley, London, 1970, pp. 513-25. Il Crowley sostiene che Hawthorne voleva soprattutto opporre « the romance with popular fiction which he could enjoy but could not altogether respect as serious literature » (p. 513).

29. *Ibidem*, p. 514.

30. *Ibidem*, p. 515.

La cultura accademica continua ad ignorare il romanzo americano e ad attingere alla tradizione consacrata — il romanzo inglese del '700, Jane Austen e Scott, Dickens e Thackeray, Trollope e George Eliot, fino ad arrivare (e a fermarsi) a Hardy. A loro volta, scrittori e critici legati alla forma del « romance » tendono a respingere l'idea di una narrativa autonoma, che, in fin dei conti, Howells andava enunciando proprio in polemica con il « romance ». Per essi, la tradizione narrativa non può fare a meno di Scott e di Stevenson.

Infine, vi è il gruppo degli scrittori ribelli e iconoclasti, che sono poi i grandi narratori americani dell'ultimo ventennio del secolo, con alla testa Howells. Per essi, l'affermazione del nuovo credo realista, nelle varie sfumature che assume individualmente, si accompagna spesso — ma non sempre — con un atteggiamento distruttivo nei confronti della grande tradizione narrativa inglese. Il momento dell'indipendenza culturale è anche il momento in cui si bruciano i ponti con il passato in modo netto e radicale.

Per quanto riguarda la critica accademica, si può ricordare *The English Novel and the Principle of Its Development* di Sidney Lanier, pubblicato postumo nel 1891 sulla base delle lezioni tenute dal Lanier alla Johns Hopkins University nel 1881. La visione del Lanier è quanto mai tradizionale e si ferma a George Eliot, alla quale, direttamente o indirettamente, è dedicata una buona metà del corso. Il naturalismo di Zola viene liquidato frettolosamente nella prima lezione, mentre tutta la narrativa inglese (di narrativa americana non si parla mai) è vista alla luce di una concezione didattico-moralistica che ha inizio nel '700 e si articola attraverso Thackeray e Dickens per culminare in George Eliot. Fedele alla sua impostazione, Lanier nomina appena Jane Austen e riduce Scott alla statura di uno scrittore per ragazzi perché i suoi romanzi « discuss no moral problems »[31]. Anche Dickens viene visto esclusivamente come « a preacher »

31. S. Lanier, *The English Novel and the Principle of Its Development*, New York, 1891, p. 186.

che ci rivela la miseria della vita londinese [32], mentre George Eliot viene esaltata per aver portato a pieno compimento quel « moral purpose » presente in tutta la narrativa inglese. Tutto il volume è animato da un intento idealistico — basterebbe pensare all'affermazione conclusiva, « George Eliot shows man what he may be, in what he is » [33] — che esclude qualsiasi apertura sia nei confronti di una narrativa intesa come espressione di una determinata cultura autonoma, sia nei confronti del realismo in senso lato.

Nel novembre del 1892 compare il primo numero di una rivista a carattere accademico destinata a diventare famosa, *The Sewanee Review*, ed è significativo che esso si apra con un saggio dedicato a un narratore inglese, Thomas Hardy, definito da W.P. Trent « the most prominent English novelist » [34]. Nel maggio del 1893 lo stesso Trent esprime alcuni cautissimi giudizi di rinnovamento, raccomandando di fornire agli studenti universitari « something beyond a few eulogistic lectures or talks on great novelists like Scott and Thackeray » [35]. Nel primo volume della rivista troviamo saggi dedicati al romanzo inglese, al romanzo spagnolo, a Zola — ma nulla sulla narrativa americana. Il ghiaccio viene rotto con un saggio di J.B. Henneman dell'Università del Tennessee nell'agosto 1894. In « The Modern Spirit in Literature » lo Henneman delinea brevemente alcune caratteristiche del romanzo americano, ponendolo tutto sotto il segno del « romance », e accennando alla « detailed self-introspection in the work of Mr. Howells and Mr. James » che gli sembra l'avvisaglia dell'arrivo di un'arte decadente, « a foreign importation... not a native product » [36].

Con un certo compiacimento lo Henneman sottolinea che

32. *Ibidem*, p. 188.
33. *Ibidem*, p. 293.
34. W. P. Trent, « The Novels of Thomas Hardy » in *The Sewanee Review*, November 1892, p. 18.
35. W. P. Trent, « The Teaching of English Literature » in *riv. cit.*, May 1893, p. 265.
36. J. B. Henneman, « The Modern Spirit in Literature », in *riv. cit.*, August 1894, p. 507.

la narrativa americana si muove ancora in prevalenza nel solco della tradizione dickensiana (già svilita al puro elemento comico), e cita come autori rappresentativi di questa tendenza Bret Harte e Mark Twain:

> The average American experience is more associated still with the outward active bristle of adventure and excitement than with even the first stages of morbidly contemplative existence, pre-requisite to a life of self-analysis. The Dickens type of story, picturesque, endowed with passion, suffused with color, and often verging on the burlesque and comic, is still the prevailing model in American fiction [37].

In conclusione, lo Henneman vede in corso, nella narrativa contemporanea, un conflitto tra realismo e romanticismo, che il romanticismo sta vincendo. Al massimo rappresentante del « romance » americano, Marion Crawford, è infatti dedicato il primo saggio della *Sewanee Review* che si occupi di un narratore statunitense. L'autore è ancora W.P. Trent, che non esita a tessere le lodi più sperticate di Crawford, « a writer who has made thousands of friends and deserves to make thousands more » [38].

Proprio per le sue caratteristiche di rivista accademica, uno sguardo ai primi volumi della *Sewanee Review* dà un'idea completa della lentezza con cui la critica ufficiale recepiva i nuovi problemi prospettati da Howells e da altri. Nel volume II, che comprende le annate 1894-1895, ad esempio, troviamo un altro saggio su Thomas Hardy, saggi su Swift, Hauptmann, su diversi aspetti della letteratura francese, ma, a parte il caso di Crawford, nessuna menzione di narratori americani. Bisogna aspettare il Febbraio 1896 per trovare un buon saggio di Jo S. McCowan su « Our First Novelist », cioè Charles Brockden Brown, e il 1898 per

37. *Ibidem*, p. 508.

38. W. P. Trent, « Mr. Crawford's Novels » in *riv. cit.*, February 1894, pp. 239-256.

leggere due articoli dedicati rispettivamente a Poe e alla Beecher-Stowe [39].

Tra gli scrittori americani che rappresentano il « romance » tradizionale, un atteggiamento che potremmo definire di compromesso è tenuto da Julian Hawthorne in un articolo apparso sulla *North American Review* del 1884, « The American Element in Fiction ». Lo Hawthorne non crede all'esistenza di una letteratura genuinamente americana:

> A book about the census; if it be not American, is nothing; but a poem or a romance, though written by a native-born American, who, perhaps, has never crossed the Atlantic, not only may, but frequently does, have nothing in it that can be called essentially American, except his English, and, occasionally, his ideas [40].

Ne auspica però la nascita, soprattutto agganciandola alla tradizione del « romance » esaltata dalla narrativa paterna. Nel saggio compaiono alcune idee sui limiti della società americana che Julian Hawthorne ha certamente ripreso da James (« American life has been, as yet, nothing but a series of episodes, of experiments ») [41]. Aprendosi agli influssi stranieri, soprattutto nel campo del « romance », sarà possibile ovviare a queste carenze. L'importante è non lasciarsi imprigionare da velleitarismi provinciali: « It is silly and childish to make the boundaries of the America of the mind coincide with those of the United States » [42]. L'ambiguità del messaggio sta nel fatto che Julian Hawthorne rifiuta il concetto di romanzo realistico proposto da Howells e rifiuta

39. In proporzione, la poesia americana viene trattata con maggiore considerazione. Se consultiamo il *General Index* per i primi dieci volumi (1892-1902), pubblicato all'inizio del vol. X, troviamo sotto l'intestazione unica « English and American Literature », per la prosa, 22 saggi dedicati a quella inglese e 8 a quella americana, per la narrativa, 17 saggi dedicati all'Inghilterra, e 5 soli dedicati all'America.

40. JULIAN HAWTHORNE, « The American Element in Fiction », in *North American Review*, CXXXIX, 1884, p. 164.

41. *Ibidem*, p. 177.

42. *Ibiaem*, p. 177-178.

anche l'idea di una narrativa autonoma. E' vero che anche Howells aveva parlato di influsso francese, ma contrapponendolo alla tradizione del romanzo inglese e del « romance ». Il rifiuto di identificare l'« America della mente » con una entità geografica riapre, in questo momento storico, la porta all'influenza di Scott e Stevenson, di cui infatti Julian Hawthorne fu un seguace.

Una posizione di completo distacco dai problemi della nuova narrativa americana è espressa da Marion Crawford nel suo volumetto *The Novel: What It Is*, pubblicato nel 1893. Il Crawford ha una visione romantica della narrativa, che gli sembra appartenere più alla sfera etica che a quella estetica. Anch'egli oppone « novel » e « romance » precisando che « the realist proposes to show men what they are; the romanticist tries to show men what they should be » [43]. Coerente con la sua scelta moralistica, Crawford vede nel « romance » una forma d'arte più positiva e quindi più alta [44]. In questo contesto, i valori narrativi della tradizione inglese sono ovviamente accettati supinamente. Bisogna ricordare che il recupero dell'arte narrativa dal punto di vista etico, con la conseguente condanna dell'estetismo e di ogni letteratura aristocratica, non era monopolio dei seguaci del « romance », ma verrà operato anche da Leone Tolstoj, nel suo celebre trattato, immediatamente tradotto in Inghilterra da Aylmer Maude con il titolo *What Is Art* (1899), e che influì profondamente, per l'autorità dello scrittore russo, sul dibattito intorno agli obiettivi e alle caratteristiche della narrativa anglo-americana alle fine del secolo. In America lo tennero in grande considerazione, tra gli altri, Howells, Crane e Norris.

L'attacco contro la tradizione inglese in nome del nuovo romanzo americano fu guidato da Howells — in varie forme

43. M. Crawford, *The Novel: What It Is*, London and New York, 1893, p. 76.

44. *Ibidem*, p. 77. L'appello ai valori ideali del « romance » è una delle armi preferite dei sostenitori di questo genere letterario anche in Inghilterra. Si veda l'intervento di H. Rider Haggard, « About Fiction » sulla *Contemporary Review*, February 1887, pp. 172-180.

ne furono coinvolti anche Mark Twain e Henry James, e poi, alla fine del secolo, la nuova generazione degli scrittori realisti, Crane, Norris, Garland. L'atteggiamento di tutti questi scrittori non fu, naturalmente, univoco. Secondo la sensibilità anche psicologica e la cultura di ognuno, l'attacco si articolò con sfumature diverse in Howells, James, Gerland, oppure fu attutito da un sostanziale disinteresse teorico per il problema in Twain e Crane, e, almeno in un caso, quello di Norris, il rispetto per la tradizione narrativa inglese non venne mai meno.

E' indubbio che l'opera di smantellamento fu condotta principalmente da Howells, tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80, quando il dibattito sul « Great American Novel », iniziato da John De Forest già nel 1868, si fece più aspro e coinvolse tutta la cultura americana [45]. L'allontanamento di Howells dalla tradizione inglese è progressivo e le sue radici possono essere rintracciate anche nelle sue lettere. Ad esempio, in una lettera dell'8 dicembre 1867 riferisce con entusiasmo d'aver assistito a una conferenza americana di Dickens, ma conclude: « It was rather sad, however, for an American, who had naturalized Dickens's characters, to find that after all they were English » [46], dove i due termini, « American » e « English », vengono già nettamente contrapposti. Dieci anni dopo, nel 1877, egli lodando Turgheniev esprime a Charles Dudley Warner la sua netta disapprovazione per i romanzi in tre volumi (i « triple deckers »), su cui appunto si fondava tanta parte della tradizione narrativa inglese:

I believe I grow more and more contrary-minded on this point and it seems to me that the people of the next age will look with as much amaze upon our big novels as we do upon Richardson's. The man who has set the standard for the novel

45. Su questo punto si veda l'Introduzione di C. M. Kirk e R. Kirk a W. D. Howells, *Criticism and Fiction*, New York, 1959.

46. W. D. Howells, *Life in Letters*, edited by Mildred Howells, New York, 1928, vol. I, p. 123.

of the future, is Tourgénief whom certainly you can't blame for want of a vast outlook, or sidelight, or world [47].

Ma, naturalmente, una cosa era esprimere dubbi e insoddisfazioni in privato, e una cosa ben diversa attaccare pubblicamente dalle colonne di una rivista come il *Century* la tradizione inglese in blocco, sostituendovi non un rappresentante illustre della cultura europea, ma addirittura un romanziere americano. E' quanto Howells fece nel saggio apparso sul *Century* del novembre 1882, e dedicato a Henry James. In esso traspare l'idea positivistica che anche l'arte, come ogni altra attività umana, è destinata a svilupparsi ed evolversi rispetto al passato [48] Così si spiega la condanna della tradizione medio-vittoriana che viene relegata tra le anticaglie della storia accanto al romanzo settecentesco:

> The art of fiction has, in fact, become a finer art in our day than it was with Dickens and Thackeray. We would not suffer the confidential attitude of the latter now, nor the mannerism of the former, any more than we could endure the prolixity of Richardson or the coarseness of Fielding. These great men are of the past — they and their methods and interests; even Trollope and Reade are not of the present. The new school derives from Hawthorne and George Eliot rather than any other... [49]

e il romanzo contemporaneo, proseguiva Howells dopo aver esaminato l'influsso del naturalismo francese (ma quello di Daudet, non di Zola), aveva appunto in un americano, Henry James, il suo massimo rappresentante. Si può notare che il concetto di « past » e « present » non è strettamente cronologico, ma, servendosi di esso, Howells fa piazza pulita della tradizione inglese, salvando solo George Eliot. Più tardi egli perfezionerà, nello stesso tempo modificandola, la sua

47. *Ibidem*, p. 232.

48. Sull'« evolutionary criticism » di Howells e di altri letterati americani del periodo come Thomas S. Perry si veda DONALD PIZER, *Realism and Naturalism in Nineteenth-Century American Literature*, Carbondale & Edwardsville, 1966, specialmente pp. 77-87.

49. W. D. HOWELLS, « Henry James, jr. », *The Century Magazine*, November 1882, p. 28.

personale interpretazione della narrativa inglese, fissandone il culmine in Jane Austen, e considerando tutta la storia successiva (con le parziali eccezioni di George Eliot e Thomas Hardy) come un progressivo decadimento dei più alti valori narrativi.

Ma intanto il saggio di Howells aveva fatto esplodere una violenta polemica. Il senso dell'oltraggio si può misurare solo dalle reazioni inglesi. Giuseppe Gadda Conti ricorda « due attacchi anonimi sugli autorevoli trimestrali *Blackwood's* e *Quarterly Review* »[50], ma le invettive continuarono per anni, e Howells divenne la bestia nera della cultura inglese. Alcuni dei critici più famosi non esitarono a tirargli le orecchie con notevole ferocia. George Saintsbury, in un articolo sulla *Fortnightly Review* del 1887, in cui inneggia al trionfo del « romance » propiziato da Stevenson e Rider Haggard, pur criticando a sua volta Dickens, Thackeray e anche Scott per la « carelessness » dei loro intrecci, rivela nei confronti di Howells lo stesso atteggiamento di superiorità culturale che abbiamo già visto in Arnold e in Lang a proposito dell'America:

> Now America, a little young at « culture » is taking her little etiquette books very seriously and trying to obey their minutest directions; while Englishmen, whose literary breeding is of an older stamp and tolerably well established, do not trouble themselves about it at all. For my part, I think some of my friends are very hard on Mr. Howells when he makes those comic little critical excursions of his. Your virtuous beginner always plays the game with surpassing strictness, and is shocked at the lax conduct of oldsters[51].

Anche Edmund Gosse, nel primo saggio scritto da un inglese, in cui si cerchi di dare una valutazione positiva del naturalismo francese, non manca di affibbiare una stoccata a Howells, quando, paragonando il suo atteggiamento nei con-

50. G. Gadda Conti, *op. cit.*, p. 151.

51. G. Saintsbury, « The Present State of the Novel » in *The Fortnightly Review*, 1 settembre 1887, p. 412.

fronti della tradizione con quello di Zola, afferma che « I do not understand Zola to condemn the romantic writers of the past; I do not think he has spoken of Dumas *père* or of George Sand as Mr. Howells has spoken of Dickens »[52].

Howells si rese subito conto delle reazioni negative che il suo intervento aveva suscitato, e, a sua volta, non abbandonò la polemica[53], continuandola, anzi, dal 1886 nella Rubrica « Editor's Study » sullo *Harper's Magazine*. La rubrica durò fino al 1892, e nel 1891 Howells raccolse ritoccandoli i più importanti dei suoi articoli nel volume *Criticism and Fiction*, « as complete and significant a statement of Howells' position at the very height of his career as *The Art of Fiction* was of the critical position of Henry James »[54].

In *Criticism and Fiction* particolarmente feroci sono le stroncature di Scott — e l'accanimento di Howells è comprensibile solo se si ricorda che i sostenitori del « romance », a cominciare da Stevenson e Rider Haggard, vedevano proprio in Scott il massimo esponente del genere. Per demolire Scott Howells ricorre ancora alla teoria dell'evoluzione dell'arte (in parte contraddicendosi, perché lo stesso ragionamento avrebbe allora potuto essere applicato a Jane Austen, che di Scott era più o meno contemporanea):

> In the beginning of every art even the most gifted worker must be crude in his methods and we ought to keep this fact always in mind when we turn, say, from the purblind worshippers of Scott to Scott himself, and recognize that he often wrote a style cumbruous and diffuse...[55].

52. E. Gosse, « The Limits of Realism in Fiction », in G. J. Becker, *Documents of Modern Literary Realism*, Princeton, 1963, p. 387 (pubblicato in America nel 1891 e in Inghilterra solo due anni dopo).

53. Si veda la bella lettera a Roswell Smith del 19 novembre 1882, in *op. cit.*, p. 329: « I suppose you will have seen that I have stirred up the English papers pretty generally by what I wrote of Dickens and Thackeray in my paper on James. I don't remember just what I said, but so far as they have quoted me, I stand by myself, and should only wish to amplify and intensify the opinions that they object to. I knew what I was talking about, and they don't know at all what they are talking about ».

54. C. M. Kirk, *Introduzione* all'*op. cit.*, p. 6.

Pur disposto a riconoscere una certa grandezza a Scott, Howells lo considera adatto (e qui non si può non immaginare un'intenzione ironica nei confronti della cultura inglese) soprattutto ai ragazzi: « he can still amuse young people... » [56], che tuttavia dovrebbero essere avvertiti della sua ideologia oscurantista e reazionaria. Scott, dunque, si può considerare un grande scrittore solo in rapporto ai romanzieri che lo precedettero [57]. Nel complesso, il romanzo inglese sembra a Howells in piena decadenza dai tempi della « simple verity, the refined perfection of Miss Austen » [58]. Egli giunge a chiedersi, con intento certo provocatorio:

With her example before them, why should not English novelists have gone on writing simply, honestly, artistically, even after? One would think it must have been impossible for them to do otherwise... [59].

Invece gli inglesi, che pure « have mind enough », sono stati rovinati da una critica falsa e totalmente arbitraria — a sua volta essa ha generato il cattivo gusto, e il cattivo gusto ha prodotto cattivi romanzi. Come se non bastasse, gli inglesi sono incapaci di imparare da un'altra cultura, perché ammalati di provincialismo (proprio quello di cui James aveva accusato la cultura americana!):

The art of fiction, as Jane Austen knew it, declined from her through Scott and Bulwer, and Dickens, and Charlotte Bronte, and Thackeray, and even George Eliot, because the mania of romanticism had seized upon all Europe, and these great writers could not escape the taint of their time; but it has shown few signs of recovery in England, because English criticism, in the presence of continental masterpieces, has continued provincial and special and personal... [60].

55. W. D. Howells, *op. cit.*, p. 17.
56. *Ibidem*, p. 17.
57. *Ibidem*, p. 17.
58. *Ibidem*, p. 32.
59. *Ibidem*, p. 32.
60. *Ibidem*, p. 38.

Dunque anche George Eliot viene ridimensionata, e soltanto Trollope e Hardy parzialmente salvati dalla strage[61]. Ma Howells non manca di ricordare che essi non sono gli scrittori preferiti dalla critica inglese. Se la critica di « those poor islanders » fosse chiamata a pronunciarsi in blocco sull'autore preferito, la maggioranza indicherebbe:

a writer who had so little artistic sensibility, that he never hesitated on any occasion, great or small, to make a foray among his characters, and catch them up to show them to the reader and tell him how beautiful or ugly they were; and cry out over their amazing properties[62].

E' evidente che Howells sta alludendo al «caricaturist Thackeray », a cui aveva accennato in precedenza preferendogli Trollope, o, più probabilmente, a Dickens. La teoria dell'impersonalità dell'artista, che Howells accetta senza discussione dall'amico James, comporta inevitabilmente la condanna della tradizione narrativa inglese, con l'eccezione della Austen. Si noterà il tono di disprezzo di Howells: l'intento provocatorio contenuto in tutto *Criticism and Fiction* è un dato essenziale. Chiamare gli inglesi « those poor islanders » non è solo una battuta, è il segno della precisa volontà di Howells che si propone di invertire il tradizionale rapporto di inferiorità culturale tra Inghilterra e America. La polemica contro la tradizione narrativa inglese, allo stesso modo, è resa più aspra dalla esaltazione non solo di Hawthorne e di James, ma anche dei romanzieri francesi e russi. Gli inglesi sono improvvisamente retrocessi all'ultimo posto della classifica per il presente, e condannati a una posizione subalterna anche in futuro:

It is the difference of the American novelist's ideals from those of the English novelist that gives him advantage, and seems

61. *Ibidem*, p. 39. Hardy fu certamente il narratore inglese contemporaneo più popolare in America sia presso la critica accademica sia presso gli artisti innovatori. Si veda CARL J. WEBER, *Hardy in America*, Waterville, Maine, 1946.

62. W. D. HOWELLS, *op. cit.*, p. 39.

to promise him the future. The love of the passionate and the heroic, as the Englishman has it, is such a crude and unwholesome thing, so deaf and blind to all the most delicate and important facts of art and life, so insensible to the subtle values in either that its presence or absence makes the whole difference, and enables one who is not obsessed by it to thank Heaven that he is not as that other man is [63].

Brano, questo, di sapore jamesiano, ma che anticipa anche certe drastiche prese di posizione della critica americana a noi più vicina, e di cui Howells fu certo l'iniziatore [64].

L'estremismo di Howells provocò qualche reazione anche in America. Nel 1889 Maurice Thompson, sulla *North Atlantic Review* lamentava il continuo mutamento dei gusti e l'allontanamento eccessivo dalla tradizione inglese ormai privata di qualsiasi importanza:

Just now we are trying to be French. Yesterday we were cultivating the Russians; last week the English had us under their thumbs. Daudet and Maupassant, despite Mr. Howells's eloquent plea for Tolstoi, are influencing (to a surprising degree) the currents of American fiction at this moment, while Scott and Thackeray and Dickens are powerless... [65].

Ma Howells continuò con vigore i suoi attacchi. Sul *Munsey's Magazine*, nel 1897, pur ricordando la sua passione giovanile per Dickens e Thackeray, ribadiva il ridimensionamento operato dall'uomo maturo. Il metodo della pubblicazione a puntate viene qui indicato come la causa maggiore del fallimento di Dickens e di George Eliot (un'inter-

63. *Ibidem*, p. 60.

64. Si veda, ad esempio, l'intervento di Leslie Fiedler durante il simposio tenuto alla Brown University nel novembre 1969: « Well, there *is* no contemporary fiction in England, really. Somehow British literature died at a certain point, I don't understand why... ecc. » (in *Novel: A Forum on Fiction*, Spring 1970, p. 202).

65. M. Thompson, « Foreign Influence on American Fiction », *North American Review*, July 1889, p. 118.

66. W. D. Howells, « My Favorite Novelist and His Best Book », ora in *Criticism and Fiction*, *cit.*, p. 99.

pretazione che, almeno per quanto riguarda Dickens, sarà poi ampiamente ripresa dalla critica inglese e verrà consacrata da Q.D. Leavis nel celebre *Fiction and the Reading Public*). La condanna della « romantic school » rimane ferma, ma si nota un parziale ripensamento sulla grandezza di Dickens [66].

In *Heroines of Ficton* (1901) troviamo l'esaltazione di Defoe, considerato il più grande narratore del '700, anzi, un « modern artist » in grado di insegnare ancora molto. Proprio da Defoe Howells fa iniziare una linea di narratori inglesi che non sarebbe dispiaciuta al Leavis della *Great Tradition*:

> De Foe, Richardson, Goldsmith, Frances Burney, Marie Edgeworth, Jane Austen: this is the lineage of the English fiction whose ideal is reality, whose prototype is nature [67].

Al vertice della piramide rimane sempre Jane Austen, « the greatest of the gifted women, who beyond any or all other novelists have fixed the character and behaviour of Anglo-Saxon fiction » [68]. Alla Austen solo Hawthorne, per perfezione formale, può essere accostato. Il romanzo americano è stato comunque più fedele di quello inglese alla Austen, essendo stato costruito « upon more symmetrical lines ». Alla limpida prosa della Austen è contrapposta ancora una volta la caoticità e la confusione di Scott (« in prose, at least the prose of his novels, he was shapeless, tautological, heavy, infirm, wandering, melodramatic and over-literary » [69]). Anche in quest'opera, poi, continua la rivalutazione di Dickens, sempre esecrato per i suoi mostruosi difetti, e tuttavia accostato a Balzac per la sua « mighty imagination ». Le colpe di Dickens sono il prodotto del cattivo gusto di un'epoca che aveva falsi ideali artistici (« an age of debauched ideals »), e tuttavia, neppure il razionalista Howells può sottrarsi al

67. W. D. Howells, *Heroines in Fiction*, London and New York, 1901, p. 79.
68. *Ibidem*, p. 38.
69. *Ibidem*, p. 109.

fascino della narrativa dickensiana, rappresentata come un colossale e stupefacente edificio eretto al di fuori di ogni regola:

It will stand like some vast, fantastic structure, left aside by the course of art, and visited by the curious student of our century with amaze for the age that could have found it beautiful, but not without a certain awe for the mighty talent which reared it with such unbridled strength in obedience to forces animating the long revolt of romanticism against the classical conventions [70].

Il « romance » dickensiano resta comunque sostanzialmente da condannare, a differenza del « romance » americano di Hawthorne. Mettendo a confronto l'uno e l'altro autore in un breve brano di *Heroines of Fiction*, che è di importanza fondamentale per la comprensione di uno degli aspetti più controversi della sua critica, Howells cercò di definire « the difference between the romanticist and the romantic, which is almost as great as that between the romantic and the realistic » [70].

In Hawthorne vi sono personaggi reali, legati a una problematica morale, e proiettati in circostanze fantastiche, mentre i personaggi di Dickens sono marionette manovrate dall'autore secondo uno schema rigidamente programmato. Dunque, « Romance, as in Hawthorne, seeks the effect of reality in visionary conditions; romanticism, as in Dickens, tries for a visionary effect in actual conditions » [71]. La narrativa di Hawthorne rispetta e potenzia le regole del realismo, quella di Dickens le nega e le distrugge. Nel complesso, i toni della polemica, vent'anni dopo l'attacco del *Century*, si stanno smorzando. Howells sembra disposto ad ammettere nelle file della grande narrativa inglese, oltre a Jane Austen e a Thomas Hardy, anche George Eliot, Trollope e George

70. *Ibidem*, p. 154.
71. *Ibidem*, p. 162.
72. *Ibidem*, p. 162.
73. *Ibidem*, p. 221.

Moore [73]. Non mancano i sussulti polemici, come in una lettera del 1902 a Brander Matthews: « As for the English, coming to our position so loath and so late, I could wish they had the decency to recognize our priority... » [74].

E' proprio una lettera a F.A. Duncke del 28 febbraio 1918, poco più di due anni prima della morte, che ci dà la possibilità di cogliere un nuovo atteggiamento, almeno nei confronti di Dickens, di cui Howells stava leggendo, probabilmente per la prima volta, *Great Expectations*, trovandolo inaspettatamente un capolavoro:

> It amazes me by its variety and fullness and makes me ashamed of ever slighting Dickens in my opinions. We ought to have several lives—not so many as a cat, but far more than most men, so as to correct the mistakes of one in another... [75].

Al momento della morte, il 10 maggio 1920, Howells stava abbozzando due saggi su James in cui avrebbe battuto l'accento sulla qualità americana della narrativa dell'amico. Così il dibattito tra America e Inghilterra continua in Howells fino alla morte [76].

Anche Henry James partecipò attivamente al dibattito sul rapporto ta romanzo inglese e romanzo americano. La sua concezione della narrativa ed i legami con la tradizione inglese sono già stati oggetto di accurata indagine [77]. Ci li-

74. W. D. Howells, *Life in Letters, cit.*, vol. II, p. 161.

75 *Ibidem*, p. 378. Come narratore, Howells fu certamente influenzato da Dickens durante tutta la sua carriera. Si veda J. H. Gardner, « Howells: The Realist as Dickensian » in *Modern Fiction Studies*, Autumn 1970, pp. 323-343.

76. Si veda *Life in Letters, cit.*, vol. II, pp. 394-395.

77. In particolare per l'attività critica di James rinvio a R. Wellek, *A History of Modern Criticism 1750-1950*, vol. IV, London, 1966 (I ed. 1965), pp. 213-237, e a A. Lombardo, Introduzione a H. James, *L'Arte del Romanzo*, Milano, 1959. Per i rapporti con singoli narratori inglesi si veda C. Zauli-Naldi, « James e Trollope », in *Studi Americani 3* (1957), pp. 205-219, B. Pisapia, « George Eliot e Henry James », in *Studi Americani 13* (1967), pp. 235-280. Non mi pare che il rapporto Dickens-James sia stato indagato a fondo (si veda, comunque, H. Blair Rouse, « Dickens and Henry James », in *Nineteenth Century Fiction* V, 1950, pp. 151-157).

miteremo quindi a considerare brevemente alcune sue prese di posizione più significative soprattutto in rapporto alla battaglia condotta da Howells. E' quasi superfluo ricordare che la produzione critica di James è sparsa in un arco di tempo che sfiora il mezzo secolo [78]. Come e più di Howells, dunque, James continuò a revisionare il suo pensiero, e i suoi giudizi critici vanno sempre proiettati nel tempo.

Nei confronti della tradizione inglese James fu sempre sostanzialmente più cauto di Howells, anche se, a volte, non meno radicale. Di solito non troviamo nelle sue recensioni o nei suoi saggi nette contrapposizioni, condanne senza mezzi termini, esaltazioni indiscriminate. Insolitamente polemica, invece, fino a rasentare la stroncatura, fu la recensione di *Our Mutual Friend*, apparsa in origine nel 1865 su *The Nation* all'inizio della sua lunga attività critica. L'interesse della stroncatura sta nel fatto che James, negando ogni qualità estetica all'ultimo romanzo di Dickens, comincia nello stesso tempo a prospettare una nuova concezione della narrativa, in cui il romanziere eserciti un ruolo più alto, più consapevole e maturo [79]. Egli non esitò ad attaccare Dickens in modo piuttosto aspro (« It were, in our opinion, an offence against humanity to place Mr. Dickens among the greatest novelists »).

Una volta stabilitosi in Inghilterra, tuttavia, James si preoccupò più di definire le proprie teorie estetiche che di demolire quelle altrui. Anche il fondamentale saggio del 1884, *The Art of Fiction*, stampato sul *Longman's* — la stessa rivista, non si dimentichi, a cui collaborava Andrew Lang — evita prese di posizione drastiche, anche se è chiaro che la tradizione inglese è ormai superata per James non meno che per Howells. Ma, almeno formalmente, James si dissocia da Howells fin dalla prima pagina. Dopo aver ricordato che, in passato, il romanzo inglese « non sembrava aver

78. Si veda L. Edel e D. H. Laurence, *A Bibliography of Henry James* (II ed. revised), London, 1961.

79. L'articolo è stato più volte ripubblicato, e recentemente in Philip Collins (ed.), *Dickens. The Critical Heritage*, London, 1971, pp. 469-473.

dietro di sé né una teoria, né una convinzione, né una consapevolezza della propria natura: non sembrava cioè essere l'espressione di una fede artistica, il risultato di una scelta e di un confronto », aggiunge però immediatamente: « Non dico che fosse necessariamente peggiore per questo: bisognerebbe avere più coraggio di quanto ne possegga io per affermare che la forma del romanzo concepita, ad esempio, da Dickens e da Thackeray manifesti qualche segno di incompletezza » [80].

Parole queste che indicano come James si rendesse conto che consapevolezza teorica e maestria narrativa non necessariamente dovevano coincidere — anche senza organica teoria estetica poteva esistere grande romanzo, e viceversa; cosa che alcuni dei suoi seguaci e interpreti come Ford Madox Ford avrebbero invece dimenticato.

Nel saggio su Trollope, che precede l'*Art of Fiction* di un anno, vediamo con quale sottigliezza James tratta il problema della tradizione narrativa medio-vittoriana. In un certo senso, egli sembra accettare la solita scala di valori, ricordando subito che Trollope « does not, to our mind, stand on the very same level as Dickens, Thackeray, and George Eliot; for his talent was of a quality less finer than theirs » [81] — un giudizio che sarebbe stato sottoscritto dalla maggior parte della critica inglese, ma che rimane assai generico per quanto riguarda il « talento » e la « qualità » degli autori menzionati. Molto più specifiche sono le critiche che investono tutta la narrativa medio-vittoriana, allorché, ad esempio, James rimprovera a Trollope di essere stato fedele a un « certain English ideal »: « According to that ideal it is rather dangerous to be definitely or consciously an artist — to have a system, a doctrine, a form » [82]. La ripulsa della tradizione narrativa inglese è altrettanto netta di quella di

80. H. James, *L'Arte del Romanzo* (traduz. di Alberta Fabris), Milano, 1959, pp. 35-36.

81. H. James, « Anthony Trollope », in *The Century Magazine*, July, 1883, p. 385.

82. *Ibidem*, p. 385.

Howells, ma molto più sottile e complessa. Solo George Eliot sembra occupare una posizione di rilievo nell'Olimpo personale di James, accanto a Hawthorne e a Balzac, a Flaubert e a Turgeniev [83]. Bisogna anche sottolineare che James fu sempre in grado di apprezzare (forse più in privato che pubblicamente, però) quegli scrittori inglesi che non condividevano la sua concezione del romanzo — e ne fanno fede gli epistolari con Stevenson e con Wells. Qualche volta, semmai, una lode un tantino esagerata è lo spunto per un attacco indiretto ma deciso contro il passato. In questo senso estremamente interessante è una lettera che James scrisse a Wells nel 1905, plaudendo alla pubblicazione di *Kipps*. Si veda come, sia pure in modo casuale, James demolisce la tradizione di Dickens e di Thackeray senza risparmiare neppure George Eliot:

I really think that you have done, at this time of the day, two particular things for the first time of their doing among us (1) You have written the first closely and intimately, the first intelligently and consistently ironic or satiric novel. In everything else there has always been the sentimental or conventional interference, the interference of which Thackeray is full. (2) You have for the very first time treated the English « lower middle » class, etc., without the picturesque, the grotesque, the fantastic and romantic interference of which Dickens, e.g., is so misleadingly, of which even George Eliot is so deviatingly, full... [84].

Nel complesso, sia per motivi contingenti (la sua residenza in Inghilterra), sia, soprattutto, per una consapevolezza teorica certo maggiore di quella di Howells, James non cercò di operare mai una spaccatura sul piano « nazionale » — non parlò tanto di romanzo « inglese » e di romanzo « ame-

83. Si veda il già citato saggio di B. Pisapia « George Eliot e Henry James », pp. 238 segg.

84. Percy Lubbock (ed.), *The Letters of Henry James*, London, 1920, vol. II, pag. 411. Non ci si può meravigliare, leggendo lettere come queste, se Wells poi se la prese quando James ridimensionò bruscamente la sua narrativa in *The New Novel* (1914).

ricano », ma di « vecchio » e di « nuovo » romanzo. La sua stessa concezione della narrativa, come suprema manifestazione dello spirito umano, non lontana da quella di un altro scrittore legato a un'esperienza di vita e di arte internazionali quale Joseph Conrad, gli impedì distinzioni troppo nette sul piano geografico.

Varrà la pena di ricordare un ultimo particolare: anche per James, come per Howells, Dickens non fu uno scrittore facile da liquidare. Nei tardi brani autobiografici, il ricordo dell'arte e della stessa personalità di Dickens emerge prepotente. E' vero che James si rifiuta (ma questo è già significativo) di dare un giudizio critico: « criticism, roundabout him, is semehow futile and tasteless. His own taste is easily impugned, but he entered so early into the blood and bone of our intelligence that it always remained better than the taste of overhauling him »[85] — e tuttavia Dickens sembra esercitare un fascino a livello profondo, se proprio in termini dickensiani, e del « socially sinister Dickens », viene descritto uno dei primi incontri dello scrittore con Londra, che richiama alla mente l'ingresso del giovane Pip di *Great Expectations* nella grande e misteriosa metropoli[86].

Una delle componenti della narrativa di Mark Twain è la polemica contro la tradizione culturale europea, e più specificatamente inglese. Nelle opere stesse, dunque, bisognerebbe rintracciare i segni di una vigorosa ripulsa della narrativa inglese. D'altra parte, Twain, come non sentì la necessità che ebbero James e Howells di fissare i principi ispiratori della propria arte, così non si curò di affrontare la tradizione inglese sul piano teorico. Anche Sydney Krause, che ha dedicato un intero volume all'attività critica di Twain, è costretto a riconoscere:

Though his coverage of prose writers is respectable enough, he does not seem to have read Melville, Crane, Butler, Gissing,

85. H. James, *Autobiography* (« A Small Boy and Others » - 1913) ed. by F. W. Dupee, London, 1956, p. 68.

86. *Ibidem* nella sezione « The Middle Years (1917), p. 572.

Moore, Trollope or Conrad, and he probably read less than other writers had of Thackeray and of Dickens [87].

E' probabile che Twain fosse più interessato alla demolizione di una certa tradizione *americana*, come dimostra il feroce attacco a Fenimore Cooper sulla *North American Review* del luglio 1895, o l'accanimento contro Bret Harte, presentato come scrittore fallito e puro imitatore di Dickens, in non poche pagine della *Autobiography*. Un atteggiamento iconoclastico — anche se il tono è spesso scherzoso — nei confronti della tradizione narrativa inglese emerge però nelle lettere, specie quelle scambiate con l'amico Howells.

Nell'epistolario Twain-Howells scrittori americani e inglesi sono spesso accomunati nello stesso giudizio negativo. Così, nel 1882, una delle solite tirate contro Harte si conclude con l'affermazione di Twain che « He is as slovenly as Thackeray, and as dull as Charles Lamb » [88].

In un'altra occasione, nel 1909, approvando un articolo piuttosto severo di Howells su Poe, Twain ne approfitta per tirare una stoccata a Jane Austen, la scrittrice prediletta dell'amico:

> To me his prose is unreadable like Jane Austen's. No, there is a difference. I could read his prose on salary, but not Jane's. Jane is entirely impossible. It seems a great pity that they allowed her to die a natural death [89].

Tutto questo sebbene, qualche anno prima, Howells avesse minacciato scherzosamente di leggere al reprobo *Pride and Prejudice*, imponendogli un giusto rispetto per la scrittrice inglese [90].

87. S. J. Krause, *Mark Twain As A Critic*, Baltimore, 1967, p. 14. Subito dopo, tra gli scrittori più odiati da Twain il Krause elenca Jane Austen, Scott, Cooper, Poe, James, George Eliot, Meredith. Tra gli scrittori inglesi contemporanei Twain sembra conoscere solo Stevenson e Kipling, oltre allo Hardy di *Jude the Obscure* (*ibidem*, pp. 15-16).

88. Mark Twain, *The Howells Letters: Correspondence etc.*, eds. H. Nash Smith e W. M. Gibson, Cambridge (Mass.), 1960, p. 396.

89. *Ibidem*, p. 341.

Anche George Eliot appare a Twain insopportabile e antiquata, e in una lettera del 21 luglio 1885 dichiara di essersi annoiato a morte leggendo *Middlemarch* e *Daniel Deronda*. Contrappone anzi alla Eliot le opere di Howells, in particolare *Indian Summer*, e conclude accostando ancora una volta nella sua condanna autori inglesi e americani, la Eliot e Hawthorne:

You make all the motives and feelings perfectly clear without analysing the guts out of them, the way George Eliot does — I can't stand George Eliot, and Hawthorne, and those people; I see what they are at, a hundred years before they get to it, and they tire me to death...[91].

Tra « those people » non è illecito immaginare anche Henry James.

Ma, tra i narratori inglesi, Walter Scott rappresentò per Twain un vero e proprio ideale negativo. Già nel 1874 egli paragonava sfavorevolmente la sua narrativa a quella di Howells (« If your genuine stories can die, I wonder by what right old Walter Scott's artificialities shall continue to live » [92]). La più completa demolizione di Scott avviene in un paio di lettere scritte nel 1903 a Brander Matthews, quando Twain, dopo aver descritto i suoi sforzi disperati per proseguire nella lettura di *Rob Roy* e *Guy Mannering*, prosegue:

Lord, it's all so junvenile! so artificial, so shoddy; and such wax figures and skeletons and spectres. Interest? Why, it is impossible to feel an interest in these bloodless shams, these milk-and-water humbugs. And oh, the poverty of the invention! Not poverty in inventing situations, but poverty in furnishing reasons for them. Sir Walter usually gives himself away when he arranges for a situation — elaborates, and elaborates, and

90. *Ibidem*, p. 769 - e si veda la nota degli « Editors » a p. 770 sull'ostilità che Twain nutrì sempre per la Austen.

91. *Ibidem*, p. 534.

92. *Ibidem*, p. 21.

elaborates, till if you live to get to it you don't believe in it when it happens [93].

Solo molto indirettamente si può ricavare una teoria narrativa, da questi sfoghi. Twain non mostrò mai di avere una visione organica della tradizione narrativa inglese. Gli autori inglesi del '700, ad esempio, sono pressoché ignorati, anche se Twain stesso era stato paragonato a Defoe da Howells nel saggio a lui dedicato, apparso su *Century* nel settembre 1882 (due mesi prima del saggio su Henry James).

Lo stesso atteggiamento di assoluta indifferenza, soprattutto nei confronti della tradizione inglese, lo ritroviamo in Stephen Crane. Crane amava sottolineare la sua qualità di *enfant prodige* illetterato, — e tanto più di fronte ai circoli culturali inglesi, come è visibile in una lettera del dicembre 1897 a James Gibbons Huneker [94]. Negli scritti di Crane è più facile trovare qualche accenno al nuovo « credo » di Howells e di Garland a cui egli aveva aderito che a una tradizione narrativa a cui Crane rimane sostanzialmente estraneo.

Alcuni giudizi notevolmente severi vengono riportati da Thomas Beer nella sua preziosa ma non del tutto attendibile biografia del 1924, quando egli riferisce dei soggiorni inglesi di Crane. Nel 1890, ad esempio, sentiamo Crane esaltare Tolstoj, ma non il Flaubert di *Salambbô*, e tuttavia « this was better writing than the English could do. No, he didn't like Robert Louis Stevenson and he didn't know anything about Henry James » [95].

93. MARK TWAIN, *Letters*, edited by A. B. PAINE, London, 1920, p. 383. Si veda, tra gli interventi di un umorismo quasi feroce contro Scott, il brano di un discorso pronunciato a New York nel 1900: « Professor Trent... said that Scott would outlive all his critics. I guess that's true. The fact of the business is, you've got to be one of two ages to appreciate Scott. When you're eighteen you can read *Ivanhoe*, and you want to wait you are ninety to read some of the rest. It takes a pretty well-regulated abstemious critic live ninety years » (in MARK TWAIN, *Speeches*, London, 1923, p. 210).

94. S. CRANE, *Letters*, ed. by R. W. STALLMAN e LILLIAN GILKES, London, 1960, pp. 159-160.

95. THOMAS BEER, *Stephen Crane, A Study in American Letters*, London, 1924, p. 58. James viene trattato in tutto il libro con una ostentata ostilità che chiaramente appartiene più al Beer che Crane stesso.

E' soprattutto il mondo letterario del presente, che Crane si diverte a dissacrare, senza occuparsi troppo del passato. E' significativo, tuttavia, che anche Crane mostri una particolare animosità verso il massimo rappresentante del « romance » inglese, Stevenson, che egli colpisce ad ogni occasione, come durante un pranzo dall'editore Heinemann, quando « he recklessly or absently assured two of the dead Scot's correspondents that Stevenson bored him » [96].

Non meglio vengono trattati Oscar Wilde, « mildewed chump » [97], Walter Besant, che sarà « forgotten in twenty years » [98], e la popolare romanziera, amica di James, Mrs. Humphry Ward:

> He placidly told an arriving Englishman, Holmes Bassett, that Mrs. Humphry Ward must be an idiot. Her celebrated novel, *Robert Elsmere*, was a lot of niggling rubbish and so was most English writing... [109].

A prendere per vere le affermazioni del Beer, dalle stroncature di Crane si salvano solo, parzialmente, Wells, a cui viene predetta la possibilità (ma non la certezza) di un brillante futuro [100], e, totalmente, Joseph Conrad, la cui opera, anzi, Crane avrebbe difeso di fronte alle critiche di un altro narratore americano emigrato in Inghilterra, Harold Frederic (« You and I and Kipling couldn't have written *The Nigger*! » [101]).

Un profondo rispetto per la tradizione inglese si può invece rintracciare negli articoli critici di Frank Norris. Tra gli scrittori naturalisti della nuova generazione, egli fu certamente, anche nelle sue opere, il più vicino alla narrativa

96. *Ibidem*, p. 168. E nel 1899 Crane avrebbe rincarato la dose: « Every one tells me that Mr. Stevenson was a fine fellow, but nothing on earth could move me to change my belief that most of his work is insincere » (*ibidem*, p. 244).
97. *Ibidem*, p. 244.
98. *Ibidem*, p. 170.
99. *Ibidem*, p. 109.
100. *Ibidem*, p. 174.
100. *Ibidem*, p. 244.
101. *Ibidem*, p. 174.

inglese. L'influsso di Dickens, ad esempio, è rintracciabile sia in *McTeague* che in *Octopus* [102]. La formazione culturale di Norris, del resto, con il viaggio a Parigi negli anni '80 e l'esperienza anche diretta della pittura impressionista, ricorda quella dello scrittore anglo-irlandese George Moore, uno dei maggiori seguaci della « aesthetic novel » in Inghilterra [103].

Negli articoli scritti verso la fine del secolo, e poi raccolti in *The Responsibilities of the Novelist*, pubblicato postumo nel 1903, Norris, a differenza di Howells, non contrappone un nuovo ideale di romanzo alla tradizione narrativa inglese. La discussione sul « Great American Novelist » gli sembra oziosa proprio perché in ogni paese vi sono o vi sono stati tanti narratori tutti degni di essere considerati grandi. In Inghilterra, « it will be Dickens or Scott or Thackeray or Bronte or Eliot or Stevenson » [104], e questo elenco mostra che Norris non intende mettere in discussione alcun mostro sacro della tradizione inglese dell'800. Il grande narratore, ad ogni modo, perde connotati nazionali, proprio perché la sua narrativa acquista un valore universale:

> And it seems to me that if a novelist were great enough to be universally acknowledged to be the Great one of his country, he would cease to belong to any particular geographical area and would become a heritage of the whole world; as for instance Tolstoi. When one thinks of him it is — is it not? — as a novelist first and as a Russian afterward [105].

Allo stesso modo, il grande romanzo americano supererà i limiti del proprio paese, per quanto vasta e frammentaria sia la realtà americana, e sarà solo 'grande' senza altri aggettivi. In conclusione, « the thing to be looked for is not the Great

102. Si veda su Norris il giudizio fortemente limitativo di WARNER BERTHOFF, *The Ferments of Realism: American Literature 1884-1919*, New York, 1965, pp. 223 segg.

103. Si veda WILLIAM B. DILLINGHAM, *Frank Norris: Instinct and Art*, Lincoln (Nebraska), 1969, I cap.

104. F. NORRIS, « The Great American Novelist » in *The Responsibilities of the Novelist*, London, 1903, p. 86.

105. *Ibidem*, p. 86.

American Novelist, but the Great Novelist who shall also be an American »[106].

In un altro saggio, « An American School of Fiction? » Norris insiste sull'influsso che la narrativa inglese ha sempre avuto in America. Anche Hawthorne, seppure grande, gli appare « not peculiarly American »[107] e Cooper « is saturated with the romance of the contemporary English story-tellers »[108]. In quanto a Henry James, egli sarebbe certamente diventato « our very best writer », se fosse rimasto in America[109]. L'unico narratore che si può realmente definire americano è Howells, ma egli non costituisce una scuola e non ha successori. Anzi, la narrativa americana della fine del secolo sembra a Norris regredire in « a whole congeries of borrowed, faked, pilfered romanticisms »[110].

Quando Norris vuole riferirsi alla narrativa come attività artistica in contrapposizione alla narrativa popolare, egli spesso ricorre ad esempi inglesi. Lamentandosi della scarsa sensibilità dei lettori, osserva: « they make little distinction between Maggie Tulliver and the heroine of the last 'popular novel'. They do not stop to separate true from false; they do not care »[111]. In « The True Reward of the Novelist » Norris loda Scott definendo *Ivanhoe* « a masterpiece » anche se la sua « archeology was about one thousand years 'out' »[112]. In « The Novel with a Purpose » prende come modello Thomas Hardy[113]. In « Salt and Sincerity » cita Scott e Stevenson come esempi di scrittori integri anche moralmente, e Scott e Dickens come scrittori « unusually prolific », senza per questo essere meno grandi[114].

106. *Ibidem*, p. 89.
107. F. Norris, « An American School of Fiction? » in *op. cit.*, p. 194.
108. *Ibidem*, p. 195.
109. *Ibidem*, p. 195.
110. *Ibidem*, p. 196.
111. F. Norris, « The Responsiblities of the Novelist » in *op. cit.*, p. 8.
112. *Ibidem*, p. 17.
113. *Ibidem*, pp. 28-29.
114. *Ibidem*, pp. 293 e 295.

Nello stesso saggio, Norris paragona le vendite di un romanzo popolare che sono altissime ma cessano completamente dopo qualche mese dalla pubblicazione, con il successo meno clamoroso ma costante dei capolavori della narrativa. Egli prende come esponenti di questa categoria, « the real Masters », ancora Scott e Dickens:

But how about the circulation of the works of the real Masters, Scott and Dickens. Say — to be more concrete let us speak of « Ivanhoe » and « David Copperfield », — have not each of these 'sold' more than two hundred thousand since publication? Is not two hundred million nearer the mark? [115].

Questa aritmetica editoriale applicata ai capolavori del passato riflette la fiducia illimitata di Norris nel pubblico, che, alla fine, sa sempre ricompensare gli autentici maestri. In Norris, assieme a una visione ottimistica del futuro dell'arte e della società, si ritrovano anche elementi di quel complesso di inferiorità così tipico della cultura americana dell'800. Non è tanto un complesso di inferiorità nei confronti della tradizione narrativa inglese, ma piuttosto la consapevolezza che la civiltà letteraria europea è più antica e più matura: « The American people, unlike the English, unlike the French and other Europeans, have not been educated and refined and indoctrinated for 2,000 years » [116]. Tuttavia, egli afferma orgogliosamente, il popolo americano, in soli cento anni, ha domato un intero continente, liberato una razza, prodotto un Lincoln, inventato il telegrafo, colonizzato le praterie:

When you remember all this, do not spurn the 70,000,000 because they do not understand Henry James, but be glad that they even care for « The Duchess » and « Ouida »... [117].

Norris non sembra rendersi conto che anche in Inghil-

115. F. Norris, « Salt and Sincerity », in *op. cit.* p. 298.
116. F. Norris, « The American Public and "Popular Fiction" » in *op cit.*, p. 105.
117. *Ibidem*, p. 105.

terra James aveva un pubblico assai ridotto [118], e che, di fronte al trionfo della letteratura di massa, autori come James, Conrad o George Moore dovevano affrontare esattamente gli stessi problemi.

La fiaccola della polemica howellsiana fu invece ripresa vigorosamente da Hamlin Garland, che già tra il 1885 e il 1889, come insegnante a Boston, aveva cominciato ad attaccare Scott e Dickens sulla rivista *Transcript* [119] e a difendere le teorie di Howells sul *Forum* di Walter Page, « Supporting, in my crude way, some of Howells, contentions, I sustained some hard blows in return » [120]. Così, nel 1889, recensendo favorevolmente *A Hazard of New Fortunes* di Howells, egli non esita a liquidare Scott e Dickens quasi con le stesse parole del maestro:

> It is not so much the question of 'greatness' of art as *difference*. The aim of the modern novelist is to be true first of all, and effective afterward, seeking truth and leaving effect to take care of itself. Dickens and Scott were the great masters of their time; they met the needs of their time, but they are not to be taken as models, nor are we to attempt to assume their point of view. We couldn't, if we would, and the true artist wouldn't if he could. Art, to be living art, must change with the changing conditions of society, and to direct the writers of a new age to live by the works and methods of the older age would result in stultification and failure. The artist of to-day should have but one law — to be true to himself and his time, absolutely regardless of any other man in the universe [120].

118. James ebbe, almeno in qualche caso, più lettori in America che in Inghilterra. Si veda la sua lettera a H. G. Wells del 14 ottobre 1903 in cui, accennando alla pubblicazione di *The Ambassadors*, scrive, « My book has been out upwards of a month and, not emulating your 4,000, has sold, I believe, to the extent of 4 copies. In America it is doing better — promises to reach 400 » (H. James & H. G. Wells, *A Record of Their Friendship...*, eds. L. Edel e G. N. Ray, London, 1959, I ed. 1958, p. 88.

119. Si veda Lars Ahnebrink, *The Beginnings of Naturalism in American Fiction*, Uppsala e Cambridge, Mass., 1950, pp. 67-68.

120. H. Garland, *Roadside Meetings*, London, 1931, p. 251.

121. *Cit.* in H. Garland, *Roadside Meetings*, *cit.*, p. 250.

In Garland, dunque, come in Howells, troviamo la stessa enfasi sulla necessità di svincolarsi da una tradizione ormai morta e sepolta, quindi non più vitale. La ricerca di nuovi principi teorici si accompagna sempre alla polemica contro la tradizione narrativa inglese. L'artista americano deve infatti svincolarsi dall'esempio dannoso della narrativa medio-vittoriana, con il suo insopportabile fondo moralistico e l'intervento diretto dell'autore nella vicenda:

... Dickens, Thackeray not merely exemplified the life they hated, they preached whole pages about it... Condemn the preaching in Dickens and Thackeray as well as in Tolstoj and Hardy. I am willing to admit that direct personal statement in a novel is bad art [122].

La ribellione contro l'Inghilterra è chiara e senza sottintesi [122]. In un diario del 1888-1889 troviamo una lista di « Books To Be Read At Once »: accanto a Ibsen, Wagner e a qualche americano, solo *Robert Elsmere* di Mrs. Humphry Ward e *Story of An African Farm* di Olive Schreiner rappresentano la narrativa inglese, confermando l'interesse di Garland per il « problem-novel » degli anni '80. In una lista di « Books To Buy », invece, compaiono Zola, Ibsen, Turgeniev e Hugo - ma nessun inglese [124].

In *Crumbling Idols*, la raccolta di saggi che, pubblicata nel 1894, rappresenta la più completa espressione delle teorie estetiche di Garland, l'accento è posto sul nuovo romanzo americano e su altri problemi specificatamente americani —

122. Da un manoscritto inedito (« Novel of Life ») citato in L. AHNEBRINK, *op. cit.*, p. 146.

123. Si veda H. GARLAND, *Roadside Meetings*, *cit.*, p. 443, in cui, parlando della cultura nuovayorkese alla fine del secolo, afferma, « In all matters of art we looked away to Paris, and for music and our musical judgments, to Germany. Furthermore, many of our writers still retained a feeling of resentment toward England. London patronized them as provincials... ».

124. Si veda L. AHNEBRINK, *op. cit.* pp. 74-75, e alle pp. 428-435 un interessante elenco di libri posseduti da Garland, tra cui ritroviamo *Great Expectations* e *Barchester Towers*, ma pressoché niente altro di narrativa inglese.

come il rapporto tra Est e Ovest, che anche Norris tratterà in *The Responsibilities of the Novelist* —, ma la tradizione inglese è spesso oggetto di giudizi severi, anche se non così spietati come quelli di Howells. Garland non è tanto preoccupato di negare la grandezza di una certa tradizione, quanto impegnato a condannare qualsiasi sforzo letterario basato sulla imitazione. Così, egli accusa il teatro americano di derivare piattamente dalla letteratura inglese: « It has reflected at various times Shakespeare, Dryden, Bulwer, Schiller, Sheridan, Scott, and Dickens, not to speak of other and unnameable depths of imitation »[125]. In « Literary Prophecy » egli attacca la tradizione poetica inglese (Pope), ed esclude polemicamente l'Inghilterra tra i paesi in cui la narrativa ha raggiunto una grande perfezione: « It is so flexible, admits of so many points of view, and comprehends so much... that it has come to be the highest form of expression in Russia, Germany, Norway and France »[126]. Anche Garland, ovviamente, condanna il « romance », e tuttavia è disposto a riconoscere una certa grandezza in Scott, anche se la sua narrativa è sorpassata[127].

Ma, dal nostro punto di vista, il saggio più interessante di *Crumbling Idols* è il primo, « Provincialism », in cui Garland proclama l'indipendenza della cultura americana, soprattutto dell'Ovest, rispetto alla tradizione europea che era stata dominante fino alla Guerra Civile. Fino ad allora, « there still remained some truth in the British sneer, that American poets and artists were merely shadows or doubles successively of Pope, of Scott, of Byron, of Wordsworth, and of Tennyson »[128]. Questo atteggiamento, che Garland definisce « provincial » nel senso di « dependent », e che « measured everything by British standards, and timidly put new wine

125. H Garland, « The Drift of the Drama » in *Crumbling Idols, Twelve Essays on Art...*, edited by Jane Johnson, Cambridge, 1960 (I ed. 1894), p. 69.

126. *Ibidem*, p. 38.

127. *Ibidem*, p. 41.

128. H. Garland, « Provincialism » in *op. cit.*, p. 8.

into old bottles »[129], si ritrova ancora nelle università americane — uno dei bersagli preferiti della polemica di Garland, dove la « middle class » ha imparato che l'autentica arte è — o era — un prodotto della cultura inglese:

> They have been taught to believe that Shakespeare ended the drama, that Scott has closed the novel, that the English language is the greatest in the world, and that all other literatures are curious, but not at all to be ranked in power and humanity with the English literature...[130].

Non si può negare, pensando ai saggi pubblicati sulla *Sewanee Review*, che Garland avesse, almeno in parte, ragione.

Per quanto riguarda la narrativa contemporanea, Garland applica il suo concetto della « local novel » anche alla produzione inglese, lodando scrittori come l'anglo-scozzese Barrie, l'anglo-irlandese Barlow, la Schreiner che aveva vissuto nel Sud Africa, e Kipling che proveniva dall'India. I loro romanzi « are putting to rout the two-volume British novel, which never leaves anything out or puts anything in »[131]. Rispetto agli incandescenti interventi di Howells, si nota in Garland un maggiore distacco, una indifferenza che è, in questo caso, il prodotto di una nuova consapevolezza. Garland non sente più il bisogno di accanirsi contro una tradizione, da cui, a torto o a ragione, si considera lontano. Nel momento in cui il peso della tradizione narrativa inglese si fa meno opprimente, anche la necessità della polemica viene a cadere. Si potrebbe paradossalmente sostenere che di tutti questi scrittori, quello che è più direttamente influenzato dalla

129. *Ibidem*, p. 9.

130. *Ibidem*, pp. 10-11.

131. H. GARLAND, « The Question of Success », *op. cit.*, p. 29. In questo saggio il termine « provincialism », nel senso di « localism », viene indicato come la caratteristica di una narrativa autenticamente nazionale, rovesciando così ancora una volta l'uso limitativo che ne aveva fatto James nel suo *Hawthorne*.

tradizione inglese, è (assieme a Norris) proprio Howells, l'iconoclasta demolitore di Scott, Thackeray, Dickens.

Curiosamente, anche Garland, come Howells, quando il clamore della controversia si era sopito, in una lettera del 1934, ebbe a rimpiangere certi giudizi troppo severi, soprattutto nei confronti di Dickens:

... as a student of fiction in Boston, I ridiculed his exaggerations and deplored his characters for that was the fashion among the younger critics. Today... I feel something resembling awe as I confront the throngs of Dickens' characters... [132].

La polemica aveva avuto un senso proprio negli anni in cui il dibattito letterario ferveva più intenso, in cui il romanzo, sia in Inghilterra che in America, aveva assunto un ruolo mai prima occupato, nel momento, soprattutto, in cui la nuova coscienza dell'America più violentemente cozzava contro i valori di una tradizione ormai aliena, eppure difficile da scrollare di dosso. Ognuno dei grandi narratori americani della fine del secolo risolse il dilemma per conto suo, con i suoi scritti di carattere teorico, e, naturalmente, con i suoi romanzi. Nel XX secolo, sopite le polemiche, il terreno sarà sgombro per una narrativa senza più complessi di inferiorità, totalmente, quasi orgogliosamente, americana [133].

CARLO PAGETTI

132. *Cit.* in L. AHNEBRINK, *op. cit.*, p. 68.

133. Ma ogni generazione ha bisogno di una nuova « liberazione » dal passato. Si veda cosa dice Malcolm Cowley in *Exile's Return* (London, 1951, p. 296) descrivendo il ritorno in America, negli '30, degli scrittori emigrati in Europa dopo la prima guerra mondiale: « The country had changed in many ways, for better and worse, but the exiles were most impressed by the changed situation of American literature. In 1920 it had been a provincial literature, dependent on English standards even when it tried to defy them. Foreign countries regarded it as sort of colonial currency that had to be assigned a value in pounds sterling before it could be accepted on the international exchange. By 1930 it had come to be valued for itself and studied like Spanish or German or Russian literature... ».

THEODORE ROOSEVELT NEL « CORRIERE » E NE « LA STAMPA » *

Come quella di Mark Twain, una figura che, attraverso i quotidiani europei sembra essere presa quasi a simbolo — nel bene e nel male — dell'America, è quella di Theodore Roosevelt. Essa acquista un rilievo anche più incisivo di quella di Mark Twain; ciò è dovuto non solo ai suoi atteggiamenti, più semplici, ma non meno clamorosi di quelli dell'umorista, ma anche al fatto che tale figura dominò in un campo dell'attività pubblica in cui lo scrittore non si addentrò: quello politico [1].

Appartengono appunto a tale campo le prime notizie che troviamo intorno alla dinamica figura oggetto del nostro esame. Così la colonna intitolata « Roosevelt » che appare sul *Corriere* del 18 settembre 1901; è la traduzione di due articoli del *Figaro* (in questi primi anni del secolo le notizie riguardanti l'America non vengono direttamente inviate dai corrispondenti in tale Paese, ma passano attraverso il 'filtro', per così dire, di Parigi o di Londra, se non di Berlino), illustranti le vicende biografiche del nuovo Presidente. Vi si dice, tra l'altro, che gli esponenti del Partito Repubblicano non lo avrebbero mai nominato alla vicepresidenza se avessero potuto prevedere l'« uccisione di Mc Kinley [2]; Roosevelt non nascondeva, infatti, di essere orgo-

* Il presente studio è parte di una ricerca eseguita sotto gli auspici del C. N. R.

1. E' da sottolineare che Mark Twain provò una profonda avversione per « Teddy » (cfr. *Autobiografia* a cura di Piero Mirizzi, Venezia 1963, pp. 553-563). Su Mark Twain nei quotidiani italiani vedi il mio articolo « L'America nel *Corriere* e ne *La Stampa* » in *Studi Americani*, n. 18 (1972).

2. Il Presidente McKinley era perito in un attentato il 14 settembre 1901, a Buffalo, nello Stato di New York. Prima di lui e dopo Lincoln (ucciso nel 1865) altri Presidenti degli Stati Uniti erano morti violentemente durante la seconda metà del XX secolo. L'assassinio di John Kennedy dimostra

glioso della fama acquistatasi di nemico dei « trusts » industriali. Tale opinione è confermata in una « spalla »[3] del 25 settembre 1901: "« Teddy » Roosevelt com'è", e da un "fondo" del 7 dicembre: "Nell'impero dei « trusts »", a firma Felice Ferrero.

Quasi a un anno di distanza (il 14 novembre 1902) si incontra, nella stessa sede, un altro articolo di fondo: "La pace e la guerra nel pensiero di R."; è in sostanza una corrispondenza da Parigi sul libro *Vita intensa (The Strenuous Life)* tradotto in Francia (*La vie intense*, a cura della principessa di Fancigny). La conclusione dell'articolo suona: "In sostanza il Presidente degli Stati Uniti proclama:

— che la guerra non è il peggiore dei mali
— che il disarmo è il peggiore dei rimedi".

Pur rispettando scrupolosamente i diritti delle altre nazioni, bisogna amare la propria patria come la propria moglie. A sostegno di queste tesi, Roosevelt porta due esempi: la Guerra di secessione americana (evidentemente contemplata dall'angolo visuale dei Nordisti); la Cina mercantile e raffinata, periodicamente invasa da nazioni più piccole. Tutto il libro è ispirato da un'aperta polemica contro le asserzioni pacifiste di Tolstoj. Del volume si parla ancora nella « spalla » del 22 febbraio 1903, « Roosevelt moralista »: « *La vita intensa* — vi si afferma — è forse il libro più sano di questi ultimi tempi e certo, se non si vuole risalire a Marco Aurelio, è il più singolare che sia mai stato scritto da un capo di Stato ». Prima di questa, una corrispondenza da Londra, « La negrofilia di R. », era apparsa quale articolo di fondo il 16 gennaio 1903.

Gli atteggiamenti — talora chiaramente demagogici — di Roosevelt vengono presi per il bavero da Ugo Ojetti, su *La Stampa*, 26 luglio 1904, in una « spalla » che rientra

che tale modo di esprimere il dissenso con la linea politica del Governo persiste in America.

3. Per una consuetudine tipografico-giornalistica, viene collocato in questa posizione un pezzo « leggero ».

nella rubrica « Idee, persone e cose », intitolata: « La semplicità, metodo di governo ». « Gli americani — inizia — sono diventati i direttori spirituali della novissima generazione latina. Perciò è bene proporre ai futuri statisti nostri i nuovi esempi di rude semplicità che ci danno i governanti transoceanici ». Il giudice Parker apprese la sua nomina a candidato presidenziale democratico mentre faceva un bagno nel fiume: subito affermò che doveva dimettersi dalla carica di giudice. « Francamente di presidenti simili noi non ne abbiamo più, nemmeno nei comitati delle tombole di beneficenza ». Immediatamente, Teodoro Roosevelt, l'antagonista repubblicano, ha raccolto la sfida: è uscito dalla sua villa di Oyster Bay e — eludendo le guardie di scorta — ha passato la notte in tenda con due figli e due nipoti. « T.R. in questi anni di vicepresidenza e di presidenza, non s'è mai sognato d'andare a far l'indiano nella foresta vicina, di notte. Lo fa adesso perché le elezioni incombono ». In fondo il nuovo metodo della semplicità si traduce in un risparmio. Lo faccia adottare il nostro Presidente del Consiglio e ministro degli interni [Giolitti]. « Niente pranzi, niente automobili, niente bande. Siamo umili e modesti. E' la moda d'America... ».

The Strenuous Life appare finalmente in Italia con il titolo *Vigor di Vita* (Milano 1904, Treves ed., traduz. di Hilda Francesetti di Malgrà) e viene accolto con entusiasmo in certi ambienti [4]. Più cauto Dino Mantovani, in una « spalla » (Cronache Letterarie) di *La Stampa*, 15 novembre 1904. Si spera che in Italia il libro susciti gli stessi entusiasmi che suscitò in Francia, per esempio in E.M. de Vogüe, cui parve che esso « ci portasse d'oltre mare le midolla del leone di cui si nutrono i forti ». Nessun altro libro, dopo quelli di Emerson, ha trasmesso tanto vigore di spirito a noi europei, sebbene sia opera tipicamente americana. L'autore non vuole

4. Vedi le recensioni sull'*Illustrazione Italiana*, 25 dicembre 1904, di Enrico Corradini e quella (probabilmente ad opera dello stesso) su *Il Regno*, 6 novembre 1904.

solo affermarsi, ma anche « educare altrui »; lo si deduce dal suo tono da predica, dalle ripetizioni. « Non è un letterato che amplifica, è un uomo che enuncia le conclusioni del suo pensiero senz'altra cura che quella di farne comprendere la verità e l'utilità ». Esalta l'azione, temendo che gli S.U. ora si adagino nella vita comoda. Ribadisce più volte questo concetto dando vita a una dottrina che « mescola e armonizza tra loro elementi che noi siamo abituati a considerare disgiunti o anche avversi. Il fatto è che noi partiamo da teorie logiche, lui dalla pratica. Quando lo vediamo attaccare Tolstoj e i socialisti pensiamo che sia parente di Nietzsche, di Kipling, di D'Annunzio; ma se ne discosta esaltando la mutua simpatia tra gli uomini. Trasferisce « nella morale politica le stesse leggi della morale privata ». C'è in lui « l'eroismo del buon senso »; « Conseguita la potenza vuole che essa debba servire alla giustizia e all'incivilimento nel mondo ».

I suoi avversari gli rimproverano di parlare troppo della vittoria sulla Spagna [1898] e di voler mantenere il sanguinoso dominio sulle Filippine. In ciò il suo giudizio è viziato dalla passione, come quando vanta il destino dei futuri dominatori del mondo: gli anglosassoni. Poi l'articolo conclude: « In mezzo alle battaglie che si agitano nella società moderna egli si leva puro e forte, quasi tipico ideale dell'uomo, anzi del galantuomo di Stato ».

Allo stesso libro è parzialmente dedicato « Il valore della vita » di Renato Simoni, apparso sul *Corriere* del 9 gennaio 1905. I libri che Simoni prende in considerazione sono usciti entrambi dallo stesso editore, Treves: uno è quello di Roosevelt, l'altro è *La vita sobria* del patrizio veneto Alvise Corner; entrambi « magnificano il valore della vita ». Di primo acchito sembrano opposti: quello americano esalta un punto di vista più energico e pugnace. Pure vi sono tra la Venezia di allora (del XVI secolo), in stasi dopo le conquiste operate, e l'America di oggi, in fase ascendente, dissomiglianze, ma anche somiglianze. In effetti si tratta di « due concezioni diverse della felicità », derivanti anche dalle due diverse età degli autori (Corner è più che maturo). Dopo aver riassunto

l'opera di Corner, Simoni dichiara: « il R. è più impaziente [...] l'ottimismo di R. è per tutti gli uomini »; C., invece, vede solo le classi superiori. Ma i due ottimismi si completano: « la felicità del gentiluomo veneziano si aggira con atti da grande signore in una bottega d'antiquario; l'altra va in treno e riceve dei telegrammi [...] Così il secolo XX integra il XVI ».

A poco a poco, altri aspetti della personalità di Roosevelt vengono messi a fuoco. Significativo in questo senso il « fondo » che Rastignac (lo pseudonimo di Vincenzo Morello) scrive su *La Stampa* del 9 dicembre 1905, intitolato: « Il cesarismo di R. ». Rastignac parla del messaggio al Congresso, in cui « il R. è riuscito finalmente a dare alla Repubblica la sua anima di Cesare, e anche il suo stile di giornalista cesareo, sia pure di se stesso. Guglielmo è avvisato. Egli non è più il solo ormai ad apparire in pubblico con l'occhio fisso sulla punta della spada. L'avventuroso guerriero delle Filippine gli fa una spietata concorrenza sul mercato delle armi. E la concorrenza degli americani è quasi sempre pericolosa! » Rastignac insiste soprattutto sul fatto che l'antipacifismo di R. è in contrasto con la missione che gli affidarono di far pace tra la Russia e il Giappone. Tratta tutte le questioni « con lo stesso spirito di combattività, con la stessa intonazione polemica, con le stesse parole, vorrei anche dire, con le quali le trattano i discorsi e gli articoli dell'autore della *Vita Intensa* e dell'*Ideale Americano*. Il Messaggio, insomma, del Presidente della Repubblica, non è che il riassunto di tutti i discorsi e di tutti gli articoli del cittadino R. [...], un R. militarista, nazionalista, anti-cosmopolita, un R. persecutore degli immigrati che non abbiano le sue idee politiche e la sua salute fisica, un R. dispregiatore dell'Europa e della coltura e della civiltà europea. [...] può andare, anzi va benissimo dal momento che ha tanto successo ». Ma non è un po' troppo che l'intera Repubblica Stellata si esprima attraverso la sua voce? « Ormai, dopo R., che cosa manca agli S.U.? Forse il Taigete per buttarvi giù dalla cima gli immigrati deformi. Comprarlo? ».

L'attività di Roosevelt, frattanto, sembra non conoscere sosta né limiti. Sempre su *La Stampa*, 28 agosto 1906, compare, in 5ª pagina, una notizia, proveniente da Londra: « R. propugna l'ortografia fonetica della lingua inglese ». Dal testo si apprende che con ciò egli intende rendere l'inglese più popolare e più facile da apprendere per gli stranieri. « L'Inghilterra e le sue colonie avranno quindi da scegliere fra adottare il nuovo metodo o vedere stabilirsi una nuova lingua americana ». Si riporta poi, dal *Daily Express*, che tra i membri della Commissione per la riforma della lingua c'è anche Mark Twain. Tre giorni più tardi l'argomento viene promosso in 1ª pagina: « Pro e contro R. filologo »; il Presidente è inondato di lettere: molte lo approvano — e sono scritte in linguaggio fonetico — ma altri scriventi sono indignati per la « presunzione » di R.

Il suo nome, o, meglio, il suo nomignolo sembra invadere ogni campo. Si apprende da una « spalla » di *La Stampa*, 18 novembre 1906, che tutti i ragazzi americani vogliono un orsetto di pezza. « Non è Teddy Roosevelt l'ideale di ogni ragazzo americano, che non sogna che di divenir adulto per poter impugnare un fucile e andare a caccia dell'orso e fare, in una parola, quanto fa T.R.? l'orso fu chiamato senz'altro Teddy, come il popolare Presidente, e come tale [è] noto in tutta l'America dall'Atlantico al Pacifico ». Poi la malattia ha attecchito presso le bambine, e poi ancora presso le signore alla moda. Che sia un simbolo? Forse le civiltà più raffinate vogliono qualcosa che ricordi uno stato primitivo.

Roosevelt diventa una pietra di paragone. Nella rubrica « Riviste e giornali », *Corriere della Sera*, 28 maggio 1907, si riporta dalla *Deutsche Rundschau* che « il vero dittatore dell'università americana è il presidente ». Il più celebre pare sia quello di Harvard, Eliot, « di cui si dice che è più potente di R. perché R., quando si ritirerà a vita privata, non eserciterà più una grande influenza, mentre l'influenza dell'Eliot durerà finché dureranno le generazioni passate sotto la sua disciplina ». Nella stessa rubrica, il 13 giugno 1907, si afferma — riprendendo la notizia dalla *Vossische Zeitung*

— che la prima visita di R., tornando a casa, è sempre per i sei figli, coi quali faceva (e lo fece una volta anche davanti a un ospite) il « gioco dell'orso ». Talora combina con loro escursioni in cui si accampano a cielo aperto. Quando era Governatore dello Stato di New York visitava spesso i ragazzi poveri nei quartieri della città. I ragazzi ricambiano questa sua passione: quando appare, « lo circondano e pendono letteralmente dalle sue braccia e dalle falde della *redingote*, a dispetto di ogni etichetta ».

Continuando a sfogliare « Riviste e giornali » si incontra, il 14 agosto 1907, una frase icastica: « Suda e sarai salvato — scrisse il presidente R. nel suo vangelo anglosassone — poiché il sudore è la valvola di sicurezza della macchina umana ». Nella stessa sede, il 19 luglio 1908, si ritrovano — tratti da *Je sais Tout* — alcuni particolari biografici di Roosevelt. All'università Harvard era guardato con compassione per la sua gracilità e miopia; a ventidue anni i medici lo consideravano spacciato per via di una tubercolosi incipiente. Allora fu mandato presso uno zio in un *ranch* del Far West, e là si trasformò. Divenne un intrepido cavallerizzo, passione che conservava ancora da vicepresidente: una volta, infatti, fu multato perché saltava a cavallo le panchine di una passeggiata. Adesso prende lezioni di boxe.

Poi le sue vicende prendono una piega inattesa. Nel *Corriere* del 7 novembre 1908, un articolo di 3ª pagina, dal titolo: « Lo spostato », ci narra le difficoltà che il Presidente che si ritira incontra nell'adattarsi alla vita di Cincinnato. Ecco la conclusione: « Sì gli ex-presidenti continueranno ad essere degli spostati; e, come tutti gli spostati di questo mondo, cercheranno di entrare nel giornalismo... ». La previsione risulta esatta: in « Riviste e giornali » del 12 gennaio 1909 viene annunciato che Roosevelt ha accettato di collaborare a *Outlook* per 150.000 lire annue (« un modesto compenso ») e che vi ha già pubblicato il primo articolo, dove riferisce il colloquio avuto con due missionari sul risveglio della Cina. L'argomento non viene abbandonato dal *Corriere*; il 5 aprile appare, in terza pagina, un articolo di Vico Mantegazza su

due colonne, intitolato: « Il Presidente giornalista », e col sottotitolo: « Ritornerà alla Casa Bianca? ».

Roosevelt intanto progetta (e tutta la stampa internazionale lo riporta) le sue attività future. *La Stampa* dell'11 dicembre 1908, nella rubrica « Giornali e riviste », riprende da *Outlook* (il settimanale cui l'ex-presidente collabora, diretto da Lyman Abbot, un fervido ammiratore di Roosevelt) uno schema di tali attività. Esse consisteranno in cacce in Africa e poi, a Oxford, nelle *Romanes Lectures*, una serie di conferenze finanziate dal lascito dello scienziato G.I. Romanes, morto nel 1894. Altri conferenzieri che vi si cimentarono furono Gladstone, Huxley, Lord Acton, Lord Curzon; pare che Roosevelt abbia scelto come argomento delle conferenze (che verranno ripetute alla Sorbona) la vita e le opere del generale Lafayette. Tornato poi in America, racconterà le sue avventure cinegetiche sullo *Scribner's Magazine*, per mezzo milione di lire. Questo periodo di transizione tra l'attività politica e quella di « inviato speciale » viene documentato da altre notizie spigolate su vari giornali. Il *Corriere*, 20 marzo 1909, nella rubrica « Riviste e giornali », sunteggia un articolo di Vico Mantegazza apparso sulla *Nazione*. In esso è detto che l'ansia di Roosevelt di voler non apparire mai secondo a nessuno gli viene imputata anche da un figlio: « conosco meglio di voialtri mio padre, il quale quando va a un matrimonio s'immagina di essere lui il fidanzato, e quando va a un funerale si figura di essere lui il morto ». A Mantegazza, Roosevelt confidò che avrebbe visitato l'Italia, ma che « vuol essere considerato come un qualunque cittadino. "Non posso né voglio [...] portare in giro l'ombra di un presidente" ».

L'interesse per le nuove attività di Roosevelt sembra avvicinarsi al punto di ebollizione. *La Stampa*, 4 aprile 1909, pubblica un elzeviro a firma Sir Kodak, e intitolato: « Le cacce di R. nell'Africa Equatoriale — I preparativi, l'itinerario, la selvaggina ». La passione della caccia non è nuova in lui: dieci o quindici anni prima una grande rivista americana aveva pubblicato alcuni cenni autobiografici di « Ted-

dy ». « I passatempi che prediligo? » concludeva lo scrittore, già popolare in America, « eccoli: un cavallo e un fucile. Io passo i miei giorni più lieti, nelle vacanze d'estate, sulle piste dei bufali e delle antilopi per le grandi pianure del West, o su quelle dei daini e degli orsi nelle foreste del Nord ». Precedono la descrizione particolareggiata dei preparativi e dell'itinerario alcune parole di commento, secondo le quali l'attuale spedizione è stata pianificata consultando cacciatori espertissimi e naturalisti, e apprestando l'equipaggiamento « con una praticità e una completezza veramente americane ». Egli vuole impostare la spedizione su di un piano « piuttosto scientifico che di puro divertimento »; non va a macellare bestie, ma a procurare nuovi esemplari per il *National Museum* di New York. Non avrà una speciale licenza di caccia, ma quella ordinaria. Ha sempre amato la storia naturale e ha persino scritto « un voluminoso trattato di ornitologia ».

Fra gli strumenti che porta con sé « non bisogna dimenticare quello da cui non si separerà mai », la macchina da scrivere, perché gli Scribner aspettano da lui il racconto delle sue esperienze di viaggio e di caccia attraverso le jungle africane. Le altre riviste hanno progettato di mettergli alle calcagna dei *reporters* — i tipici *reporters* americani: « rapidi nella menzogna, ma pieni di fegato ». « Se l'insofferentissimo Teddy s'intestardisse a volersene sbarazzare, la caccia contro di essi riuscirà mille volte più avventurosa e interessante di quella dietro le piste dei felini e dei pachidermi di laggiù... ». Il *Corriere*, 8 marzo 1909, in « Riviste e Giornali » riporta dal *New York American* altre notizie sul periodo di transizione. Alla Casa Bianca, con Taft, vige un nuovo ordine. « Al regno tumultuoso e guerriero di R., che si ispirava da mattina a sera a un concetto di vita attiva, tanto attiva da parere disordinata e clownesca, è successo un pacifico regime familiare ». Scomparso, in una con il policeman in divisa alla porta, il serraglio: « i torelli feroci, i cani, i gatti, i porcellini d'India, i conigli, gli orsi, i serpenti ». I saloni non sono più invasi da cowboys, da lottatori di professione, da

maestri di jiu-jitsu, da schermidori, da giocolieri. « Tacciono le macchine da scrivere. La palestra è diventata *nursery*. Sul prato del tennis pascolerà Edythe, la giovenca della signora Taft. Nelle scuderie, al posto dei quattordici indomiti cavalli, ci sono due corpulente automobili ».

Nella stessa sede, il 9 maggio, è citato l'*Independent* di New York, per aver affermato che R., uccidendo, all'inizio del suo viaggio africano, mezza dozzina di leoni, ha battuto ogni record precedente. Inoltre il giornale, non considerando la carica di redattore dell'*Outlook* degna di lui, propone che le « Principali Potenze » eleggano un governo costituzionale mondiale, che avrebbe ai suoi ordini gli eserciti e le flotte di tutto il mondo. Il capo dovrebbe esserne R., « così sarebbe assicurata la pace in eterno ». L'11 maggio, poi, nella terza pagina del *Corriere* è data la notizia dell'uccisione di un rinoceronte da parte di R.

La Stampa, 22 giugno, in « Giornali e Riviste », avverte che, tra una caccia grossa e l'altra, R. si occupa di critica letteraria; in particolare, sull'*Outlook* ha preso di petto Tolstoj. « E poiché nel campo dell'azione e del pensiero moderno Tolstoj e l'ex-presidente degli S.U. sono gli antesignani di due tendenze assolutamente opposte, così la critica rooseveltiana alla teoria e ai libri dell'autore della *Sonata a Kreutzer* si risolve in una requisitoria ». Critica, infatti, l'appoggio dato da Tolstoj alla candidatura presidenziale di Bryan, frutto della sua cecità verso « il giusto valore dei fenomeni della vita pratica »; non ha certo influito sugli « uomini d'azione », può aver influito sugli intellettuali, « su quei parassiti dell'intellettualità che trascorrono la loro vita nelle biblioteche e che vivono di sogni anziché di fatti ». Ammesso che lo abbia avuto, è certo stato un influsso deleterio: Tolstoj ha l'animo di un condottiero, ma le sue schiere sono composte di sognatori « che si dileguano come nebbie dinanzi alla spada acuta della realtà ». Non capisce certo i malanni morali degli S.U. Quivi il problema morale si accentra massimamente intorno alla questione sessuale (vedi i linciaggi nel Sud, il proliferare dei divorzi), da lui non compresa, come dimostra la

Sonata a Kreutzer, « nella quale egli si rivela addirittura come un pervertito morale ». « E il cacciatore di leoni nel centro dell'Africa conclude che, pure ammirando il grande ingegno dell'autore di *Anna Karenina*, egli deve dichiararsi avversario convinto dell'opera sua ».

Quasi a coronare questo periodo, il 23 settembre 1909, appare sulla terza pagina del *Corriere* sotto il titolo « Cacce Africane » (che la occupa quasi tutta ed è corredato da una cartina) il primo articolo di R. sul suo viaggio in Uganda (con l'avvertenza: « Riproduzione rigorosamente vietata »). A tale articolo faranno seguito molti altri perdendo, via via, rilievo nell'impaginazione [5].

Contemporaneamente la cronaca non cessa di occuparsi di Roosevelt. Su *La Stampa*, 7 novembre 1909, appare un grosso titolo su una colonna di quarta pagina: « Roosevelt è vivo e sta bene », esso è seguito da una serie di sottotitoli: « Si tratta di un giuoco di borsa — Dove si troverebbe ora R. — Come la signora R. seppe della creduta morte di suo marito — Dichiarazioni assicuranti » che riassume tutto il contenuto della colonna. Sullo stesso giornale, il 12 novembre, una notizia in terza pagina: « La signora e la signorina R. a Napoli »; hanno fatto un giro in automobile

5. Ecco la sequenza degli articoli di Roosevelt sulla terza pagina del *Corriere*, sempre sotto il titolo generale di « Cacce africane »:
22 ottobre 1909: Paesaggi e scene — Cominciano le grandi cacce — I leoni (in calce vi è l'indicazione che l'articolo esce contemporaneamente sullo *Scribner's Magazine*, in America, sul *Daily Telegraph*, in Inghilterra, sul *Journal*, in Francia).
23 novembre 1909: In « safari » - Rinoceronti e giraffe.
19 dicembre 1909: Alla fattoria di Tuia - Ippopotami e leopardi.
21 gennaio 1910: La caccia al bufalo sulle rive del Kamiti.
25 febbraio 1910: Le lande della sete - Tornano i leoni.
25 marzo 1910: Nel Sotik: giraffe, rinoceronti e leonesse.
22 aprile 1910: Fra gli ippopotami del lago di Naivasha.
30 maggio 1910: Tra gli elefanti del Monte Kenia.
1 luglio 1910: Una nuova caccia al leone - I grandi laghi - L'avventura del capitano Hutchinson.
5 settembre 1910: I grandi rinoceronti del Lado - Giù per il Nilo - Fine delle cacce.

e hanno preso il tè a Sant'Angelo, ospiti della vedova dello scrittore americano Francis Marion Crawford. Il 19 dicembre, un'altra notizia in terza pagina: « R. è stato nominato membro dell'Accademia francese (come socio straniero) con 25 voti favorevoli, una scheda bianca e due nulle ». Il 26 febbraio 1910, nella terza pagina del *Corriere*, sotto l'indicazione « Corriere Americano », un titolo di richiamo: « R. è un tipo femmineo! » La mente delle donne — afferma il testo — è estremamente semplice. Così è quella di R. che vede solo un problema per volta. « Questo processo intuitivo e impulsivo lo rende assolutamente sicuro di essere onesto, e sicuro che la cosa che gli è venuta in mente è la sola che valga la pena di fare e che il suo modo di farla è il solo e proprio modo ». Così asserisce lo psicologo professor Osborne.

Terminata la spedizione di caccia grossa in Africa, Roosevelt fece un giro per le capitali europee, a cominciare da Roma. La nostra stampa lo seguì passo a passo, in Italia, riportando tutte le sfumature dei suoi atteggiamenti eterodossi e spesso imprevedibili. A Roma destò un certo scalpore il fatto che avesse programmato una visita al Papa, visita che poi non ebbe luogo per una serie di fraintendimenti in cui furono coinvolti la Segreteria di Stato e i rappresentanti delle chiese protestanti nella capitale italiana [6].

Una sintesi delle reazioni suscitate dalla visita a Roma la si trova sul *Corriere* del 24 aprile. In « Riviste e Giornali » sono elencate (traendole dall'*Illustrazione Militare*) le *gaffes* che l'ex-presidente ha compiuto o provocato. Nel suo discorso in Campidoglio, il sindaco Nathan rievocò come R. fosse entrato alla Casa Bianca « per ripulirla di tutte le sozzure che la contaminavano ». R., a sua volta, fece attendere per ben cinque minuti davanti alla porta del

6. Il *Corriere* del 5 aprile 1910 appare con un grosso titolo in prima pagine su tre colonne: « La mancata visita di R. a Pio X »; la questione viene affrontata di nuovo in un articolo del giorno successivo che conclude: « R. e Pio X erano certamente due uomini fatti per intendersi ». Contemporaneamente la sequenza dei titoli sulla *Stampa* è:

suo albergo il Re, passato a prenderlo per una visita ufficiale. Alla fine il trafiletto riporta un commento di Anatole France, il quale, dopo aver notato che R. e Guglielmo II si assomigliano (eguali esuberanza e piacevolezza, eguale visione di una *strenuous life* più letteraria che reale), sottolinea come, però, il secondo ricopra le sue frequenti *gaffes* col mantello imperiale, mentre il primo « vuol giustificarsene, e allora ci si aggroviglia dentro e finisce con l'esserne sopraffatto ».

Altri trafiletti riguardano, invece, la visita di Roosevelt nel resto dell'Europa. A Parigi — è detto in « Riviste e Giornali » del 3 marzo, sulla scorta del *Journal* — il ministro degli esteri, Pichon, gli regalò un ventaglio istoriato di scene della rivoluzione americana, che R. aveva ammirato nel museo diplomatico esistente presso il Quai d'Orsay; la cosa aveva provocato aspre proteste da parte del conservatore del museo, Bertrand. In Belgio, poi, Roosevelt era stato assai male accolto dalla signora Van Hoorte, « giovane e simpatica donna di vent'anni, fine, graziosa, elegantissima » nonché presidentessa della « Lega contro l'uso delle piume ». In un enfatico indirizzo, la signora aveva dichiarato che era « molto bello farsi paladino del disarmo e della pace, ma bisognerebbe cominciare a non dare esempio di barbarie,

5 aprile 1910: « La visita di R. al Re d'Italia - Commentari della mancata visita al Papa » (in prima pagina su quattro colonne).

6 aprile 1910: « La seconda giornata di T. R. a Roma - Visita insieme col Re il monumento di V. E. [sic] II - Alla caserma dei corazzieri - I ricevimenti » (in prima pagina, su tre colonne, in posizione di « spalla »).

7 aprile 1910: « Il ricevimento di R. in Campidoglio - L'ultima giornata a Roma - Colazioni e five o' clock - Mancata visita al Foro - L'altra Massoneria - Visita di un frate cattolico - I discorsi di Nathan e di R. al banchetto offerto dal Comune di Roma - La partenza » (in prima pagina, su quattro colonne, in posizione di « spalla »).

9 aprile 1910: « T. R. in Liguria » (« spalla » in prima pagina).

Nei giorni seguenti, mentre R. sta visitando altre capitali europee, le notizie non occupano più la prima pagina, ma sono sempre assai particolareggiate.

massacrando migliaia di bestie e lasciando senza nutrimento i loro figli ».

L'aver contemplato Roosevelt in persona, sembra aprire una porta a un ridimensionamento della sua immagine, che fino a quel momento era stata presentata agli europei circonfusa da un alone tra la fiaba e la leggenda. Sul *Corriere* del 30 aprile, in « Riviste e Giornali », è riassunto l'articolo di « un vecchio e battagliero socialista americano residente a Firenze », George G. Herron, a proposito di Roosevelt e apparso su *La Voce*. Un'occhiata all'originale (*La Voce*, II, 20, 28 aprile 1910) ci offre un quadro di Roosevelt che è agli antipodi di quanto abitualmente scritto su di lui.

L'articolo è diviso in due parti. Herron esordisce affermando che non si può scrivere di « una personalità così invadente e ingannevole » in modo impersonale. Nutre animosità contro R. perché: « Egli rappresenta il ritorno dell'uomo al bruto — è l'annuncio vivente che l'uomo cercherà sollievo dal disgusto della società ritornando ad una prepotente barbarie. Egli è un segno della decadenza universale e a un tempo di coloro che la producono. Egli è la glorificazione di quanto vi è di putrido e di reazionario nella nostra civiltà ». Nessuno vuole avere un contrasto con lui, perché R. usa nella lotta armi sleali da cui qualunque bianco rifuggerebbe. Non si protesta soltanto contro l'individuo, ma anche contro l'idea che propugna: che la forza costituisca il diritto. « Egli ha messi [sic] innanzi gli occhi della gioventù della sua nazione la gloria della bestia invece della gloria dell'anima ». Colpevole la nazione che si è lasciata ipnotizzare da lui, ma colpevole lui di aver accarezzato i suoi più bassi istinti. E' un'ironia che gli sia stato assegnato il premio Nobel per la pace, solo perché defraudò il Giappone dei frutti della sua vittoria. Con lui si ha un ritorno al medioevo, alla decadenza romana. E' l'ultimo uomo il cui nome possa mescolarsi con quelli di democrazia e libertà. Anche supponendo che sia « uno dei gentiluomini dell'anima », sono i suoi metodi che lo squalificano. E' un retrogrado: « *Il*

grande uomo dell'avvenire a differenza del grande uomo del passato, sarà quello che cercherà di creare il potere nei popoli e non di acquistare potere sopra di essi ».

La seconda metà dell'articolo è incentrata su previsioni per il futuro. Dopo Taft, R. ritornerà. « L'inevitabile risultato del sistema capitalista sarà che i lavoratori diventeranno troppo poveri per comperare le cose che essi fabbricano ». Onde la necessità dell'imperialismo. R. è necessario per imporre ai lavoratori le volontà dei possidenti: come sorsero i Cesari « così sorgeranno R. e i suoi successori [...] per fare i poliziotti del mondo nell'interesse di coloro che lo posseggono. L'unica alternativa sarebbe costituita da un "vero" socialismo che portasse a una "vera" rivoluzione. Ma ciò è impossibile in America: in nessun altro luogo l'individuo ha dato così velenosi frutti ». E poi gli U.S.A., essendo senza leggi, si rivolgeranno all'uomo forte; e così l'Inghilterra: « il mondo si rivolge all'uomo forte quando esso si sente indebolito e senza fede ». Quindi tornerà R. « I tempi e lui si uniscono in perfetta armonia. R. ha avuto la sua aurora, ora avrà la sua giornata e sarà uno dei giorni più aspri e più amari del continuo pellegrinaggio dell'umanità attraverso il deserto ». Herron, però, prega perché la sua profezia non si avveri.

E' indubbio che l'articolo del socialista americano — per quanto chiaramente datato nei modi di esprimersi (« armi sleali da cui qualunque *bianco* rifuggerebbe »), di sentire (il Giappone defraudato « dei frutti della sua vittoria »), e di azzardare certe previsioni in seguito smentite dai fatti (« i lavoratori diventeranno troppo poveri per comperare le cose che essi fabbricano ») — ci fa contemplare la figura di Roosevelt sotto una luce del tutto nuova, in netto contrasto con quanti, quasi ipnotizzati dal suo dinamismo indefesso e contagioso, l'avevano, fino a quel momento, entusiasticamente abbracciato.

Il giro delle capitali europee di Roosevelt costituisce ancora il filo connettivo dell'elzeviro « Il filosofo della storia » che compare su *La Stampa* il 7 giugno 1910, siglato

Simplicissimus. All'inizio l'articolista si abbandona ad alcune battute ironiche: « Per un favore speciale della Provvidenza, T.R. è in grado di suggerire ai sovrani, e ai popoli loro soggetti, ciò che loro meglio conviene ». E ancora, parlando dei funerali di Edoardo d'Inghilterra, come — ci si chiede — vi sarebbe intervenuto l'eccentrico ex-presidente? « Se a cavallo, perché non in costume di *rough rider*, in cappello a cencio, completo di tela, e *breeches*? [...ciò] avrebbe fatto palpitare di orgoglio nella sua tomba Walt Whitman, il cantore dei pionieri ». Agli inglesi consigliò di usare la mano dura con gli egiziani, a noi di istituire subito la cattedra di filosofia della storia per attribuirla a Guglielmo Ferrero. Ma qui sorge un problema: come potevano i commissari dell'estrema sinistra, che hanno approvato l'istituzione della nuova cattedra, approvare anche le parole con cui R. ha incitato gli inglesi a « ristabilire l'ordine » ad ogni costo, o ha inveito contro la politica « di debolezza, di timidità, di sentimentalità »?

A Roosevelt si accenna ancora di sfuggita, quasi incidentalmente, su *La Stampa* l'8 giugno (in una breve nota in terza pagina) e il 15 giugno (in un elzeviro siglato Sir Kodak).

Gli aneddoti su « Teddy », intanto, acquistano un tono più aspro. Narra il *Cri de Paris* — viene riferito in « Riviste e Giornali » dell'8 luglio — che William Hearst, il « Napoleone della stampa gialla », fu sempre avversario di Roosevelt (tanto da portarsi candidato contro di lui alle elezioni presidenziali). Un giorno gli si presentò un *gentleman* impeccabile nell'abito che gli comunicò, a nome di R., di considerarlo « il peggior cittadino degli S.U. ». Il giorno dopo un identico *gentleman* si presentò a R. e, a nome di Hearst, gli disse che era il più grande buffone della terra. « R. non osò replicare ». L'argomento vibra ancora nel *Corriere* del 17 settembre, in una breve notizia in terza pagina: « Hearst e R. d'accordo? ». Da « Giornali e Riviste » (*La Stampa*, 9 luglio 1910) apprendiamo che « T.R., il grande Teddy, alla cui gioconda volontà niente si oppone, il trionfatore delle fore-

ste africane e delle grandi sale di conferenze europee » ha trovato, in U.S.A., chi osa dichiararglisi contro. Eugenio Zimmermann, « il notissimo capitalista », ha dichiarato che emigrerebbe con i suoi milioni in Inghilterra, se T.R. venisse riassunto al potere. Molto stimato nella « aristocrazia dei dollari », Zimmermann ha fatto la sua « fortuna gigantesca » costruendo ferrovie e in altre imprese speculative; è uno dei più forti azionisti della potentissima Standard Oil Company. Ciò spiegherebbe il suo astio, perché la S.O.C. « era una delle società del *trust* che R., quando fu presidente dell'Unione, combattè spietatamente ».

Dalla stessa fonte (il 25 agosto) è tratta la storiella seguente. Alla porta del Paradiso si presenta un'anima. « Chi siete? » chiede S. Pietro; « Giorgio Washington ». « E chi è Giorgio Washington? » ribatte S. Pietro, e l'anima del mortale deve durare una certa fatica a spiegarglielo. Lo stesso accade ad Abramo Lincoln. Arriva Teddy, e quando S. Pietro gli domanda chi sia, gli risponde « Andiamo, via, brav'uomo, fate presto e dite all'Onnipotente che c'è T.R. » La caricatura — è il commento — può sembrare un po' vivace, ma gli americani la trovano somigliantissima. Un altro aneddoto è ripreso in « Riviste e Giornali » (6 ottobre 1910) dal *Petit Journal*: il partito democratico ha deciso di opporre alla propaganda di R. quella del pugile negro Jack Johnson. Questi illustrerà l'atteggiamento ostile di R. verso la razza negra. Ricorderà come egli ordinasse, anni fa, lo scioglimento di un battaglione di fanteria negra, durante i disordini a Brownsville, Texas.

Negli anni seguenti Theodore Roosevelt cessa, a poco a poco, di « far notizia ». Sul *Corriere della Sera* egli viene ricordato solo negli articoli del corrispondente dagli U.S.A., Felice Ferrero. Troviamo un primo elzeviro intitolato « Razza di suicidi »[7] il 25 aprile 1911. Gli americani — vi viene affermato — fanno tutto in eccesso: gli uomini lavorano

7. Pare che la frase « suicidio di razza » sia da attribuirsi a Roosevelt che la pronunciò a proposito delle crescenti immigrazioni.

troppo; fumano troppo; uomini e donne bevono troppo caffè e tè; consumano più oppio dei cinesi, e poi morfina, cocaina, stricnina; « non serbano misura in certi piaceri che, teoricamente, non dovrebbero condurre al suicidio della razza ». Il direttore dell'ufficio chimico federale, pertanto, prevede che quanto prima l'America sarà spopolata. Ma: « se il buon Dio era pronto a salvare Sodoma e Gomorra quando si fossero in esse trovati almeno cinque cittadini timorati e buoni, vorrà essere clemente coll'America dove senza dubbio ci sono almeno cinque uomini onesti: Teodoro di buona memoria conta già almeno per quattro, tutto solo! ».

Da un'altra corrispondenza (26 marzo) apprendiamo che Roosevelt « ha sostenuto in un articolo che una donna è da considerarsi come sterile se non ha avuto almeno quattro figlioli ».

Ancora un elzeviro, intitolato « Patatrac » (20 ottobre 1912), contiene una serie di proposizioni significative. « In conclusione, R. è riuscito a impedire la rielezione di Taft, è riuscito [a far vincere massicciamente il partito democratico], ma nel suo scopo principale ha fallito miseramente. Valeva la pena di mettere il paese in subbuglio per otto mesi per ottenere questo risultato? L'uomo che quattro anni or sono tutti consideravano come il più grande cittadino della nazione, è stato pubblicamente chiamato ciarlatano dal Presidente della Repubblica, da quello che fu sotto di lui ministro degli Esteri e che egli stesso disse il più grande uomo di Stato americano, dal presente ministro degli Esteri che fu sotto di lui ministro della Giustizia, dall'ex-rettore della più celebre Università americana, che egli stesso definì come il più grande educatore vivente, dal rettore della più grossa università d'America, sita in New York; è stato radiato dai ruoli di uno dei più grandi club di New York e non raccoglie che parole di disprezzo dalle bocche di gran numero dei cittadini più cospicui del paese. Valeva la pena? Oh, quanti errori nutrisce l'insaziabile ambizione personale ».

L'elzeviro seguente (del 10 febbraio 1913) è intitolato « L'Accademia »; Ferrero vi riferisce come in America abbia-

no creato codesto istituto sul modello di quella francese. Tra i cinquanta nomi dei primi componenti, di varia e spesso discutibile fama si trova, « finalmente, Teodoro Roosevelt, il cui titolo è, supponiamo, di essere grande uomo di Stato tra i cacciatori e gran cacciatore tra gli uomini di Stato, grande scrittore tra i *cowboys* del North Dakota e... non osiamo invertire la proposizione. Non devesi però dimenticare che R. fu immortalizzato prima delle elezioni, quando molti erano disposti a considerarlo come una stella fissa nel cielo americano invece che come una cometa ».

Sia pure sporadicamente, le impennate di Roosevelt continuano a essere fonti di notizie. Da « Riviste e Giornali » apprendiamo, il 23 novembre 1913, che l'ex presidente non si dedica più alla caccia grossa, « ma salva le fanciulle dagli abissi della corruzione ». Il *New York American* narra che, durante un viaggio a Rio de Janeiro, conobbe sulla nave due giovanissime attrici, Glady Waddell e Joan Shore, scritturate per degli « spettacoli » in Brasile; R. le convinse a tornarsene in patria. Arrivate a Rio le due ragazze stavano per trasbordare direttamente dal *Vandyck* sul *Vestris*, diretto a New York, quando vennero arrestate dalla polizia brasiliana, sotto l'imputazione di rottura di contratto. R. tanto fece e brigò che riuscì a farle liberare. Le due sono tornate a New York, entusiaste di lui; la Waddell vuol farsi suffragista per ottenere un voto da dare a R.

Durante la prima Guerra Mondiale, essendo quasi del tutto abolite, sui nostri giornali, le notizie non riguardanti il conflitto, la voce di Roosevelt, tuttavia, riesce ancora a giungere agli orecchi degli europei. Il *Corriere* del 18 giugno 1915, intitola una colonna di terza pagina, in posizione di « spalla »: « Precauzioni agli Stati Uniti — per il caso di guerra. — Una vibrata lettera di R. ». Vi si riportano brani di codesta sua lettera in cui si scaglia contro i pacifisti: per esempio, gli studenti universitari « i quali aderiscono alle leghe per la pace a ogni costo » e che finiranno a optare per l'arbitrato « con qualsiasi individuo che schiaffeggiasse la sorella o la fidanzata di qualcuno di essi ». Se-

guono altre frasi icastiche, che sembrano quasi delle parole d'ordine: « Davanti alla pace va posta la giustizia »; « è una colpa essere neutrali fra il diritto e l'illegalità »; « una guerra giusta può rappresentare il più grande servizio che in un dato momento una nazione possa rendere a se stessa ed al genere umano ».

Il 28 agosto, lo stesso giornale contiene una notizia in terza pagina: « L'ultimo discorso di R. ». In esso « Teddy » si è scagliato contro il governo Wilson, tacciandolo di deplorevole debolezza. « Chi rifiuta di mettersi in condizioni di combattere per la propria libertà non merita di essere libero: merita solo l'universale disprezzo ». Afferma, inoltre, che la Germania o il Giappone potrebbero occupare New York o San Francisco. E conclude con uno dei suoi motivi ricorrenti: « i pacifisti di professione [...] coi loro vaneggiamenti sui vari toccasana del loro repertorio, come i trattati d'arbitrato e i congressi per la pace, per poco non sono riusciti a far discendere gli S.U. al livello della Cina ».

Il 16 novembre, altra notizia in terza pagina: « R. avrebbe agito — il suo giudizio sulla condotta del governo ». R. — pur avendo un po' di sangue tedesco nelle vene ed essendo ammiratore dello spirito organizzativo dei tedeschi — avrebbe dichiarato di ritenere che con certi loro atti (l'aggressione al Belgio, l'affondamento del *Lusitania*) essi abbiano perpetrato « una violazione delittuosa sistematica del diritto delle genti ». Fosse stato Presidente, « avrei agito, non debbo dire in qual modo, ma non avrei esitato ». Wilson si è lasciato sfuggire l'occasione.

Sempre sul *Corriere*, l'8 luglio 1916, la rubrica in seconda pagina « I libri del Tempo », che porta in calce lo pseudonimo Index, si occupa del libro di Roosevelt, l'*America e la Guerra Mondiale*, appena uscito presso l'editore Treves [8]. Esso è, in pratica, una raccolta di articoli scritti negli

8. Il libro viene segnalato anche nelle « Noterelle Letterarie » dell'*Illustrazione Italiana* (XLIII, 31, 30 luglio 1916) dove se ne sottolinea l'impeto antigermanico.

ultimi anni, e delle raccolte conserva i difetti, non solo formali, dei quali il più grave è la ripetizione. Le idee sono poche, spesso invariate. « Si ha l'impressione di un uomo infervorato e testardo che parla a gente o testarda nel non volersi lasciar persuadere o testarda nel rimanere distratta »; può darsi che sia questo fine propagandistico a giovare al libro, invece di forme che « in un libro di discussione più complessivamente politica sarebbero difetti ». Alcune idee generali di « innegabile buonsenso » presiedono sia al giudizio sugli S.U. sia agli insegnamenti tratti dalla guerra. Per quanto riguarda gli S.U., « T.R. è un critico severo — anzi aspro, violento » del Presidente Wilson e del suo eccessivo, deplorevole pacifismo. Gli S.U. non sono in grado di affrontare una guerra: l'esercito è appena il doppio della polizia di New York, e la marina non è in condizioni assai migliori; si è imparato molto poco dalla guerra con la Spagna, dove la debolezza dell'avversario ha mascherato l'impreparazione degli S.U. R. ripete il suo aforisma favorito: « Parla con delicatezza e porta un solido bastone ». Si deve amare una sola specie di pace: « la pace giusta ». La giustizia fu violata dalla Germania e gli S.U. dovevano intervenire subito. Perché non lo fecero? Per « lo smidollato idealismo pacifista » di Wilson, ma anche perché i trattati si fanno facilmente — con la stessa facilità con cui non se ne tiene conto. Quindi si firmino meno trattati di arbitrato o di garanzia, ma che la firma sia poi impegnativa: bisogna « avere il codice e la polizia pronta a farlo valere ». E' un programma difficile, ma intanto ogni nazione si comporti come un normale individuo aggredito. Questo ideale non è ridicolo: « di ridicolo, nella ricerca dei progressi sociali, non c'è che il culto della soluzione facile », cioè di « quello stolto pacifismo contro il quale T.R. (era « Premio Nobel » se ben ricordiamo) scaglia giustamente il suo più veemente disprezzo ». Continua a bollare i pacifisti, i quali sventolano il nome di Tolstoj, « cosicché ogni redattoruncolo di rivista o segretariuncolo di associazione umanitaria, senza contare le signore *deracinées* del cosmopolitismo nevropatico, crede di rappresentare la gran-

diosa singolarità di quell'uomo che fu nel secolo XIX ciò che i santi furono nel medioevo: la vertiginosa eccezione ». In verità il pacifismo è la mosca olearia che tenta « di non far più trovare un ramoscello di olivo per le mani virili che avranno conquistato nella guerra la santità di benedire la pace ».

Alla fine, Roosevelt corona il suo intento: l'America entra in guerra, e anche coloro che non condividono del tutto le sue idee si schierano dietro di lui. Lo apprendiamo da una nota nella seconda pagina del *Corriere*, 20 maggio 1917: « I cattolici americani e la guerra ». Monsignor Ireland, vescovo di San Paolo, Minnesota, avrebbe dichiarato: « Bisogna che il signor R. si faccia innanzi e si rechi in Europa, perché nessun sforzo sia risparmiato per ottenere la vittoria ».

Il 6 gennaio 1919, Theodore Roosevelt, dopo aver visto respingere dal Presidente Wilson la sua domanda d'arruolamento per l'esercito diretto in Europa, muore nella sua casa di Long Island. Fa impressione vedere come la scomparsa di un uomo per il quale i giornali europei avevano assunto la funzione di cassa di risonanza, nei periodi in cui era in auge, avvenga nel più assoluto silenzio. Sul *Corriere* la notizia la si apprende a pezzi e bocconi, attraverso quel filtro indiretto che è la rubrica « Riviste e Giornali ». Il 16 marzo viene riportato che *Il Carroccio*, nel commemorare R., ricorda i suoi sentimenti favorevoli agli italo-americani. Il 7 febbraio 1920, apprendiamo che R., aveva scritto a George Trevelyan (il padre dello storico che si occupò — tra l'altro — di Garibaldi) del suo viaggio in Africa e poi della tournée europea. La lettera è stata in parte riprodotta su *Scribner's* e viene riassunta dal *Messaggero*. Della visita al Quirinale, dice che si sentì subito attratto dal Re e dalla Regina. Del primo afferma che « su molti argomenti le nostre idee collimavano perfettamente »: rivelò una formazione non solo liberale ma anche tale da simpatizzare « in parecchi postulati, con le finalità del socialismo ». Per esempio, gli confidò che educava il principe Umberto in modo che potesse essere even-

tualmente il presidente della Repubblica italiana. (Intenzione che — come si sa — la Storia si sarebbe incaricata di smentire). La Regina ha « un marcato tratto eroico che la rende somigliante a una regina della leggenda ». Dell'incidente diplomatico col Vaticano dà la colpa a Merry del Val, « uomo di grande abilità quando si tratta di agire in un orizzonte molto ristretto, ma tenacemente bigotto e reazionario ». Dei socialisti dell'amministrazione Nathan dice che erano intellettuali idealisti del tipo latino: ben intenzionati ma « dagli occhi esaltati, e amanti delle frasi a effetto ».

L'ultima volta che Roosevelt viene menzionato — sempre in « Riviste e Giornali », l'11 giugno 1920 — è in occasione della sintesi di un articolo apparso sul *Times*. R. — inizia il trafiletto — continua ad esercitare un'influenza in ispirito sugli uomini moderni: era una forza senza mai posa, paragonabile a un fiume. Segue una sorta di riassunto di tutte le sue attività extrapolitiche: oltre ad organizzare cacce grosse in Africa, fu pioniere nel West americano, esploratore della zona centrale del Brasile, capo dei *rough-riders* nella guerra di Cuba. Si ricordano poi alcuni aneddoti su di lui, certi già noti, altri meno. Una volta ebbe uno scontro verbale con un tizio, il quale gli disse che se non avesse ritirato le sue parole, avrebbe appreso « come un gentiluomo definisca una questione con un altro »; prontamente R. rispose: « con un fucile, a dodici passi » mettendolo a tacere. Durante la guerra, quando l'ambasciatore tedesco, Bernstoff, ammonì gli americani a non viaggiare sul *Lusitania*, gli rispose: « voi stesso partirete e sarete accompagnato a bordo da un poliziotto americano ».

Svariati e contrastanti furono i giudizi dei contemporanei che lo riguardavano, come credo sia apparso dalla rassegna di quanto scritto su di lui nei due principali quotidiani italiani durante il primo quarto di secolo. Quello che più colpisce, a distanza di tempo e con la possibilità di documentare la personalità di Theodore Roosevelt sotto tutti i suoi aspetti, è notare come i giornalisti stranieri (quelli del *Corriere* e della *Stampa*, ma anche le loro fonti europee e americane),

si siano lasciati abbagliare dal fuoco di fila delle pose plateali di R. fino a non discernere il fondo incontrovertibilmente reazionario, sotto la maschera « progressista ».

Forse bisognava vivere in America per non lasciarsi sviare. Come è dimostrato dall'articolo, dianzi segnalato, del socialista Herren tradotto sulla *Voce*: in esso Herron ripete in parte gli appunti che lo scrittore « muckraker » Henry Demarest Lloyd (autore, nel 1894, di *Wealth Against Commonwealth*, una documentata accusa ai modi di procedere della Standard Oil Company) aveva espresso, all'indomani dell'avvento di Roosevelt alla presidenza, in una lettera al giornalista inglese W. T. Stead [9].

GIUSEPPE GADDA CONTI

9. La lettera è parzialmente riportata in ALBERTO ACQUARONE, *Le origini dell'imperialismo americano*, Bologna 1973, p. 270 in nota. Dallo stesso volume emergono limpidamente il pensiero e l'azione di R. (che possiamo considerare un progenitore dell'espressione « la guerra igiene del mondo »), v. specialmente p. 57. V. anche WILLIAM A. WILLIAMS, *Storia degli Stati Uniti*, trad. it., Bari 1964, vol. II pp. 437 e passim. È da notare che tra gli americani, anche scrittori vicini al pensiero politico di R., non mancarono di sottolinearne gli aspetti abnormi. Così MENCKEN nel II vol. dei *Prejudices* (1920). E così anche l'amico personale ADAMS: *v. L'educazione di Henry Adams*, a cura di VITTORIO GABRIELI, Milano 1964, pp. 496-97.

« THE AUTOBIOGRAPHY OF AN EX-COLOURED MAN » DI JAMES WELDON JOHNSON

The Autobiography of an ex-coloured Man di James Weldon Johnson fu pubblicato nel 1912, ma non attrasse l'attenzione critica e di pubblico che meritava fino a quindici anni dopo, quando venne « riscoperto » nell'ambito della « rinascenza di Harlem » e della conseguente ripresa di interesse nei confronti della cultura afro-americana in tutti i suoi aspetti. Le ragioni di questo ritardato riconoscimento vanno viste soprattutto nei caratteri di anticipazione, di autentica avanguardia, che il libro di Johnson assumeva nei confronti della letteratura afro-americana nel particolare momento storico in cui apparve.

L'inizio del ventesimo secolo, dopo l'affermazione di Paul Laurence Dunbar e di Charles Chesnutt, che per primi avevano raggiunto livelli espressivi importanti nella poesia e nella narrativa, segna una stasi nella crescita della letteratura afro-americana, con una notevole scarsità di opere significative. In questi anni la minoranza nera, dopo la sconfitta subita con il compromesso di Atlanta del 1876 e la fine della ricostruzione [1], cerca una sua autonomia e una direzione politica espressa dal proprio interno, contro il rilancio della repressione razzista che culmina, a cavallo del secolo, nella stabilizzazione della segregazione nel sud e nell'ondata di linciaggi. Questa ricerca non avviene senza tensioni: ne è espressione il contrasto di linea tra la proposta di collaborazione subalterna avanzata da Booker T. Washington e il lungimirante umanesimo di W.E.B. DuBois, destinato a risolversi in una scelta di classe.

1. Cfr. sull'argomento W. E. B. Dubois, *Black Reconstruction in America*, New York, Russel & Russel, 1935.

La formazione dell'élite culturale nera è una componente di questo processo, ed è anch'essa presa nella stessa tensione. A seconda dei punti di vista, la nascita di una « intellighenzia » afro-americana poteva confermare la possibilità di elevazione attraverso l'attività economica ipotizzata da Washington, oppure esprimere quel « Talented Tenth », l'avanguardia politica culturale, che DuBois lavorava per costruire. E d'altra parte va osservato che la formazione di questa sia pur ristretta classe intellettuale è anche la conseguenza della formazione di una borghesia nera, che libera energie da orientare verso la produzione intellettuale, nel quadro di una divisione tradizionale del lavoro e di una concezione della cultura ereditata di peso dalla tradizione dominante.

Ma è anche vero che la nascita della « black bourgeoisie » non è che l'ultimo stadio di un processo di stratificazione sociale all'interno della minoranza afro-americana. All'altro polo sta la nascita del proletariato nero, con l'abbandono delle campagne del sud appestate dal « boll weevil », dal razzismo e dal latifondo, per le fabbriche di Detroit e i ghetti urbani del nord. Il rapporto borghesia-proletariato nella minoranza afro-americana è un rapporto tutto particolare, mediato dal ruolo egemone della borghesia bianca, che sfrutta il proletariato nero e al tempo stesso comprime le ambizioni di espansione della borghesia afro-americana. L'effetto di questa situazione tende, da un lato, ad aumentare ancora di più l'estraniamento della borghesia nera dagli altri strati sociali afro-americani; ma, dall'altro, tende ad accomunarla ad essi nell'essere, tutti, egualmente subalterni alla borghesia « vera », quella bianca che detiene il potere economico e politico reale, ed anche l'egemonia culturale.

Il proletariato nero esprime con lucidità la propria visione di questa situazione, attraverso proprie forme culturali, che appunto in questi anni attraversano un fecondo periodo di riadattamento alla realtà urbana, da cui assumono forma definitiva il blues, il gospel, e i diversi filoni del jazz delle origini. La condizione della nascente « intellighenzia » nera

è più complessa. Legati, per estrazione e per modelli culturali, alla propria borghesia, gli intellettuali neri non possono non pagare lo scotto della sua subalternità, dell'angustia dei suoi orizzonti politici, della meschina strumentalità della sua visione culturale. Ma cresce anche tra loro — e James Weldon Johnson ne è l'espressione più matura — la tensione nei confronti di questi angusti limiti, la divaricazione tra chi ne accetta la logica e chi cerca invece di uscirne. Si pongono quindi i problemi del rapporto con esperienze diverse: da quello con le masse afro-americane e la loro cultura, a quello di un uso critico dell'eredità culturale euro-americana, di come servirsi degli strumenti mutuati da questa non solamente per guadagnarsi un posto marginale al suo interno, ma per esprimere in modo più compiuto la propria originalità.

Da tutto questo emerge dunque *The Autobiography*: in cui il problema della cultura popolare e il ruolo della cultura bianca, la funzione della borghesia nera e quella dell'intellettuale nero sono temi centrali, affrontati per la prima volta in modo cosciente. E' proprio il confronto con questi problemi, non risolti ma presenti con tutte le loro tensioni, che rende il libro di Johnson un testo affascinante e un documento prezioso.

Figlio di un facoltoso signore della buona società bianca, e di una mulatta di pelle molto chiara, il protagonista del libro (di cui non viene mai fatto il nome) è abbastanza chiaro di pelle ed ha tratti somatici abbastanza caucasici da passare tranquillamente per bianco. Nella cittadina del New England in cui va a scuola dopo essersi trasferito con la madre dalla nativa Georgia, il protagonista frequenta i bambini bianchi e ne condivide l'atteggiamento verso i « niggers » fino al giorno in cui scopre in modo traumatico di essere nero anche lui. Vi si adatta comunque presto, anche perché il suo talento musicale lo rende popolare e accettato nel clima relativamente sereno del New England.

Sviluppa un crescente interesse per la sua terra d'origine, il Sud, e per la storia e la cultura della sua gente. Fi-

nita la scuola superiore, sceglie quindi di iscriversi all'università di Atlanta; ma appena vi arriva viene derubato di tutti i suoi soldi e rinuncia agli studi. Dopo varie vicissitudini, finisce per lavorare qualche tempo in una fabbrica di sigari a Jacksonville, in Florida. Ma la fabbrica chiude, e il protagonista emigra a New York, dove entra in contatto con la vita notturna di Harlem. Qui si spoglia rapidamente della rigida educazione moralistica ricevuta nel New England e confermata dalla frequentazione della borghesia nera del Sud, e diventa giocatore d'azzardo e frequentatore di locali notturni, ma soprattutto diventa un eccezionale suonatore di *ragtime*. Le cattive compagnie lo mettono in un pasticcio dal quale viene tirato fuori grazie all'intervento di un suo ammiratore, un ricco signore bianco, che lo ingaggia e lo porta con sé in Europa, col compito di intrattenerlo suonando solo per lui e per i suoi amici la nuova straordinaria musica di Harlem. In Europa, il protagonista entra in contatto con la tradizione culturale del vecchio mondo, ma viene infine ripreso dal desiderio di affermarsi come compositore — anzi, come il primo grande compositore negro — adattando la ricchissima cultura musicale del Sud ai livelli « elevati » della musica colta con cui si è familiarizzato. Torna quindi negli Stati Uniti, e intraprende nel Sud una ricerca su campo, in cui scopre il sermone popolare, una nuova importante forma espressiva tradizionale. Ma capita ad assistere al linciaggio di un nero, e la scena — a cui presenzia senza che nessuno si accorga che è nero anche lui, altrimenti farebbe la stessa fine — lo umilia e lo spaventa a tal punto da fargli rinunciare a tutti i suoi progetti. Decide quindi di riattraversare il confine fra le razze, e torna a New York facendosi passare per bianco. Qui, senza più velleità artistiche, ha un rapido successo negli affari, e si dedica a fare sempre più soldi. Si innamora, ricambiato, di una signorina bianca della buona società; il matrimonio rischia di saltare quando le confida il segreto della sua vera identità razziale, ma tutto si ricompone. Il finale trova l'ex uomo di colore, ormai vedovo, ma padre felice e *businessman* di successo, felicemen-

te integrato e affermato — salvo il rimpianto che ogni tanto gli torna, quando vede i manoscritti musicali ingialliti che rappresentano le sue ambizioni perdute, a dargli la sensazione, come dice nell'ultima frase del libro, « that I have sold my birthright for a mess of pottage ».

La lettura della trama ci dà subito un interessante indicazione sulla natura di questo romanzo. *The Autobiography*, infatti, ha una struttura che è pienamente all'interno della tradizione anglosassone del romanzo, da Fielding a Mark Twain: quella del romanzo picaresco. Di questo tipo di romanzo esso ha le caratteristiche di essere privo di intreccio, basato sulle peripezie di un singolo personaggio centrale, con un susseguirsi avventuroso di colpi di scena e di cambiamenti di ambiente, tanto geografico che sociale. Il tema di *The Autobiography* è quello tipicamente americano del viaggio: un viaggio reale, dal New England a Sud, dall'Europa a New York; e un viaggio metaforico, attraverso tutti gli strati della società afro-americana, oltre che da questa al mondo della borghesia bianca.

Un altro tema che il romanzo di Johnson ha in comune con la tradizione narrativa americana è quello iniziatico: la graduale scoperta del mondo da parte del fanciullo, che entra in contatto con la realtà attraverso una serie di drammatiche esperienze, ed infine vi trova la propria collocazione definitiva. Non solo dunque la parte dedicata all'infanzia acquista, nel romanzo di Johnson, la stessa rilevanza che ha in tanta parte della letteratura americana; ma *The Autobiography* è proprio costruita in modo evidentissimo attorno alle esperienze iniziatiche. L'iniziazione è, in etnologia, accompagnata da riti che determinano il cambiamento di status del soggetto (riti di *passaggio*). Ora, *The Autobiography* ruota tutta attorno a due « passaggi »: quello dalla razza bianca alla nera all'inizio, e il ritorno alla bianca nel finale. Ambedue sono accompagnati, come ogni iniziazione, da esperienze traumatiche. Sopratutto nel primo « passaggio », il protagonista si rende pienamente conto del meccanismo che è in atto. In quell'ora, scrive,

« was wrought the miracle of my transition from one world to another; for I did indeed pass into another world »[2]. Il modo stesso in cui avviene questa esperienza sembra fatto apposta per metterne in rilievo l'inattesa brutalità:

One day near the end of my second term at school the principal came into our room and, after talking to the teacher, for some reason said: « I wish all of the white scholars to stand for a moment ». I rose with the others. The teacher looked at me and, calling my name, said: « You sit down for the present, and rise with the others ». I did not quite understand her, and questioned: « Ma'm? » She repeated, with a softer tone in her voice: « You sit down now, and rise with the others ». I sat down dazed. I saw and heard nothing. When the others were asked to rise, I did not know it. When school was dismissed, I went out in a kind of stupor. A few of the white boys jeered me, saying: « Oh, you' re a nigger too ». I heard some black children say: « We knew he was coloured »[3].

Una brutalità di altro genere si esprime nell'esperienza iniziatica del linciaggio, ma i suoi effetti sul protagonista

2. Le citazioni da *The Autobiography of an Ex-Coloured Man* sono tratte dall'edizione del 1960, edita dalla Hill and Wang, N. Y., con prefazione di Arna Bontemps. Il brano qui citato è a pag. 20 di questa edizione.

3. Pag. 16. Vorrei qui far rilevare una curiosa e interessante coincidenza, che sta a mostrare come il tono di Johnson in questa scena sia volutamente tragicomico, grottesco. Esiste un famoso « joke » (che io ho appreso per « tradizione orale » intorno al 1958, e ricordo di aver visto sul « Reader's Digest » nel 1960), che sfrutta a fini comici un identico meccanismo di inattesa brutalità. La storiella è questa. Su una portaerei in navigazione arriva la notizia della morte della madre del marinaio Williams. Il sergente di turno, ricevuto il telegramma, va all'altoparlante e grida: « Marinaio Williams, la tua vecchia è crepata ». Comprensibile shock del marinaio, e scandalo sulla nave. Il sergente viene invitato dal capitano a dare notizie simili con più tatto. Così, quando pochi giorni dopo arriva la notizia che è morta la madre del marinaio Jones, il sergente convoca tutti i marinai: « All hands on deck! All hands on deck! » Li fa schierare sul ponte e poi ordina: « Will all the sailors whose mother is still alive please step forward? Not so fast, Jones! » E' difficile stabilire se esistano rapporti diretti tra la barzelletta e la scena del libro di Johnson; ma è abbastanza probabile che qualcosa del genere dovesse esistere, e che lo scrittore vi si sia volutamente richiamato proprio per creare un effetto grottesco e tragicomico.

sono sostanzialmente i medesimi: quello di lasciarlo « dazed »[4], privo di punti di riferimento, di strumenti di comprensione, costretto a riorientarsi in un mondo in cui ha improvvisamente perso il proprio ruolo. E' significativo che, nella scena della scuola, il protagonista, una volta escluso dal novero dei bianchi, non si renda conto di doversi alzare insieme con i neri. Ciò sta a rappresentare quella fase che gli etnologi chiamano di « emarginazione » nei riti iniziatici: in cui cioè l'iniziando perde il suo status precedente (p. es., di fanciullo) senza avere ancora acquistato quello nuovo (adulto). Qui dunque, né bianco né nero, il fanciullo attraversa una crisi di identità, che comporta però anche una crisi di ben altro genere. Va rilevato infatti come in questo romanzo — e in tutti gli altri romanzi afro-americani di simile struttura — l'iniziazione sia molto meno metaforica e più reale, di quanto non lo sia invece in gran parte della corrispondente narrativa bianca.

Romanzo picaresco, romanzo iniziatico, *The Autobiography* è dunque un tipico romanzo americano, e l'abilità con cui il suo autore si inserisce in questo filone sta a mostrare che queste tematiche non sono assunte in un subalterno rapporto di imitazione, ma assimilate a fondo, in modo creativo. Pure, non si può dimenticare che, nel momento in cui scrive Johnson, il romanzo, in Europa come in America, aveva fatto dei passi avanti notevoli, aprendosi prospettive completamente nuove, dal realismo psicologico di Flaubert e di James al naturalismo di Zola e di Norris, mentre veniva maturando una messa in questione della sua stessa struttura e del ruolo del narratore, già in atto con Conrad e prossima al culmine rappresentato di lì a pochi anni da Joyce. Di tutte queste tensioni, in Johnson non c'è traccia. Il suo romanzo conserva una struttura irrimediabilmente ottocentesca, arretrata rispetto agli sviluppi del « mainstream » letterario del suo tempo.

Ne è segno il suo uso del linguaggio: sentenzioso, con-

4. Lo stesso termine è usato nelle due scene: cfr. 16 e 187.

venzionale, « stilted », come se l'autore fosse tutto compreso e assorto nell'importanza dell'atto di scrivere un romanzo. Ormai, nel 1912, nessuno scrive più così — salvo, appunto, una serie di scrittori afro-americani (come, nei suoi romanzi, anche W.E.B. DuBois) e tutta la inevitabile retroguardia che magari scrive così ancora oggi. Il linguaggio di Johnson, più che i migliori suoi scrittori contemporanei, ricorda quello di certi scrittori vittoriani, come per esempio Mrs. Gaskell. Come il linguaggio della Gaskell resta artefatto e circonvoluto anche quando è condito con termini del lessico operaio di Manchester, così le rare espressioni afro-americane che si trovano in Johnson non lo liberano dallo stesso tipo di remore. E' comunque uno stile che Johnson usa con dignità e non senza eleganza, pur restando chiaramente « old fashioned »:

She of the brown eyes unpacked her violin, and we went through the duet several times. I was soon lost to all other thoughts in the delights of music and love. I saw delights of love without reservation; for at no time of life is love so pure, so delicious, so poetic, so romantic, as it is in boyhood. A great deal has been said about the heart of a girl when she stands « where the brook and river meet », but what she feels is negative; more interesting is the heart of a boy when just at the budding dawn of manhood he stands looking wide-eyed into the long vistas opening before him; when he first becomes conscious of the awakening and quickening of strange desires and unknown powers; when what he sees and feels is still shadowy and mystical enough to be intangible, and, so, more beautiful; when his imagination is unsullied, and his faith new and whole — then it is that love wears a halo. The man who has not loved before he was fourteen has missed a foretaste of Elysium (pp. 37-38).

A questo uso del linguaggio fa riscontro la tendenza ad affastellare il racconto di notazioni, commenti, descrizioni che risultano superflue se non si tiene conto che derivano invece proprio dalla struttura ottocentesca del romanzo, inteso ancora come ritratto della realtà. La minuziosità anche tediosa

di alcune digressioni ha quindi il ruolo di confermare l'illusione della realtà, la sensazione di leggere tutte le esperienze del « picaro » protagonista, e non solo quelle selezionate dall'autore come rilevanti all'assunto del romanzo.

Caratteristica, a questo proposito, è la parte dedicata all'Europa. Si tratta di un altro tema centrale della cultura americana, reso particolarmente attuale negli ultimi decenni del XIX secolo dall'immigrazione e dalla rottura imperialistica del tradizionale isolamento americano. Questa problematica arriva, ancora di riflesso e in ritardo, anche a Johnson. Le sue descrizioni dell'Europa sono quindi minute e dispersive, e, soprattutto, isolate rispetto allo sviluppo di tutto il resto del romanzo. Hanno, in un certo senso, il colore delle cartoline illustrate — e servono in pratica allo stesso fine: mostrare che chi le scrive, in certi posti, c'è stato davvero.

D'altra parte, proprio questa arretratezza rispetto ai livelli della letteratura del tempo sta a testimoniare lo sforzo che l'intellettuale afro-americano compie per impossessarsi in modo creativo di strumenti culturali elaborati dalla cultura euro-americana. La maniera in cui Johnson ne assorbe pregi e limiti mostra che le avanguardie culturali afro-americane di cui è rappresentante stanno liberandosi del ruolo di meri imitatori, di seguaci subalterni in cui si erano collocati i primi scrittori neri. Al tempo stesso, il ritardo di almeno una generazione con cui avviene l'assimilazione mostra come una cultura — in questo caso quella afro-americana — non possa saltare i livelli di elaborazione preliminari, per adeguarsi immediatamente a quelli di avanguardia, ma debba invece — sia pure rapidamente — fare i conti anche con le esperienze che la cultura dominante ha lasciato dietro di sé. Se dunque non si ha Joyce senza Fielding, egualmente non sarebbe concepibile un Ralph Ellison senza l'esperienza di James Weldon Johnson.

Ho accennato prima alla massa di dettagli che ingombrano la narrazione di Johnson, ma che contribuiscono a dare un maggiore senso di veridicità. Ora, se questa è comunque

una componente di un certo romanzo picaresco, la sua funzione in *The Autobiography* viene rafforzata dal fatto che Johnson, per quanto interno alla tradizione del romanzo americano, pure vi occupa un posto peculiare, inevitabile, a causa della sua identità razziale. Non è solo uno scrittore americano, ma afro-americano: e questo determina un diverso funzionamento anche degli stessi meccanismi assimilati dalla letteratura bianca.

Fino dalle sue origini, infatti, la letteratura afro-americana è in qualche modo inevitabilmente legata alla memorialistica. Anche nei suoi tentativi più spinti di svincolarsi da questo legame, altro non ha fatto che confermarlo. Così, alle origini, ogni scritto di autore afro-americano, su qualunque argomento, era oltre che opera letteraria anche documento, dimostrazione della potenzialità intellettuale della razza nera, e quindi implicita rivendicazione se non di eguaglianza almeno di dignità. Anche gli autori che hanno combattuto una battaglia per uscire dai confini della « negro literature » (si pensi a Baldwin o Ellinson), scrivendo magari libri con personaggi solo bianchi, hanno con questo stesso atto espresso il rifiuto della separazione in cui i neri sono relegati [5].

Tanto più questo discorso vale dunque per l'opera di Johnson, che si pone anche coscientemente un fine didascalico, con il « viaggio » che il suo protagonista compie attraverso la società afro-americana. In un certo senso, *The Autobiography* è un tentativo di sintesi letteraria della stessa materia su cui si svolge in quegli anni il grande lavoro di documentazione e di analisi sociologica di DuBois all'Università di Atlanta.

Pure, rispetto al lavoro di DuBois, c'è una fondamentale differenza di atteggiamento. DuBois lavorava allora nella convinzione, poi dolorosamente abbandonata, che portare alla luce la verità bastasse a far cambiare atteggiamento alla na-

5. Di qui il ruolo estremamente rilevante che ha l'autobiografia nella letteratura nera: a partire dalle « slave narratives » fino agli scritti autobiografici di Malcom X, Eldridge Cleaver, George Jackson.

zione nei confronti della questione razziale. Johnson, sia pure in modo implicito e irrisolto, ha invece un atteggiamento aggressivo, quasi di terrorismo intellettuale nei confronti dei suoi lettori bianchi [6].

Già il titolo del libro è un'aggressione, con quell'« ex-coloured », in una società basata al Nord come al Sud sulla rigida divisione tra le razze, il cui maggiore tabù era quello della « social equality » tra bianchi e neri: dove cioè si poteva anche concepire una uguaglianza di diritti politici, ma ci si ritraeva inorriditi all'idea che un negro potesse frequentare i salotti della società bianca. Ora, quell'« ex » dice che il Negro può essere dapertutto. Una qualunque di queste persone dall'aspetto caucasico che si frequentano in società e magari, ultimo degli orrori, sposano le nostre figlie, può essere un Negro — come infatti è nel libro, in cui l'alone romantico della storia d'amore non basta a coprire l'orrore della « miscegenation ». Se un Negro può diventare Bianco, anche la più salda difesa dell'ordine costituito vacilla; se non si riesce a sapere chi è nero e chi è bianco, non si è più sicuri di niente, neanche della propria identità. D'altronde, il concetto di razza su cui si basa il sistema di caste del Sud è estremamente labile. Come osserva DuBois, non esiste un criterio scientifico per stabilire chi è bianco e chi è negro, ma solo una tautologia politico-giuridica: è negro, dice, « a person who must ride Jim Crow in Georgia » [7].

Il « Jim Crow car », la carrozza per negri, diventa dunque il simbolo di un intero modo di vita: della civiltà « aristocratica » meridionale, ma anche di una concezione della stabilità politica basata sulla rimozione fisica dei problemi, che caratterizza la borghesia americana tanto del nord che del sud. Non a caso, dunque, nelle carrozze ferroviarie si svol-

6. L'introduzione premessa dai primi editori del libro è sufficientemente chiara a questo proposito: « The reader ... is given a view of the inner life of the Negro in America, is initiated into ... the freemasonry, as it were, of the race (pag. XII dell'edizione del 1961).

7. W. E. B. DuBois, *Dusk of Dawn An Essay toward an autobriography of a race concept*, New York, Schocken Books, 1940, p. 153.

gono alcune delle « scene madri » della letteratura nera a cavallo del secolo [8]. E non a caso anche Johnson inserisce la sua scena di viaggio, come una delle scene di maggiore intensità del romanzo.

E' il decimo capitolo di *The Autobiography*, e ci accorgiamo subito come la prospettiva sia diversa. Anziché la solita ingiustizia del negro perbene scacciato dal vagone di prima solo per il colore della pelle, Johnson ci mostra il suo protagonista nero che si fa passare per comodità da bianco (a questo punto non ha ancora effettuato il passaggio definitivo: si dissimula solo per viaggiare più comodamente in prima) e siede nello stesso scompartimento dei banchi senza che questi se ne accorgano. Durante il viaggio, la conversazione va inevitabilmente a cadere sulla questione razziale. Johnson si serve di questo pretesto narrativo per illustrare le diverse posizioni sull'argomento, dai meridionali tradizionalisti ai settentrionali illuminati, a tutte le posizioni intermedie. Ma su tutta la scena aleggia il fatto che l'oggetto di questa civile discussione è lì presente, e con la sua sola presenza ne smaschera l'ipocrisia. Poche pagine in tutta la letteratura afro-americana riescono a trasmettere con tanta intensità il concetto per cui è la mera presenza dei neri nella società americana, indipendentemente dal loro comportamento, a renderli minacciosi e pericolosi, ad imporne l'allontanamento e l'esclusione.

Il senso di *The Autobiography* non si può però rinchiudere in un atto di terrorismo nei confronti del lettore borghese bianco. Anzi, questa caratteristica è quasi un effetto secondario, insito nelle cose descritte, più che una costruzione esplicitamente articolata dall'autore — ciò che, evitando ogni compiacimento e forzatura in questa direzione, finisce con il rendere la minaccia ancora più efficace. I problemi che Johnson affronta hanno rilevanza anche per la « intel-

8. Si veda p. es. CHARLES CHESNUTT, *The Marrow of Tradition*, Ann Arbor, U. of Michigan Press, 1969 (ma 1901), pp. 52 segg.

lighenzia » afro-americana in quanto tale, indipendentemente dai rapporti con i lettori bianchi: se infatti non potere sapere *chi* è il negro è per i bianchi fonte di insicurezza e paura, altrettanta insicurezza comporta il problema della propria identità per gli afro-americani. Il negro che incombe non visto su di loro è una minaccia per i benpensanti bianchi; ma il fatto che il bianco possa guardarlo senza vederlo è a sua volta parte del dramma della condizione nera. Il problema dell'identità, della « invisibilità » del nero, per dirla con Ellison, è un tema centrale nella opera di Johnson, che in questo modo anticipa una problematica che si svilupperà in modo molto fecondo in tutta la letteratura afro-americana.

Ogni uomo di colore, scrive Johnson, ha una « dual personality ». E aggiunge: « I have often watched with amazement even ignorant coloured men under cover of broad grins and minstrel antics maintain this dualism in the presence of white men » (pp. 21-22). In questo passo, Johnson si riferisce soprattutto alla capacità di mascherare i propri pensieri davanti ai bianchi, ma la « dual personality » di cui parla è anche qualcosa di più. C'è soprattutto qui un'eco di quella « twoness » alla quale si riferiva DuBois quando parlava appunto del conflitto di identità e di cultura che ogni afro-americano combatte anche al proprio interno [9]. C'è dunque qualcosa di più di una singolare coincidenza nel fatto che i « broad grins and minstrel antics » anticipino, nell'immagine come nel linguaggio, « Sambo the dancing, prancing », la « grinning doll » che Tod Clifton faceva danzare in *Invisible Man* [10].

La dualità ha una sua espressione esteriore nel « passing », il termine con cui si designa l'atto di chi passa stabilmente all'interno della razza bianca. Si tratta di un argomento che ha affascinato gli scrittori afro-americani fin dalle origini: *Clotel* di William Wells Brown, il primo romanzo

9. W. E. B. DuBois, *The Souls of Black Folk*, Atlanta, 1903, p. 149.

10. Ralph Ellison, *Invisible Man*, Penguin Books, 1968, pp. 347 e 358.

di autore afro-americano (1853), tratta appunto questo argomento. Anche il primo romanzo di Charles Chesnutt, *The House Behind the Cedars* (1900) « is the story of a girl who crosses the color line in search of wider opportunity » [11]. Ancora nel pieno della Harlem Renaissance, Jessie Fauset intitolava *Passing* un suo romanzo [12].

In genere, il problema del « passing » è stato affrontato in modo sostanzialmente consolatorio. Il protagonista, anche da bianco, non riusciva a trovare la serenità; il che dimostrava che in fondo ci si poteva accontentare anche di restare così, e, se mai, dedicarsi alla « redenzione » del proprio popolo attraverso l'educazione e il successo negli affari. La realtà era meno semplice: basti pensare al caso di Jean Toomer, il cui « passaggio » ha segnato praticamente la fine della sua attività artistica [13].

Il destino del protagonista di *The Autobiography* è assai simile. Il suo passaggio non è determinato né dall'ambizione né dal desiderio di risolvere un problema di identità, ma dalla vergogna e dalla paura che gli instilla la scena del linciaggio. E' dunque una vera e propria fuga, che contrasta nettamente con il giovanile entusiasmo di quando, come dice, « I felt leap within me pride that I was coloured; and I began to form wild dreams of bringing glory and honour to the Negro race » (p. 46). Questo sentimento è presto relegato nella sfera delle illusioni romantiche. Quando la visione del linciaggio lo introduce agli aspetti più brutali della realtà, il narratore parla diversamente:

A great wave of humiliation and shame swept over me. Shame that I belonged to a race that could be so dealt with; and shame for my country, that is, the great example of democracy to the world [...] I knew that it was shame, unbearable

11. Robert Bone, *The Negro Novel in America, cit.*, p. 36.

12. Bone, *op. cit.*, p. 98.

13. fr. Darwin T. Turner, *In A Minor Chord. Three Afro-American Writers and Their Search for Identity*, Carbondale, Southern Ill. U.P., 1971 p. 52 segg.

shame. Shame at being identified with a race that could with impunity be treated worse than animals. For certainly the law would restrain and punish the malicious burning alive of animals (p. 191).

Il protagonista è ben cosciente di come questa sua scelta sia in realtà una fuga, che comporta non solo il fatto di muoversi in una diversa sfera sociale, ma anche un rapido adattamento della personalità, un'adesione ai modelli della borghesia in cui si inserisce definitivamente. Ne è un esempio l'atteggiamento nei confronti del denaro.

Già al tempo in cui lavorava in fabbrica a Jacksonville, il protagonista aveva imparato dagli altri operai « to be careless about money » (p. 83), una caratteristica che si intensificherà durante il suo soggiorno a Harlem, portandolo a diverse esperienze sgradevoli. Ma subito dopo aver deciso di « passare », ecco che parla in modo diverso: « I had made up my mind that I was not going to be a Negro, I would avail myself of every possible opportunity to make a white man's success; and that, if it can be summed up in any one word, means 'money' » (p. 193).

Non si tratta però solo di un'adesione esteriore, un « do as the Romans do ». Il « passaggio » non può avvenire solo a livello di pelle, e presto i valori del « white man's success » diventano anche i suoi:

> What an interesting and absorbing game is money-making! After each deposit at my savings-bank I used to sit and figure out, all over again, my principal and interest, and make calculations on what the increase would be in such and such time. Out of this I derived a great deal of pleasure (p. 195).

E' questa una specie di parabola relativa al mito dell'elevazione attraverso il successo economico, propagandato da Booker T. Washington. L'elevazione economica, cioè, si può conseguire solo diventando bianchi: fuori, ma anche dentro, nella mentalità, nel modo di pensare. Tuttavia, è importante notare che il moralismo franklliniano del successo non viene tutto dall'esterno, nel momento del « passing », ma si innesta su

una tradizione di rispettabilità puritana e borghese presente a sua volta in determinati strati sociali neri. Il protagonista di *The Autobiography*, per esempio, aveva assimilato questo tipo di etica fin da quando andava a scuola nel New England:

> It is strange how in some things honest people can be dishonest without the slightest compunction. I knew boys at school who were too honourable to tell a fib even when one would have been just the right thing, but could not resist the temptation to assist or receive assistance in an examination. I have long considered it the highest proof of honesty in a man to hand his street-car fare to the conductor who had overlooked it. (p. 28)

E notiamo infatti come uno stesso rituale presieda sia al suo ingresso alla Atlanta University, tempio della « Negro culture », sia al suo ingresso nel mondo bianco degli affari. Scrive, nel primo caso, che la « matron » dell'Università:

> ... had me register, which was in effect to sign a pledge to abstain from the use of intoxicating beverages, tobacco, and profane language while I was a student in the school. This act caused me no sacrifice as, up to that time, I was free from all three habits (p. 61).

Quando comincia ad accumulare soldi sul suo libretto di risparmio, rinunciando facilmente alle abitudini prese a Harlem, prende con se stesso il medesimo impegno, che è come spogliarsi, senza sacrificio, di tutto un modo di vita contrastante coi modelli borghesi:

> I denied myself as much as possible in order to swell my savings. As much as I enjoyed smoking, I limited myself to an occasional cigar... Drinking I cut out altogether, but that was no great sacrifice (p. 195).

Ecco dunque che la borghesia bianca e l'istituzione in cui si formano i quadri della borghesia nera richiedono esattamente lo stesso comportamento morigerato, hanno i medesimi « valori morali ». Ma questa simmetria è turbata da una differenza sostanziale. Infatti, le rinunce sono, per l'aspi-

rante borghese bianco, un modo di arricchirsi, attraverso la virtù borghese del risparmio (« in order to swell my savings », dice Johnson). Per l'aspirante borghese nero, la temperanza non ha fini di risparmio economico: serve a garantirsi la *rispettabilità*, il valore supremo di tutte le borghesie subalterne » [14].

E' questo il fondamento del meccanismo che riproduce, negli strati privi di potere, i valori ideologici che il potere economico reale eleva a mascheramento della propria vera natura. La piccola borghesia subalterna (come appunto è la borghesia nera in America) viene indotta dal miraggio dell'elevazione sociale ad imitare i comportamenti delle classi dominanti, senza possedere d'altra parte la ragione reale di questi comportamenti: il potere politico ed il capitale. Alla base di questa imitazione è l'illusione di potere così equipararsi alle élites, e la volontà di distinguersi dal proletariato e dagli altri strati subalterni [15].

Il sociologo afro-americano Franklin Frazier chiama questo fenomeno « status without substance », e lo indica come la caratteristica centrale dello strato sociale che la borghesia nera chiama « society ». Qui si trova soprattutto un'ostentazione continua di consumi di ogni genere — case lussuose, macchine enormi, vestiti costosi, viaggi, feste frequenti — destinati soprattutto a dare la sensazione di un benessere nettamente superiore alla realtà. La borghesia nera vive, scrive Frazier, in un « make-believe world », alimentato dalla stampa di colore e reso credibile dalla segregazione che fa della « colored society » un piccolo mondo chiuso in se stesso, al

14. Si noti che la proibizione del linguaggio profano non viene ripetuta nel secondo caso. Infatti dire parolacce non costa niente, e l'uomo d'affari può tranquillamente permettersele; ma rimangono poco « rispettabili » e quindi vietate all'aspirante borghese nero.

15. Nel caso di *The Autobiography*, il meccanismo di imitazione si innesta su meccanismo di controllo diretto, che mostra poi come anche la imitazione sia una scelta sostanzialmente obbligata. Infatti la università di Atlanta, come tutte le università nere, si regge sui contributi dei filantropi miliardari bianchi; e sono loro a dettare in base alla loro moralità i comportamenti da imporre agli studenti ammessi in queste istituzioni.

riparo dagli umilianti confronti con la borghesia vera. La sua funzione è, in sostanza, quella di coprire con una facciata brillante le insicurezze e le frustrazioni della condizione della piccola borghesia senza potere.

Since they have no status in the larger American society, the intense struggle for status among middle-class Negroes is, as we have seen, an attempt to compensate for the contempt and low esteem of the whites. Academic degrees, both real and honorary, are sought in order to secure status. Usually the symbols are of a material nature implying wealth and conspicuous consumption. Sometimes Negro doctors do not attend what are supposedly scientific meetings because they do not have a Cadillac or some other expensive automobile. School teachers wear mink coats and maintain homes beyond their income for fear that they may lose status [16].

Johnson dedica diverse pagine alla descrizione della « society » nera di Jacksonville, ed i comportamenti che descrive clogiativamente sono proprio identici a quelli denunciati dalla dissacrazione di Frazier. La differenzia sta nel fatto che il protagonista di *The Autobiography* descrive dall'interno, condividendo fino in fondo tutti i valori in questione.

In cities where the professional and well-to-do class is large they have formed society — society as discriminating as the actual conditions will allow it to be; I should say, perhaps, society possessing discriminating tendencies which will become rules as fast as actual conditions allow (p. 82).

Il criterio centrale per entrare in questa società chiusa è proprio quello della rispettabilità:

I know personally of one case in which money to the extent of thirty or forty thousand dollars and a fine house, not backed up by a good reputation, after several years of repeated effort, failed to gain entry for the possessor (p. 82).

16. E. Franklin Frazier, *Black Bourgeoisie,* New York, Collier Books, 1962, pp. 180-181.

L'ossessione della rispettabilità è tanto maggiore in quanto in realtà le « discriminating tendencies » non servono tanto a escludere i ricchi mascalzoni quanto soprattutto gli strati popolari, a distinguersi dalle masse per apparire diversi e più accettabili agli occhi dei bianchi. In più, si tratta di coprire anche il fatto che le basi economiche su cui si fonda la « society » sono irrisorie: quando 40.000 dollari e una casa sono visti come una ricchezza straordinaria, è chiaro che resta poco più che la rispettabilità. Ed è, naturalmente, una rispettabilità ipocrita: « From time to time », osserva Frazier, « 'wealthy' doctors are arrested for selling narcotics and performing abortions », unici mezzi con cui possono procurarsi i soldi per i loro consumi cospicui [17].

Le pagine dedicate da Johnson alla « society » potrebbero essere utilmente viste in modo sinottico con il libro di Frazier: quello che questi denuncia l'altro esalta, fino ai dettagli. Frazier smaschera le ragioni di profonda insicurezza che stanno dietro l'ossessione per il gioco e le feste, l'ostentazione del lusso, l'uso della religione come occasione di spreco e di esibizione. E Johnson scrive:

> These people have their dances and dinners and card parties, their musical and their literary societies. The women attend social affairs dressed in good taste, and the men in dress suits which they own [...] I belonged to the literary society — at which we generally discussed the race question — and attended all of the church festivals and other charitable entertainments (pp. 82-3).

Si vede in queste righe come anche la cultura avesse in questa borghesia nera un ruolo tutto strumentale, ornamentale, come in quelle case di lusso dove si ordinano i libri a metri per metterli alle pareti. Frazier non è d'altronde il solo a rendersi conto di questo ruolo della cultura per la borghesia nera. Scrive per esempio Leroi Jones, indicando in che

17. FRAZIER, *op. cit.*, p. 181.

modo questo atteggiamento della borghesia fosse fatto proprio dagli scrittori stessi:

Literature, for the Negro writer, was always an example of « culture ». Not in the sense of the more impressive philosophical characteristics of a particular social group, but in the narrow sense of « cultivation » or « sophistication » [...] To be a writer was to be « cultivated », in the stunted bourgeois sense of the word. It was also to be a « quality » black man. It had nothing to do with the investigation of the human soul. It was, and is, a social preoccupation rather than an aestetic one. A rather daring way of status seeking. The cultivated Negro leaving those ineffectual philantropies, Negro colleges, looked at literature merely as another way of gaining prestige in the white world for the Negro middle class. And the literary and artistic models were always those that could be socially acceptable to the white middle class, which automatically limited them to the most spiritually debilitated imitations of literature available [18].

Se applichiamo queste considerazioni di Leroi Jones al romanzo di Johnson, ci accorgiamo come quelle che esprime, non siano solo esperienze personali del protagonista, ma anche alcune delle forze che condizionano il suo stesso lavoro di scrittore. Accanto a tutte le altre motivazioni che abbiamo analizzato all'inizio di questo lavoro, giocano anche, nell'arretratezza dell'uso del linguaggio e delle strutture di *The Autobiography* tanto il ruolo di « cultivation » che il fatto di scrivere un romanzo comporta, quanto il condizionamento che lega lo scrittore afro-americano alle forme meno controverse della cultura borghese bianca. E' dunque tanto più interessante il fatto che Johnson sia riuscito a introdurre nel suo lavoro non trascurabili elementi di novità, pur continuando a risentire dei limiti complessivi dell'intellettuale di colore del suo tempo. Gran parte dell'interesse del libro sta

18. Le Roi Jones, « The Myth of "Negro Literature", «in *Home. Social Essays*, New York, William Morrow & Co., 1966, pp. 107-108.

nella tensione che si crea in uno scrittore che, accettando e assorbendo i valori della « colored society », ha troppa vitalità per non uscire in qualche caso fuori dai limiti che questi gli impongono. E il prezzo che paga è il silenzio sotto cui passa per quindici anni il suo lavoro.

La novità maggiore di *The Autobiography* sta nella presenza del mondo popolare. Non è casuale che sia proprio qui la prima ampia descrizione di Harlem, la nascente capitale nera d'America. Non si tratta solo della registrazione letteraria di un fatto sociale ormai di prima grandezza, ma anche dell'ingresso in letteratura di tutto quello che Harlem finirà presto per rappresentare nella « renaissance » che ne prende il nome.

Il dato principale che accompagna la scoperta di Harlem — ma che in *The Autobiography* è connesso alla scoperta dell'identità razziale del protagonista — è la presa di coscienza della creatività popolare afro-americana, che nelle sue varie forme sarà fonte di ispirazione per gli autori degli anni venti. Scrive infatti Johnson:

> It is my opinion that the coloured people of this country have done four things which refute the oft-advanced theory that they are an absolutely inferior race, which demonstrate that they have [...] the power of creating that which can influence and appeal universally. The first two of these things are the Uncle Remus stories, collected by Joel Chandler Harris, and the Jubilee Songs, to which the Fisk singers made the public and the skilled musicians of both America and Europe listen. The other two are rag-time music and the cake-walk (p. 87).

Ora, è importante notare che — poche pagine dopo avere magnificato la vita culturale della buona società nera — Johnson elenca come conquiste culturali del suo popolo quattro forme espressive che sono state create ed elaborate da tutt'altre classi: la narrativa popolare, lo spiritual, il jazz e il ballo, tutte espressioni della cultura proletaria, sottoproletaria e contadina nera. Johnson le cita come testimonianze della dignità umana dei neri (e quindi, come prove che è un errore discriminare la « black bourgeoisie »): ma certo, nei salotti della « society » di colore queste « four things » non

sarebbero state accettate mai, non erano abbastanza rispettabili [19].

Questa contraddizione a Johnson sfugge completamente. Per quanto ammiri la creatività culturale delle masse afroamericane, Johnson non manifesta nei loro confronti, sul piano umano e politico, altro che timore e disprezzo. Arriva al punto di giustificare l'atteggiamento dei bianchi nei loro confronti, e ad addossare alla rozzezza criminale di queste masse la responsabilità per la mancata integrazione dei neri perbene (una tesi, peraltro, sempre diffusissima). Distingue dunque la gente di colore in tre classi. C'è la « society », di cui abbiamo già parlato; ci sono quelli che lavorano vicino ai bianchi, soprattutto come domestici, e che ci si affezionano, ricambiati; e poi

> ... There are those constituting what might be called the desperate class — the men who work in the lumber and turpentine camps, the ex-convicts, the bar room loafers [...] These men conform to the requirements of civilization much as a trained lion with low muttered growls goes through his stunts under the crack of the trainer's whip (p. 76).

Non c'è nulla di più vero di quest'ultima osservazione. Già nella rabbia, nell'inadattabilità dei braccianti, dei contadini, degli operai neri al concetto borghese di civiltà sono le radici di quella rivolta nera che, repressa per anni dalla « frusta del domatore », è esplosa negli anni '60 in tutti i ghetti d'America. L'immagine del leone ne anticipa le caratteristiche di violenza e di distruzione, ben lontane dal sogno moderato della borghesia integrazionista. La rivolta nera non è dunque il frutto di pochi demagoghi esaltati, come si sono voluti far passare i vari Malcolm X, Rap Brown, Huey Newton: Johnson ci mostra che la violenza covava da anni, e non

19. Si veda, per esempio, la descrizione del cake-walk fatta da Chesnutt in *The Marrow of Tradition*, cit., p. 120 segg. Quello che è per Johnson un contributo culturale di prima grandezza, è per il suo predecessore una delle usanze un po' ridicole e un po' umilianti del « folk Negro ».

attendeva che il momento opportuno per balzare addosso al domatore. L'artificiosa sovrapposizione non è il Black Power, ma è Martin Luther King, l'amore, l'integrazione.

They cherish a sullen hatred for all white men, and they value life as cheap. I have heard more than one of them say: 'I'll go to hell for the first white man that bothers me...

This class of blacks hate everything covered by a white skin, and *in return* they are loathed by the whites...

The whites regard them just as a man would a vicious mule, a thing to be worked, driven, and beaten, and killed for kicking [20].

Non a caso, i blues e le canzoni di lavoro sono pieni di storie di buoi, di asini, di muli che smettono di lavorare, o che si ribellano ammazzando a calci i padroni e gli aguzzini [21]. Come sempre, insomma, Johnson riesce a vedere molto giustamente nell'atteggiamento delle masse afro-americane: ma non riesce in nessun modo a condividerlo. La presenza di queste masse ingovernabili è l'ostacolo fondamentale all'elevazione della borghesia nera: perché il compito che il potere vorrebbe affidarle è proprio quello di tenere sotto controllo questi leoni indomati e questi muli intrattabili. Ecco dunque il risentimento nei loro confronti: se se ne stessero più buoni, la borghesia nera potrebbe fare il suo dovere di « strawboss », e avere in premio le briciole promesse dal padrone vero. Perciò, non resta che farli sparire: « I am sure there is no more urgent work before the white South ... than the decreasing of this class of blacks », anche se « decreasing their number by shooting and burning them off will not be successful; for these men are truly desperate, and thoughts of death, however terrible, have little effect in deterring them... » (p. 77).

20. P. 76, *passim*. *La sottolineatura è mia.*

21. Si vedano, tra gli infiniti esempi, « Lazy Mule Blues » di Florida Kid (disco Bluebird 8625, 1940) e « Timber », di Josh White e Sam Gary (disco Elektra EKL 102).

C'è come si vede una contraddizione irrisolta nell'atteggiamento di Johnson nei confronti del mondo popolare [22]. Come è infatti possibile conciliare la volontà di far vivere, diffondere, sviluppare la cultura popolare nera, e al tempo stesso fare sparire (sia pure con mezzi non violenti, qui la « soluzione finale » è di tipo riformistico) quelli che l'hanno creata e tenuta in vita? Come è possibile apprezzare la musica, la narrativa e la poesia delle masse popolari afro-americane distinguendole dalla rabbia, dall'odio, dalla lotta e dalla violenza che le hanno fatte nascere — anzi, salvando le espressioni artistiche e cercando di frustrarne le funzioni concrete? Perché è chiaro che la musica e la poesia popolare afro-americana non nascono « nonostante » il fatto che i loro creatori siano recalcitranti alla « civiltà », ma sono proprio lo strumento con cui la « desperate class » reagisce alla disperazione e si prepara alla rivolta, che da individuale diventa sempre più collettiva.

La risposta, nella visione dell'intellighenzia borghese afro-americana, è in un'articolazione di repressione e cooptazione. Si tratta di privare le masse proletarie nere della loro cultura. C'è una necessità politica di assorbire dentro il « mainstream » della cultura borghese la loro creatività culturale, trasformandola da strumento di lotta in fiore all'occhiello della « society », cambiandone la furia in « cultivation », la spontaneità in « refinement ». Far sparire, emarginare, ghettizzare le masse, e fare propria la loro cultura è

22. Si potrebbe aprire qui un sottile dibattito: se cioé le idee su questo argomento del protagonista di *The Autobiography* coincidano con le posizioni di Johnson. Nel romanzo non c'è nessun appiglio che indichi una presa di distanza dell'autore dal suo protagonista senza nome; e abbiamo d'altronde visto come l'uso del linguaggio e la struttura del romanzo siano coerenti ad un dato ruolo dell'intellettuale nero del suo tempo. D'altronde, l'operazione che il suo protagonista tenta di fare con gli spirituals corrisponde abbastanza a quella tentata da Johnson stesso con il sermone in *God's Trombones*. Anche qui c'è il tentativo di far vivere una forma poetica popolare indipendentemente dai suoi creatori: « The old-time Negro preacher is rapidly passing. I have here tried sincerely to fix something of him ». (dall'introduzione all'edizione originale: p. 11 dell'edizione Viking Press, New York, 1969).

il progetto politico che lega gli intellettuali neri al piano di scalata sociale della loro borghesia.

Il protagonista di *The Autobiography*, con tutta la sua sensibilità, si muove dentro questo progetto. Si propone infatti di rinnovare la musica americana introducendovi alcune delle invenzioni ritmiche e armoniche del *ragtime*, infondendo vigoroso sangue nuovo popolare in una evanescente espressione culturale aristocratica. Per fare questo, evidentemente è necessario depurare la musica popolare di tutti i suoi contenuti alternativi: dei testi che parlano di ribellione e di insofferenza; delle forme che si oppongono ai canoni classici di fruibilità estetica; delle sue stesse sedi di formazione, che ne fanno una musica senza autori, senza proprietari privati.

L'operazione prende forma una sera, in un salotto europeo. Il protagonista si è esibito ancora una volta per gli amici del suo protettore, suonando brani classici arrangiati a *ragtime*. Dopo di lui, uno degli ospiti si siede a sua volta al piano:

> ... taking the theme of my rag-time, [he] played it through first in straight chords; then varied and developed it through every known musical form. I sat amazed. I had been turning classic music into rag-time, a comparatively easy task; and this man had *taken rag-time and made it classic*. The thought came across me like a flash — It can be done, why can't I do it? [23].

Si tratta dunque di prendere le « quaint songs » (p. 27) della cultura popolare e adattarle al letto di Procuste dell'estetica borghese; di rendere anche questa musica rispettabile, di « elevarla » « as another way of gaining prestige in the white world for the Negro middle class », per usare la frase di Leroi Jones. Questo spiega come mai l'ammirazione per la cultura popolare non va mai scissa in Johnson dal disprezzo per il popolo. Quando incontra i creatori della musica che ammira e di cui si vuole appropriare, li definisce « dull,

23. Pag. 142: La sottolineatura è mia. Si noti la corrispondenza di quell'« amazed » con il « dazed » che contrassegna i momenti di iniziazione.

simple people » (p. 170) senza domandarsi dove abbiano preso il genio che pure la loro arte dimostra. Gli sfugge perciò anche il fatto che questa cultura non è affatto tutta ingenua spontaneità, ma ha strutture, regole, meccanismi complessi; per cui potrà dire che l'oggetto della sua ricerca è di « catch the spirit of the Negro in his relatively primitive state » (p. 173). E' significativo che, quando per la prima volta mette piede in una città del sud, Atlanta, sente repulsione per la gente e ammirazione per il suo modo di esprimersi:

> The unkempt appearance, the shambling, slouching gait and loud talk and laughter of these people aroused in me a feeling of almost repulsion. Only one thing about them awoke a feeling of interest; that was their dialect (pp. 55-56).

Con tutto ciò, resta il fatto che *The Autobiography* contiene pagine preziose di descrizioni sulla cultura popolare afro-americana, e in particolare sulle funzioni religiose. Johnson si avvede per primo della straordinaria importanza del « folk sermon », e giustamente lo allinea alle forme già riconosciute dall'arte popolare afro-americana. Lo stesso vale per il coraggio con cui riconosce nel *ragtime* non una musica di seconda classe prodotta dall'ignoranza delle regole musicali, ma una idea nuova capace di cambiare tutta la musica moderna, come infatti è stato. La presenza di queste vivide descrizioni dà al libro un valore di documento utilissimo; e, naturalmente, si tratta anche di alcune delle pagine più vivaci e meglio riuscite dal punto di vista letterario.

La contraddizione nei confronti del mondo popolare è dunque il contrassegno di un affascinante libro fatto tutto di contraddizioni. In *The Autobiography* leggiamo al tempo stesso i limiti della borghesia nera e la sua esaltazione; la scoperta del mondo popolare e la volontà di sopprimerlo; il dialogo con i bianchi, e una sotterranea aggressività nei loro confronti che si esprime fino dal titolo; l'acquisizione critica della tradizione letteraria americana, insieme ai condizionamenti della cultura « middlebrow » piccolo borghese. Dal perbenismo linguistico e morale di cui si ammanta il libro,

traspare irrefrenabile la rabbia di massa; dal generale clima di benevolenza e di civiltà non resta nascosto il terrore delle borghesie per la minaccia della « desperate class of Negroes ». E' uno spaccato del mondo afro-americano, che va anche al di là delle intenzioni dell'autore, proprio perché la sua sensibilità, la sua capacità di cogliere quello che è nell'aria gli fa registrare più di quanto non sia in grado di sistematizzare. La tensione di fondo che permea il libro è dunque quella che esiste tra il reale e l'ideologia, per l'incapacità dell'ideologia di comprendere il reale senza con questo negarsi. Johnson non arriva, né qui né in futuro, a una conclusione del genere. Ma il suo libro è testimonianza delle radici della crisi dell'intellettuale nero, dell'impotenza della borghesia di colore, della lenta crescita della rivolta di massa dei ghetti.

ALESSANDRO PORTELLI

UN ESTETA AL FRONTE: JOHN DOS PASSOS E LA PRIMA GUERRA MONDIALE

The trouble is that writers are too literary — too damned literary. There has grown up — Swinburne I think an apostle of it — the doctrine (you have heard of it? it is dinned everywhere) art for art's sake: think of it — art for art's sake. Let a man really accept that — let that really be his ruling — and he is lost... Instead of regarding literature as only a weapon, an instrument, in the service of something larger than itself, it looks upon itself as an end — as a fact to be finally worshipped, adored. To me that's all a horrible blasphemy — a bad smelling apostasy.

WALT WHITMAN al discepolo Horace Traubel[1]

Un'analisi puntuale dei primi due romanzi di Dos Passos (*One Man's Initiation,* 1920; *Three Soldiers,* 1921) ci consente innanzitutto di riesaminare, da un'angolatura specifica, alcuni problemi legati all'impatto provocato dalla Prima Guerra Mondiale sulla nuova generazione di scrittori americani; e inoltre, per quanto riguarda Dos Passos in particolare, ci rivela quanto profonde fossero in lui le radici decadentistiche, che lo accomunano, in modo a prima vista inatteso, all'esordiente Fitzgerald di *This Side of Paradise* (1920) e, più alla lontana, all'Hemingway di *In Our Time* (1925). Tali legami vengono temporaneamente messi in ombra dalla fioritura « radicale » del periodo che va da *Manhattan Transfer* (1926) a *U.S.A.* (1937), ma continuano ad ancorare saldamente lo scrittore a quel terreno originario, sicché solo

1. Riportato dal Traubel in *Seven Arts,* II, settembre 1917; citato in DANIEL AARON, *Writers on the Left* (1961), Avon Books, New York, 1969, p. 25.

tenendo conto della tenace persistenza di questo primo atteggiamento individualistico-decadente possiamo seguirne senza stupore la successiva svolta a destra, che conduce l'ultimo Dos Passos all'approdo reazionario a tutti noto (appoggio alla candidatura di Barry Goldwater nella campagna presidenziale del 1964 vinta da Johnson). Semmai, dati i punti di partenza e di arrivo, potrebbe stupire, nella parabola dello scrittore, giusto l'impennata « radicale », e quindi, proprio sulle sue caratteristiche ci soffermeremo, premettendo però fin d'ora, sulla scorta del fondamentale studio di Walter Rideout [2], che Dos Passos non è mai stato tanto radicale quanto se lo sono figurato soprattutto i critici americani militanti nella sinistra rivoluzionaria degli Anni Trenta, Granville Hicks in testa, che in lui vedeva il culmine dell'arte narrativa statunitense ormai conquistata alla rivoluzione proletaria [3]. Una volta tanto, l'autore aveva un concetto di sé più preciso che non i suoi critici e sostenitori, se nel 1930 definiva la propria posizione come quella di un « middle-class liberal », sulla linea dell'utopia democratica whitmaniana [4]; posizione questa che ci risulta invece perfettamente com-

2. Walter Rideout, *The Radical Novel in the United States 1900-1954*, Some inter-relations of literature and society, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1956. Al confronto, l'opera dell'Aaron sopra citata riesce meno persuasiva, anche se documentatissima: un po' garrula nel tono, più affastellata che approfondita, sembra dominata da un'inconfessata preoccupazione di prendere le distanze dalla materia trattata, quasi che l'autore temesse di scottarsi le dita. Anche il saggio di Sergio Perosa *L'idillio interrotto: Marx ed il romanzo americano fra le due guerre*, *Il Mulino*, n. 91, agosto 1959, ora, parzialmente modificato, in *Le vie della narrativa americana*, Mursia, Milano, 1965, pur giovandosi delle informazioni fornite dal Rideout, se ne discosta nel taglio, e perviene a conclusioni che ci trovano dissenzienti (« La vita dell'arte sa trarre anche dalle infatuazioni momentanee e dalle *liaisons dangereuses* il suo sostentamento [...] e riesce a trionfarne [...] », p. 230). Nell'ambito delle trattazioni generali sono da ricordare almeno : Henry F. May, *The End of American Innocence* (1959), J. Cape, Londra, 1960; James B. Gilbert, *Writers and Partisans*, Wiley, New York, 1968; e Christopher Lasch, *The Agony of the American Left*, Deutsch, Londra, 1970.

3. Granville Hicks, *The Great Tradition* (1933; riveduta 1935), Biblo and Tannen, New York, 1967.

4. Rideout, *op cit.*, p. 160.

prensibile alla luce dell'estrazione sociale dello scrittore, dell'educazione universitaria ricevuta, della vita da lui condotta fino alla metà degli Anni Venti; e che d'altronde ben si intona, come è già stato spesso notato, con l'atmosfera culturale dominante nel periodo.

La prima della lunghissima serie di opere di Dos Passos è un romanzo breve pubblicato — tipicamente — in Europa nel 1920: *One Man's Initiation - 1917* (Allen and Unwin, Londra). Sebbene sia stato ristampato in patria nel 1945 col titolo di *First Encounter* (Philosophical Library, New York), il romanzo è oggi pressoché uscito di circolazione, attratto nell'ombra di un'eclisse piuttosto vasta che lambisce sia nell'area anglosassone sia, e ancor più, in Italia, anche le opere maggiori del nostro autore [5].

One Man's Initiation è la registrazione più immediata dell'esperienza bellica europea di Dos Passos, simile per molti versi a quella dell'intera « generazione perduta », di quella leva di intellettuali che, per ragioni varie, vollero partecipare in prima persona alla Guerra Mondiale. La loro storia è stata narrata da Malcolm Cowley, con grande onestà, garbo e finissima auto-ironia (oltre che con sempre vigile consapevolezza del ruolo sociale esercitato dalla classe media intellettuale alla quale lui e gli altri appartenevano) nell'ormai classico *Exile's Return* [6], mentre molti suoi amici o coetanei diventati poi famosi hanno oggettivato il proprio frammento

5. Per un'ampia bibliografia ragionata si veda il volumetto di Biancamaria Tedeschini Lalli, *Dos Passos*, Il Castoro n. 21, La Nuova Italia, Firenze, settembre 1968. — La ristampa da cui sono tratte le citazioni di *One Man's Initiation* è quella dei Cornell Paperbacks, Cornell University Press, Ithaca, N. Y., 1970, che contiene la prefazione 1945 dell'autore e una nuova introduzione del 1968. La traduzione italiana è di Giorgio Monicelli (*Iniziazione*, Federico Elmo editore, Milano, senza data; risale al 1949, come risulta dal *Repertorio Bibliografico della Letteratura Americana in Italia*, a cura del Centro Studi Americani, sotto la direzione di Biancamaria Tedeschini Lalli, vol. I-II, 1945-1954, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1966).

6. Malcolm Cowley, *Exile's Return*, A literary odyssey of the 1920, Norton, New York, 1934; edizione riveduta Viking Press, New York, 1951; in italiano *Il ritorno degli esuli*, traduz. di Bruno Oddera, Rizzoli, Milano, 1963.

di esperienza in forma di romanzo: da E.E. Cummings (*The Enormous Room*, 1922) a Faulkner (*Soldier's Pay*, 1930) a Hemingway (*A Farewell to Arms*, 1929; i racconti che hanno protagonista Nick Adams [7]). Nel Dos Passos di questo periodo notiamo in particolare la stessa incosciente baldanza giovanile di un Hemingway, che, su una cartolina spedita agli amici da una zona totalmente devastata dell'Alta Italia, scriveva: « Having a wonderful time!!! » [8]. E' altresì viva in lui la vaga, irrequieta impazienza (peraltro frustrata) di un Fitzgerald, il desiderio di « partecipare », di essere comunque al centro dell'azione; desiderio motivato da ragioni che non gli erano per nulla chiare. Osserva Fernanda Pivano, riprendendo le parole di Monsignor Darcy in *This Side of Paradise*: « Quando [Fitzgerald] partì per il campo d'addestramento lo fece perché quello era il suo dovere di gentiluomo. Un gentiluomo deve andare alla guerra come deve andare a scuola e all'università. [...] Che cosa lo attirasse in questa guerra non si capisce bene. Non il problema sociale: [...] l'avventura... come per Rupert Brooke che Scott conosceva bene e ammirava da almeno un paio d'anni. [...] o forse fu l'Europa ad attirarlo » [9].

Quanto dice di sé Dos Passos nell'*Introduction, 1968* a *One Man's Initiation* compendia perfettamente, come si vede dal confronto con le posizioni di Heminèway e Fitzgerald, uno stato d'animo generazionale oltre che personale:

We had spent our boyhood in the afterglow of the peaceful nineteenth century. There was a war on. What was war like? We wanted to see with our own eyes. We flocked into the volunteer services. I respected the conscientious objectors, and

7. Anche questa serie di racconti si configura come un *Bildungsroman;* rimando al mio studio « Considerazioni sull'ordine di successione dei racconti di Hemingway », in *Studi Americani*, n. 13, 1967.

8. In CHARLES A. FENTON, *The Apprenticeship of Ernest Hemingway*, Farrar, Straus & Cudahy, New York, 1954, cap. III.

9. FERNANDA PIVANO, « Lettera d'amore a Fitzgerald », in *La balena bianca e altri miti*, Mondadori, Milano, 1961.

occasionally felt I should take that course myself, but hell, I wanted to see the show [10].

Lo « spettacolo » è raccontato nel romanzo attraverso una serie di rapide annotazioni di tipo impressionistico, riconducibili all'esempio offerto da Stephen Crane in *The Red Badge of Courage* (1895) [11]. La qualità immediata e frammentistica dell'opera è testimoniata dalle parole stesse dell'autore, che così ne descrive l'occasione e il metodo compositivo: « Most of *One Man's Initiation* was scribbled down on the old French line steamer *Espagne* on the way back from Bordeaux to New York almost exactly fifty years ago » [12]. Ulteriore conferma viene, come vedremo, dal confronto con l'opera successiva, *Three Soldiers*, che è una rielaborazione più articolata e matura del medesimo tema. In *Initiation* sono appena abbozzati i momenti iniziali dell'avventura europea dei volontari americani, cioè il trasferimento dal molo d'imbarco alla Francia. La narrazione, in terza persona, si incentra su un solo personaggio principale, Martin Howe, una figura di intellettuale in cui Dos Passos proietta se stesso; Martin s'imbarca, come gli altri, con un senso di esultanza:

Martin is stretched on the deck in the bow of the boat with an unopened book beside him. He has never been so happy in his life (p. 45).

Le elucubrazioni di un giovanotto smunto sui nuovi tipi di gas usati in guerra non guastano l'allegria generale, anche se gettano una prima ombra sul destino di quei giovani. In

10. *Op. cit.*, pp. 4-5.

11. Per un'analisi dell'intera opera di Dos Passos si vedano, oltre alla citata Tedeschini Lalli, GEORGE-ALBERT ASTRE, *Thèmes et structures dans l'oeuvre de John Dos Passos*, 2 voll., Lettres Modernes, Parigi, 1956; JOHN WRENN, *John Dos Passos*, Twayne, New York, 1961; e soprattutto ROBERT GORHAM DAVIS, *John Dos Passos*, University of Minnesota Pamphlets, Minneapolis, 1962. Dei primi due romanzi di Dos Passos offre una lettura molto persuasiva JOHN W. ALDRIDGE nel 5° cap. di *After the Lost Generation* (1951), The Noonday Press, New York, 1958.

12. *Introduction, 1968, cit.*, p. 1.

ogni caso, i tedeschi sono barbari, « Unni », e come tali vanno doverosamente combattuti. I presagi si ripresentano poi a Parigi, dove Martin, seduto a un caffè, scorge un soldato dal volto sfigurato:

> A face that still had some of the chubbiness of boyhood. Between the pale-brown frightened eyes, where the nose should have been, was a triangular black patch that ended in some mechanical contrivance with shiny little black metal rods that took the place of the jaw (p. 54).

Le tappe dello snervante viaggio di trasferimento verso il fronte rappresentano la prima frizione con una realtà sgradevole, già corrotta: « Through the fresh scent of rain-beaten leaves came a greasy smell of soup ». (p. 59) attraverso la frequente percezione di odori fastidiosi o repellenti [13]. Incomincia a farsi strada, in Martin e nei suoi compagni, un senso di delusione per la banalità delle lunghe giornate così poco eroiche, anzi sprecate, e con esso l'idea che la guerra sia un raggiro in cui sono coinvolti stampa e pulpito, una gigantesca frode architettata da agenti non ben specificati ai danni della « gente onesta, buona, generosa » (p. 28).

In questo passo riscontriamo una tipica carenza ideologica del nostro scrittore, ossia una genericità di analisi storico-politica che persiste anche nella trilogia *U.S.A.*, l'opera che corona il periodo dell'impegno politico di Dos Passos. Tale periodo si può far iniziare con la partecipazione dello scrittore alla campagna in favore degli anarchici italiani Sacco e Vanzetti (1926-27), anche se altri (Daniel Aaron, p. 358) estendendo eccessivamente l'uso del termine « radical », anticipa la « ribellione » di Dos Passos addirittura al 1914 o almeno al 1916, cioè al periodo delle recensioni, scritte per lo *Harvard Monthly,* di due libri di John Reed (*Insurgent*

13. Norman Mailer in *The Naked and the Dead* (1948) riprenderà questo procedimento, sviluppandolo poi fino ad estremi barocchi in *An American Dream* (1965). Rimando al mio saggio « Norman Mailer », in *Studi Americani,* n. 11, 1965.

Mexico e *War in Western Europe*). Il Rideout (p. 159) fa opportunamente notare che la linea dell'intervento di Dos Passos nel caso Sacco e Vanzetti, pur così appassionato e generoso, non è per nulla rivoluzionaria ma « illuminata »: gli anarchici debbono cioè ottenere giustizia affinché si possa continuare a credere nelle istituzioni americane, che da questa vicenda rischiano di uscire malconce. In secondo luogo, la ragione profonda per cui Dos Passos si appassiona a questo « caso » è che in esso egli vede di nuovo esemplarmente incarnato quel contrasto tra *individuo* e *società* su cui s'incentravano appunto i primi romanzi. La vittoria dell'ordine costituito lo spingerà più a sinistra, ma emotivamente, non intellettualmente. Infatti, quando in *The Big Money*, ultimo volume della trilogia (1936), egli rievoca le figure di Sacco e Vanzetti nel celebre episodio loro dedicato, l'analisi politica non compie alcun passo avanti rispetto a *One Man's Initiation*. Ancora una volta, Dos Passos si limita a denunciare il fatto che l'America, la vecchia, sana America di un tempo, sia caduta in mano a un gruppo non meglio identificato di « stranieri » (nel senso di estranei alla genuina tradizione democratica americana) i quali esercitano il potere con violenza gangsteristica. L'obiezione di Robert Gorham Davis, nello studio citato (pp. 29-30), è impeccabile:

> Questa non è una rappresentazione molto precisa dei fatti. Il rettore di Harvard, A. Lawrence Lowell, una delle personalità più censurate dagli intellettuali per la parte avuta nel caso Sacco-Vanzetti, veniva da un'antica e raffinata famiglia americana, come pure il giudice della Corte Suprema Oliver Wendell Holmes, il cui rifiuto di sospendere l'esecuzione è annunciato in uno dei *Newsreels*. Il patrimonio famigliare del rettore Lowell, e di sua sorella Amy [la poetessa imagista], derivava dallo sfruttamento dei lavoratori tessili di Lawrence e di Lowell che durava da prima della Guerra Civile. La grande potenza della casa dei Morgan, alla quale nel *1919* si addossa la colpa per il modo in cui l'America entrò in guerra e per il modo in cui fece la pace, nasceva dalle speculazioni di famiglia intraprese a Hartford, nel Connecticut, fin dal 1830. E' difficile dire che cosa intenda Dos Passos col termine « strangers ». La maggioranza dei capi-

talisti e dei potenti, sia nella realtà sia nel romanzo, hanno uno sfondo famigliare strettamente americano. Sono stati creati dall'America e dalla concezione americana del successo, come lo stesso *U.S.A.* mostra abbondantemente. La trilogia non fornisce alcuna spiegazione adeguata della degenerazione intervenuta e dei modi per correggerla, e non dice quali elementi discordanti della tradizione americana siano responsabili dei buoni « noi » e dei cattivi « loro ». Le cose vanno male nel paese perché i « loro » sbagliati hanno preso il sopravvento, e solo alcuni individui coraggiosi cercano di far qualcosa. Ecco perché i romanzi successivi potranno continuare ad avere il medesimo tono accusatorio, sia che i felloni siano i capitalisti, i comunisti, i sindacalisti o i riformisti del New Deal. Dos Passos scrive romanzi sociali senza sociologia, senza istituzioni sociali.

Così in *One Man's Initiation* la tragedia dei soldati non è tanto *sociale* quanto *personale*, poiché essa consiste essenzialmente nella perdita della loro individualità. Dos Passos ce li rappresenta ormai organizzati, inquadrati, annientati, in un brano che è l'esatto corrispettivo dello *sketch* hemingwayano *Minarets stuck up in the rain* [14]:

14. *In our time*, Three Mountains Press, Parigi, 1924; ora in *The First Forty-Nine Stories*: « Minarets stuck up in the rain out of Adrianople across the mud flats. The carts were jammed for thirty miles along the Karagatch road. Water buffalo and cattle were hauling carts through the mud. No end and no beginning. Just carts loaded with everything they owned. The old men and women, soaked through, walked along keeping the cattle moving. The Maritza was running yellow almost pu to the bridge. Carts were jammed solid on the bridge with camels bobbing along through them. Greek cavalry herded along the procession. Women and kids were in the carts couched with mattresses, mirrors, sewing machines, bundles. There was a woman having a kid with a young girl holding a blanket over her and crying. Scared sick looking at it. It rained all through the evacuation ». Non ci interessa qui fare dell'analisi stilistica, ma è facile notare, sia pur di sfuggita, quanto più risolta appaia, sul piano artistico, la descrizione hemingwayana: compatta, apparentemente impassibile (Flaubert), coerente in ogni suo particolare, incalzante, essenziale (si basa su *réportages* giornalistici anteriori, effettuati per telegrafo), centrata con straordinaria e consapevole sagacia sull'uso del gerundio (modo per eccellenza indefinito, di movimento continuo) e sulla sapiente manipolazione delle cadenze musicali steiniane. Per contro, il quadro tentato da Dos Passos risulta sfocato, privo di una tonalità unitaria pur affannosamente ricercata (contrasti cold/warm; rosy/mud-coloured;

Martin slammed down the hood of the car and stood upright. A cold stream of rain ran down the sleeves of his slicker and dripped from his greasy hands.

Infantry tramped by, the rain spattering with a cold glitter on grey helmets, on gun-barrels, on the straps of equipment. Red sweating faces, drooping under the hard rims of helmets, turned to the ground with the struggle with the weight of equipment; rows and patches of faces were the only warmth in the desolation of putty-coloured mud and bowed mud-coloured bodies and dripping mud-coloured sky. In the cold colourlessness they were delicate and feeble as the faces of children, rosy and soft under the splattering of mud and the shagginess of unshaven beards.

Martin rubbed the back of his hand against his face. His skin was like that, too, soft as the petals of flowers, soft and warm amid all this dead mud, amid all this hard mud-covered steel.

He leant against the side of the car, his ears full of the heavy shuffle, of the jingle of equipment, of the splashing in puddles of water-soaked boots, and watched the endlessly rosy patches of faces moving by, the faces that drooped towards the dripping boots that rose and fell, churning into froth the soupy, putty-coloured mud of the road (pp. 61-62).

Una delle intuizioni centrali del libro è qui espressa di getto, ancora al di qua — certo — della più consapevole rielaborazione di *Three Soldiers,* eppure con immediata ef-

soft/hard/heavy; ma la tessitura della frase è a volte faticosa: « turned to the ground *with* the struggle *with* the weight of equipment »); soprattutto fallito è il tentativo di dare il senso, il colore della scena attraverso un commento *diretto,* sentimentale, dell'autore, laddove Hemingway, evidenziando con tecnica naturalistica i dettagli prescelti, infonde loro per questa via il colore stesso della realtà. Si confrontino con i risultati hemingwayani le poetiche di un Flaubert, di un Zola (*Le roman expérimental,* 1880) e soprattutto di un Maupassant (prefazione a *Pierre et Jean,* 1887: « La vie... lasse tout au même plan, précipite les faits ou les traînes indéfiniment. L'art, au contraire, consiste à user de précautions et des préparations, à ménager des transitions savantes et dissimulées, à mettre en pleine lumière, par la seule adresse de la composition, les événements essentiels et à donner à tous les autres le degré de relief qui leur convient, suivant leur importance, pour produire la sensation profonde de la vérité spéciale qu'on veut montrer »).

ficacia: la guerra avvilisce gli uomini riducendoli a *cose* infangate, indistinguibili dalle altre *cose* circostanti. Si salvano solo i volti, di un'innocenza puerile, che per Dos Passos è la tenerezza stessa della vita. La contrapposizione fra l'organizzazione bellica, considerata come un'astratta e insensata potenza, e la massa degli uomini ad essa sottoposti, resi uguali dal fango e dalla fatica, è la premessa necessaria alle considerazioni sviluppate poco dopo da un medico e dallo stesso Martin; in esse si coglie un ulteriore elemento di identità che accomuna i combattenti di una parte e quelli dell'altra, al di là delle trincee:

« It is funny », said the little doctor suddenly, « to think how much nearer we are, in state of mind, in everything, to the Germans than to anyone else ».
« You mean that the soldiers in the trenches are all further from the people at home than from each other, no matter what side they are on ».

The little doctor nodded.
« God, it's so stupid! Why can't we go over and talk to them? Nobody's fighting about anything... God, it's so hideously stupid! » cried Martin, suddenly carried away, helpless in the flood of his passionate revolt.
« Life is stupid », said the little doctor sententiously (p. 71).

Si noti come questa affinità tra soldati nemici sia presentata da Dos Passos non secondo chiare linee di classe (considerando cioè la truppa come carne da macello al servizio di una classe dominante che si serve della guerra per raggiungere suoi precisi fini), ma piuttosto in termini sentimentali, esistenziali, che portano inevitabilmente ad una conclusione astorica, generalizzante, e comunque evasiva: « E' la vita che è idiota »[15]. Proprio perché la Vita è, ai suoi occhi, così insensata, Martin, che è solo la trasparente contro-

15. Questo esito è sottolineato anche da MAXWELL GEISMAR in *Writers in Crisis: The American Novel 1925-1940*, Houghton Mifflin, Boston, 1942; ristampa 1960 con nuova prefazione.

figura dell'autore [16], viene afferrato dal desiderio di evaderne e di essere assunto in un eden contemplativo:

Might not it really be, he kept asking himself, that the sky was a beneficent goddess who would stoop gently out of the infinite spaces and lift him to her breast, where he could lie amid the amber-fringed ruffles of cloud and look curiously down at the spinning ball of the earth? It might have beauty if he were far enough away to clear his nostrils of the stench of pain (pp. 70-71).

Anche l'amico di Martin, Tom Randolph, esprime più oltre un analogo desiderio di evasione. E' una sera bellissima. Su un sottofondo di cannonate Martin sta cercando di ricordare dei versi di Shelley. Tom osserva la luna circondata dalle nuvole, simili a un veliero, e sbotta:

« Wouldn't it be great to go to sea? » said Randolph, looking straight into the moon, « an' get out of this slaughter-house. It's nice to see the war, but I have no intention of taking up butchery as a profession... There is too much else to do in the world » (p. 154).

Sarà l'arte, tipicamente, ad offrirsi al giovane Martin-Dos Passos come l'incarnazione compiuta, perfetta, di questo sogno di evasione. Ecco infatti stagliarsi, proprio al centro del romanzo, e nel pieno della guerra, l'immagine tutta decadentistica dell'Abbazia, *turris eburnea* isolata dal basso mondo di allora e di oggi, emergente « in spettrale perfezione » da un lago di nebbia, simbolo di una vita *autre*, della vita appunto dell'arte, in cui « la spietata sofferenza della vita veniva veduta attraverso un'aurorale nebbia di de-

16. In una lettera del luglio 1918 Dos Passos scriveva: « I want to retire to a valley among high mountains. — Shelley's Caucasus will do — and there live among paintpots and white paper and work in a vineyard for a farthing a day. Je suis desenchanté. If monasteries were the thing nowadays I should have been in one long ago. Let's found (*sic*) one at the end of Finisterre ». Riportata in *Introduction, 1968, cit.*

licata bellezza »[17]. E' un'arte concepita come il contrario della vita: pura laddove la vita è fetida; fuori del tempo, immutabile, incorruttibile:

Except for the dirty smell of huddled soldiers that came now and then in drifts along with the cool woodscents, there might have been no war at all. In the soft moonlight the great traceried windows and the buttresses and the high-pitched roof seemed as gorgeously untroubled by decay as if the carvings on the cusps and arches had just come from under the careful chisels of the Gothic workmen (p. 79).

Martin trascorre molti pomeriggi a fantasticare sulla vita serena dei monaci di allora, rimpiange di non essere stato uno di loro, di non avere oggi « un posto dove ci si potesse rifugiare da tutta questa perfidia, questa ipocrisia, questa atroce insistenza di odio, di quest'odio che ci soffoca »[18]; e qui Dos Passos accenna a un sotto-tema del romanzo che è quello della superiorità della civiltà d'altri tempi rispetto alla nostra. Non sarà necessario dilungarci a mostrare quanto arbitraria sia questa contrapposizione, quanto estetistica, dal momento che il passato è visto in chiave d'arte, di cultura, di sereno *otium* (i monaci che ricopiano i codici...) e non di guerra e di analoghe catastrofi sociali che pure esistevano anche allora.

Il tema maggiore è comunque quello del contrasto fra vita e arte, contrasto dal quale l'arte esce sconfitta. L'abbazia è infatti distrutta a cannonate, così come i fogli della sinfonia di Andrews, alla conclusione di *Three Soldiers*, vengono dispersi dal vento. A questo tema s'intreccia l'altro, cui si è già accennato, del contrasto fra guerra e natura, fra distruzione provocata dagli uomini e bellezza naturale; esso com-

17. Traduz. Monicelli. « The crude agony of life was seen through a dawn-like mist of gentle beauty », p. 81.

18. Traduz. Monicelli. « Somewhere nowadays where you could flee from all this stupidity, from all this cant of governments, and this hideous reiteration of hatred, this strangling hatred », p. 81.

pare solo sporadicamente in *Initiation*, più di frequente e con maggiore incisività in *Three Soldiers*:

Martin Howe and Tom Randolph would spend there [nel giardino di una villa distrutta] the quiet afternoons when they were off duty, sleeping in the languid sunlight, or chatting lazily, pointing out to each other tiny things, the pattern of snail-shells, the glitter of insects' wings, colours, fragrances that made vivid for them suddenly beauty and life, all that the shells that shrieked overhead, to explode on the road behind them, threatened to wipe out (p. 142).

Lo stesso tema, appena variato, si ritrova in un passo verso la fine del romanzo, insieme a quello, già preso in esame, dell'affinità dei combattenti coinvolti in un conflitto che li oppone artificiosamente. Qui la natura è rappresentata dai corpi umani, che esprimono l'individualità, la libertà, la profonda autenticità della persona, valori tutti che si vorrebbero far scomparire sotto le divise infangate, di qualunque colore siano. Si tratta del passo in cui Martin si imbatte in un soldato tedesco gravemente ferito e lo soccorre; intorno a loro i boschi ridotti a cumuli di immondizie e di rovine, gli alberi schiantati, l'odore della morte. L'autore non sa trattenere un moto di rabbia:

And this was what all the centuries of civilisation had struggled for. For this had generations worn away their lives in mines and factories and forges, in fields and work-shops, toiling, screwing higher and higher the tension of their minds and muscles, polishing brighter and brighter the mirror of their intelligence. For this! (pp. 146-147).

In quel paesaggio di morte e di distruzione provocate da una volontà dissennata, a Dos Passos pare che solo i corpi degli uomini rappresentino tutto ciò che rimane di autentico e di naturale:

Martin kneeled beside him and tried to lift him, clasping him round the chest under the arms. He was very hard to lift, for his legs dragged limply in their soaked trousers, where the

blood was beginning to saturate the muddy cloth, stickily. Sweat dripped from Martin's face, on the man's face, and he felt the arm-muscles and the ribs pressed against his body as he clutched the wounded man tightly to him in the effort of carrying him towards the dugout. The effort gave Martin a strange contentment. It was as if his body were taking part in the agony of this man's body. At last they were washed out, all the hatreds, all the lies, in blood and sweat. Nothing was left but the quiet friendliness of beings alike in every part, eternally alike (pp. 147-148).

Dos Passos postula dunque una assoluta quanto astratta dicotomia pace/guerra secondo la quale la pace sarebbe il momento della civiltà, della laboriosa costruzione del bene, e la guerra il suo opposto, il momento della distruzione insensata. Gli sfugge il rapporto dialettico che, in una società capitalistica come gli Stati Uniti in quello stadio di sviluppo, lega i due momenti in un nodo organico, necessario. La fratellanza universale degli uomini semplici e onesti al di là di ogni frontiera e divisione è un annoso mito che Dos Passos accoglie pienamente, acriticamente, senza avvedersi della sua portata mistificatrice e senza considerare, invece, che nella realtà dei fatti l'intervento americano nella guerra europea, lungamente meditato e dibattuto, non fu un gesto di follia ma il risultato di una necessità economica, storica, insita nel meccanismo di sviluppo della società americana che, esaurita la frontiera interna, imponeva ora la ricerca di uno « spazio vitale » commerciale anche in direzione dell'Europa come già del Messico, di Portorico, delle Hawaii, di Cuba, delle Filippine, della Cina, del Giappone. Una politica di vera neutralità (per non parlare di pacifismo) avrebbe comportato la sospensione delle forniture belliche agli Alleati con conseguenze economiche negative che « l'amministrazione Wilson non sarebbe stata in grado di affrontare [...] L'economia americana dipendeva in misura sempre maggiore dal commercio di materiale bellico »[19]. Quindi, se il pacifismo invocato da Dos

19. Foster Rhea Dulles, *Gli Stati Uniti*, secondo volume, Feltrinelli, Milano, 1963, p. 302.

Passos fosse stato, per ipotesi, adottato come politica della nazione, le ripercussioni economiche negative si sarebbero fatte sentire da tempo in tutto il paese, e tanto più fortemente sugli alti strati sociali, che godevano proporzionalmente più degli altri del beneficio economico derivante da una continua espansione produttiva. Non a caso il padre di Dos Passos, un avvocato ricchissimo, introdotto nel mondo degli affari e dell'alta finanza, consulente di grosse *corporations*, amico di vari presidenti degli Stati Uniti e in particolare di McKinley, non manifestava alcuna propensione per il neutralismo, anzi, aveva scritto un libro, significativamente intitolato *The Anglo-Saxon Century*, in cui profetizzava il destino mondiale e l'ascesa degli Stati Uniti al rango di potenza egemone [20]. Paradossalmente, è proprio la politica espansionistica del governo americano a garantire il tenore di vita del giovane Dos Passos esteta e pacifista, a permettergli i lunghi viaggi in Europa con la madre, l'educazione molto per bene ricevuta prima a Choate, poi a Harvard, da cui esce ventenne nel 1916 *cum laude*, e il soggiorno di un anno in Spagna, a spese del padre, per studiare architettura. Lo scotto da pagare per l'appartenenza a una simile classe sociale e per la frequentazione dei suoi luoghi deputati poteva essere d'altra parte, l'assorbimento di certe sovrastrutture ideologico-culturali, elaborate da quella stessa classe, che separano l'artista, a mo' di cortina fumogena, dalla realtà più viva della propria società, isolandolo nella classica torre d'avorio.

Che di questo tipo fossero i « valori » culturali assorbiti da Dos Passos a Harvard lo testimonia Malcolm Cowley, suo compagno d'università:

> Essenzialmente il guaio era che il mondo presentatoci per il nostro bene dai professori era il mondo speciale della dottrina — senza tempo, senza luogo, elaborato, incompleto e in rapporto solo molto vago con quell'altro mondo in cui si accumulavano i patrimoni, si finanziavano le università e i cialtroni governavano le città. [...] Quelle esposizioni e quelle sale-prova di

20. DAVIS, *op. cit.*, p. 6.

cultura dove noi passavamo quattro anni non erano negozi al pian terreno, aperti alla vita della strada. Esistevano, per così dire, in cima ad edifici altissimi, e si affacciavano su un remoto panorama di viali e di case georgiane e di templi greci adibiti a banche — le persone fuori avevano la dimensione di moscerini — e, vaghi nella distanza, i campi, le miniere, le fabbriche che, discretamente, faticavano per mantenerci. Non li degnavamo mai di uno sguardo [21].

Nemmeno la lettura prima di Veblen poi di Marx, nemmeno la partecipazione diretta ad alcune cruciali vicende politiche dell'epoca, sarebbero riuscite a corrodere il nocciolo profondamente decadente (fatto proprio dalla *middle class* del tempo) dell'originaria ideologia dospassosiana. Giustamente Maxwell Geismar, nel già citato *Writers in Crisis*, vede nella letteratura americana degli Anni Venti, e segnatamente nel primo Dos Passos, « lo stadio finale di quella separazione dell'artista americano dalla propria società che era cominciata con il dominio industriale sulla Repubblica Americana nel 1860, e che ha il suo culmine negli Anni Venti americani » (p. 100).

Il fenomeno, naturalmente, non è solo americano, né presenta solo aspetti negativi. Lo troviamo diffuso, intorno alla metà dell'Ottocento, in tutto l'Occidente economicamente avanzato. La frattura tra l'artista e la società borghese che lo ha, nella maggioranza dei casi, generato dal proprio seno, si verifica in coincidenza con la fine del ruolo progressista esercitato dalle varie borghesie nazionali e col contemporaneo diffondersi delle teorie socialiste. Il disegno della frattura, che è doppia, risulta particolarmente nitido in Francia, dove si possono discernere con chiarezza le linee di divaricazione. La ribellione anti-borghese dell'artista può infatti manifestarsi come ribellione di costume (la *bohème*) ed essere perciò antifilistea alla maniera di Gautier, di Flaubert, di Baudelaire (1857: processi a *Madame Bovary* e a *Les Fleurs du Mal*, ritenute opere scandalose), e così criticare, in nome della

21. MALCOLM COWLEY, *Exile's Return, cit.*, pp. 30 e 33.

libertà *individuale* — che diventa da ultimo arbitrio asociale col decadentismo — la *mentalità* conformista, gretta, bigotta, ottusa, della borghesia quattrinaia; oppure può svilupparsi come critica dell'assetto sociale e politico vigente, come avviene da Victor Hugo a Zola, fino all'intervento diretto dell'artista nella polemica politica (Zola: *J'accuse*, 1898) che rompe così il cerchio dell'isolamento.

In America le due correnti si ritrovano fuse nel Greenwich Village newyorchese negli anni precedenti la Guerra Mondiale: « I *bohèmiens* leggevano Marx e tutti i radicali avevano un tocco di *bohème*: sembrava che entrambi i tipi combattessero per la stessa causa. [...] Durante i tumulti per il pane del 1915 i Wobblies [sindacalisti rivoluzionari] stabilirono il loro quartier generale nello studio di Mary Vorse sulla Decima Strada; e gli abitanti del Village erano capaci di farsi spaccare la testa dalla polizia nella Union Square prima di comparire al Liberal Club a recitare Swinburne avvolti in bende insanguinate »[22]. Fu la guerra a dividere le due correnti, e l'unica cui il potere concesse di sopravvivere fu quella dell'innocua « scapigliatura ». Dos Passos, proprio perché inizialmente legato all'esperienza decadente (Walter Pater, per fare un nome che vale anche per Fitzgerald), si riconosce nei ribelli anti-filistei, con i limiti e le remore che ne conseguono. D'altra parte ha ragione ancora il Cowley di ricordare che non si può lottare a fondo contro un sistema ritenuto inattaccabile: « Non c'è alcuna vergogna reale nel ritrarsi da una situazione impossibile o nel fuggire un nemico che sembra troppo potente per poterlo attaccare. Molti scrittori degli Anni Venti consideravano la nostra società commerciale un nemico di quella specie e ritenevano che la loro unica speranza stesse nel trovarvi scampo » (p. 236).

Del resto il distacco fra artista e società non presenta solo aspetti negativi. Dos Passos infatti, da quella cultura raffinatissima che nel chiuso della sua serra maturava sottili ricerche formali (gli Imagisti, il primo Joyce), trae elementi

22. Malcolm Cowley, *Exile's Return*, *cit.*, p. 66.

stilistici di cui saprà far buon uso quando, insieme ai temi più propriamente decadenti derivati da quella medesima cultura, se ne lascerà alle spalle i cascami formali più vistosamente estetizzanti. Grazie alla remota formazione culturale borghese che gli ha dato, fra l'altro, anche quella certa familiarità con i classici che è mancata — e si vede — al meno diligente Fitzgerald, Dos Passos, pur rimanendo sempre al di sotto del livello stilistico di un Hemingway (che si è scelto fin dall'inizio una « scuola » formalmente più rigorosa — Maupassant, Turgeniev, Flaubert, Gertrude Stein — e un campo d'azione ben delimitato, che non lo espone a rischi) sarà in grado di evitare le sciatterie dei naturalisti alla Theodore Dreiser e di raggiungere un notevole risultato tecnico con *Manhattan Transfer* e *U.S.A.* [23].

Torniamo, per le ultime osservazioni, a *One Man's Initiation*. Il romanzo, ideologicamente impostato nel modo che s'è visto, si conclude necessariamente nella frustrazione e nello sconforto. Martin e Tom incontrano un gruppo di giovani francesi con cui intrecciano una discussione « filosofica », un dibattito che rappresenta la prova generale di quello che ritroveremo, sviluppato con maggior perizia, in *Three Soldiers*. L'incontro, per la sua vivacità e per la manifesta buonafede di chi vi partecipa, genera nei due americani un senso di eccitazione, di speranza; gli interlocutori sono ragazzi che « ti danno l'idea che qualcosa stia realmente accadendo nel mondo ». Poco dopo, saranno tutti morti. Prima ancora però che intervenga la morte a bruciare quell'esile filo di speranza, un senso di impotenza si diffonde fra quei soldati. Essi sono concordemente ostili alla guerra, ma, per il resto, esprimono divergenti visioni del mondo.

Tom Randolph assume un atteggiamento tipicamente isolazionista, che, a livello personale, scivola nel qualunquismo: secondo lui l'America, per tener fede alla propria immagine di nazione « pura », non avrebbe dovuto intervenire nella guerra che l'ha trascinata nel pantano europeo ponendola sullo

23. Davis, *op. cit.*, pp. 7-8.

stesso piano delle nazioni-pirata come Francia, Inghilterra e Germania. Dato però che la guerra è in corso, è inutile farsi cattivo sangue: « Laugh and be individually as decent as you can, and dont' worry your head about the rest of the world » (p. 160).

Martin è su posizioni analoghe, con una sfumatura più moralistica. Egli credeva nella libertà, e ha invece dovuto assistere, impotente, da un lato alla crescente aggressività della campagna di stampa interventista, e dall'altro all'accettazione passiva della guerra da parte della gente comune. Il concetto di libertà postulato da Martin è apparentemente assoluto, ma a ben guardare, l'unica libertà cui egli aspira è quella individuale nel senso più ristretto, che nel caso suo appare sublimata come libertà d'artista. E' significativo che, mentre i suoi compagni si affannano nella discussione, Martin insegua ancora una volta nella memoria i versi dell'*Hellas* di Shelley (« The world is weary of its past... »). Ora però, di fronte appunto alla capitolazione della maggioranza della gente comune, la sua fede in questa « libertà » vacilla: « All my life I've struggled for my own liberty in my small way. Now I hardly know if the thing exists » (p. 158)[24].

Al problema della guerra i francesi rispondono con soluzioni varie: il Normanno trova la salvezza nella Chiesa, Lully nell'anarchia; Dubois crede nella rivoluzione a breve scadenza, Mercier in un « socialismo delle masse » che elimini i ricchi e le guerre che essi provocano. Tutte queste posizioni rimangono però prive di mediazioni e di sintesi. Sono discorsi vani — sembra insinuare l'autore — vacillanti e grotteschi al pari delle ombre che la candela proietta deformate sulle pareti. Può ben darsi, come dice il Rideout, che nella conclusione nichilistica del romanzo pesi la lezione assimilata da Gibbon, che negli anni di Harvard Dos Passos

24. Nel generico pacifismo — quietismo, al limite — di Tom e di Martin riconosciamo un elemento della biografia di Dos Passos, cioé lo stadio intermedio attraversato dall'autore prima di giungere a posizioni più radicali. Lo testimonia il RIDEOUT (p. 156): « Dos Passos has [...] stated that the war drove him toward radicalism by way of pacifism ».

lesse e ammirò grandemente. Solo in seguito, nei tardi anni Venti, cominciò a farsi sentire l'opposta influenza di Marx. Nella *Preface, 1945* Dos Passos ammette infatti che la sua generazione, cresciuta « during the quiet afterglow of the nineteenth century », era totalmente sprovvista di orientamenti politici che la aiutassero ad interpretare correttamente la società americana e i meccanismi della guerra. Ecco perché egli potè essere tanto singolarmente colpito da una semplice conversazione con un gruppo di francesi che esponevano « so elegantly » varie concezioni del mondo; era appunto la conversazione che sarebbe stata mimata nel romanzo:

> Reading it over I find the chapter scrappy and unsatisfactory, but I am letting it stand because it still expresses, in the language of the time, some of the enthusiasms and some of the hopes of young men already marked for slaughter in that year of enthusiasms and hopes beyond other years, the year of the October Revolution (p. 38).

Gli argomenti esposti nel dibattito di *Initiation* suonano certo poco persuasivi, e il modo gonfio e sproporzionato con cui vengono espressi lo conferma; l'autore non crede ai discorsi « positivi », ed è più vicino a Tom e a Martin proprio perché costoro esprimono, nel loro scetticismo disilluso, quello scacco che è suo e della generazione che è andata in Europa « per assicurare al mondo la democrazia », secondo la celebre espressione propagandistica del presidente Wilson, ed ha confusamente avvertito che non di democrazia si trattava, ma di altre cose molto meno nobili e tuttavia non bene individuate. Il romanzo si arresta perciò necessariamente alle soglie di un'analisi storico-politica approfondita; il che non toglie che esprima un profondo, autentico, seppure inarticolato, senso di frustrazione e di disinganno.

Three Soldiers, come si è anticipato, è la bella copia riveduta, ampliata e corretta, di *One Man's Initiation*. Nasce nel periodo successivo al congedo di Dos Passos dal servizio militare (1919-20), durante il soggiorno in Portogallo e in Spagna; viene infatti completato a Madrid, e pubblicato a

New York da Doran nel 1921 [25]. Nel nuovo romanzo, l'intelaiatura è più ampia che nel precedente. I protagonisti sono tre, anche se, per dirla col Kazin, « l'eroe è uno solo », John Andrews, uno « Harvard man », un artista [26]. I due co-protagonisti permettono tuttavia all'autore di raffigurare una pluralità di reazioni, anche dialettiche, di fronte alla comune esperienza della guerra; anche il quadro umano che sta attorno ai tre soldati, pur nei limiti che si vedranno, acquista maggior rilievo e complessità. Naturalmente è facile additare il limite dell'impianto polifonico dospassosiano nel rischio del bozzettismo e della tipizzazione convenzionale, ostacoli su cui sono caduti, seguendo l'esempio del maestro, sia Mailer in *The Naked and the Dead* sia James Jones in *From Here to Eternity* (1951). D'altro canto la scelta di una struttura più composita, non imperniata su un unico protagonista assoluto, è il tratto che segna una effettiva maturazione di Dos Passos nella direzione delle opere maggiori, e che avvia il parziale distacco dalla prima matrice romantico-decadente-individualistica che egli condivideva con Fitzgerald e Hemingway.

Three Soldiers è diviso in sei parti, ciascuna delle quali porta un titolo specifico ed emblematico [27]. La prima parte, *Making the Mould*, è quella che, rispetto a *One Man's Initiation*, assume uno sviluppo e un rilievo del tutto nuovi. In essa si assiste appunto alla formazione, al vero e proprio « modellamento » del materiale umano da lanciare in guerra accanto a quello propriamente bellico. Alla fine l'uno e l'altro si dovranno equivalere, per essere ingranaggi perfetti, nella loro uguale passività, del grande macchinario della guerra. L'autore insiste in tutto il libro e soprattutto nei titoli asse-

25. L'edizione cui ci riferiamo è quella della Modern Library, Random House, New York, 1932. In italiano *I tre soldati*, traduz. di Luigi Ballerini, Casini, Roma, 2 voll., 1967.

26. Alfred Kazin, *On Native Grounds*, An interpretation of modern American prose literature, Harcourt, Brace & Co., New York, 1942; Anchor Books, New York, 1956, p. 271. Traduzione italiana: Storia della letteratura americana, Longanesi, Milano, 1956.

27. Anche questo procedimento sarà ripreso da Norman Mailer in *The Naked and the Dead*.

gnati alle sei parti, sulla qualità *meccanica* dell'apparato bellico, il cui scopo precipuo è annullare la personalità dell'individuo, e rendere gli uomini tutti uguali e intercambiabili, come stampi metallici. Mentre però in *One Man's Initiation* Dos Passos si limitava ad enunciare questo dato, in *Three Soldiers* egli compie un tentativo di maggior approfondimento, cercando di mostrare più dettagliatamente in che modo tale processo di appiattimento si compia, e chi ne profitti: ecco perciò la proiezione di film propagandistici anti-tedeschi, che servano a suscitare nei soldati sdegno, odio e combattività; il programmatico squallore della vita militare, fatto apposta per avvilire e rendere docili; l'arroganza e i privilegi degli alti gradi gerarchici. Particolarmente incisivo, a questo proposito, il ritrattino dei caporali d'ispezione:

> Three officers stalked by, their firm important tread a little disturbed by the rolling. Their heads were stuck forward and they peered from side to side among the bunks with the cruel, searching glance of hens looking for worms (p. 45).

Se questi sono gli elementi fondamentali della struttura militare, non tutti coloro che vi sono sottoposti reagiscono allo stesso modo. Uno dei protagonisti della vicenda, Fuselli, figlio di un povero immigrato italiano, si avvede per esempio della sfacciata differenza fra il trattamento riservato alla truppa e quello riservato agli ufficiali, ma ciò non gli provoca risentimento. Sogna anzi di poter diventare anche lui ufficiale un giorno, secondo i canoni del mito americano del successo. Quindi nessun senso di giustizia ferito, nessuna coscienza di classe, ma anzi lo scatto di un ossessivo meccanismo di imitazione e di servilismo finalizzato ad un'ascesa sociale che si rivelerà poi illusoria.

Nel personaggio del *Midwesterner* Chrisfield è delineato invece il tipo dell'uomo istintivo, rozzo e violento, che ha un senso fortissimo, quasi fisico, della propria indipendenza. Egli reagirà perciò sul piano della violenza personale, senza porsi ulteriori problemi. « La mente » — con una sfumatura di perversità luciferina — è rappresentata nell'ebreo

Eisenstein, che assumerà un ruolo importante nella seconda parte del libro. Ma la vera « coscienza » del romanzo s'incarna in John Andrews, il musicista, un Martin Howe più maturo e complesso, l'unico personaggio che, proprio nella sua qualità di intellettuale, rifletta — in qualche modo — su quanto gli sta accadendo e sul mondo che lo circonda. In lui prendono forma più chiara alcune istanze che in Martin Howe rimanevano larvali, sicché la sua crisi, pur sfociando in un analogo fallimento, è vissuta a un più alto grado di consapevolezza. Andrews si rende conto che il primo effetto esercitato sulla sua personalità dalla vita militare è di ottundimento intellettuale: « He kept remarking to himself how strange it was that he was not thinking of anything. In the last few days his mind seemed to have become a hard meaningless core » (p. 16).

Essendo un artista, egli è però in grado di tradurre questo dato negativo dell'esperienza in una metafora musicale, una « silly phrase » modulata sul ritmo del lavoro che sta compiendo (il lavaggio delle finestre dei dormitori), e che riassume in sé tutta la monotona *routine* dei suoi compagni inconsapevoli. Questo primo tema musicale, che egli battezza « Arbeit und Rhythmus », subirà significative trasformazioni nell'arco del romanzo, piegandosi man mano ad esprimere i diversi momenti dell'evoluzione di Andrews; dapprima appunto « tema tedesco » legato alla guerra, poi sinfonia d'evasione esotico-decadente (« la regina di Saba » ispirata dalla *Tentation de Saint Antoine* di Flaubert), infine canto di ribellione (« John Brown »). In una certa misura, tuttavia, e non senza amarezza, Andrews si fa carico dell'esperienza altrui e la vorrebbe esprimere, assolvendo così alla funzione dell'intellettuale e del poeta secondo la linea romantica rappresentata in America da Emerson e soprattutto da Whitman, cui Dos Passos si era accostato ancora ragazzo:

> If he could only express these thwarted lives, the miserable dullness of industrialized slaughter, it might have been almost worth while — for him; for the others, it would never be worth while (p. 290).

Ciò non toglie che l'artista, sempre secondo un canone prettamente ottocentesco, si senta profondamente diverso dagli altri, *individuo* eccezionale in mezzo ad una *massa* omogenea; è una massa in cui egli vorrebbe a volte confondersi per sfuggire al tormento della propria individualità (ed è per questo in fondo che Andrews si è arruolato), ma alla quale si sente in ultima analisi irriducibile, proprio perché insopprimibilmente *individuo*. La novità, rispetto a Martin Howe, sta nello scoprire che, in ogni caso, questa « massa » esiste, e anzi costituisce « la parte inferiore della piramide », il basamento su cui si fonda la civiltà e dunque l'arte. Questa riflessione prende corpo, tipicamente, di notte, mentre « gli altri » dormono, e lui, la « coscienza », veglia (si confronti il racconto *Now I Lay Me* di Hemingway):

John Andrews lay on his back on his cot while everyone about him slept and snored in the dark barracks. A certain terror held him. In a week the great structure of his romantic world, so full of many colors and harmonies, that had survived school and college and the buffeting of making a living in New York, had fallen in dust about him. He was utterly in the void. « How silly », he thought; « this is the world as it has appeared to the majority of men, this is just the lower half of the pyramid ».

He thought of his friends, of Fuselli and Chrisfield and that funny little man Eisenstein. They seemed at home in this army life. They did not seem appalled by the loss of their liberty. But they had never lived in the glittering other world. Yet he could not feel the scorn of them he wanted to feel (p. 29).

E' qui delineato il tema del difficile rapporto tra artista e masse, uno dei motivi su cui più spesso insiste la letteratura di questi anni e che, sostanzialmente eluso in Hemingway, trova una sua ancor acerba espressione nel Fitzgerald di *This Side of Paradise*. Dos Passos risolve il dilemma schierandosi, ovviamente, dalla parte dell'artista, e mostrando come la massa, resa omogenea dagli strumenti propagandistici e dalla violenza sottile e livellatrice esercitata dall'istituzione militare, si trasformi facilmente, fatalmente, in una sorta di

bestia comandabile a bacchetta, priva di reazioni autonome. Andrews-Dos Passos fa propria, in un certo senso, l'analisi di Eisenstein, spogliandola però della sua connotazione più specificamente politica. Eisenstein infatti osservava che anche il puzzo delle stive in cui erano alloggiati i soldati in viaggio per l'Europa « is part of the system. You've got to turn men into beasts before ye can get'em to act that way » (p. 44). Per Eisenstein la funzione dell'intellettuale politicizzato è quella di svelare i meccanismi su cui si regge il sistema e preparare così la rivoluzione; per Andrews, al contrario, il compito dell'individuo-artista sarà quello di tentare un disperato salto mortale per sottrarsi al condizionamento sociale, alla dialettica servo/padrone, anche se il prezzo da pagare non può essere che la sconfitta.

Nella seconda parte (*The Metal Cools*), Andrews esce temporaneamente di scena, mentre l'attenzione si accentra sugli opposti destini di Fuselli e di Eisenstein. Il primo sale i gradini iniziali della scala gerarchica militare, il secondo viene mandato di fronte alla corte marziale. Con notevole abilità, Dos Passos pone le due figure in rapporto dialettico nel capitolo della discussione politica (una ripresa di quella, più schematica e povera, già tentata in *Initiation*). Fuselli e Eisenstein si fronteggiano in presenza di un francese che ha solo funzione di « spalla »; quest'ultimo chiede loro che cosa farebbero gli americani se in Francia scoppiasse una rivoluzione:

« We'd do what we were ordered to », said Eisenstein bitterly. « We're a bunch of slaves ». Fuselli noticed that Eisenstein's puffy sallow face was flushed and that there was a flash in his eyes he had never seen before.
« How do you mean, revolution? » asked Fuselli in a puzzled voice. The French turned black eyes searchingly upon him.
« I mean, stop the butchery, — overthrow the capitalist government. — The social revolution ».
« You talk like a socialist », said Fuselli. « They tell me they shoot guys in America for talkin' like that ». [...] In his mind he was saying: « A kike and a frog, that's a good combination » (pp. 94-95).

Mentre in *Initiation* la tesi più « a sinistra » era quella esposta da Mercier, un francese senza caratteristiche particolari che predicava un socialismo che qualcuno oggi definirebbe « dal volto umano », in *Three Soldiers* la tesi di Eisenstein suona più radicale, più motivata, ed è assai più significativo che sia proprio un ebreo ad esprimerla — come membro di una minoranza etnica tradizionalmente « intellettuale » e tendenzialmente protestataria — di fronte al rappresentante di un'altra minoranza, culturalmente e materialmente più povera, che, abbagliata dal mito americano del successo tende ad assumere un ruolo da « maggioranza silenziosa », potenzialmente reazionaria. Attraverso le parole di Fuselli viene così a galla, incidentalmente, un aspetto importante della vita americana, cioè la reale tensione sociale esistente tra i gruppi etnici minoritari che lottano gomito a gomito per emergere, tensione che si esprime, a livello di ideologia mistificata, in termini di razzismo (« kike »). Le accuse di alto tradimento elevate contro Eisenstein, che lo fanno deferire alla corte marziale, sono altresì indicative di quell'isterismo « anti-sovversivo » dilagato in America dopo il successo della rivoluzione sovietica e testimoniato con sorprendente lucidità nello splendido racconto di Fitzgerald *May Day* (1920). *Three Soldiers* acquista così una certa dimensione di analisi sociale che mancava totalmente nel primo romanzo e che fa intravedere il Dos Passos di *Manhattan Transfer* e di *U.S.A.*.

La terza parte (*Machines*) vede i soldati, ridotti appunto a « macchine », arrivare finalmente alla linea del fuoco, quasi desiderosi di gettarvicisi per sfogare la lunga tensione dei preparativi, delle logoranti esercitazioni, dei trasferimenti, della *routine*. Torna ancora, simbolica di una condizione degradata, la descrizione di una marcia che Dos Passos aveva già « provato » in *One Man's Initiation*:

As far ahead of him as Chrisfield could see were packs and heads with caps at a variety of angles, all bobbing up and down with the swing of the brisk marching time. A fine warm rain was falling, mingling with the sweat that ran down his face.

The column had been marching a long time along a straight road that was worn and scarred with heavy traffic. Fields and hedges where clusters of yellow flowers were in bloom had given place to an avenue of poplars. The light wet trunks and the stiff branches hazy with green filed by, interminable, as interminable as the confused tramp of feet and jingle of equipment that sounded in his ears (pp. 140-41) [28].

In opposizione alla « macchina » bellica, Dos Passos ripropone, in due episodi, l'alternativa della « natura », qui rappresentata dalla libera autenticità dei corpi spogliati dalle divise. Il primo episodio (di sapore lawrenciano) è quello in cui Andrews, Chrisfield ed altri commilitoni si bagnano nelle acque di uno stagno. Andrews non vorrebbe mai rivestirsi, perché l'esporsi all'aria e al sole gli dà appunto un senso di primigenia libertà, di elementare benessere:

They lay on their backs for some time before they started taking their clothes off, looking up at the sky, that seemed vast and free, like an ocean, vaster and freer than the ocean. [...]

Andrews pulled his clothes off slowly.

« It's great to feel the sun and the wind on your body, isn't it, Chris? »

Andrews walked towards the pond and lay flat on his belly on the fine soft grass near the edge.

« It's great to have your body there, isn't it? » he said in a dreamy voice. « Your skin's so soft and supple, and nothing in the world has the feel a muscle has... Gee, I don't know what I'd do without my body ».

« Look how ma olc ankle's raised... Found any cooties yet »? he said.

« I'll try and drown 'em », said Andrews. « Chris, come away from those stinking uniforms and you'll feel like a human being with the sun on your flesh instead of like a lousy soldier ». [...]

28. Dal punto di vista stilistico, rispetto alla prima versione si possono forse notare una maggiore precisione di linguaggio, una superiore unità di tono, un uso più avvertito del ritmo, che serve appunto a mimare la infinita e monotona marcia di uomini ridotti a zaini e a berretti ballonzolanti, senza neppure più quei « visi infantili » che là denotavano una presenza ancora umana.

When [Chrisfield] came out [of the water], he found Andrews sitting cross-legged near his clothes. He reached for his shirt and drew it on him.
« God, I can't make up my mind to put the damn thing on again », said Andrews in a low voice, almost as if he were talking to himself; « I feel so clean and free. It's like voluntarily taking up filth and slavery again... I think I'll just walk off naked across the fields » (pp. 163-65).

Il secondo episodio si trova nella quinta parte (*The World Outside*) ma è opportuno anticiparne l'analisi, dato che si ricollega tematicamente a quello appena considerato. La guerra è finita, Andrews è tornato a Parigi e ai piaceri della civiltà: il buon cibo, la musica, l'arte, le donne. Il contatto fisico con Jeanne provoca in Andrews riflessioni fin troppo scoperte:

« You're the first woman who's been up here in my time, Jeanne... Oh, but this uniform is frightful ».
Andrews thought suddenly of all the tingling bodies constrained into the rigid attitudes of automatons in uniforms like this one; of all the hideous farce of making men into machines. Oh, if some gesture of his could only free them all for life and freedom and joy. The thought drowned everything else for the moment (p. 360).

Sono considerazioni analoghe a quelle espresse nella quarta parte (*Rust*), dove vediamo i soldati ridotti dalle ferite di guerra a « broken toys » (come in *In Another Country* di Hemingway). Lo stato d'animo prevalente fra i commilitoni è di delusione per essere stati coinvolti in un imbroglio, e di frustrazione per non aver potuto continuare a godere di una vita normale, tranquilla, da « civili ». In confronto a loro, Andrews ha la consolazione di non esser caduto nell'inganno propagandistico in virtù di una maggiore lucidità intellettuale; al tempo stesso egli avverte un senso di irritazione:

Men were more humane when they were killing each other than when they were talking about it. So was civilization nothing but a vast edifice of sham, and the war, instead of its crumbling, was its fullest and most ultimate expression. Oh, but there

must be something more in the world than greed and hatred and cruelty. Were they all shams, too, these gigantic phrases that floated like gaudy kites high above mankind? Kites, that was it, contraptions of tissue paper held at the end of a string, ornaments not to be taken seriously. He thought of all the long procession of men who had been touched by the unutterable futility of the lives of men, who had tried by phrases to make things otherwise, who had taught unwordliness.

Dim enigmatic figures they were — Democritus, Socrates, Epicurus, Christ; so many of them, and so vague in the silvery mist of history that he hardly knew that they were not his own imagining; Lucretius, St. Francis, Voltaire, Rousseau, and how many others, known and unknown, through the tragic centuries; they had wept, some of them, and some of them had laughed, and their phrases had risen glittering, soap bubbles to dazzle men for a moment, and had shattered. And he felt a crazy desire to join the forlorn ones, to throw himself into inevitable defeat, to live his life as he saw it in spite of everything, to proclaim once more the falseness of the gospels under the cover of which greed and fear filled with more and yet more pain the already unbearable agony of human life (p. 225).

E' a questo punto che matura in Andrews la decisione di non tornare più, a nessun costo, a indossare un'uniforme. La guerra è finita, il peggio è ormai passato; non costerebbe molto ad Andrews completare in divisa il periodo di leva. Scoppia invece in lui una revulsione repentina e totale, che lo porta a quel vero e proprio salto mortale cui accennavo prima: dopo aver cercato di convivere col « sistema », di difendersene, persino di sfruttarlo a proprio vantaggio (il permesso di studio a Parigi), Andrews diserta, fugge, si nasconde, finché viene inevitabilmente catturato. La cattura è subita a testa alta, consapevolmente, e quasi con un senso di sollievo. Con un atto in fondo « gratuito », l'artista intenderebbe trasformare una disfatta in una donchisciottesca vittoria, affermare con essa la propria illimitata libertà di individuo, anche a costo della propria rovina. Ma, osservava Malcolm Cowley, l'epoca dell'individualismo era finita: « Non c'era scampo. Qualunque strada [gli artisti] seguissero e qualun-

que fosse il principio-guida che si erano posti — bevessero cocktails al gin a Manhattan, o si ritirassero in campagna nel Connecticut per essere vicini alla terra, o vagassero da un'isola del Pacifico all'altra, o tentassero di infischiarsene dell'ambiente circostante e di vivere solo nell'aria pungente dei capolavori — non faceva differenza; i fuggiaschi dell'arte finirono col raggiungere una medesima mèta: finirono in un clima di isterismo e di sconcerto non dissimile dal clima della società borghese da cui tentavano di evadere. [...] Anche sotto le presidenze di Harding e di Coolidge la dottrina dell'individualismo si era già sconfitta [...] stava per essere costretta a riconoscere il proprio fallimento »[29].

Anche in *Three Soldiers* il « sistema » schiaccia l'artista, e il vento disperde i fogli della sinfonia di Andrews, di quell'opera d'arte che avrebbe dovuto dar senso alla vita del suo autore e riscattare dal silenzio le anonime vite dei più. In realtà non c'è più spazio per *quel* tipo di artista in *quella* società; a Andrews, ultimo esteta alle prese con un'America estranea, in rapidissima trasformazione, non resta, per coerenza, che chiudere la propria vicenda con un supremo gesto di estetica rivolta, di auto-annientamento.

Solo dopo l'inopinato crollo economico del 1929, che scompaginerà una società al culmine del proprio sviluppo e apparentemente monolitica, gli intellettuali potranno riprendere fiato e ri-impostare il discorso sul proprio ruolo, facendo cuneo nelle crepe e nelle brecce aperte dalla crisi e reinserendosi a forza nel contesto sociale. Ma questa è un'altra, lunga storia.

MARIO CORONA

29. *Exile's Return*, pp. 243-244.

ODI E AMORI FUTURISTI DI EZRA POUND

Il futurismo è stato il primo — e bisogna anche dire, l'unico — movimento artistico letterario italiano del Novecento, che abbia suscitato un certo interessamento critico in Ezra Pound. La posizione del poeta nei riguardi del futurismo italiano si chiarisce per la prima volta in forma esplicita nel giugno 1914, in occasione della nascita del movimento vorticista; già prima di allora, tuttavia, Pound era al corrente delle attività dei nostri futuristi, e aveva avuto modo di incontrare personalmente a Londra Marinetti [1].

Il 20 giugno 1914, nel primo numero di « Blast », la rivista del « Great English Vortex » fondata e diretta da Wyndham Lewis, veniva pubblicato il manifesto del gruppo vorticista (firmato da Lewis, Pound, Aubuthnot, L. Atkinson, H. Gaudier-Brzeska, J.S. Dismorr, C.J. Hamilton, W. Roberts, H. Saunders, E. Wadsworth), e in questo ambito venivano formulati alcuni giudizi decisamente negativi sulla teoria e sulla pratica artistica del futurismo italiano. Il manifesto vorticista esaltava le caratteristiche di un'arte diretta a esternare le forze irrazionali e istintuali presenti nell'in-

1. Un accenno ironico ai futuristi si trova in *Patria mia* la cui prima pubblicazione risale al 1912: « Quanto a Venezia — scriveva Pound — quando Marinetti e i suoi amici saranno riusciti a distruggere quell'antica città, noi ricostruiremo Venezia sulle pianure fangose del Jersey e l'useremo come sala da tè ». (*Patria mia*, Centro Internazionale del Libro, 1958, traduzione di Margherita Guidacci, p. 45).

Pound si riferisce probabilmente al manifesto di Marinetti contro « Venezia passatista », del 26 aprile 1910. Richard Aldington ha descritto l'episodio di una visita di Marinetti a Yeats nel 1914, durante la quale Pound fungeva da interprete. In quell'occasione ci fu anche una declamazione di versi futuristi da parte di Marinetti, prematuramente interrotta perché la voce roboante dell'italiano disturbava i vicini di casa (cfr. CHARLES NORMAN, *Ezra Pound*, Londra, 1960 p. 65).

conscio umano [2] e, allo stesso tempo, proclamava la necessità per l'artista di vivere nel presente, al di fuori tanto del mito del passato che di quello del futuro. Era soprattutto qui che l'antifuturismo si manifestava più marcato:

Beyond Action and Reaction we would establish ourselves... We fight first on one side, then on the other, but always for the SAME cause... We are Primitive Mercenaries in the Modern World... Our *Cause* is NO-MAN'S... The artist of the modern movement is a savage (in no sense an « advanced », perfected, democratic, Futurist individual of Mr. Marinetti's limited imagination): this enormous, jangling, journalistic, fairy desert of modern life serves him as Nature did more technically primitive man [3].

Il manifesto conteneva anche alcune puntate di tono nazionalistico, che fornivano altre occasioni di polemica con il futurismo [4], ma implicavano pure una certa affinità fra vorticismo e futurismo, date le forti componenti nazionalistiche possedute da quest'ultimo.

Il manifesto vorticista, come si è detto, aveva Pound fra i suoi firmatari; non è tuttavia da credere che Pound ne condividesse alla lettera il contenuto [5]. La nota poundiana

2. WE NEED THE UNCONSCIOUSNESS OF HUMANITY — their stupidity, animalism and dreams... Education (art education and general education) tends to destroy the creative instinct. Therefore it is in times when education has been non-existant that art chiefly flourished ». (*Long Live the Vortex!*, « BLAST », I, 20 giugno 1914, p. 7).

3. *Manifesto II*, *ibid.*, pp. 30-33.

4. « Tragic Humour is the birthright of the North.. Any great Northern Art will partake of this insidious and volcanic chaos... The Modern World is due almost entirely to Anglo-Saxon genius its appearance and its spirit ». (*Ibid.*, pp. 38-39).

5. WERNER HAFTMANN (*Enciclopedia della pittura moderna*, volume I, Milano, 1960, p. 206) ritiene che « non andrebbe forse errato chi facesse risalire quest'idea di una vita forte, primitiva, inconscia come sorgente prima dell'arte all'intervento di Ezra Pound ». Wyndham Lewis ha tuttavia rivendicato la piena paternità del manifesto e delle idee che vi erano contenute (cfr. *Blasting and Bombardiering*, Londra, 1967, p. 37). Secondo Stanley K. Coffman (*Imagism: A Chapter for the History of Modern Poetry*, University of Oklahoma Press, 1951, p. 39), il tono nazionalistico del manifesto era stato voluto da Lewis, Pound e Gaudier-Brzeska.

Vortex Pound, pubblicata nello stesso numero di «Blast», mostra infatti che le tesi personali del poeta divergevano su un punto fondamentale — quello del rapporto con il passato — dalle affermazioni contenute nel manifesto comune del gruppo. Tali differenze, peraltro, non incidevano sull'antifuturismo:

> All experience rushes into this vortex. All the energized past, all the past that is living and worthy to live. ALL MOMENTUM, which is the past bearing upon us, RACE, RACE-MEMORY, instinct charging the PLACID, NON-ENERGIZED FUTURE.
>
> The DESIGN of the future in the grip of the human vortex. All the past that is vital, all the past that is capable of living into the future, is pregnant in the vortex, NOW... Futurism is the disgorging spray of a vortex with no drive behind it, DISPERSAL... Impressionism, Futurism, which is only an accelerated sort of impressionism, DENY the vortex. They are the CORPSES of VORTICES. POPULAR BELIEFS, movements, etc., are the CORPSES OF VORTICES. Marinetti is a corpse [6].

Sia le affermazioni individuali di Pound, che quelle contenute nel manifesto del gruppo vorticista (tenendo conto fra l'altro che tale manifesto era stato redatto da Lewis), vanno poste in relazione con la pratica artistica che corrispondeva ad esse.

Lewis — e con lui la quasi totalità dei firmatari del manifesto — era impegnato nelle arti figurative, e proveniva da una serie di esperienze per più versi affini a quelle condotte dai futuristi [7]; va anzi precisato che, fino a poco tempo

Anche a prescindere dalle asserzioni di Lewis, l'osservazione non pare molto convincente, dato il cosmopolitismo culturale di Pound, e tenuto conto della nazionalità francese di Gaudier. Il fatto che sia stato Lewis l'unico autore del manifesto sembra del resto confermato da un confronto con la nota *Our Vortex,* firmata da Lewis e pubblicata sullo stesso numero di «Blast» (p. 147).

6. «Blast» *art. cit.*, pp. 153-154.

7. Si veda in proposito WERNER HAFTMANN, *op. cit.*, pp. 205-206. Haftmann definisce gli stessi quadri vorticisti «astrazioni geometriche con una predilezione per le tensioni dinamiche contrastanti, di importazione futurista, anche se sono molto più lontani dall'oggetto che aveva costituito il

prima della costituzione del movimento vorticista, Lewis e i suoi amici si dichiaravano ufficialmente legati al futurismo [8]. A conti fatti, pertanto, l'antifuturismo di Lewis e degli altri pittori vorticisti, oltre a riguardare un campo d'azione diverso da quello poundiano, si presentava ampiamente motivato dal desiderio di scongiurare eventuali equivoci sulla propria ipotizzabile dipendenza dal gruppo di Marinetti.

Tutto ciò è d'altra parte confermato dagli eventi a carattere più o meno aneddotico che provocarono la rottura fra il gruppo capitanato da Lewis e i futuristi italiani. Tali episodi riflettono infatti, da un lato, la tendenza di Marinetti a scovare propri discepoli un po' dappertutto e, dall'altro lato, la reticenza degli inglesi a lasciarsi considerare semplici epigoni dell'avanguardia italiana [9].

punto di partenza, e nel complesso di un geometrismo duro e rigoroso». (*ibid.*, p. 209). Contrario ad ammettere affinità fra vorticismo e futurismo è invece John Rothenstein (*Modern English Painters*, Londra, 1956, pp. 23-24). In senso analogo si è espresso Stanley Coffman (*op. cit.*, p. 60). Maurizio Calvesi preferisce limitarsi a dire che i rapporti futurismo-vorticismo «sono da studiare» (*Le due avanguardie*, Milano, 1966, u. 127). Un utile confronto fra i due movimenti è svolto da Anna Maria Sala, in «Some Notes on Vorticism and Futurism» (in *Agenda - Wyndham Lewis*, Poets' and Painters' Press, 1969, pp. 156-162). W. K. Rose («Pound and Lewis», *ibid.*, p. 127) ritiene «follia» ogni tentativo di ridurre il vorticismo a «un'estetica coerente»; osservazione che, se esatta, non risolverebbe il problema, ma lo eliminerebbe del tutto.

8. In un'esposizione tenutasi a Brighton fra il 16 novembre 1913 e il 14 gennaio 1914, Lewis e altri futuri vorticisti ancora si definivano futuristi (cfr. W Haftmann, *op. cit.*, p. 206). Significative è anche il fatto che il 1 aprile 1914, in una lettera a Joyce, Pound scrivesse: «Lewis sta mettendo su una nuova rivista trimestrale futurista, cubista, imagista» (*Pound/Joyce*, a cura di Forrest Read, Milano, 1969, p. 41).

9. In *Blasing and Bombardiering*, *cit.*, pp. 34-35, Lewis riferisce una propria discussione degenerata in lite con Marinetti, durante la quale l'italiano avrebbe cercato di convincerlo invano a dichiararsi futurista («Voi "Wops", avrebbe fra l'altro obiettato Lewis, insistete troppo con le macchine... Parlate sempre di cinghie di trasmissione ed esplodete continuamente con la vostra combustione interna. In Inghilterra abbiamo avuto macchine fin da quando Berta filava ed essere non sono certo una novità per *noi*»). L'episodio che presumibilmente ebbe la maggiore influenza sul deterioramento dei rapporti fra inglesi e italiani, fu la redazione di un manifesto futurista da parte di Marinetti e C. R. W. Nevinson, pubblicato sull'«Observer» del 7 giugno 1914. Il manifesto si proponeva di «appoggiare, difendere e glorificare

Piuttosto diverso è il caso di Pound, la cui evoluzione poetica si era svolta fino al 1914 lungo linee che mancavano totalmente di punti di contatto con l'estetica futurista: chi ha avuto modo di leggere le prime poesie poundiane, sa che fra i termini meno adatti a definirle si trova certamente l'aggettivo « futurista » [10]. Nonostante ciò, e soprattutto nonostante il fatto che se Pound avesse tralasciato di dichiararsi estraneo al futurismo, molto difficilmente qualcuno lo avrebbe potuto definire futurista, nel 1914 il poeta faceva propria la bandiera dell'antifuturismo precipitosamente issata da Lewis.

Le ragioni di ciò sono probabilmente diverse. Alcune trascendono il piano strettamente estetico: ad esempio, il sincero antibellicismo di Pound — condiviso con maggiore o minore enfasi dalla maggior parte degli altri esponenti del vorticismo — doveva portarlo naturalmente a rifiutare ogni concezione della creatività artistica nella quale ci fosse spazio per il mito dell'azione violenta e della guerra », « sola igiene del mondo »; un rifiuto tanto più motivato, se si pensa a quale conflitto si stava maturando in Europa agli inizi dell'estate 1914 [11].

Ci sono poi altri motivi che forse hanno avuto un influsso più diretto sull'antifuturismo di Pound: per quanto ancora « tradizionalista » nelle proprie composizioni, il poeta era pur sempre impegnato in un'azione di rinnovamento radicale della poesia; era quindi inevitabile che un uomo nella

il genio dei grandi pittori futuristi o pionieri e avanguardie dell'Arte inglese vitale — Atkinson, Bomberg, Epstein, Etchells, Hamilton, Nevinson, Roberts, Wadsworth, Wyndham Lewis ». Il giorno successivo i pittori nominati nel manifesto (escluso ovviamente Nevinson, che aveva contribuito alla sua stesura) inviavano una lettera all'« Observer », nella quale smentivano ogni loro affiliazione al futurismo. Ad essi si associavano Pound, Gaudier-Brzeska e Aldington (cfr. J. ROTHENSTEIN, *op. cit.*, p. 131).

10. Cfr in proposito RUGGERO BIANCHI, *La poetica dell'imagismo*, Milano, 1965, capitoli I e V).

11. « This war is possibly a conflict between two forces almost equally detestable. Atavism and the loathsome spirit of mediocrity cloaked in graft... One wonders if the war is only a stop gap. Only a symptom of the real disease ». (Lettera a Harriet Monroe, 9 novembre 1914, *Selected Letters 1907-1941 of Ezra Pound*, New Directions, 1971, pp. 46-47).

sua posizione concentrasse la propria ostilità contro un movimento pericolosamente « concorrenziale », quale il futurismo; un movimento che ai suoi occhi costituiva una sorta di quinta colonna dell'estetica tardo ottocentesca. Questa era peraltro anche l'opinione di Lewis e di altri vorticisti; senonché, come si è già accennato, la posizione di Pound si manteneva poi abbastanza autonoma circa la definizione positiva della vera arte d'avanguardia.

Occorre infine tener conto di un ulteriore elemento, particolarmente importante: usando i termini « vorticismo » e « futurismo », Pound non si fermava al loro significato letterale, ma tendeva a farne dei sinonimi di ciò che in assoluto e a proprio insindacabile giudizio apparteneva all'arte d'avanguardia autentica, e di ciò che ne restava al di fuori [12]. E' infatti sintomatico che nel 1915, volendo descrivere le linee d'evoluzione dell'avanguardia, Pound si esprimesse in questi termini:

> We are all futurist at the extent of believing with Guillaume Apolloniare (sic) that « On ne peut pas porter *partout* avec soi le cadavre de son père ». But « futurism », when it gets into art, is, for the most part, a descendant of impressionism. It is a sort of accelerated impressionism... The logical end of impressionistic art is cinematograph. The state of mind of the impressionist tends to become cinematograph. Or, to put it in another way, the cinematograph does away with the need of a lot of impressionist art... In the eighties there were symbolist opposed to impressionists, now you have vorticism, which is, roughly speaking, expressionism, neo-cubism, and imagism gathered together in one camp and Futurism in the other...
>
> I have no doubt that Italy needed Mr. Marinetti, but he did not set on the egg that hatched me, and as I am wholly opposed to his aesthetic principles, I see no reason why I, and various men who agree with me should be expected to call

12. « The general theory of the new art is, I think, made fairly clear in my article « Vorticism » appearing in the September no: *Fortnightly Review*. (*Selected Letters, cit.*, lettera a Harriet Monroe, 9 novembre 1914).

ourselves futurists. We do not desire to avade comparison with the past [13].

Va anche osservato come Pound estendesse l'accusa di « futurismo » ad alcune degenerazioni dell'imagismo:

Imagism... had its first breath of air in this pages. At present its chief defects are sloppiness, lack of cohesion, lack of organic centre in individual poems, rhetoric, a conventional form of language to be found also in classical text-books, and in some cases a tendency more than slight towards the futurist's cinematographic fluidity [14].

In una lettera a Harriet Monroe, del 21 aprile 1916, il poeta riprendeva la contrapposizione fra imagismo e futurismo:

The first [imagist] anthology was designed to get printed and published the work of a few poets whose aim was to write a few excellent poems, perhaps not enough for even the slenderest volume, rather than the usual magazine thousand of E-B, the futurist diarrhoea, rhetorical slush, etc. [15].

Naturalmente, anche al di fuori della cultura anglosassone, la « malattia » futurista prosperava, ed era giunta a stadi particolarmente acuti in Italia. Scrivendo a Joyce il 6 settembre 1915, Pound invitava l'amico a leggere le opere che lui stesso scriveva, piuttosto che perdere tempo leggendo « Papini e i giovani italiani, i quali sembrano tutti impeciati dall'infezione futurista, vale a dire montaggio cinematografico e diarrea negli scritti » [16].

Nel campo della poesia americana, un caso piuttosto esemplare di « futurista involontario » era, secondo Pound, Vachel Lindsay:

13. « Vorticism », ripubblicato in *Gaudier-Brzeska* (1916), New Directions, 1970, pp. 82-90.
14. « *Status Rerum the Second* », *Poetry*, aprile 1916, pp. 39-40.
15. *Selected Letters*, *cit.*, p. 78.
16. *Pound/Joyce*, *cit.*, p. 60.

Not Lindsay; he's all right, but we are not in the same movemente or anything like it... I don't say he copies Mennetti (sic); but he is with him, and his work is futurist [17].

Lindsay's top ambitionis is obviously Kipling, which is all well and good so far as it goes. Effervescence, futurism, it 's very « horrid » of me not to be enthusiastic about it, as I am for even the botches of some of the more constipated authors [18].

E' interessante notare come nel 1920, in quel breviario d'estetica poundiana in versi che è « Hugh Selwyn Mauberley », la terminologia usata in precedenza dal poeta per definire la natura del futurismo, venga riferita a un'arte prostituitasi al « mercato »:

> The age demanded an image
> Of its *accelerated* grimace,
> Something for the modern stage,
> Not, at any rate, an Attic grace;
> The « age demanded » chiefly a mould in plaster,
> Made with no loss of time,
> A *prose kinema*, not assuredly, alabaster
> Or the « sculpture » of rhyme [19].

Queste premesse possono far supporre che Pound abbia chiuso i conti con il futurismo prima del 1920; in realtà, i rapporti fra il poeta e il gruppo di Marinetti hanno avuto uno sviluppo successivo, poco prevedibile dalle battute iniziali.

Stabilitosi in Italia nel 1924, dopo aver avuto modo di osservare da vicino la nostra cultura, negli anni trenta il poeta esprimeva una serie di giudizi piuttosto favorevoli sul futurismo, che si concludevano con l'inclusione di Marinetti fra gli « eroi » dei « Cantos ».

In un articolo pubblicato sulla rivista genovese « L'Indice », nel febbraio 1931 Pound così commentava la Biennale di Venezia: « La sola cosa che non ci fosse per far pian-

17. *Selected Letters, cit.*, lettera a Harriet Monroe, marzo 1915, p. 55.
18. *Ibid.*, lettera a Harriet Monroe, 10 aprile 1915, p. 57.
19. *Personae — The Collected Shorter Poems of Ezra Pound*, New Directions, 1970, p. 89.

gere di malinconia la mia compagna più sensitiva di me, era la sala futurista »[20]. Sempre sull'« Indice », due mesi dopo il poeta tornava a parlare di futurismo:

> Ogni giorno che resto in Italia vengo più vicino alla posizione di Marinetti. In Inghilterra resisteva al futurismo. Per l'America futurismo non ha scopo.
>
> Mah!! per l'Italia[21].

Si noti che l'approvazione di Pound ha un valore soltanto relativistico: ciò che fa Marinetti è giusto, ma soltanto se riferito all'Italia. Un giudizio simile il poeta l'aveva del resto già espresso nel 1915, asserendo che l'Italia « aveva bisogno di Marinetti »; a ben vedere, quindi, nel 1931 Pound aveva cambiato solo in parte il proprio parere: si rifiutava di lodare l'attività dei futuristi in senso assoluto, ma evitava anche di condannarla, e ne riconosceva volentieri l'utilità culturale riguardo all'Italia.

Naturalmente, l'aspetto forse più interessante di tutta la questione, non è il giudizio di Ponud sul futurismo, ma la sua presumibile opinione nel 1931, e più ancora nel 1915, circa la restante cultura italiana.

Nell'estate 1932 Pound si incontrò a Roma con Marinetti, il quale gli fece dono di diverse opere letterarie futuriste; l'episodio dette l'avvio a una lunga amicizia fra i due, durata fino alla morte di Marinetti[22]. Nonostante i contatti diretti, e un sincero sentimento di stima reciproca, non vi sono tuttavia elementi per asserire che Pound avesse abbandonato tutte le proprie riserve sul futurismo, ma vi sono

20. « Venezia bella », *L'Indice*, 25 febbraio 1931, p. 4.

21. « Futurismo », *L'Indice*, 10 aprile 1931, p. 7.

22. « Had amiable jaw with Marinetti in Roma and have come back loaded with futurist and fascist licherchoor: most of the futurist stuff dated 1924 ». (Lettera del 1932 a Louis Zukowsky, riportata in CHARLES NORMAN, *op cit.*, pp. 309-310). Una lettera amichevole di Marinetti a Pound venne pubblicata sul periodico di Rapallo « Il Mare », il 18 marzo 1933. Il resoconto di una visita di Pound ai Marinetti, nel dicembre 1938, si trova in MARY DE RACHEWILTZ, *Discretions*, Boston, 1971, p. 113.

piuttosto prove per credere il contrario [23].

Nel 1935, peraltro, nel *Jefferson and/or Mussolini*, troviamo nuove lodi a Marinetti, unico scrittore italiano (oltre a D'Annunzio) di cui Pound tesseva gli elogi nel volume (è il caso forse di aggiungere che Marinetti e D'Annunzio erano anche gli unici scrittori nominati):

Any smart schoolboy can make fun of some detail or other in Marinetti's campaigns, but the same clever sneer-sprouter would find it much more difficult to match the mass record of Marinetti's life, even if you limit to his campaigning for public education in aesthetics and omit the political gestures, which any good writer must envy [24].

Anche durante gli anni della guerra, Pound continuava a pensare di tanto in tanto al futurismo; il 6 luglio 1942, in uno dei suoi discorsi radiofonici diretti agli Stati Uniti, il poeta trovava lo spunto per accennare alle stanze futuriste nella Biennale veneziana del 1938:

The futurist rooms are always an affirmation of propoganda that could get along by itself without any painting whatever. I mean the main line of futurism propaganda is an idea, the painting an adjunct. An adjunct that proves the idea has other dimensions that are merely ideologic. It is a good idea, it is not a whole idea. But it needs plastic expression. It has imperfect plastic expression which is a dawn of its force, but it does not arise from a plastic need [25].

Alla fine del 1944, Pound ultimava i Canti LXXII e LXXIII, nei quali Marinetti veniva ampiamente elogiato. I due Canti, pubblicati forse all'epoca in qualche giornale secondario della R.S.I. (il fatto non è sicuro; nella sua accura-

23. « The Marignan seems finally to dispose of Marinetti's illusion that he had invented something ». (*Selected Letters, cit.*, lettera alla principessa de Polignac, marzo 1934, p. 254).

24. *Jefferson and/or Mussolini*, Liveright, 1970, p. 107.

25. « Broadcasts in Federal Communications Commission Transcrips of Short Wawe Broadcasts », 1941-1943, discorso del 6 luglio 1942, pp. 4-5.

tissima bibliografia poundiana, Donald Gallup non fornisce informazioni in proposito, non essendo riuscito a rintracciarli), sono tuttora inediti; alcune notizie sul loro contenuto sono tuttavia trapelate [26].

Un altro accenno a Marinetti si trova nel Canto XCII, pubblicato nella sezione « Rock-Drill » (Canti LXXXV-XCV), nel 1955; è l'ultima testimonianza di Pound in favore dell'amico italiano:

> And ministri went to the fighting line
> as did old Marinetti
> « Hans Sachs »
> sd / Schnitz Brandt
> « war ein Schuh-
> macher und poet dazu [27].

In conclusione, mi pare si possa senz'altro affermare che Pound non identificò mai i propri obiettivi con quelli del futurismo.

Ovviamente, tenendo conto del fatto che in campo artistico — e soprattutto nell'ambito delle avanguardie novecentesche — le intenzioni teoriche raramente coincidono con i fatti, le opinioni di Pound non bastano da sole a escludere un suo eventuale debito nei confronti del futurismo. La maniera più utile di appurare se ci siano state influenze futuriste su Pound, o anche influenze poundiane sui futuristi, sarebbe quella di stabilire confronti fra i testi. A questo livello, peraltro, ritengo che si trovino solide conferme dell'estraneità di Pound al futurismo. L'unica opera poundiana per la quale si potrebbe parlare di eventuali influenze futuriste sono i « Cantos »; ma bisognerebbe poi aggiungere che tali influenze avrebbero avuto l'unico effetto di far avanzare Pound nella direzione da lui scelta, cioè quella delle avanguardie anglosassoni: ci si troverebbe quindi a presupporre

26. Cfr. Mary de Rachewiltz, *Discretions*, *cit.*, p. 197, e Noel Stock, *The Life of Ezra Pound*, London, p. 404.

27. *The Cantos of Ezra Pound*, New Directions, 1970, p. 621.

un'improbabile mediazione futurista (superflua, soprattutto) in rapporti di affinità spiegabili con infinite altre ragioni più plausibili (basta soltanto ricordare i contatti personali fra Pound, Eliot, Joyce, Cummings, Lewis, etc).

Inversamente, occorre ricordare che le tecniche letterarie futuriste erano già state elaborate nella loro formulazione definitiva prima che Pound potesse condizionarle in qualche misura.

Resta da dire qualche parola sull'amicizia Pound-Marinetti.

Non vi è dubbio che si trattasse di un'amicizia sincera, per quanto priva di conseguenze letterarie. Probabilmente, essa fu favorita dalla particolare costituzione psicologica di Pound, e soprattutto dalla sua tendenza a oscillare fra l'impulso ad accanirsi contro chi non condivideva le sue idee, l'impulso opposto a fraternizzare con coloro che, a suo giudizio, perseguivano obiettivi in qualche misura non dissimili dai suoi (è superfluo sottolineare quanto questo atteggiamento mentale del poeta, che lo sospingeva verso eccessi alternati di intolleranza e di ingenuità, gli abbia nociuto sul piano politico). Vi sono comunque elementi per asserire che forse Pound non aveva tutti i torti nel riconoscere alcune affinità fra se stesso e Marinetti: si pensi ad esempio al modo in cui tutti e due connettevano le questioni letterarie e artistiche in genere a quelle politiche, o anche alla comune fiducia nel fascismo, visto come strumento che avrebbe dovuto favorire la nascita di una nuova cultura. D'altra parte, non è neanche da escludere l'esistenza di una certa solidarietà fra i due scrittori, per quanto riguardava i loro rapporti concreti con il regime: ciascuno alla propria maniera, Pound e Marinetti si sforzarono di collaborare attivamente con la classe dirigente mussoliniana, ma nessuno li prese mai veramente sul serio.

Al di là di tutte queste considerazioni, possiamo riconoscere che tanto Pound quanto Marinetti hanno incarnato in maniera emblematica il personaggio dell'artista d'avanguardia nei primi decenni di questo secolo e, in questo senso, sono stati affini. Ambedue hanno creduto fermamente all'illusione

di poter passare da una teoria estetica ritenuta del tutto chiara (ma in realtà piuttosto imprecisa e contraddittoria), a una pratica artistica corrispondente ad essa in maniera puntuale. Se non si tiene conto di questa utopia poetica, comune ai due scrittori, probabilmente buona parte della loro attività resta inspiegabile, e forse non si spiega neppure l'intero fenomeno delle avanguardie del Novecento.

NICCOLÒ ZAPPONI

E.E. CUMMINGS: LA POETICA DEL MOVIMENTO

« Ancora una domanda: dove vorrà vivere dopo che questa guerra sarà finita? » « In Cina; come al solito ». « Dove in Cina? ». « Dove un pittore è un poeta »[1]. Così E.E. Cummings racchiude in una frase, sussurrata ad un fittizio interlocutore con il tono di chi recita una gustosa banalità, i due poli della sua produzione artistica, annullando il diaframma tra le due arti con la semplicità di chi non lo ha mai conosciuto o voluto conoscere. Di fatto egli ha dipinto più di quanto non abbia scritto, con dimestichezza di tele e colori; prediligendo un'economia di tratti mai viziata di decorativismo, e un senso dello spazio di sospetta fattura orientale. Oltre ai ritratti, nella scia dei disegni di Jean Cocteau, ha siglato un numero considerevole di olii e acquarelli raffiguranti paesaggi, e ha celebrato la natura con lo stesso entusiasmo con cui un bambino ne scopre i mutamenti. Ma quel che stupisce è l'abilità tecnica impiegata come « autore di quadri e disegnatore di parole », come appare in *CIOPW*, un volume di carboncini, disegni ad inchiostro e matita, olii ed acquarelli, pubblicato da Covici nel 1931 e tirato a 391 copie. Nell'introduzione Cummings ribadisce la spontaneità organizzativa dei suoi lavori e parla di autodeterminazione dell'opera grafica; le linee, nel momento stesso in cui nascono, si trasformano da sole e sul foglio muovono braccia, volti e cose in una sequenza « polisillabica ». Il paragone con la scrittura è immediato, e delimita un altro spazio figurativo su cui si posano e si muovono i « segni » verbali delle sue poesie.

Già nel 1915, in un articolo pubblicato sull'*Harvard*

1. Dal catalogo della mostra alla Rochester Memorial Art Gallery, maggio 1945.

Advocate [2], aveva cercato un parallelo fra le arti moderne, ponendo a fianco musica e letteratura, e legandole con il filo conduttore del *Nu descendant un escalier* di Duchamp, che aveva veduto all'Armory Show nel 1913. Il paragone, che include i *Cinque pezzi orchestrali* di Schönberg e tiene conto dei risvolti futuristi dell'opera di Duchamp, risente forse delle esplosive teorie di Kandinsky che sin dal 1912 aveva pubblicato *Lo spirituale nell'arte*, ma il commento a *The Letter* di Amy Lowell segue idealmente il discorso figurativo di *CIOPW*. Cummings si sofferma sui primi due versi: « Little cramped words scrawling all over the paper / Like draggled fly's legs », e afferma di non aver mai trovato immagine più viva in nessuna opera letteraria realistica. Questo entusiasmo non sarebbe comprensibile senza rifarsi a quello spazio ideale in cui le parole si organizzano come elementi figurativi in movimento, trasformate, come in questo caso, in « zampe » animate. E' questa una sequenza del « realismo puro » cui accenna ancora Kandinsky, quando esprime una nuova profondità della fantasticheria artistica, oltrepassando i confini della realtà ma, si badi bene, ancorandosi alla più solida materia [3].

In una critica alle sculture di Gaston Lachaise Cummings pone l'accento sul valore dinamico dell'arte, sulla sua inesauribile vitalità; essa, più che un semplice nome, è una « magnifica realtà coniugabile, un IS ». Più oltre, riferendosi all'arte dei bambini, sottolinea il concetto di movimento come simbolo di vita: nel linguaggio infantile, infatti, le case, gli alberi, il fumo, la gente sono espressi non con sostantivi ma con verbi. Se tanti critici hanno dato un giudizio negativo sull'arte rappresentativa è solo perché una macchina fotografica avrebbe potuto fare meglio, e il risultato è venuto di seconda mano; ma non v'è nulla di seconda mano nell'occhio indagatore del bambino [4]. Il suo mondo fantastico di-

2. In GEORGE J. FIRMAGE (ed.), *E. E. Cummings: A Miscellany*, Londra, Peter Owen, pp. 5-11.

3. W. KANDINSKY, *Lo spirituale nell'arte*, Bari, De Donato, 1968, p. 91.

4. E. E. CUMMINGS, « Gaston Lachaise » in *The Dial*, febbraio 1920; in GEORGE J. FIRMAGE, *op. cit.*, p. 19.

viene uno strumento percettivo su cui l'artista adulto innesta quella « solida materia » di cui parla Kandinsky, e tramite il quale raggiunge per via diretta l'essenza delle cose. La realtà del bambino è prettamente figurativa e il linguaggio è un fenomeno accessorio, subordinato alla costruzione dell'immagine; solo per l'adulto esso diviene un codice legato al contesto e ha una sua misura fonetica, onomatopeica, evocativa. Per Cummings il punto di congiunzione tra l'artista e il bambino sta nel sogno, con le sue complicazioni freudiane che egli ben conosce [5]; esso è un « compromesso » tra la natura organizzata e i desideri infantili, temperato dalla censura maturata con gli anni di educazione e di esperienza. Un sogno ormai cosciente, come un inventario figurativo sottoposto alle esigenze del linguaggio, ma che talvolta rifugge ogni codice e si manifesta originariamente in segni e suoni. Ed ecco il passaggio dalle liriche dense di misteriosi accenti evocativi alla sperimentazione calligrafica, alla riproduzione del movimento, alla dissoluzione semantica.

Tale consapevolezza di una fluida partecipazione di tutte le arti allo stesso procedimento creativo è comune negli ambienti artistici americani degli Anni 20, cresciuti alle esperienze cubiste europee. Pittori come Max Weber e Hartley già praticano esperimenti letterari (non a caso Hartley assimila le teorie di Kandinsky), Demuth si accosta ai romanzi di Henry James con propositi realistici, il critico Paul Rosenfeld puntualizza una completa identità espressiva fra le arti moderne. Il Futurismo arriva ufficialmente in America ad opera di Joseph Stella, che ha compiuto gli studi accademici in Francia e in Italia. A New York egli trova lo scenario ideale per le teorie futuriste; la grande città brulica d'acciaio, in preda ad una sfolgorante tecnologia. Si legge nell'*Autobiografia* di Stella: « Un nuovo dramma era sorto... una nuova polifonia risuonava intorno, nelle luci lampeggianti a violenti colori. L'acciaio era stato lanciato a fantastiche altezze e abbracciava enormi spazi,

5. Cfr. E. E. CUMMINGS, « The Tabloid Newspapers », in *Vanity Fair*, dicembre 1926.

coi grattacieli e i ponti, che congiungevano mondi diversi ».

La luce e il movimento sono le coordinate futuriste e Stella le sovrappone nella *Battle of Lights*, rapito dal vortice del parco di divertimenti di Coney Island, incarnando la vitalità umana. In questo clima si forma l'estetica di Cummings, convinto che l'artista comincia ad esistere come tale quando spalanca i suoi pori all'arte. Una specie di caduta dalle montagne russe di Coney Island, per recepire l'immenso respiro della vita all'apice del movimento [6].

[...] the intricate clowning of enormous deceptions, of palaces which revolve, walls which collapse, surfaces which arch and drop and open to emit spurts of lividly bellowing steam — all these elements disappear in a homogeneously happening universe, sorrounded by the rhythmic mutations of the ocean and circumscribed by the mightily oblivion-coloured rush of the roller coaster [7].

Un altro pittore americano, John Marin, usa lo stesso linguaggio per esprimere il suo entusiasmo di marca futurista. Quando gli chiedono per quale ragione è insoddisfatto dei propri allievi all'Accademia di Belle Arti, risponde che « quando dipingono una barca si adoperano per farla più verosimile possibile; ma essa non si muove sull'acqua e nessuna tempesta la sospinge » [8]. Per Marin l'arte deve riprodurre quel che accade nella realtà, nell'istante del movimento, e Cummings lo considera il massimo pittore americano e lo accomuna a Stravinsky fra gli artisti più « intensamente vivi ».

Ma sia Cummings che John Marin assimilano dal Futurismo la dinamica strutturale, rigettando l'esaltazione di una società tecnologica che annulla lo spazio vitale dell'uomo. La loro preoccupazione estetica è la creazione del movimento come espediente figurativo. Nella nota introduttiva a *Is 5* (1926) Cummings scrive testualmente: « I am abnormally

6. « Anyone who has ever begun-to-begin falling seventy feet in the Cyclone roller-coaster at Coney Island knows what I mean »: E. E. Cummings, « What About It? », in *Twice A Year*, autunno-inverno 1938.

7. E. E. Cummings, « Coney Island », in *Vanity Fair*, giugno 1926.

8. Helm Mackinley, *John Marin*, Boston, 1948, p. 8.

fond of that precision which creates movement », intendendo che nella dimensione « visiva » dell'opera d'arte la struttura può diventare contenuto. Egli va oltre il semplice esperimento di composizione tipografica che confeziona a seconda della disposizione dei versi, banali forme visualizzabili come, ad esempio, una coppa o una bottiglia, una torta nuziale o una ala di farfalla. Chiunque comprende i limiti di simili « divertissements ». Sa individuare, invece, nella pagina tipografica un nuovo spazio figurativo, legato alla struttura dei singoli « segni » verbali; uno spazio non esente da una sua geometria, aggredito dal gioco della versificazione, contratto dalle cesure, liberato dalle ondulazioni delle maiuscole, reso lineare dalla sommatoria dei corsivi. Al di là del rapporto semantico tra le parole, del suono e del tempo che ne distribuisce il peso quantitativo, egli organizza la visualizzazione del linguaggio, guadagnando alla poesia un nuova dimensione.

Il realismo cummingsiano, cresciuto in campo pittorico alla scuola di Whistler e di Robert Henri, si pone in alternativa alla tradizione unidimensionale dell'arte come specchio della natura; essa deve scaturire dall'IS, e trarre nutrizione dal meraviglioso impulso della vita.

Gli strumenti figurativi adatti varcano l'oceano con l'Armory Show. Picasso ha creato la scomposizione dei piani e ha trattato lo spazio pittorico come un fenomeno autonomo nell'opera d'arte, esercitando la tecnica della frammentazione. E Cummings canta la sua straordinaria capacità di penetrazione nella realtà (« you hew form truly ») per analizzarla.

> Picasso
> you give us Things
> which
> bulge; grunting lungs pumped full of sharp thick mind
> you make us shrill... [9].

Esiste dunque una « nuova » realtà, più scientifica e quindi più

9. E. E. Cummings, *Complete Poems (1913-1935)*, Macgibbon & Kee, 1968, p. 195.

attuale, che va cercata con maggiore profondità analitica, con paziente vocazione sperimentale. Occorre spezzarne l'involucro più manifesto, ucciderla con il bisturi per divaricarne i lembi naturalistici. Picasso lo ha fatto con i suoi quadri e Cummings li chiama su *Eimi*: « beautiful, beyond wonder, murderings of reality ». Da qui la scomposizione cummingsiana, il taglio delle parole, la punteggiatura trasformata in elemento quantitativo, la sovrapposizione dei contenuti, le tmesi e le linee che separano le sillabe, il progressivo dilatamento degli elementi verbali ad opera dei punti di sospensione, e così via. Ma Cummings non si arresta dinnanzi al procedimento analitico, perché ha una precisa vocazione al mutamento. Il momento creativo si completa, secondo le scoperte futuriste, nella riproduzione dinamica della realtà; il frammento, la singola sillaba, la parentesi o la più piccola virgola, pulsano come molecole di un corpo vitale, e quindi vanno ricomposte con trepidante cura.

Non gli interessa inventare un nuovo organismo, magari coniando parole e nuovi rapporti semantici alla ricerca di un linguaggio universale, come ha fatto Joyce; solo vuole riprodurre una realtà in trasformazione, fissandola su di una ideale tavolozza con gli strumenti figurativi più adatti. E' significativa la sua preoccupazione per la stesura tipografica delle *Collected Poems*, edite da Harcourt, Brace nel 1938. In una lettera a Charles A. Pearce, agente della casa editrice, scrive fra l'altro: « What I care infinitely is that each poempicture should remain intact. Why? ». « Possibly because with a few exceptions, my poems are essentially pictures » [10].

Nella rivolta contro il materialismo della società americana, contro i falsi miti dell'umanità divenuta il mostro di se stessa (e trasformatasi in « manunkind »: nel genere « disumano ») egli non si rifugia nel passato, come tanti poeti hanno fatto. L'atteggiamento realistico gli impone di ridurre tutto al parametro del presente. La scienza ha scoperto la realtà mo-

10. CHARLES NORMAN, *E. E. Cummings: A Biography*, E. P. Dutton, 1967, p. 197.

lecolare, il microscopio elettronico ha dato una dimensione ai caratteri biochimici della vita nei loro infinitesimali movimenti; e Cummings si accosta alla pagina poetica per riguadagnare alla scienza l'amore per il frammento.

Combattuto tra realismo e formalismo, fissa la propria estetica sulla sperimentazione, e rappresenta la contemporaneità di ogni esperienza umana nel momento in cui si attua, coinvolgendo il lettore nella scoperta dell'arte come realtà « coniugabile ».

[...] and from these promisings am happy. For I taste technique: smell style; touch something(not definably,particularly,logically which seems)thoroughly which Is [11].

Una « scoperta » che assomiglia a quella del bambino innanzi ad un fiocco di neve, nell'istante in cui la precisa geometria del cristallo si trasforma in una goccia d'acqua, e scivola dalle dita. O dinnanzi ad un volo repentino d'uccello che, appena scomparso dal campo visivo, sembra lasciare nell'aria la traccia del suo movimento.

swi(
    across!gold's
rouNdly
)ftblac
kl(ness)y

a-motion-upo-nmotio-n

Less?
    thE
(against
is
)Swi
mming
(w-a)s
bIr

d, [12]

11. E. E. Cummings, *Eimi*, New York, 1933, p. 58.
12. E. E. Cummings, *Complete Poems (1913-1935)*, *cit.*, p. 429.

La lirica, tratta da *No Thanks* (1935), inizia con la scomposizione del movimento. Nell'attimo della percezione un oggetto passa a grande velocità; non importa lo scenario, se riva di fiume o di palude o boscaglia da cui si libra improvvisamente un uccello. Anzi, non si ha ancora l'immagine percepita. « Swift » è la sensazione del movimento, che Cummings scompone ancora, in forma parentetica, in un'altra sensazione, quella dello spazio. La velocità dell'azione è all'inizio un puro segno grafico orientato nello spazio ad opera di quell'« across », come una retta che scavalchi qualcosa. Essa si sovrappone e, potremmo dire, interseca una forma rotonda, suggerita nella sua geometria da « roundly » e ricoperta di colore (« gold »).

A questo colore se ne assomma un altro (« black ») che è saldato alla retta iniziale; subito dopo l'occhio percepisce il movimento ondulatorio e lo registra nelle sue fasi ritmiche (« a-motion-upo-nmotio-n »). L'oggetto non è ancora stato razionalizzato, ma ecco che la sensazione del movimento (« Swi ») si ripete nell'undicesimo verso e si completa con « swimming », collegando il movimento grafico del sesto verso all'immagine dello sbattere di ali, il cui ritmo appare nella fluttuazione di « a-motion-upo-nmotio-n ». In ultimo l'oggetto acquista la sua immagine definitiva: è un uccello (« bIrd ») che, partito dall'acqua entro cui stava nuotando, si è innanzato verso il cielo.

La sua retta ondulatoria di colore nero (« blackness »), perché tale è il colore dell'uccello, ha percorso a grande velocità lo spazio figurativo e si è allontanata fino a sembrare un punto fermo (« motio-n/ Less? ») sulla sfera aurata del sole.

La percezione è dunque il punto focale della tecnica cummingsiana; la sua accuratezza nel riprodurre tutti i registri emotivi crea nuove prospettive figurative.

mOOn Over tOwns mOOn
whisper
less creature huge grO
pingness
whO perfectly whO

flOat
newly alOne is
dreamest

oNLY THE MooN o
VER ToWNS
SLoWLY SPRoUTING SPIR
IT [13].

La luna si leva alta sulla città e le maiuscole suggeriscono la sua forma rotonda, che splende in lontananza. La dimensione è quella del sogno, il tipico sogno dell'uomo che confronta la propria solitudine; « alOne » racchiude la visualizzazione della luna e nello stesso momento rafforza il concetto di solitudine umana (« One »). Poi, lentamente, essa si fa più lontana e si occulta nel mattino lasciando un'ombra fumosa. E il rapporto s'inverte, con le minuscole « o » che quasi scompaiono, strette fra le gigantesche lettere.

Il paesaggio della grande città fornisce a Cummings innumerevoli pretesti per la rappresentazione del movimento ma, come si è già accennato, egli conferisce alla metropoli americana una dimensione umanizzante. È dalla sovrapposizione del « cityscape », con il suo meccanicismo, ai movimenti impercettibili dell'animo che nasce un nuovo rapporto tra l'uomo e la società. Egli cattura alla dimensione interiore il brulicante rumore del traffico cittadino, e gli imprime un nuovo ritmo in sintonia con il pulsare del cuore umano.

V'è un procedimento simile nei quadri di John Marin, che gradualmente ristabilisce la priorità dell'uomo sulla civilizzazione, e torna alla natura con una vocazione prettamente trascendentalista. Basti pensare a *Region of Brooklyn Bridge Fantasy* [14], in cui, tra le punte aguzze dei grattacieli sfolgoranti nel tramonto, una vecchia diligenza sembra partire verso la nuova frontiera del sogno.

13. *Ibid.*, p. 383.

14. JOHN MARIN, *Region of Brooklyn Bridge Fantasy*, 1932, acquarello, New York, Whitney Museum of American Art.

In « i will be » (*&, And;* 1925) il discorso figurativo si muove su due piani: il primo riguarda appunto il « city-scape », il secondo identifica le emozioni di un'attesa nel corpo della donna che giungerà all'appuntamento.

i will be
M o ving in the Street of her

bodyfee l inga ro undMe the traffic of
lovely;muscles-sinke x p i r i n g S
uddenl
Y totouch
the curvedship of
Her-...

La frammentazione del terzo verso prende avvio da quel « M o ving », che si separa nella rappresentazione visiva del movimento. Il corpo dell'amata sembra svanire nel traffico convulso della metropoli, i muscoli diventano strutture di ferro e cemento, l'emozione dell'attesa e il brivido di desiderio sessuale contribuiscono alla scomposizione quasi ossessiva delle parole. Il lettore percepisce il pulsare delle tempie, lo accavallarsi di ritmi spezzati, e viene coinvolto nell'angoscia della città; poi, all'improvviso, il librarsi nel cielo dei piccioni.

...pigeons fly ingand

whee(: are,SpRiN,k,LiNg an in-stant with sunLight
t h e n)l-
ing...

Il movimento («flying » e « wheeling ») è analizzato nelle sue componenti: il verbo « wheel » è spezzato dalla frase parentetica, che ne amplia ulteriormente l'immagine. I piccioni, mentre volteggiano nel cielo, catturano la luce del sole. L'andamento grafico di « sprinkling » suggerisce visivamente la pioggia di raggi solari che, per l'incantesimo d'un istante, si riversano sulla strada.

...oh
ver

mYveRylitTle
street
where
you will come,
at twi li ght
s(oon & there's
a m oo
)n [15].

La grande angoscia si placa e il prodigio di luce lascia solo quell'« oh » stupito, che diviene « over » e riconduce il lettore alla dolcezza dell'attesa nella piccola strada, dove la donna arriverà. Ancora una volta il simbolo grafico della luna sigla la dimensione del sogno, addormentando la città nella formula del tramonto, pronunciata con cadenzato abbandono. Al di là d'un facile simbolismo, il tramonto è per Cummings uno stimolo irresistibile. È il momento in cui il giorno e la notte si saldano, ma sopratutto prorompente colore che egli può manipolare e distribuire sulla pagina figurativa.

Among
these
red pieces of
day(against which and
quite silently hills
made of blucandgreen paper

scorchbend ingthem
-selves-U
pcurv E,into:
anguish(clim
b)ing
s-p-i-r-a-
l
and,disappear)... [16].

Il rosso del tramonto appare come un insieme di chiazze di

15. E. E. Cummings, *Complete Poems (1913-1935)*, *cit.* p. 122.
16. *Ibid.*, p. 278.

colore, gettate a spatola (« red pieces »), su cui una combinazione di verde e azzurro crea l'effetto d'una chiostra collinare. La tecnica figurativa è evidente proprio nella successione delle operazioni, e la fusione dei due colori (« blueandgreen ») pare un amalgama preparato sulla tavolozza prima dell'applicazione. Il punto di contatto tra la massa delle colline e lo sfondo rosso, crea una sbavatura; e l'effetto figurativo è ancora una volta di movimento, in quanto la sfrangiatura rossastra dà l'impressione che, sotto il fuoco del tramonto, i crinali prendano a bruciare. Il sole cala lentamente e le curve, per contro, sembrano salire dall'orizzonte, a causa della luce radente.

L'immagine s'incentra nella parola « U pcurv E », che è una linea ricurva verso l'alto, e nello stesso momento, fa pensare ad un gruppo di colline che digradano nel mezzo. L'uso particolare della punteggiatura, che varia la lunghezza del verso, e la frammentazione delle parole pongono in risalto il lento e diseguale variare delle colline, così come i tagli di « s-p-i-r-a-l » visualizzano le fasi di questa lenta contrazione del paesaggio, nella tenue luce solare. La spirale d'ombra si dilata gradualmente, e Cummings ne rappresenta i passaggi cromatici fino a sospendere la notte, per un istante, sull'ultima lettera, che da sola costituisce un verso. Si è detto che nella poesia di Cummings lo spazio conta come entità autonoma, e spesse volte le omissioni sono una realtà figurativa; in questo caso l'economia del verso prolunga l'emozione del lettore prima della risoluzione finale del movimento. Il verso seguente infatti (« and,disappear »), anche ad opera della virgola non spaziata, scivola definitivamente verso la notte totale.

Il principale intento di Cummings non è quello di visualizzare l'oggetto, e per ciò la sua sperimentazione si stacca da quella di Apollinaire, ma di suggerirne le componenti, senza mai fissarlo nella dimensione visiva. E' compito del lettore ridurne l'immagine al proprio parametro percettivo; né l'oggetto mantiene la sua forma contestuale, bensì muta o addirittura si autodetermina nello spazio figurativo.

In « r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r » (*No Thanks*; 1935) la piccola cavalletta si confonde nell'erba folta. La sua presenza è percepita attraverso il movimento dei fili d'erba, ma non è possibile individuarla con precisione. Anzi, sino alla fine della poesia il lettore non conosce la natura dell'insetto; ma in questo caso potremmo dire lo « spettatore », perché l'oggetto ha una sua vita autonoma e si muove nell'intrico della vegetazione senza accorgersi di essere osservato,

```
                r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r
                who
a)sw(e  loo)k
upnowgath
            PPEGORHRASS
                                  eringint(o-
aThe):l
        eA
           !p:
S                                          a
              (r
rIvInG          .gR:EaPsPhOs)
                                         to
rea(be)rran(com)gi(e)ngly
,grasshopper; [17]
```

La poesia va vista nel suo insieme, dato che il movimento della cavalletta è così veloce da creare una contemporaneità di azioni. L'anagramma iniziale dà l'idea dell'incedere a tratti dell'insetto ma non lo identifica; la curiosità che nasce è puntualizzata da « as we look », costruito in modo da focalizzare una ricerca istintiva. La spaziatura di « loo-k » fissa sulla doppia « o » lo sguardo, che sembra muoversi repentino in ogni direzione ad opera delle parentesi concave e convesse. Di nuovo l'anagramma, nel quinto verso; ma le lettere maiuscole segnano una maggior vicinanza dell'insetto, che sta raccogliendosi per gettare un balzo. La distribuzione delle lettere di « leaps » rende il salto della cavalletta, che si cela nuovamente nell'erba. Il punto interrogativo che precede la « p »

17. *Ibid.*, p. 396.

rafforza lo stupore dello spettatore, che percepisce altri salti nel folto dell'erba, ora qua ora là, senza più riconoscere la cavalletta. Tale è l'impressione visiva delle lettere che fanno capolino nello spazio figurativo (che potremmo definire di predominante verde) al centro della lirica.

Negli ultimi due versi il gioco si ricompone, ogni singola parte del movimento si identifica graficamente con l'oggetto, e la composizione « rea(be)rran(com)gi(e)ngly » visualizza in una sola azione la lettura a due livelli. Sono sovrapposti « rearrangingly », che nomina l'unità derivante, e « become », che coniuga la trasformazione nelle sue fasi. Per ultimo l'occhio individua la cavalletta, e l'immagine è acrosticamente ricomposta in « grasshopper ». Cummings ha la capacità di muovere telescopicamente il verso, allungando nel tempo l'azione o comprimendola come una molla ad opera della spaziatura; egli impiega le coordinate spazio-tempo per imprimere qualsiasi tipo di movimento, e riesce a rappresentare il balzo della cavalletta verso l'alto come la caduta d'una foglia verso il basso. Ma occorre intendere il concetto nella dimensione figurativa, in cui tutto può avvenire e l'azione appare talvolta multidirezionale. In realtà non è l'oggetto a spostarsi, così come non è necessariamente il colore a delimitarne la forma; nella poesia sulla foglia: « l(a » (*95 Poems*; 1958), non v'è nulla che rappresenti i contorni dell'oggetto, giacché le fasi di caduta si attuano attraverso l'equivalente figurativo del movimento.

l(a
le
af
fa

ll

s)
one
l
iness [18].

18. E. E. Cummings, *Complete Poems* (1936-1962), Macgibbon & Kee, 1968, p. 673.

La parola « leaf », che contrappone contestualmente il declino autunnale alla sensazione di solitudine, perde significato e diviene un espediente costruttivo dell'azione.

Più che di divisione in stanze simmetriche, come accenna Barry A. Marks[19], si può parlare di sezioni del movimento, poiché la simmetria è solo speculare e la foglia, cadendo, ruota su se stessa. La struttura a candela e la presenza, in sezioni staccate, di motivi grafici verticali quali le « l », configurano la caduta; tutta la lirica pende sull'ultimo verso, che è poi quello di maggior peso e consistenza. Ma la scomposizione di « leaf », proprio per il gioco speculare, inserisce il moto di rivoluzione.

...le
af
fa
ll...

Il peso verticale, dato dalle consonanti, si sposta dalla prima « l » alla « f », e così via (l-f-f-l), creando una rotazione dell'oggetto su se stesso, mentre cade verso il basso.

L'ultimo verso visualizza, a causa della sua estensione rispetto agli altri, la fine del movimento; e come unico elemento orizzontale nell'economia del testo, rappresenta la foglia ormai al suolo.

Le stesse coordinate figurano in « f/eeble a blu » (*95 Poems*; 1958), in cui la luna, nell'insorgere fumoso del mattino, è sospesa sulla linea dell'orizzonte.

...)h
ang
s
from

thea lmo st mor ning[20].

La costruzione verticale del verso crea l'effetto della so-

19. Barry A. Marks, *E. E. Cummings*, New Haven, Twayne's United States Authors Series, 1964, p. 24.

20. E. E. Cummings, *Complete Poems* (1936-1962) *cit.*, p. 723.

spensione, la parentesi iniziale ci dà il quarto di luna ricurvo; e il mattino diviene a maggior ragione una linea orizzontale, frastagliata dalla nebbia dell'alba, non ancora ben definita dalla luce in formazione (« almost morning »).

Anche nella lirica « weazened Irrefutable unastonished » (*is 5*; 1926), protagoniste le mani di due vecchie sedute al sole, lo sviluppo orizzontale del terzo verso suggerisce il movimento delle dita scarne e nodose.

...with-cred unspea-king: tWeNtY,f i n g e r s, large[21]

Come ha scritto Norman Friedman: « the unconventional capitalizing provides a visual equivalent of the actual physical look of their gnarled fingers moving restlessy on their laps »[22]. Ma l'andamento del verso non ha nulla che riproduca l'immagine delle dita; non di meno esse si aprono e si chiudono, stimolando una sensazione visiva senza alcun contesto imitativo. La comprensione dell'aggettivo cardinale, con l'irregolarità delle lettere maiuscole e minuscole (che richiamano forse le nocche avvizzite) dà appunto la sensazione della contrazione, mentre la spaziatura di « fingers » produce il rilassamento.

Si è detto che, nella dimensione figurativa, la relazione è tutto, intendendo che ogni elemento può mutare, spostarsi, entrare in risonanza con altri, scomparire o, paradossalmente, mancare completamente. In questo caso, e lo si riscontra in Cummings, il segno grafico determina più volte l'azione dell'oggetto e, senza precisarne affatto i contorni, dà la sensazione della sua presenza. Nella pagina figurativa, pertanto, lo spazio acquista la medesima importanza dell'immagine, anche se, sulle prime, sembra non ne abbia alcuna. La lirica « o pr » (*No Thanks*; 1935), se è un valido esempio.

A parte la « o » iniziale, che ha il valore di un'invocazione e simboleggia lo zero, il Nulla, tutti i versi ne sono

21. E. E. CUMMINGS, *Complete Poems* (1913-1935) *cit.*, p. 255.

22. NORMAN FRIEDMAN, *E. E. Cummings: the art of his poetry*, Baltimora, the Johns Hopkins Press, 1967, p. 113.

privi, sia all'inizio che alla fine. Le parole terminano senza questa lettera, obbligando il lettore a cercarla, ad imprimersi nella mente la sua forma rotonda.

o pr
gress verily thou art m
mentous superc
lossal hyperpr
digious etc i kn
w & if you d

n't why g
to yonder s
called newsreel s
called theatre & with your
wn eyes beh...

Sulla matrice oratoria, che esalta con magniloquenza il progresso, la piccola « forma rotonda » intesse il gioco sottile dell'ironia. Salta da una parola all'altra, da un verso al susseguente, resta in bilico sull'orlo d'una frase e poi sguscia verso il basso. L'occhio si sforza di cercarla; è l'elemento che fa capolino continuamente. Pare di sentire il suo rumore secco, in sordina, che mina gli edifici del progresso americano come fossero un precario castello di carte. Eppure essa non esiste, non è fissata graficamente; è uno spazio mentale che solletica l'« inner ear » come il suono d'una goccia nella notte: è la vera protagonista, e alla fine scivola fuori dal costrutto e si configura come una palla da baseball.

...w
i
n
g
a
b
aseball [23].

23. E. E. Cummings, *Complete Poems* (1913-1935) *cit.*, p. 392.

Il rapporto spazio-temporale è per Cummings un espediente rigoroso; egli si muove su queste coordinate per un innato senso prospettico e talvolta le lascia affiorare per confermarne la consapevolezza scientifica. In questi casi non è più l'immagine, né la sua proiezione figurativa, a connotare la dimensione interiore, ma la costruzione come entità astratta. Là dove il movimento s'è stemperato nel grafismo puro, egli ha incrementato lo spazio sul tempo, balzando dalla piccola realtà d'un oggetto quotidiano al concetto di infinito. Occorre ricordare che non percorre mai la strada dell'astrattismo, ma ne lambisce i confini, intuendone la traiettoria.

Nel castone di « pity this busy monster, manunkind » (*I×I: One Times One*; 1944), per esempio, alcuni versi sembrano brillare di luce propria.

> [...];lenses extend
> unwish through curving wherewhen till unwish
> returns on its unself [24].

Le lenti dei giganteschi telescopi scrutano lo spazio interstellare. Il genere umano lancia lo sguardo nell'universo e tenta di dargli una nuova misura. Qui Cummings diviene partecipe delle scoperte einsteiniane che postulano uno spazio a quattro dimensioni, incluso il tempo, e teorizzano un universo ricurvo. Egli lo esprime con la formula « curving wherewhen », sostantivando i due avverbi e chiudendo in un unico concetto l'universo spaziale (« where ») e quello temporale (« when »).

In un'altra lirica (*W: ViVa;* 1931) aveva trattato lo stesso tema:

> Space being(don't forget to remember)Curved...
> ...an electromagnetic(now I've lost
> the)Einstein expanded Newton's law preserved... [25].

Ma quest'idea, di una realtà che si piega su se stessa come un riflesso (« life being just a Reflex »), stimola, in campo

24. E. E. Cummings, *Complete Poems* (1936-1962) *cit.*, p. 554.
25. E. E. Cummings, *Complete Poems* (1913-1935) *cit.*, p. 315.

figurativo, la relatività della forma (« you / know since Everything is Relative »). Essa muta nel tempo; e ogni elemento figurativo ha un suo tempo relativo, indipendente.

...-g)a snowflake twi-
sts
,on
its way to now

-here [26].

Un fiocco di neve ruota su se stesso verso il suolo, la vita si torce verso la morte. Ed ecco le coordinate di questo movimento: il tempo (« now ») e lo spazio (« here »). Ma la combinazione di questi due elementi proietta l'azione, la realtà d'una morte infinitesimale, in una quarta dimensione in cui tempo e spazio sono fusi e diventano immutabili: « nowhere ». Altrove lo stesso rapporto appare invertito, ma non muta sostanzialmente.

Beautiful

is the
unmea
ning
of(sil
ently)fal

ling(e
ver
yw
here)s

Now [27].

Cosa sono queste « cadute » su cui posa l'intiera lirica (*95 Poems*; 1958)? Pare di vederne le forze d'attrazione verso la terra, verso il loro sistema gravitazionale, che è pur sempre

26. E. E. Cummings, *Complete Poems* (1936-1962) *cit.*, p. 676.
27. *Ibid.*, p. 713.

relativo. Non v'è altro soggetto, se non il movimento. Pure esse avvengono nello spazio (« everywhere »), e la cesura del penultimo verso (« here ») le rapporta al parametro conoscitivo dell'uomo; esse sono dappertutto e anche « qui », sulla terra, con il suo tempo relativo indicato da « Now ». La lettura a più livelli dà un'ultima soluzione, che ribalta il gioco astratto sul piano figurativo e ricompone « Now » in « snow », conducendo all'immagine che ha generato la composizione.

Il ritmo è un coefficiente del movimento, e Cummings lo adatta alle esigenze poetiche. Talvolta esso imprime melodiosità e scandisce la simmetria della dizione, in altri casi è una costruzione autonoma che rafforza il contrappunto figurativo. Molte sue poesie sono state musicate ed hanno ottenuto un lusinghiero apprezzamento di pubblico; egli stesso ha dimostrato più volte un interesse per la musica contemporanea, lodando le composizioni di Stravinsky e di Erik Satie, nonché, come s'è già visto, lo sperimentalismo di Schönberg.

Nel primo caso, quando la melodia scaturisce dal verso secondo i canali lirici tradizionali, il costrutto sinfonico si libera in perfetta armonia con la stanza poetica, e abbiamo le tonalità di « in Just- » (*Tulips and Chimneys*; 1923).

in Just-
spring when the world is mud-
luscious the little
lame balloonman

whistles far and wee ...[28].

L'avvento della primavera, legato ai ricordi infantili, è annunciato dal fischio del « balloonman »: un moderno Pan che si porta i variopinti colori della stagione. La poesia è divisa in tre parti, tutte siglate dal suono del vecchio e tozzo venditore

28. E. E. Cummings, *Complete Poems* (1913-1935) *cit.*, p. 24.

di palloncini. Come ha sottolineato Marvin Felheim, si tratta di tre movimenti veri e propri, e ciascuno ha qualità tonali e spaziali. Il primo movimento è orizzontale, con suoni liquidi e distaccati, il secondo è circolare, con suoni raggruppati, e il terzo è verticale, con suoni alti e allungati [29]. Il risultato, avvalendosi delle tonalità musicali, è multidirezionale ed esprime il disegno spaziale di una primavera che investe ogni cosa, e penetra dappertutto con il magico ritornello del « balloonman ». Ancora una volta la sensazione predominante è quella del movimento, non più su basi meccanicistiche ma addolcito dalla spaziatura ritmica e dal contrappunto. Si veda, per esempio, in « anyone lived in a pretty how town » (*50 Poems*; 1940) la funzione delle campane, che segnano il passaggio del tempo. Il loro suono, a quattro tonalità, crea un sistema ritmico a cui si uniformano tutti gli elementi del verso; e, appena scandito, si ribalta nella dimensione figurativa, dando « spring summer autumn winter ». Più oltre, con il mutare dell'esperienza muta il tono (ma non il ritmo) e si passa a « sun moon stars rain » [30].

Il gioco contrappuntistico sembra affascinare Cummings ed egli più volte avvisa il lettore richiamandolo, come in « MEMORABILIA » (*is* 5; 1926), alla dimensione figurativa del suono: « stop look & listen ». L'ascensore del campanile di San Marco a Venezia si ferma improvvisamente a metà della corsa, e il rumore della città sale verso l'alto, come da un'immensa cassa armonica.

[...]i do signore
affirm that all gondola signore
day below me gondola signore gondola
and above me pass loudly and gondola
rapidly denizens of Omaha Altoona or what

29. Marvin Felheim, *Cummings' IN JUST, The Explicator*, 1955, vol. XIV, item II.

30. E. E. Cummings, *Complete Poems* (1936-1962) *cit.*, p. 515.

not enthusiastic cohorts Duluth God only
gondola knows Cincingondolanati i gondola
[don't [31].

Il movimento brulicante dei turisti stranieri è espresso da « below », « above », « loudly » e « rapidly », stemperati nel contrappunto delle voci dei gondolieri. La coniazione « Cincingondolanati », che fa pensare a Joyce, è un tentativo di diversificazione dei suoni: gondole che suonano toccando le calate e oscillano sull'acqua, aspri toni stranieri nelle cadenze dei nomi di città americane; il tutto intessuto col crepitante rumore delle vetrerie di Murano.

[...] listen Venezia: incline thine
ear you glassworks
of Murano;

Nel secondo caso, quando il ritmo acquista una sua autonomia e concorre alla costruzione, il discorso musicale si fa più complesso. Si passa dall'affresco sinfonico allo « staccato » della danza, alla musica moderna priva di lirismi e densa di alterazioni ritmiche, al jazz.

Per esempio, in « floatfloafloffl » (*No Tank*; 1935), scritta per il danzatore Paul Draper, si ha nuovamente una preminenza di elementi grafici, ma è il ritmo della danza che raccoglie l'emozione.

floatfloaflofll
lloloa
tatoatloatf loat fl oat
f loatI ngL
y

Il ballerino si libra nell'aria, fluttua sulla pedana, si abbandona al movimento secondo una trama precisa. Il primo verso concentra le figure della danza con l'apporto di tutti gli elementi ritmici, il secondo ne riprende solo alcuni, il terzo visua-

31. E. E. Cummings, *Complete Poems* (1913-1935) *cit.*, p. 256.

lizza alcune pause; poi, ad opera delle maiuscole, i primi salti e la caduta sulle dita dei piedi, giacché si tratta di danza in « tiptoe ». La costruzione della prima stanza sembra accentuare l'emozione del salto e il suo finale, in equilibrio perfetto sulle dita: infatti i quattro versi poggiano sulla piccola « y » e fanno pensare ad una piramide rovesciata, in bilico sulla punta.

&fris
klispin
gly T
w
irlErec
,
t,
;d
;;a:
nC.eda: Nci;ddaannccliinn

(GlY):

Se l'avverbio iniziale « floatingly » indica un movimento ondulatorio, ora la danza svolge tutte le sue complicazioni, rette dall'immediatezza di « & », e abbiamo « friskingly », che esprime un ritmo saltellante, « lispingly », che rafforza l'andamento incerto, traballante (la blesità è per l'appunto un'incertezza fonatoria), e il sostantivo « spin », legato ad un moto frenetico. Tutte queste variazioni sono connesse l'una con l'altra, incorporate nella figura preparatoria della vorticosa rotazione di « Twirl ». La maiuscola rappresenta un nuovo salto con giravolta a mezz'aria del ballerino; la caduta, visualizzata dal crollo delle consonanti di « T w irl », si spegne contro «Erect», e testimonia la grande abilità del danzatore, che resta perfettamente eretto. La virgola, a mezzo dell'aggettivo, sottolinea lo stupore lasciato dall'esecuzione della complicata figura.

Subito dopo ne comincia un'altra, uno « staccato », che Cummings raffigura incrementando la punteggiatura, spezzando con pause diverse (punto, punto e virgola, due punti) l'azione della danza (« dancingly »).

[...] spun=flash
omiepsicronlonO--
megaeta?
p
aul D-as-in-tip-toe r
apeR [32].

Infine il ritmo si fa più accelerato, il moto rotatorio viene equiparato ad un guizzo (« flash ») e l'uso del passato « spun » dà la sensazione che, nell'istante in cui si compie, sia già trascorso. Le lettere greche, intessute una sull'altra, danno la cifra arcaica della danza nel momento di suprema bravura; appare poi il nome dell'artista che si è identificato nella propria arte. La mimesi si compie nel gioco di parole: « ape R », che esalta la danza come fenomeno imitativo della realtà.

In « sh estiffl » (*No Tanks*; 1935) il ritmo si fa più pacato, la musica scivola lentamente sul corpo di una « stripteaseuse », accarezzandone le forme, nell'esasperata lentezza dei movimenti. Solo nei momenti cruciali pare soffermarsi sulle mani della donna che si scopre poco a poco e, « revealing two a-sprout eyelands and, sinously twitching them, begins »:

unununun?
butbutbut??
tonton???
ing????

La tensione data da « unbuttoning » prolunga il ritmo, e i punti interrogativi sembrano percussioni di batteria, che crescono con lo stupore del pubblico.

--Out-&
steps;which
flipchucking
.grins

gRiNdS
d is app ea r in gly

32. *Ibid.*, p. 431.

eyes grip live loop croon mime
nakedly hurl asquirm the
dip&giveswoop&swoon&ingly

seethe firm swirl hips whirling climb to
GIVE
(yoursmine mineyours yoursmine
!
i()t) [33].

La donna si avvicina alla platea e lancia gli indumenti con mosse brevi ed esperte (« flipchucking »); le sue labbra schiudono un sorriso quasi trattenuto con cura, poi si leviga i fianchi con le mani (« grinds ») e si cela a tratti dietro le quinte. Il ritmo si fa incalzante, i verbi si succedono in un groviglio che toglie fiato, gli occhi sembrano afferrare, avvolgere, contorcersi innanzi alla mimica della « stripteaseuse ». Cummings dosa con accurata regia la trasformazione dei verbi in avverbi (« dip&giveswoop&swoon&ingly »), per prolungare la tensione sino al momento fatale della risoluzione [34]. L'offerta della completa nudità suona in « GIVE » come un finale d'orchestra, parafrasato dall'identità oggetto-soggetto; il punto interrogativo è la battuta d'arresto, prima del simbolo grafico femminile (« it »).

Altrove il ritmico battere del piede introduce una musica più sincopata, che scaturisce dalle abili mani di un pianista jazz.

ta
ppin
g
toe

hip
popot
amus Back

33. *Ibid.*, p. 445.

34. Si veda la combinazione di « seethe », che indica lo scompiglio dei sensi e introduce l'oggetto finale: « see the ». Il realismo cummingsiano non esclude l'oscenità, ma essa è un elemento fondamentale dell'azione più che un atteggiamento fine a se stesso.

gen
teel-ly
lugu-
bri ous
eyes
LOOPTHELOOP

as

fathandsbangrag [35].

I quattro colpi iniziali, che concentrano l'attenzione dell'orchestrina e uniformano gli strumenti, sono scanditi dai primi quattro versi. Dopo aver battuto il tempo, il pianista si scatena, e la musica, come accade per la danza di Draper, assume le sembianze del suonatore. Il ritmo continua a svolgersi, la cesura dei versi non muta, pure l'attenzione si posa sul pianista che mostra la grossa schiena di ippopotamo. Egli partecipa totalmente al suono che produce e che pare scaturire dalle sue goffe movenze. La ripartizione di « hip popot amus » pone l'accento sui suoi fianchi rotondi, a forma di pignatta (« po-pot »), e la maiuscola di « Back » rende l'imponenza del suo corpo.

La terza stanza risponde in sordina al motivo iniziale, con l'uso di sillabe deboli e di toni sordi (« lugubrious »). La tecnica dell'immediatezza focalizza gli occhi del pianista, che forse si è voltato per stimolare la partecipazione del pubblico. Sono occhi in « trance », che ruotano rapiti dall'irresistibile ritmo jazzistico; e il verso composto dalle maiuscole richiama lo stupore di chi assiste ad un giro della morte [36]. La spaziatura di « as » è una pausa che precede l'esplosione delle note, e l'ultimo verso, con la sonorità dei vocaboli (tutti monosillabici), enuncia il tempo musicale incalzante e il parossismo ritmico (« bang rag »).

La tecnica cummingsiana, come s'è visto, sa corroborare

35. E. E. Cummings, *Complete Poems* (1913-1935), *cit.*, p. 107.

36. Occorre ricordare che « to loop the loop » è un termine di gergo areonautico.

le più complesse costruzioni musicali, e nello stesso tempo può assottigliarsi nella trasparenza d'una sola nota, che si leva sul mattino. Il ritmo riacquista il significato primordiale e conferisce ad una sola vibrazione caratteri puramente evocativi. Ed ecco il trillo bitonale di un uccello, il rumore ovattato dei fiocchi di neve sulla terra, il rintocco lieve della campana e, come in « birds(» (*No Thanks*, 1935), l'eco scandito da voci quasi soprannaturali.

birds(
here, iven
ting air
U
)sing

tw
iligH(
t's
v
va
vas(
vast

ness...

L'immagine è di una spazialità assoluta. Gli uccelli si librano nella dimensione figurativa « producendo » lo spazio nella misura in cui il loro movimento si estende nel cielo. Il vero soggetto di questa lirica è l'estensione come entità, e la scia degli uccelli ne è il parametro accrescitivo. Essi fruiscono della « vastità » del tramonto, che si espande come un'eco in cerchi sempre più ampi. Tale è l'impressione data da « vastness », che ha un suo ritmo iterativo, pulsante; e si configura secondo una geometria progressiva.

Be)look
now
(come
soul;
&:and
who

s)e
voi
c
es
(
arc
ar
a [37].

Non più oggetti, gli uccelli subiscono una metamorfosi (« Be come ») e divengono eteree presenze in movimento. Si sentono voci che non hanno più nulla d'umano (« whose voices are? »), sovrapposte allo spazio puro di « vastness »; e l'eco dilata all'infinito l'inquietante interrogativo finale.

Si è detto che in Cummings vige un'estetica fondamentale, la sperimentazione, intendendo che formalismo e atteggiamenti realistici si muovono su due piani differenti, contradditori, solo unificati da una inesauribile vocazione al mutamento. Egli sonda tutti gli strumenti percettivi, per toccare con precisione il meccanismo subconscio e porne in risalto gli elementi più reconditi, ma non per questo secondari. La continua sperimentazione non pare, di primo acchito, una crescita, e la sua ricerca non giunge a completamento.

Alcuni critici, convinti che il prodotto artistico sia una parabola orientata in qualche modo e debba necessariamente concludersi con la scoperta e la detenzione di un modello espressivo, hanno giudicato negativamente l'opera cummingsiana. Altri hanno tracciato lo sviluppo della sua poetica attraverso la visione trascendentalista della natura. « Cummings belongs with Coleridge and the Romantic tradition », ha scritto Norman Friedman, « in seeing the natural order as superior to man-made orders. He, like Coleridge, views nature as process rather than product, as dynamic rather than static, as organic rather than artificial, and as becoming rather than

37. E. E. Cummings, *Complete Poems* (1913-1935), *cit.*, p. 448.

being »[38]. Ma per procedere ad una sintesi chimica occorre dimestichezza con gli elementi e le loro singole proprietà reattive. E Cummings, prima di operare una trasformazione, ha intuito la possibilità di composizione di quegli elementi, ad opera di un grande catalizzatore quale la dimensione figurativa.

Già questa scoperta, aiutata dalle ricerche interdisciplinari degli Anni Venti e maturata con la stesura di *Tulips and Chimneys* (1923), è un chiaro, fondamentale indizio di « crescita ». E' cresciuto subito, se così si può dire, ed ha esercitato attraverso tutta la produzione artistica una profonda vocazione figurativa. Altri autori hanno seguito la medesima strada, ma egli ne ha avuto subito lucida consapevolezza, sin dal primo soggiorno parigino nella stimolante pluralità delle ricerche d'avanguardia; una strada racchiusa tenacemente nell'anima, come ha scritto in « of my » (*XLI Poems*; 1925).

of my
soul a street is:
prettinesses Pic —
abian tricktrickclickflick — er
garnished
of stark Picasso
throttling trees

hither
my soul
repairs herself with
prisms of sharp mind
and Matisse rhythms
to juggle Kandinsky gold-fish...[39].

Un filo che unisce idealmente i ritmi cromatici di Matisse alla frammentazione cubista, le teorie di Kandinsky all'avanguardia Dada di Francis Picabia, dimostrando quanto Cummings sia legato ai movimenti pittorici europei. Del resto ba-

38. NORMAN FRIEDMAN, *e. e. cummings: the Growth of a Writer*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1966, p. 5.
39. E. E. CUMMINGS, *Complete Poems* (1913-1935) *cit.*, p. 180.

sta un brano di « my eyes are fond of the east side » (*&:And*; 1925) per dare, anche sul piano cromatico, una dimensione definitiva all'arte cummingsiana.

as i lie asleep my eyes go into Allen street the dark long cool tunnel of raving colour, on either side the windows are packed with hardslippery greens and helplessbaby blues and stic-ky chromes and prettylemons and virginal pinks and wealthy vermilion and breathless-scarlet, dark colours like 'cellos keen fiddling colours colours cOOler than harps colours p r i c k i n glike piccolos thumPing colours like abangofpiano colours which, are, the, flowery pluckings of a harpsichord colours of pure percussion colours-like-trumpets they(writhe they, struggleinweird chords of humorous, fury heapingandsqueezing tum-bling-scratchinggcrowd ingworming each by screetching Each)on either side the street's Darck00llonGBody windows, are. clenched. fists of tint [40].

Il primo verso, tenendo questa denominazione per una poesia di struttura chiaramente prosastica, crea i presupposti figurativi. Il poeta giace nel sonno e i suoi occhi si muovono nella dimensione del sogno, o in quella dell'arte se si vuole, in cui tutto può accadere. *Allen street* si trasforma in un concerto di colori. Cummings ci dà soltanto l'immagine delle finestre, da una parte e dall'altra della strada; l'intiero brano è costruito sulle risonanze cromatiche. La parola « colour » riecheggia innumerevoli volte, dando ritmo alla composizione.

La strada assomiglia ad un tunnel di colori deliranti; verdi, blu, gialli cromo o limone, rosa, rossi vermigli e scarlatti vengono abbinati a sostantivi in funzione aggettivale che richiamano la dimensione umana delle finestre, piccoli microcosmi densi di vita. Pure non v'è alcuna descrizione degli abitanti di *Allen street,* che paiono variopinti come le facciate delle loro case. Pertanto un colore può diventare « helpless » come un bambino, « virginal » come una fanciulla, o addirittura « sticky ». Cummings ce ne dà persino il suono, riproducendo le tonalità degli strumenti musicali. Colori freschi come

40. *Ibid.*, p. 100.

i pizzicati d'un'arpa o il fraseggio dei violoncelli, secchi come gli accordi d'un pianoforte o squillanti come il fiato degli ottoni. Così veri che pare di poterli afferrare, così violenti che sembrano « fists of tint ».

La lezione di Matisse, filtrata attraverso l'esperienza pittorica di Cummings, si ribalta sulla pagina letteraria e si salda al frammento poetico con assoluta naturalezza. Il grande maestro francese aveva detto che l'estremo valore espressivo dell'opera d'arte risiede nel completo accordo dei colori vivi, in un'armonia simile a quella d'un componimento musicale, e Cummings lo pone nell'olimpo degli artisti che sanno « coniugare » la realtà.

La sperimentazione cummingsiana, pertanto, si muove su tutti i piani figurativi, fruga il divenire delle cose, tenta l'assoluta spazialità delle immagini, analizza con precisione i meccanismi della natura, prefigura il tempo relativo e, nella dinamica della realtà umana e non umana, costruisce pazientemente la poetica del movimento.

RENZO S. CRIVELLI

I ROMANZI DI ARNA BONTEMPS

« Time is not a river », scriveva Arna Bontemps nella introduzione alla ristampa del suo secondo romanzo, *Black Thunder*. « Time is a pendulum »[1]. Nel suo caso, il periodo d'oscillazione era stato di più di tre decenni.

Non fa meraviglia dunque che quando, nel 1968, a trentadue anni dalla data di pubblicazione originale, *Black Thunder* è stato ripresentato in *paperback*, l'immagine che molti avevano di Arna Bontemps si sia, per un momento, confusa. Il nome di Bontemps è ormai legato, infatti, alla sua attività di storiografo degli aspetti più nascosti dell'esperienza afroamericana; si pensa a lui soprattutto come a colui che per anni è stato il coltissimo direttore della biblioteca della Fisk University — come al fine letterato la cui funzione è stata, per decenni, quella di ri-immettere nella consapevolezza del pubblico americano tante vite oscure, tanti eventi segreti, tanti momenti della storia dell'afroamericano e della sua odissea nel Nuovo Mondo che il tempo, e ancor più la volontà degli uomini, spingevano sulla via dell'oblio.

Il Bontemps romanziere era stato oscurato da una storia personale che l'esigenza dell'espressione soddisfaceva, da anni ormai, attraverso esperienze creative diversamente orientate: l'affresco storico, la biografia, il bozzetto — la ricostruzione insomma, dettaglio per dettaglio, di un'epoca più lontana nella memoria degli uomini che non, paradossalmente, nel tempo; e infine — ma in misura limitata — attraverso la poesia[2]. L'impossibilità stessa di avere accesso ai tre romanzi pubblicati

1. Arna Bontemps, *Black Thunder*, Boston, Beacon Press, 1968, p. vii. Tutte le citazioni dall'introduzione e dal romanzo si riferiscono a questa edizione.

2. E' significativo che la raccolta di versi di Bontemps, pubblicata nel 1963, porti il titolo di *Personals*.

da Bontemps lungo l'arco degli anni Trenta ammantava, ormai, questo aspetto della produzione dello scrittore con un velo di pudore, si direbbe — quasi quelle antiche esperienze creative appartenessero ad un passato su cui, per qualche ragione, conveniva sorvolare. Arna Bontemps non era più, se lo era mai stato, un romanziere. Egli era, piuttosto, l'archeologo discreto e sensibile di un'esperienza umana che urgeva, anche al costo del sacrificio delle proprie esigenze espressive, salvare dall'abbandono e dall'oblio in cui stava cadendo — era già, in parte, caduta.

Ecco allora *They Seek a City* (1945), che sarebbe poi riapparso, ampliato, nel 1966 col titolo *Anywhere But Here*[3]: una serie di cronache personali o ambientali che fissano, per coloro a cui preme che nulla dell'esperienza umana vada perduto, quel grande fenomeno (ignorato — *et pour cause* — dalla storiografia bianca) che è stata la diaspora nera dagli stati del Sud verso una ipotetica e mai attinta « land beyond the river » di libertà e di auto-realizzazione. Opera, questa, che non a caso porta un secondo nome accanto a quello di Bontemps: il nome, che più volte dovrà comparire accanto ad esso, di Jack Conroy; quasi a ribadire la secondarietà del creatore (o dei creatori) rispetto alla creatura.

Ecco, ancora, *100 Years of Negro Freedom* (1961)[4], un'altra raccolta di profili storici alla maniera d'un Van Wyck Brooks, che segue le varie strade per cui la motivazione centrale dell'afroamericano — la ricerca della libertà — tentò, da individuo a individuo, di epoca in epoca, d'inserirsi ed imporsi nella *mainstream* della storia americana.

Ed ecco poi il Bontemps ricercatore d'archivio, instancabile filologo che si dedica alla preservazione d'un linguaggio che tutto congiura a cancellare dalla consapevolezza umana:

3. Arna Bontemps e Jack Konroy, *Anywhere But Here*, New York, Hill and Wang, 1966.

4. Arna Bontemps, *100 Years of Negro Freedom*, New York, Dodd, Mead & Company, 1961.

Great Slave Narratives (1969)[5] — tre testi storici, curati con l'amorosa competenza dello specialista, in cui l'urgenza di libertà dello schiavo si manifestò in testimonianze che volevano essere, e sono, esemplari.

Ma non bastava. A che scopo, in fondo, recuperare da un oblio (che ben si sapeva voluto) i nomi, i volti, le sofferenze, la presenza stessa di antichi schiavi e di artisti mai riconosciuti come tali e di *leaders* magari analfabeti che pure muovevano migliaia di altrettanto oscuri, altrettanto nobili esseri umani — a che scopo riproporre tutto ciò ad orecchi, quali quelli dei bianchi, che non volevano ascoltare, ad occhi che non volevano vedere — o ben altrimenti avrebbero conservato tanta ricchezza che era pur loro? Ad altri occhi, ad altri e non ancora insensibili orecchi ci si doveva dunque rivolgere. Ecco quindi il senso di tante opere per l'infanzia in cui si espletava quella che per Arna Bontemps era, in fondo, una missione: raggiungere quelle menti non ancora, forse, condizionate alla cecità, prima che la sistematica obliterazione di parte — e che parte! — della loro eredità avesse il modo di ucciderne, nel profondo, l'umanità.

E al tempo stesso, la battaglia sull'altro fronte: la battaglia contro il condizionamento a cui l'afroamericano era soggetto, tendente a fargli credere il suo passato irrilevante, meschino, addirittura inesistente; la lotta per sradicare dalla coscienza di un intero popolo quella concezione di sé che il sistema bianco aveva instillato: « 'There were five of us,' the ex-slave remembered clearly, 'myself, brother and three mules' »[6].

Un impegno missionario, dunque, quello di Bontemps: in cui lo storico si alleava all'educatore, il ricercatore al divulgatore, l'archivista all'attivista. Entro cotale quadro, forse, l'ori-

5. *Great Slave Narratives*, selected and introduced by ARNA BONTEMPS, Boston, Beacon Press, 1969. Le tre « slave narratives » incluse nel volume sono quelle di Olaudah Equiano (o Gustavus Vassa), di W. C. Pennington, e di William ed Ellen Craft.

6. *100 Years of Negro Freedom*, p. 95.

ginario romanziere non aveva trovato più spazio, ed aveva quindi deciso di tacere.

E tuttavia il silenzio del Bontemps romanziere — un silenzio che la ritrovata eccellenza di *Black Thunder* rende ora tanto più arduo ignorare — solleva interrogativi che la teoria, pur suggestiva, testé proposta può solo limitatamente soddisfare. Altro deve pur esservi stato, al di là del prepotere dell'impegno ideologico, perché, dopo appena un'ultima prova successiva a quel capolavoro minore che è *Black Thunder*, l'antica vena narrativa si esaurisse. Altro, vogliamo dire, che condizionasse cotal vena dall'interno.

Esaminiamo allora, nell'ordine della loro composizione, i tre romanzi di Arna Bontemps.

God Sends Sunday è del 1931. Nel suo *The Negro Novel in America*, Robert A. Bone lo liquida in tre righe: « [It] is an unadulterated product of the Negro Renaissance. The setting of the novel is the sporting world of racetrack men and gamblers, of jazz and the shimmy, of fights and razor carvings »[7]. Per quanto opera decisamente minore, *God Sends Sunday* merita più di queste poche parole.

Il romanzo fa la storia di Little Augie, « a thin, undersized boy, smaller for his years than any other child » della piantagione dove vive con la sorella maggiore, Leah[8]. Il fascino della *steamboat* lo spinge ad abbandonare la piantagione in cerca d'avventure. A New Orleans diventa stalliere in una scuderia di cavalli da corsa, e quindi, grazie alla sua pratica e al suo amore per i cavalli, fantino. Comincia così per Augie una vita di successo, fama (« 'I'm Lil Augie whut you reads about' », p. 45) e soprattutto soldi — soldi per sbizzarrire ogni capriccio in fatto di vestiti e di donne. Un duello con un

7. Robert A. Bone, *The Negro Novel in America*, New Haven and London, Yale University Press, 1969 (revised edition), p. 120.

8. Arna Bontemps, *God Sends Sunday*, New York, Brace and Company, 1931, p. 3. Tutte le citazioni si riferiscono a questa edizione.

'mac' di St. Louis per ragioni di donne si conclude con la morte del rivale e l'assoluzione di Augie (« In those days red-light murders were so commonplace they evoked but slight interest from the court authorities. Condemnations were rare », p. 87). Poi, il declino delle fortune professionali, le perdite al gioco, l'abbandono da parte della donna, la miseria. Alla fine della prima parte del romanzo vediamo Augie allontanarsi, lungo le rotaie della ferrovia, dai luoghi che l'avevano visto celebre.

Nella seconda parte troviamo un Lil Augie invecchiato, appesantito da dodici anni di vagabondaggi. E' ora in California, alla ricerca di un po' di pace nella fattoria della sorella: « 'I done come home an' settle down for life' » (p. 131). L'antica smania, peraltro, non tarda a riprenderlo. Ridicolo, ormai, nelle sue pretese amorose, viene compatito come una vecchia macchietta; finché un altro duello — anch'esso vagamente originato dalla presenza di una ragazza — si conclude con il rivale accoltellato. Ancora una volta « it's leavin'-time for Lil Augie » (p. 194). Su un camion che lo ha preso su, « A strangely familiar feeling came to Augie, an illusion that came with speed. When had he felt that thrill before? He recalled Mr. Woody and his fast horses. It had been a good many years. So many indeed that Augie could not remember » (p. 199).

La materia di *God Sends Sunday* è tipica del periodo in cui Bontemps aveva fatto il suo apprendistato letterario, della cultura in cui si era mosso nella Harlem degli anni Venti. La Harlem Renaissance poneva l'accento su quelli che considerava gli aspetti più genuini della società nera, sui lati che meno erano stati toccati, e pertanto contaminati, dalla società bianca. L'appello di Langston Hughes (« We younger Negro artists who create now intend to express our individual dark-skinned selves without fear or shame ») [9], o se non altro l'atteggiamento intellettuale che ne era alla base, è chiaramente al-

9. « The Negro Artist and the Racial Mountain », *The Nation*, cxxii (23 giugno 1926), 692-694.

l'origine di questo romanzo — un romanzo che si muove con misura, con amore e insieme con ironia, nel mondo delle case da gioco, dei bordelli e delle piste. Non v'è, in *God Sends Sunday,* alcun tentativo di mascherare la realtà: i valori della *black bourgeoisie* sono assenti — la vita che qui è ritratta corre troppo vicino alla terra perché possa risentire delle aspirazioni mistificanti dei livelli che ambiscono a perdere la loro identità culturale.

... Della persuaded him that [attending the funeral] was the conventional thing to do. It would show that he held no rancor against the man he had shot, that the thing was really done in self-defense. Another reason was that *everybody* was going to be present, all the fancy set, and there was bound to be some fine moaning. (p. 90).

O si vedano i rapporti fra 'macs' e prostitute, dapprima introdotti editorialmente (pp. 62-63) e quindi resi drammaticamente:

« ... I gonna make you lucky too if you loves me hard enough ».

«I gonna love you hard, Lil Augie. I gonna love you worser'n ever I did love ara other man ».

« You gonna love me worser'n you do Biglow? ».

« Shucks. That nigger ain't in it. Not de way I gonna love you ».

« Yea? Tha's good. But dis gonna be de law: You can stay in de business a lil longer an' sit for de company an' all dat, but nara other man can beat you. Jes' me. I gonna be de one to give you yo' knocks. I means it, an' I don't want no two-timin'. Nobody beats you but me. On'erstand? ».

« Sho, Lil Augie. I done promise you dat. ».

« A'right. I jes' want us to have things plain ». (pp. 68-69).

Tema, questo, che si risolverà poi, nella scena dell'addio, in un appropriato gran finale:

It occurred to him [...] that he had never given Della a beating. That was a serious neglect. A beating was an act of singular intimacy between a gal and her man. Della had been good to

him, and there was no reason why he should leave her in doubt of his passion. (p. 94).

Seguono gli schiaffi rituali:

... he thought of the lamp. No quarrel between lovers was authentic, in their circle, unless terminated by the man's hurling a lamp in the direction of the woman. So, accordingly, Augie reached for theirs and let it fly.

« You love me all that, Lil Augie? ». (p. 95).

Tutto ciò è senza dubbio molto divertente — ed è inteso ad essere tale. Ma al di là dell'implicito commento a rapporti così elementari, v'è un amore profondo per il mondo in cui questi rapporti si sviluppano — forse, semplicemente, per la familiarità, accettata e coltivata, di quel mondo, a distanza di più di trent'anni, un Nathan C. Heard recupera, in *Howard Street,* lo stesso materiale — i 'macs' (ora 'pimps'), le prostitute, le zuffe, perfino la lampada — lo fa senza il minimo compiacimento estetico: perché si tratta ora dell'unica realtà nota, e non più — com'era in fondo per Bontemps — di un mondo da recuperare. La Howard Street di una Newark degli anni Sessanta non può prestarsi alla rievocazione velatamente romantica della Targee Street della St. Louis *belle époque.*

Questo è, appunto, il limite della prima parte di *God Sends Sunday.* Quel mondo, più che espresso, è rievocato. Esso viene proposto come un oggetto da contemplare, da godere nelle sue forme e nei suoi colori — e tuttavia, rimane distante. Bontemps conosce bene Targee Street, ma non vi appartiene: « in *their* circle », infatti. Davanti ai nostri ma soprattutto davanti ai *suoi* occhi, la scena che egli ricrea si sviluppa come un balletto — è la quarta scena del primo atto de « The Great White Hope », ma prima che arrivino i manifestanti bianchi, e senza neppure il rullo del tamburo che li annuncia. Si tratta della idealizzazione, non della riproduzione, d'una trancia di vita.

Che non è quanto dire, peraltro, mistificazione. Bontemps sa dare il senso della presenza del dolore, del tormento,

della solitudine. Egli lo dà, questo senso, tramite il frequente ricorso di Little Augie alla sua fisarmonica, tramite il rifugio nel *blues*. Solitudine, tormento, dolore, hanno anch'essi — come i rapporti fra 'mac' e prostituta — un loro canale obbligato, una formula espressiva che è, essa stessa, parte del costume, della cultura, del mondo rievocato; dimensione intima eppure collettiva, o, se vogliamo, passabile d'esser recepita dall'ambiente e da esso con-sentita. In un agire esistenziale tutto estroverso, l'occasionale, periodico ritrarsi nel *blues* è una pausa prevista dal copione, una pausa che i coattori rispettano e di cui, talvolta, essi stessi approfittano per un istante.

Tutto ciò Bontemps rende con delicatezza — qui veramente, per dirla con Henry James, lo scrittore « give[s] all the sense [...] without all the substance or all the così come, del resto, non è insistita alcuna delle componenti surface ». La dimensione del *blues* non è mai insistita — la realtà di *God Sends Sunday*. Ma proprio questo aleggiare, lieve e semplice, dello scrittore al di sopra del suo soggetto indica la qualità — idealizzante appunto — del suo interesse per esso.

Tale qualità scompare peraltro nella seconda parte. Qui, le semplici abitudini della vita di campagna apportano alla pagina un peso nuovo e una nuova consistenza emotiva. Spariti sono i colori sgargianti delle vesti di Augie, dei fantini, dei 'macs', delle *belles de nuit* il loro posto è ora preso dalle tonalità calde e serene della campagna, che toccano peraltro note più sentite. Si avverte qui una partecipazione dello scrittore più genuina — un amore, o forse soltanto una consuetudine, più antica.

Viste al di fuori del loro primitivo contesto, le stravaganze senili di Augie (« [he] toyed with the red laces in his ridiculous oversized shoes. In spite of his general wretchedness, this single touch of color seemed to give him a curious pleasure », p. 169), ce lo avvicinano — laddove nella prima parte le stesse eccentricità lo allontanavano in una prospettiva divertita sì, ma elusiva. Questo vecchio incapace di superare le motivazioni e i sogni dei

suoi vent'anni cessa ora d'essere la macchietta, la sgargiante figurina in mezzo ad altre, solo un po' meno sgargianti, figurine, e si umanizza: diventa, in altre parole, personaggio.

Ora, in questa seconda parte, i cavalli, i colori una volta vistosi ma ormai spenti del panciotto di Augie, la fisarmonica che con quel panciotto è l'unica prova rimastagli dell'antico splendore, si evidenziano come simboli sottilmente intessuti nella narrazione. Ed è soprattutto attraverso la storia interna di tali segni che la vicenda di Augie acquista, al contempo, autenticità ed esemplarità.

Questo più stretto rapporto solidale fra materia e sua funzione simbolica, o per lo meno emblematica, è tanto più evidente nel trattamento del tema del cavallo — un tema introdotto fin dall'inizio e che costituisce una delle strutture portanti del romanzo.

L'amore di Augie per i cavalli data dalla sua fanciullezza. Come dice sua sorella Leah, « He always talk his troubles to de hosses — ever since he was a boy » (p. 129) È un amore, o meglio una comunione, che dà un senso — rilevante anche al di là delle implicite connotazioni freudiane — ad una vita di solitudine: « it was not so much the actual racing he craved, as the unbroken companionship of the horses » (p. 92). Nei momenti di crisi, la fondamentale insicurezza di Augie (che egli cerca di mascherare anche a se stesso assumendo attegiamenti grandiosi o aggressivi) può trovare sollievo soltanto nella « warm unembarassing presence » (p. 130) dei cavalli.

È nel contatto coi cavalli dunque che Augie esprime la sua più vera umanità. Di ciò, tuttavia, nella prima parte l'autore ci informa attraverso interventi editoriali: la resa drammatica della materia si compie soltanto una volta, nell'episodio dell'aneddoto, udito dal barbiere, del « big black nigger hitched to a buggy lak a hoss »:

« ... He was tied up beside de hitchin'-bar, drinkin' outa de tub. Directly a white lady come out o' de sto', got in de seat, an' switched his behin' wid a lil hoss whup, an' off he went trottin' down de street ».

This amused Augie. « Wha, wha! If I'd 'a' been dat hoss, I'd 'a' run off wid dat buggy. Sho nuff; I'd 'a' run off jes' as sho as I's a nigger ». (p. 34).

Nella pagina successiva, tuttavia, il riso si spegne: ora Augie è veramente « dat hoss »: seduto accanto all'amico cocchiere, egli vede la « yella gal » di cui è invaghito salire sulla carrozza per andare al convegno col bianco di cui lui è un dipendente. È chiaro dunque che l'aneddoto è stato introdotto per preparare il brusco risveglio di Augie, e per fornire un commento indiretto sulle complesse realtà gerarchiche dell'uomo nero, della donna « gialla », e del padrone bianco.

Come si è detto, nella prima parte un trattamento tanto sottile della materia è l'eccezione piuttosto che la regola. Nella seconda parte, peraltro, il tema dei cavalli acquista, pur nella diminuita frequenza delle occasioni, una maggiore incidenza espressiva.

I cavalli hanno perso ormai, per Augie, ogni connotazione di aggancio col reale: altro essi non sono che un sogno. Nella sua senile e al contempo fanciullesca capacità di autoilludersi, egli sogna di trovare uno stallone degno della vecchia Miss Ludy, la cavalla da tiro di sua sorella, e di poter quindi fare del puledro un cavallo da corsa. Augie, naturalmente, non realizzerà il suo sogno — né, del resto, egli mai fa alcun passo concreto per realizzarlo. Gli basta tenerlo in vita dentro di sé, sommessa illusione che dà un senso e un calore ai suoi giorni.

Augie came up beside the fence and called Miss Ludy, making a clucking sound with his tongue. The drowsy mare left the hay and came to him. Standing with one foot on a rail, Augie fed her the young fruit from his hand. Patient and apparently unconcerned, he stood there a long time, stroking the bony old face. Miss Ludy took the apples in her huge teeth and crushed them wearily. (p. 128).

È con pochi tocchi di simile, intensa qualità che Bontemps riesce a creare intorno a questa passione divenuta sogno, a questo bisogno attenuato dall'età eppur mai dimen-

ticato, un alone di delicata, diffusa poesia, fatta di rapporti interni sottili, di ricami discreti e nondimeno essenziali al discorso centrale: una rete di smboli rada, ma resistente.

Che è quanto va detto a proposito dell'altro grande tema — quello della fortuna (o, se si preferisce, del destino). 'Luck' e la complementare 'bad luck', sono i binari paralleli ma inversi su cui, ancor più che la vicenda, corre la consapevolezza che Augie ha della propria vita. Augie vive, letteralmente, la sua leggenda — « a legend that had attended him since birth, due to a mysterious veil with which he had entered the world » (p. 3). Egli è « lucky — unfailingly lucky »; il prezzo di tale fortuna, tuttavia, è che Augie può vedere ciò che è invisibile agli altri — e dopo aver scorto da ragazzo, « a 'jack-ma-lantern' in the swampy woods », comprende d'esser destinato a vagabondare per il resto dei suoi giorni: « there would be no rest for him any place until he had exhausted his luck and met the final disaster that awaited him » (p. 10).

Questo fatalismo, radicato nelle strutture profonde di una superstizione di gruppo e perciò mai messa in dubbio ma anzi utilizzata come elemento di ispirazione comportamentale, fa di Augie una figura che, a suo modo, affronta la vita con stoica fermezza. Egli accetta le proprie sconfitte senza abbandonarsi alla autocommiserazione; egli insegue i propri sogni senza lasciarsi deflettere dal saperli destinati al fallimento. Gli altri potranno ridere di lui, ma egli mai smarrisce il senso di sé e del proprio destino.

Ed è soprattutto qui, in questa acuta, obiettiva identificazione di certe strutture psicologiche elementari, nonché nella loro lucida utilizzazione a livello narrativo, che va trovato il maggior merito del primo romanzo di Bontemps.

Fra *God Sends Sunday* e il romanzo successivo, *Black Thunder,* corrono quattro anni. Furono gli anni della grande depressione — gli anni che videro, con il New Deal, il primo tentativo dell'America di pensare, ed agire, in termini

vagamente collettivi, e di coprire in qualche modo il divario tra processo tecnologico e arretratezza sociale. Anni duri, drammatici — eppure vivi, eppur vitali.

L'afroamericano, tuttavia, ancora una volta rimaneva escluso dal movimento di riorganizzazione della società americana. Nel suo *The Crisis of the Negro Intellectual,* Harold Cruse, polemizzando con le posizioni acerbamente critiche del partito comunista americano e di *leaders* neri quali Philiph Randolph, spezza una lancia in favore del New Deal e di ciò che esso fece, indirettamente, per l'afroamericano [10]. In questa tesi il Cruse è avvantaggiato dalla prospettiva offerta dai tre decenni trascorsi; le sue conclusioni, peraltro, non toccano la realtà con cui l'afroamericano aveva a che fare, quotidianamente. durante quegli anni. Fossero o no esatte le diagnosi e le soluzioni proposte dal partito comunista e dai radicali degli anni Trenta, resta il fatto che esse cadevano su di un terreno umano che l'oppressione economica e la discriminazione sociale rendevano pronto all'ascolto. E se questo non era certo sufficiente a gettare le basi per la rivoluzione, bastava a creare uno stato d'animo collettivo tutt'altro che favorevole al sistema.

Il Bontemps di *Black Thunder* aveva alle spalle tutto ciò. Il momento in fondo idilliaco della scoperta, o riscoperta, del folklore nero era stato superato da più pressanti urgenze; la depressione aveva spazzato via ogni possibilità d'indugiare sui miti cari alla Harlem Renaissance. Già nella diversità dei titoli dei due romanzi è evidente il 'salto' programmatico d'impegno: non più luminosi giorni di festa, non più rassegnata accettazione di tutto ciò che la vita offre, bensì esplosiva asserzione d'una realtà sociale dura e intransigente. « In the gloom of the darkening Depression settling all around us, I began to ponder the stricken slave's will to freedom » [11].

10. Harold Cruse, *The Crisis of the Negro Intellectual,* New York, William Morrow and Company, 1967, pp. 171 sgg.

11. *Black Thunder,* p. xii.

Black Thunder è un romanzo storico basato sulla abortita insurrezione degli schiavi di Richmond, in Virginia, nel 1800. La vicenda copre un arco di tempo che va dalle ultime fasi della preparazione del piano alla impiccagione di Gabriel, il *leader* dei rivoltosi.

La materia eventuale è quasi interamente attinta da fonti storiche. A parte qualche variazione in alcune figure minori, i nomi documentati — da quelli dei protagonisti a quelli di mere presenze di contorno — sono scrupolosamente conservati [12]. Poche le variazioni al livello fàtico: la più notevole è l'eliminazione del fatto che Gabriel fu catturato pel tradimento di due schiavi (Bontemps lo fa consegnarsi di sua volontà per salvare un parente [13]). La meccanica degli eventi, peraltro,

12. Nel romanzo, Gabriel ha una donna di nome Juba; HERBERT APTHEKER, in *American Slave Revolts*, New York, International Publishers, 1969 (new edition), p. 220, dà invece « Nanny » come il nome della moglie di Gabriel. Sempre secondo lo Aptheker, il nome di uno dei due schiavi che tradirono i compagni è « Tom » (p. 221); Bontemps, invece, lo chiama « Ben » — che è poi il nome con cui il traditore veniva identificato da Thomas W. Higgins, in « Gabriel's Defeat », *Atlantic Monthly*, x (settembre 1862), 337-45. In un ovvio errore di distrazione incorre il Bontemps quando nomina John Quincy Adams (p. 125): egli intendeva riferirsi al padre, John Adams, allora presidente degli Stati Uniti.

13. C. W. BIGSBY, confrontando *Black Thunder* e *The Confessions of Nat Turner* di William Styron, giunge alla conclusione che « Bontemps's distortion of the truth on this point is more fundamental than any of Styron's changes »; cfr. « The Black American Writer », in *The Black American Writer*, Delano, Everett/Edwards, 1969, Vol. I, p. 19. A nostro avviso, se la verità storica fosse stata quasi scrupolosamente rispettata, si sarebbe verificato nel romanzo un pericoloso spostamento d'accento dalla lotta dell'afroamericano per la libertà alla sua compromissione col sistema schiavistico: aspetto, questo, che Bontemps aveva già abbondantemente sviluppato attraverso il rilievo accordato a Ben e Pharoah, i due traditori. Decisamente in errore è poi il Bigsby quando sostiene che « Bontemps removes a black wife and replaces her with an "apricot-colored" mistress »; lo stretto legame fra Gabriel e Juba, la « tempestuous brown wench » (p. 29), può venire ignorato unicamente per partito preso: è infatti attraverso i suoi rapporti con Juba che Gabriel acquista, sul piano personale, la sua più profonda umanità. Inoltre, dal punto di vista delle convenzioni etno-sessuali, Melody — la « apricot-colored mulattress » (p. 39) con cui Gabriel ha avuto una breve relazione — è ben lontana dalla donna bianca che Styron, rinverdendo il mito dell'afroamericano ossessionato dalle donne caucasiche, affibbia a Nat Turner, facendone al tempo stesso sparire la moglie nera.

è fondamentalmente rispettata. Dettagli storici sono inseriti a ritrovare un loro peso equivalente a quello che avevano avuto in quei giorni tragici. Testimonianze collaterali — lettere di virginiani ad amici lontani, brani da giornali dell'epoca, editti, interventi politici di varia provenienza — vengono integrate nel testo ad approfondire la nostra percezione di tutte le implicazioni culturali, politiche e umane della rivolta. Non soltanto si seguono da vicino i protagonisti neri della vicenda — Gabriel, i collaboratori più prossimi, Juba, i traditori — ma altre voci, altre presenze sono immesse a dare il senso di quanto avveniva al di là della cerchia immediata degli oppressi: i padroni — Moseley Sheppard, proprietario di Ben, uno dei traditori, e Thomas Prosser, proprietario di Gabriel; i due francesi (il cui nome non è stato tramandato) che furon sospettati d'aver aiutato Gabriel [14]; James T. Callender, un detenuto politico nel carcere di Richmond, il cui nome venne usato dai federalisti per mettere in difficoltà il governatore Monroe e il vicepresidente Jefferson. Monroe stesso viene visto discutere le misure di repressione da adottare, e lo si sente inquadrare la rivolta nella realtà sociale della Virginia.

Nonostante la vastità del materiale narrativo, nonostante la varietà delle prospettive a cui il lettore è costretto ad adeguarsi, *Black Thunder* è opera narrativa singolarmente omogenea. V'è inoltre del miracoloso nella rapidità (che mai peraltro sconfina in approssimazione) con cui il romanzo si sviluppa e si compie nelle sue poco più che duecento pagine. Cerchiamo dunque di analizzare i modi di questo raro *tour de force*.

Per Robert A. Bone, « The narrative technique, which

14. A questo proposito, va notato un errore di Aptheker: il quale prende il nome di Alexander Biddenhurst per quello del « Frenchman in Arna Bontemps' beautiful novelization of the conspiracy » (*Op. cit.*, p. 101 n.). Biddenhurst è invece, nel romanzo, un abolizionista americano che vorrebbe insegnare a leggere e scrivere a Gabriel, ed il cui nome e indirizzo verran trovati addosso a uno schiavo che tenta di fuggire al Nord. Quest'ultimo episodio è di origine storica.

conveys the action by a progressive treatment of the participants, is reminiscent of the novels of Dos Passos. [...] From this constant shift in point of view, the reader must piece together the full panorama »[15]. Più che quello di Dos Passos, tuttavia, è il nome di Faulkner che ci sembra opportuno chiamare in causa — in particolare, il Faulkner di *As I Lay Dying* e di *Sanctuary*, opere che Bontemps poteva aver letto al tempo della composizione di *Black Thunder*. Simile alla progressione a spirale di *As I Lay Dying* è infatti il procedere della narrazione in questo romanzo: la prospettiva si sposta in continuazione, ed ogni spostamento allarga, o spinge in avanti, l'azione. Come in *As I Lay Dying*, relativamente scarso è il ricorso al *flashback*. Nella prima edizione del romanzo, poi, ogni singola sezione era preceduta dal nome del personaggio su cui il fuoco si spostava: come in *As I Lay Dying*, di nuovo. A *Sanctuary*, invece, è possibile Bontemps si sia ispirato per la particolare combinazione d'un ritmo narrativo estremamente nervoso e d'una vicenda che interessa gli strati più diversi della società; sia in *Sanctuary* che in *Black Thunder*, infatti, si assiste al tentativo di una dissezione verticale della società. *Sanctuary* può poi esser stato presente nella mente di Bontemps per la parodia di giustizia con cui si conclude — quel processo in cui si sublima la corruzione e la rovina morale del Sud, quella esecuzione d'un innocente (ed è chiaro che non si mette qui Popeye sullo stesso piano di Gabriel) il cui unico desiderio è che la farsa finisca al più presto[16].

Quello che stiamo proponendo non è — sarà superfluo precisare — un rapporto di derivazione: *Black Thunder* è opera assai diversa, ed a più d'un livello, da quelle di Faulkner a cui si è fatto riferimento. Nella sua diversità e unicità, peraltro, essa affronta un problema di 'spazio' narrativo con

15. Bone, p. 121.

16. Sarà forse opportuno ricordare che la « innocenza » del *gangster* Popeye si riferisce al delitto, a cui è del tutto estraneo, per cui viene condannato.

lo stesso tipo di soluzioni ritmiche e prospettiche proprie di Faulkner; una prova, a nostro avviso, dell'interesse di Bontemps per i modi più recenti del narrare — che è elemento di qualche rilievo nella nostra ricerca delle possibili ragioni per cui, successivamente, il Bontemps romanziere decise di tacere.

Se la varietà prospettica vale a dare corposità longitudinale alla vicenda, ciò che — al di là della struttura ideologica portante, di cui si dirà — provvede a tenere insieme la materia tutta, a evitare il pericolo della scelta gratuita, ed a dare il senso della profondità, è l'uso sapiente del *leitmotif* e degli elementi tematici.

Si noti ad esempio, per tutta la prima metà dell'opera, e cioè fino al momento dell'insurrezione, il motivo dello 'whispering' degli schiavi (« The Negroes cupped their hands, whispered through the tall corn », p. 14): sorta di costante coro a bocca chiusa che varia, come il vento, di intensità, e che col vento talvolta si confonde. Un basso continuo che di colpo, quando la furia degli elementi ha troncato sul nascere la rivolta, cessa; né più riprende. Sostituito però (geniale soluzione contrappuntistica a *canon cancrizans*) dal meschino 'whispering' dei bianchi: un segno, ora, della loro nuova paura — laddove in precedenza esso era stato un segno della fermezza degli oppressi. E il motivo si concluderà, l'istante prima che l'ascia del boia si alzi a recidere la corda che troncherà la vita di Gabriel, con un'ultima immagine di questa nuova, di questa ormai perenne paura:

> A command to the soldiers broke the absolute stillness. A wagon moved. A horse nickered. Then, here and there, the sudden, surprised intake of breath filled the air with a tiny whisper. (p. 223).

Ancor più vasta, in quanto le sue implicazioni semantiche operano, oltre che ai livelli figurativo e simbolico (come era il caso del *leitmotif* dello 'whispering'), anche a quello ideologico/culturale, è l'incidenza dell'elemento tematico dei 'signs'. Già in *God Sends Sunday*, come abbiamo visto, il tema della superstizione provvedeva ad una caratterizza-

zione folklorica di Augie e del suo mondo; e al tempo stesso, con il suo costante sottolineare il fatto predestinazione, forniva un punto di riferimento fisso allo svolgersi della vicenda. Lo stesso avviene — ma con ben più profonde conseguenze — in *Black Thunder*.

Il fatalismo — un fatalismo fortemente condizionato dalla comunione con la natura (così come, in una società diversa, lo può essere dalle coordinate di una astratta comprensione della storia) — è struttura fondamentale nella società degli schiavi quale è ritratta da Bontemps [17]. L'uccello che entra in cucina (un 'segno' di malaugurio già presente in *God Sends Sunday*), la richiesta d'un morente, la pioggia — tutto è passibile di una interpretazione magica. La realtà (tale la lezione del Puritanesimo) altro non è che l'insieme dei 'segni' di una volontà superiore; ed è su questi segni che l'individuo deve regolare i propri atti. Amuleti, 'charms', filtri, hanno perciò in questa cultura altrettanto peso nel determinare il corso degli eventi di quanto ne hanno, in una cultura diversa, lo studio della psicologia di massa o la statistica. Ed è la presenza di questi elementi normativi che dà a Gabriel e ai suoi compagni almeno parte della loro forza, e che assicura loro un retroterra emotivo e intellettuale capace di assorbire, e di spiegare, il fallimento del piano d'insurrezione — o, più largamente, di intendere la realtà tutta.

« Gabriel », scrive Bontemps nella sua introduzione, « attributed his reversal, ultimately, to the stars in their courses, the only factor that had been omitted in his calculations » (p. xiii). All'inizio della marcia su Richmond, quando ancora la massa degli insorti non era stata dispersa dalla pioggia torrenziale anche se troppe voci già sussurravano di cattivi presagi, Gabriel aveva osato una sfida di ordine cosmologico:

17. Per le componenti cristiane di quella che i bianchi consideravano la superstiziosità degli schiavi, cfr. KENNETH M. STAMPP, *The Peculiar Institution: Slavery in the Ante-Bellum South*, New York, Vintage, 1964, pp. 374-76.

« Thunder and lightning ain't nothing neither. If it is, I invites it to try me a barrel ». He put out a massive chest, struck it a resounding smack. « Touch me if you's so bad, Big Man ». A huge roar filled the sky. The lightning snapped bitterly. Gabriel roared with laughter, slapping his chest again and again. « Sign, hunh! Is y'-all ready to come with me? »

« We's ready », Blue said. (p. 86).

E tuttavia, uno ad uno dapprima e poi a gruppi sempre più numerosi, i suoi uomini si erano dileguati, lo avevano abbandonato. Più tardi, prima di morire, Gabriel si arrenderà all'evidenza: « It wasn't the time to hit. We should had a sign » (p. 211); ed ancora: « Maybe we should paid attention to the signs. Maybe we should done that » (p. 214).

Se il fatalismo rappresenta la componente statica della psiche degli schiavi, un altro elemento ne rappresenta la componente dinamica: la sete di libertà. Questo elemento costituisce, come si è detto, la struttura portante di *Black Thunder*.

Nello spiegare le ragioni per cui aveva deciso di utilizzare la rivolta di Gabriel piuttosto che quella di Nat Turner o quella di Denmark Vesey, Bontemps scrive:

« Gabriel's attempt seemed to reflect more accurately for me what I felt then and feel now might have motivated slaves capable of such boldness and inspired daring. [...] Freedom was a less complicated affair in [Gabriel's] case. It was, it seemed to me, a more unmistakable equivalent of the yearning I felt and which I imagined to be general ». (pp. XII-XIII).

Non v'è sezione, non v'è pagina quasi, che non conosca la presenza — ai livelli più vari — di questa struttura. Si tratterà a volte di un fatto simbolico: Araby, il puledro « black as anthracite » che scorazza nella pastura circondata dalla palizzata bianca (e si veda la squillante asserzione emblematica dei colori), e che è l'occasione alle prime parole di Gabriel: « Was you a white colt, I reckon I'd have to call you *mister* Araby » (p. 16). Si tratterà del *leitmotif*, « Everything what's equal to a ground hog want to be

free »[18]. Si tratterà della limitata concezione della libertà come evasione sentimentale: « It's a very adult sentiment », spiega Ovid, il bianco a guardia dell'arsenale su cui, di lì a poco, dovrebbero rovesciarsi i rivoltosi: « I feel sort of like a caged thing that needs the open. [...] My blood requires adventures — delightful women, that sort of things » (p. 100). Oppure si tratterà della ben più profonda, ancorché inarticolata, concezione della libertà espressa dal vecchio schiavo picchiato a morte dal padrone: « I was aiming to die free, me. [...] I don't mind dying, but I hates to die not free » (p. 34).

Ma si veda la splendida — eppur quanto sobria — scena di Gabriel che non riesce a dormire, e Juba che culla il suo gigante:

« Is you thinking, boy »? she whispered. « Is that howcome you can't sleep no mo' »?

He looked ashamed.

« I reckon so. I reckon that's it, gal ».

« That's bad ».

« I know. I can't help it, though ».

« What you thinking about, big sugar »?

[...]

« Thinking about how I'd like to be free — how I'd feel ».

Juba cried. Real tears came in her eyes.

« You thinking it too, hunh? You fixing to leave me soon ».

« No, I ain't fixing to run away, and I ain't going to leave you soon. But I wants to be free. I wonder how it'd feel ».

« The police'll get you for just thinking like that, boy. It's bad, bad ».

« I reckon so, but I can't help it » (pp. 30-1).

18. *Black Thunder*, p. 77; si veda anche alle pp. 91, 93, 94 e 210. E ancora: « 'A wild bird what's in a cage will die anyhow, sooner or later', Gabriel said. 'He'll pine hisself to death. He just is well to break his neck trying to get out' » (p. 69). E' interessante notare che Bontemps fa di Gabriel un propugnatore *ante litteram* della teoria di Frederick Douglass che gli afro-americani dovevano trovare la loro libertà nel Sud, piuttosto che cercarla nel Nord: « 'I ain't got no head for flying away. A man is got a right to have his freedom in the place where he's born. He is got cause to want all his kinfolks free like hisself' », p. 210.

E più tardi:

« It's a man's doings, Juba. You ain't obliged to keep following along ».

« I hears what you say ».

« The time ain't long, and it's apt to get worse and worser ».

« H'm ».

« And it's going to be fighting and killing till you can't rest, befo' it's done ».

« I know », she said.

« And you still wants to follow on »?

« Yes ».

« Well, it ain't for me to tell you no, gal ».

« I'm in it. Long's you's in it, I'm in it too ».

« And it's win all or lose all — on'erstand »?

« I'm in it. Win all or lose all ». (pp. 68-9).

E', come si vede, una sete di libertà elementare, basilare — un bisogno di indipendenza e di autodeterminazione tanto urgente da non potersi neppur porre il problema di che fare di quella libertà una volta conquistatala, di come difenderla, di come svilupparla.

« Did you imagine other well-fed, well-kept slaves would join you »?

« Wouldn't you j'ine us, was you a slave, suh »?

« Don't be impudent. You're still a black... ».

« I been a free man... » (p. 213).

Tanto pura di scorie retoriche nonché di astoriche razionalizzazioni è la sete di libertà di Gabriel e dei suoi compagni, che sgomenta come il Bone possa pensare che soltanto una « complexity of characterization, together with a tone of restraint and a tendency to underwrite » salvino *Black Thunder* « from the worst features of a propaganda novel » [19] La sua conclusione (« What remains of protest and of race pride limits the book but does not destroy it ») mostra peraltro che la posizione del critico è dettata unicamente da fattori

19. Bone, p. 122.

ideologici, al tempo stesso sociopolitici e letterari, che interferiscono con la sua lettura del romanzo [20]. Il Bone, infatti, non si pone il problema di indicare in che senso la struttura ideologica di *Black Thunder* limita, ai suoi occhi, il romanzo, ma semplicemente ne recrimina la presenza.

In realtà, questa struttura dà respiro, piuttosto che toglierlo, a *Black Thunder*. Introdotta in mille forme, osservata nelle sue più minute manifestazioni, data per scontata da parte degli oppressi oppure menzionata soltanto come sfogo occasionale o come accettata premessa della irreversibilità della strada intrapresa, la sete di libertà è quanto regge, è quanto muove, *Black Thunder*.

Nulla di tutto ciò in *Drums at Dusk*. Nei pochi anni che separano il terzo ed ultimo romanzo di Bontemps (pubblicato nel 1939) da *Black Thunder*, la capacità dello scrittore di centrare il proprio soggetto sembra scomparsa.

Drums at Dusk è la storia della rivoluzione di Toussaint l'Ouverture, vista attraverso gli occhi di una serie di personaggi bianchi: alcuni favorevoli alle istanze di libertà degli oppressi, altri — i più — prevedibilmente contrari. V'è Diron Desautels, un giovane legato all'ambiente degli 'Amis des Noires', le cui simpatie per la causa degli schiavi sono abbastanza note nel mondo dei ricchi possidenti creoli e francesi. V'è il sovrintendente della piantagione dov'è schiavo Toussaint, Bayou de Libertas, il quale — degno del proprio nome — è contrario, nonostante la sua professione, alla schiavitù. V'è un nobiluomo francese, il conte de Sacy, che saltabecca tra facili conquiste e ancor più facili ignominie ai danni degli schiavi. V'è un'avventuriera bella e ricca, spia del governo, che cerca di strappare a Desautels l'ammissione delle sue simpatie abolizionistiche; e v'è una giovnae fresca e innocente, Céleste Juvet, di cui Desautels s'innamora per non

20. Si veda: « By developing this tension between freedom and death, the author suggests that the determination to be free is itself a kind of bondage », p. 122.

altra ragione se non perché, come notava Henry James, « the novel has no more constant office than to remind us » che « the spell of attraction is cast upon young men by young women in all sorts of ways ».

Nello sfondo, indistinta, la figura di qualche schiavo; tra cui Toussaint, appena tratteggiato se non per la scena in cui salva dal massacro de Libertas e la ragazza: vale a dire, i 'buoni'.

Per ragioni che in seguito cercheremo di identificare, Bontemps ha scelto dunque di osservare la rivolta dall'esterno. Tuttavia, se l'insurrezione costituisce unicamente uno sfondo, manca all'opera un adeguato primo piano che nel contrasto con quello sfondo trovi la sua ragion d'essere drammatica. *Drums at Dusk* difetta, in altre parole, di un centro focale. Per gran parte dell'opera si attende che, finalmente, qualcuna delle componenti la vicenda si realizzi come centrale. Succede invece che soltanto al quinto dei sei capitoli il romanzo trovi un suo nucleo drammatico — il dilemma di Desautels tra una partecipazione emotiva alla lotta degli schiavi, o un suo rifiuto a tale partecipazione nel caso Céleste sia stata, come si teme, brutalizzata dai rivoltosi. Fortunatamente per la donzella e per il suo spasimante, se non per il romanzo, la giovane è sfuggita alle brame degli schiavi — benché non a quelle del tenace de Sacy; e pertanto Desautels non ha che da provvedere a trasferirsi, con la ritrovata fanciulla e qualche altro profugo, in una zona lontana dalle violenze. Il che avviene, con somma rapidità, nelle ultime, frettolosissime pagine.

Al mancato chiarimento e sviluppo di un centro morale, o anche soltanto drammatico, corrisponde un continuo ricorso agli espedienti più triti del romanzo di cappa e spada. Bontemps sembra ora essersi trasformato in un Anthony Hope che intenda imitare il George Washington Cable delle opere minori [21]. Nemmeno momenti come quelli dello spregio del

21. Spesso il dialogo raggiunge livelli alla Emilio Salgari: « Who is it that rides alone to-night? »

de Sacy, che sputa in bocca a degli schiavi malati, o al suicidio collettivo d'un gruppo di nuovi schiavi, smuovono l'apatia emotiva che incombe sul romanzo. Privo di un centro drammatico sufficiente, appesantito da un repertorio da melodramma, dispersivo nel suo inseguire figure che nulla possono apportare ad una struttura che non c'è, *Drums at Dusk* è, purtroppo, un'opera del tutto fallita.

A questo punto sorge, inevitabile, la domanda se il successivo silenzio del Bontemps romanziere sia dovuto ad insoddisfazione (o financo delusione) a proposito del suo strumento narrativo, oppure se *Drums at Dusk* sia già il risultato di un processo evolutivo che stava allontanando lo scrittore dal *medium* del romanzo.

Il fallimento — a livello puramente letterario — di *Drums at Dusk* può aver contribuito alla decisione di Arna Bontemps di abbandonare il romanzo. Tuttavia, un'altra ragione è forse presente.

Risulta chiaro che il diverso trattamento delle due rivolte degli schiavi — quella di Gabriel e quella di Toussaint — riflette la volontà dello scrittore di non ripetersi in una formula prospettica. Esaurita la soluzione interna (che oltre tutto già faceva uso di una vasta raggera di prospettive esterne), non restava a Bontemps che la soluzione opposta: la soluzione, appunto, esterna.

Questo condizionamento di base ha impedito che *Drums at Dusk* disponesse della stessa verità umana, della stessa sia pur controllatissima partecipazione emotiva di *Black Thunder*. I bianchi di Haiti, in fondo, non interessavano a Bontemps.

« I am Diron Desautels, Friend of the Blacks ».

« Here is my horse. And here my pistol. *Vive la liberté!* »

« Why does the Friend of the Blacks hasten to join our enemies? »

« There is some one I must meet. She is young and shiny like a star ».

« Take our word, monsieur. Le Cap is no place for a Friend of the Blacks to-night ».

« You know that for the truth? »

« We have our ears in their bed-chambrers. Pass, if you must ». *Drums at Dusk*, New York, Macmillan, 1939, pp. 180-181.

Essi gli sono pertanto divenuti, fra le mani, dei burattini in cui lo scrittore ha invano tentato di immettere un po' di vita buttando loro addosso le vesti suntuose d'un drammone alla Dumas. La verità 'vera', quella che premeva a Bontemps, quella che andava disseppellita dall'oblio in cui la cattiva coscienza bianca l'aveva cacciata, era dall'altra parte — era presso quelle figure da cui egli, preventivamente, aveva deciso di tenersi lontano.

Black Thunder era un'opera che esprimeva e fondeva in un *unicum* omogeneo sia l'interesse narrativo sia l'interesse storico/ideologico — e *Drums at Dusk* aveva dimostrato che, per Bontemps, le due dimensioni non potevano andar scisse. Il senso di non voler ripetere, addirittura imitare, l'esperienza creativa di *Black Thunder* avrà allora, forse, contribuito alla decisione di dedicarsi, da quel momento, ad altri *medium*.

Tutto ciò, com'è ovvio, è pura congettura. Quali che siano le ragioni profonde di questa decisione, peraltro, il lettore di *Black Thunder* — libro che, anche a non volersi atteggiare a profeti, resterà a lungo tra le opere più fini e più vere della narrativa americana del Novecento — non sa se più apprezzare la volontà di non rischiare d'offuscare, con altre opere minori, l'eccellenza di quel culmine narrativo, o invece rimpiangere che, lungo quella linea di probità espressiva e prospettica, altre opere non abbiano cercato di ripetere, e possibilmente superare, tale eccellenza.

MARIO MATERASSI

NORMAN MAILER
METAFORA DELL'AMERICA CONTEMPORANEA

L'attenzione che Norman Mailer ha dedicato a se stesso nei suoi libri, dal primo ambizioso romanzo di guerra alle recenti cronache giornalistiche, è andata crescendo continuamente e in maniera sempre più provocatoria. Se da una parte possiamo ritenere ovvi e scontati i riferimenti strettamente autobiografici e le epiche personali da lui narrateci, dall'altra ci sembra che di recente Mailer abbia voluto con maggiore insistenza identificare se stesso, le sue esperienze, i suoi problemi, le sue angustie con quelle della nazione, e abbia finito col presentarsi come un'emblematica metafora dell'America contemporanea. Il suo ambizioso « ego », che certamente ha molto contribuito a creare la sua vita artistica e a guidarlo nella scena sociale, rispecchia il potente « ego » americano, a cui risale, tra l'altro, tanta parte di quella violenza contemporanea che Mailer nella veste di contestatore non ha mai trascurato di esecrare. L'io personale e quello nazionale sono i veri protagonisti e creatori del suo mondo artistico, essi vivono in continua lotta e tuttavia sono costantemente alla ricerca di una mutua indentificazione.

Paradossalmente, alla base dell'operosità letteraria di Mailer si riscontra una tensione di natura artistica e psicologica, determinata dal desiderio imperioso di produrre letteratura a tutti i costi, e dall'impotenza creativa cui egli sembra ormai destinato soprattutto nei riguardi del romanzo, che, in definitiva, rappresenterebbe la sua naturale vocazione. Tale tensione ha provocato una deviazione sostanziale nella sua carriera di scrittore, in quanto egli ha praticamente abbandonato la via della narrativa vera e propria per produrre opere di *giornalismo autobiografico*. Per stimolare la sua fantasia di narratore ha bisogno, infatti, di un evento pubblico nel quale riflettere se stesso, riprendere confidenza, e porsi nuovamen-

te nella condizione di creare e di scoprire la verità su se stesso e sui suoi tempi. Mailer, infatti, non si preoccupa soltanto della sua salvezza personale in quanto artista in un mondo in crisi, ma anche di quella dell'America e della società nella quale vive; col commento diretto sulla scena americana egli può unire il suo destino a quello della nazione e divenire in tal modo uno scrittore rappresentativo.

Un'anaisi delle opere che Mailer ha prodotto dal 1959 in poi rivela una costanza di vocabolario quasi ossessionante. Le immagini più comuni e ricorrenti quali *plague*, *cancer*, *waste*, *disease*, *dread*, *death*, sono metafore di quel pauroso male che ha infettato l'America e che egli vede dilagare sempre più non solo nel mondo sociale, ma anche in quello letterario, fino al punto che tutto gli appare in decomposizione e in procinto di morire.

In *Cannibals and Christians* (1966), la sua terza raccolta di scritti a carattere prevalentemente saggistico e giornalistico, il criterio di scelta usato per amalgamare il materiale in un discorso organico, è proprio l'ossessione e il timore dell'improcrastinabilità del male: « it has been the continuing obsession of this writer that the world is entering a time of plague. And the continuing metaphor for the obsession (...) has been cancer »[1]. La visione della condizione umana ci viene data sin dalle note introduttive in termini apocalittici: « Apocalypse or debauch is upon us. And we are close to death. (...) The sense of a long last night over civilization is back again »[2]. La preoccupazione del riscatto e della salvezza che subentra necessariamente a tale visione è allo stesso tempo personale e universale, e Mailer si propone di curare il male in modo che la sopravvivenza sia resa possibile:

(...) I would submit that everything here has been written in the years of the plague, and so I must see myself sometimes as a physician more than a rifleman, a physician half blind, not so far

1. N. MAILER, *Cannibals and Cristians*, N. Y., Dell Publishing Co., 1966, p. 2.
2. *Ibidem*, p. 2.

from drunk, his nerve to be recommended not at every occasion, nor his hand to hold at each last bed, but a noble physician nonetheless, noble at least in his ideal, for he is certain that there is a strange disease before him, an unknown illness, a phenomenon which partakes of mystery, nausea, and horror; if the nausea gives him pause and the horror fear, still the mystery summons, he is a physician, he must try to explore the mystery [3].

L'assunzione del ruolo di *noble physician* della civiltà occidentale, e la ferma intenzione di esplorare il *mistero* in modo da trovare in esso la chiave della salvezza, implicano un ottimismo che è però temperato dalla serietà del male, e dalla consapevolezza che lo stesso *dottore* è molto probabilmente ammalato.

E' importante notare come in questa opera si vada delineando più nettamente quella duplice struttura di rappresentazione che già si era profilata in *Advertisements For Myself* (1959), e che diventerà poi tipica delle opere successive di Mailer. Il dualismo è frutto di uno sdoppiamento sostanziale della personalità dello scrittore, il quale da una parte si presenta al lettore come l'autore del libro e l'artista rappresentativo e profetico, e dall'altra come il personaggio protagonista e quindi funzionalmente come vittima anche lui della società in cui vive. Queste due diverse identità creano i punti di vista del suo *ego* e del suo *self*, determinando un livello rappresentativo che è sia soggettivo che oggettivo. Tale bipolarità di rappresentazione, tuttavia, fallisce nella sua narrativa, mentre ha pieno successo nelle opere giornalistiche, non solo perché quivi Mailer è un personaggio reale, ma anche perché la coesistenza delle due voci, quella privata e quella pubblica è resa tecnicamente più possibile.

Un raffronto è possibile tra *Cannibals and Christians* e il romanzo *An American Dream* (1965); le due opere, sia pure di genere diverso, fanno da specchio l'una all'altra. L'autore-dottore, protagonista della raccolta, somiglia al personaggio di Rojack nel romanzo, perché in ambedue è pre-

3. *Ibidem*, p. 5.

sente il conflitto tra mondo privato e mondo esterno, tuttavia la visione unilaterale offerta dal romanzo risulta parziale se paragonata a quella duplice che ci viene data dalla raccolta. *Cannibals and Christians*, infatti, tenta una rappresentazione generale e pubblica dell'America in cui si innesta il commento personale di Mailer, il romanzo invece si limita a drammatizzare la visione interiore di un singolo personaggio intrappolato dal mondo esterno. *Cannibals* conserva l'atmosfera del romanzo, ma cerca di estendere le intuizioni che lì erano state raggiunte alla nazione intera.

Senza dubbio la forma del romanzo tradizionale non gli appare più sufficientemente funzionale ad esprimere la realtà dell'America degli anni '60, realtà che egli vede frantumata, in disfacimento e ambigua, e quindi aliena dal rientrare nella struttura organica di un romanzo. Sembra pertanto che le ragioni della rinuncia nei riguardi della narrativa vera e propria siano da attribuire a quel male sociale di cui Mailer tanto parla, e che deve essere inteso anche in termini artistici, perché esso sembra aver intaccato o consumato le possibilità inventive dello scrittore, e quindi minaccia il silenzio per il romanziere. Mailer, infatti, conclude le note introduttive a *Cannibals and Christians* dicendo:

> There are times when I think it is a meaningless endeavor that the only way to hunt these intimations is in the pages of a novel, that that is the only way this sort of mystery can ever be detected. Such a time is on me again, so it is possible this collection will be the last for a period. The wish to go back to that long novel, announced six years ago, and changed in the mind by all of seven years, may be here again, and if that is so, I will have yet to submit to the prescription laid down by the great physician Dr. James Joyce — « silence, exile and cunning », he said. Well one hopes not; the patient is too gregarious for the prescription [4].

Mailer, divenuto ora a sua volta il *paziente* nell'ambulatorio del dottor James Joyce, è in effetti troppo infatuato della sua immagine pubblica e dell'America per isolarsi, curarsi in si-

4. *Ibidem*, p. 5.

lenzio e poter quindi creare la sua grande opera di narrativa. Ma se *An American Dream* non sembra aver raggiunto quella incontestabile validità tecnica e quel potere profetico cui egli ambisce, le sue opere saggistiche e giornalistiche soddisfano pienamente le sue aspettative, perché in esse lo scrittore riesce a dare espressione ai suoi due principali interessi: eventi storici e confessioni autobiografiche; riesce ad unificare i due mondi cui tiene tanto, quello privato e quello pubblico; riesce infine a fare di se stesso il protagonista e l'autore dei suoi libri; in definitiva, nelle opere *non-fictional* egli crea quello che gli è difficile creare nel romanzo, vale a dire una versione sia personale che pubblica della scena americana. Nondimeno, sua imbattuta e persistente ambizione rimane pur sempre il grande, profetico e fantomatico romanzo; ma accanto ai suoi buoni propositi noi leggiamo anche penose inibizioni e delusioni. Infatti, quando all'improvviso egli coglie l'idea per un interessante intreccio, il suo entusiasmo si spegne nell'amara constatazione che alla fine non scriverà il romanzo, come si deduce da questo passo tratto da *The Armies of the Night* (1968):

> What a good novel that could make! About once a week Mailer bypassed wistfully around the excitements of the new book which had just come into his head. He would leave it to his detractors to decide that the ones he did not write were better than the ones he did [5].

Un'affermazione questa che appare ambigua proprio là dove tende ad essere patetica, volendo forse Mailer insinuare che veramente la sua grandezza di romanziere giace nei romanzi che non ha scritto. In effetti, l'influenza del *cancro* è troppo malefica perché la creatività possa esistere, e le miscellanee *Advertisements For Myself, The Presidential Papers* (1963), e *Cannibals and Christians* dimostrano, per la natura dei brani in esse contenuti, (per l'appunto romanzi abortiti, tentativi di intrecci e frammenti in genere), come lo scrittore non

5. N. MAILER, *The Armies of the Night*, N. Y., The New American Library, 1968, p. 91.

riesca a venir fuori dalla frammentarietà creativa. Nell'ultimo de *The Presidential Papers*, ad esempio, è inserito « a broken fragment from a long novel », intitolato « Truth and Being; Nothing and Time ». Si tratta di un monologo interiore che risulta incompleto perché il narratore, ovvero il suo autore (Mailer), sta morendo e la sua morte « will be by that worst of diseases » [6], il personaggio, la cui esistenza è legata ormai soltanto agli ultimi accenti della sua voce, sta morendo di cancro che è ovviamente un male personale e sociale. Questo frammento tocca uno dei temi più ossessivi di Mailer, e cioè il lento spegnersi dell'esistenza umana nel mondo moderno in decomposizione, ma in realtà esso è un saggio su come l'incapacità dello scrittore a sopravvivere si manifesti in frammentarietà o addirittura in anemia creativa.

Un altro esempio viene fornito in *Cannibals and Christians* dove è inserito un romanzo questa volta completo intitolato « The Shortest Novel of Them All ». La peculiarità del pezzo consiste proprio nella sua brevità, essendo composto in tutto di dodici frasi, e nel suo tema che è la morte, o piuttosto la non-prolificità dell'atto creativo che si risolve in morte. Vale la pena riportare il « romanzo » per intero sì da evidenziare come il contenuto e la forma siano ancora una volta strettamente legati l'uno all'altra, e come l'idea della crisi del romanzo si accompagni sempre alla visione estrema della condizione umana.

> At first she thought she could kill him in three days.
>
> She did nearly. His heart proved nearly unequal to her compliments.
>
> Then she thought it would take three weeks. But he survived.
>
> So she revised her tables and calculated three months.
>
> After three years, he was still alive. So they got married.
>
> Now they've been married for thirty years. People speak warmly of them. They are known as the best marriage in town.
>
> It's just that their children keep dying [7].

6. N. Mailer, *The Presidential Papers*, N. Y., Berkeley Medallion Books, 1970, p. 271.

7. N. Mailer, *Cannibals and Christians, cit.*, p. 149.

Il brano dimostra nella sua estrema economia esteriore e nel suo significato metaforico che l'unione dell'artista con la propria arte risulta non tanto sterile, quanto destinata a non sopravvivere; e infatti in questo *sketch* la forma, (l'arte, il romanzo), non riesce a dominare il contenuto, (il cancro), ma ne viene dominata e influenzata al punto tale che il contenuto, sia strutturalmente che metaforicamente distrugge la forma stessa.

A questo punto della sua parabola artistica ed esistenziale Mailer non può fare a meno di assumere il ruolo di *noble physician* per se stesso e per la nazione. In un mondo in cui la guerra e il totalitarismo, la violenza e l'ingiustizia hanno creato il *male*, in un mondo in cui « technology had driven insanity out of the wind » [8], dove la vita è assurda e la letteratura ha fallito, dove infine « the machine was the art » [9], Mailer decide che l'unico modo per risolvere il problema è quello di penetrare il *mistero*, perché è certo che « there is an answer to be found or a clue » [10].

Dato che la visione che Mailer ha del male è così estrema, anche il mezzo che egli indica per giungere alla salvezza è altrettanto estremo e di natura apocalittica. In *The Presidential Papers* afferma che per liberarsi dal male e purificarsi da quelle scorie dannose che chiama *waste*, bisogna farne esperienza diretta, sì da assimilarle ed eliminarle poi come fisiologicamente, perché « growth cannot be anticipated without an expedition into the meanings of waste. Since our first intellection of the process comes from an understanding of ourselves, our own growth and our own literal waste, our ability to create, and our intimate processes of destruction - our literal scatology - this paper descends to a primitive theme, the root of the matter - man's private elimination of his private waste » [11]. E' evidente che il miglioramento e la

8. N. MAILER, *The Armies Of the Night, cit.*, p. 174.
9. N. MAILER, *Of a Fire On the Moon*, Boston, Little, Brown Co., 1970, p. 13.
10. N. MAILER, *Cannibals and Christians, cit.*, p. 5.
11. N. MAILER, *The Presidential Papers, cit.*, p. 270.

salvezza si possono raggiungere solo percorrendo fino in fondo il cammino della distruzione e della degenerazione. Ecco quindi che la guerra nel Vietnam diventa salutare perché intesa come purificazione rigeneratrice della nazione [12]; l'oscenità deve essere consumata e trascesa, perché solo così essa può riaprire il varco della vita, e l'artista deve provare anche l'auto-distruzione, che è necessaria per un recupero delle sue facoltà creatrici. Ugualmente Rojack in *An American Dream* deve usare la violenza e distruggere il male, il cui simbolo è Deborah (la città moderna, l'America), in modo da poter assicurare la propria sopravvivenza e prosperare.

Sotto questa luce va letto anche il racconto « The Time of Her Time », ricco di importanti allusioni e significati, il cui carattere osceno, tuttavia, ha fatto deviare alcuni critici da una interpretazione più rispondente alle prospettive della tematica maileriana. Infatti, l'enfasi con cui viene spesso considerata la preoccupazione di Mailer per il sesso è mal posta se non si evidenzia che per Mailer il sesso non è mai una necessità tematica fine a se stessa, ma piuttosto tende a rappresentare quel caotico teatro d'azione che egli chiama *Time* o *History*. L'incontro dei due sessi, così come il violento

12. L'atteggiamento di Mailer verso il Vietnam risulta ambiguo se riteniamo validi questi presupposti. Da una parte non vi è dubbio che egli sia una pacifista convinto; la protesta alla guerra è il tema del suo primo romanzo *The Naked and the Dead* (1948), e una critica sferzante della politica americana nel Vietnam è l'oggetto di molti suoi scritti giornalistici degli anni '60. Inoltre il protagonista della sua opera migliore *The Armies of the Night* è Mailer stesso nelle vesti di pacifista militante e obiettore di coscienza. D'altra parte lo scrittore insiste ripetutamente sulla funzione catartica che la guerra nel Vietnam ha assunto per la nazione; questa è la tesi di *Why Are We in Vietnam?* (1967), ribadita più volte nelle altre opere accanto ai suoi dichiarati sentimenti pacifisti. Tuttavia, ci sembra che questa concezione quasi mistica della guerra nel Vietnam sia soltanto un'ironica finzione moralistica da parte dello scrittore, per meglio insinuare gli effetti aberranti che a tutti i livelli, etico, sociale ed intellettuale, il conflitto ha procurato alla nazione. Citiamo un solo esempio in cui il giudizio maileriano si accompagna ad una spenta ironia: « As is evident by now, the only explanation I can find for the war in Vietnam is that we are sinking into the swamps of a plague and the massacre of strange people seems to relieve this plague. (...) So the national mood is bound to prosper from the war in Vietnam ». (*Cannibals and Christians, cit.*, p. 91).

confronto tra due pugili, sono variazioni in proporzioni ridotte dei conflitti culturali esistenti nel mondo moderno. La lunga e caparbia lotta di Sergius con Denise in « The Time of Her Time » è, quindi, solo in apparenza una lotta di natura sessuale. Denise, infatti, rappresenta quella parte dell'America che Mailer vede come avvizzita, super-intellettualizzata e rimossa dalla immediata esperienza sessuale, (non a caso si insiste spesso sulla grande ammirazione della protagonista per T.S. Eliot e la *Waste Land*); il compito di Sergius quindi deve essere quello di violentarla sì da riaprirla al ciclo vitale.

La funzione che Sergius assolve nella vicenda è la stessa che Mailer si assume come scrittore; la storia, infatti, maschera sapientemente la sua volontà di influenzare l'America, di liberarsi del proprio *cancro*, e di guarire quello della nazione. Alla fine del racconto, contemplando la sua vittoria su Denise, Sergius si esprime con un linguaggio che indica le nuove possibilità per il futuro che egli ha guadagnato:

> At no matter what cost, and with what luck, and with a piece of charity from her, I had won nonetheless, and since all real pay came from victory, it was more likely that I would win the next time I gambled my stake on something more appropriate for my ambition [13].

Sembra, in verità, che qui Sergius parli per Mailer; la vittoria descritta nel racconto non è soltanto sul *cancro* sociale, ma rappresenta anche un tentativo di vincere la sterilità e l'inibizione artistica. Il valore di « The Time of Her Time » resta nel fatto che trovandosi esso quasi alla fine di *Advertisements For Myself*, viene a consolidare con una punta di ottimismo l'adozione del nuovo genere letterario, quello saggistico e giornalistico, attraverso il quale Mailer può esprimere meglio la sua funzione di artista rappresentativo e soddisfare con più successo la sua ambizione. Il racconto inoltre

13. N. Mailer, *Advertisements For Myself*, N. Y., G. P. Putnam's Sons, 1959, p. 464.

preannuncia non solo l'oscenità terapeutica di *Why Are We in Vietnam?* e il disperato avventurismo sessuale di *An American Dream*, ma anche il Mailer cronista politico, il cui compito, come quello di Sergius, non è unicamente di natura terapeutica ma di essere soprattutto partecipe degli eventi storici per influenzarli direttamente. Infatti, man mano che il racconto procede, il lettore si rende conto di un'intrusione dell'autore come terzo protagonista della vicenda, per fornire alla figura e alla voce di Sergius quei sottintesi che trasformano il racconto in una critica dell'America, con la quale Mailer ha continuamente una burrascosa storia d'amore.

Negli scritti politici e in particolare in *The Armies of the Night* la situazione descritta è simile a quella del racconto, solo che il rapporto metaforico tra sesso e politica viene invertito, in quanto il linguaggio sposta i riferimenti dalla sfera politica a quella del sesso. A questo proposito *The Armies of the Night* può considerarsi una mirabile controparte di « The Time of Her Time »; nel racconto, infatti, viene descritta una *battaglia* di natura sessuale che contiene allusioni ad una situazione simile nella sfera politica, in *The Armies of the Night*, invece, l'evento storico riportato, di cui Mailer è protagonista oltre che commentatore esterno, può benissimo essere letto in termini di simbolismo sessuale. La marcia sul Pentagono, avvenuta nell'ottobre del 1967, in segno di protesta contro la guerra nel Vietnam, è per Mailer un'azione intesa a violare l'America; il protagonista del libro, per l'appunto Norman Mailer, vuole a tutti i costi penetrare la zona proibita che circonda l'edificio, pur sapendo che oltrepassandone il confine egli verrà arrestato. Descrivendo se stesso e gli altri partecipanti alla marcia egli dice che:

(... they) marched on a bastion which symbolized the military might of the Republic, marching not to capture it but to wound it *symbolically* [14].

Anche qui come nel racconto si parla di una *ferita simbolica*,

14. N. MAILER, *The Armies of the Night*, *cit.*, p. 68.

che in un altro passo è meglio definita, e richiama alla mente lo stesso atto sessuale descritto in « The Time of Her Time »:

« We're going to try to stick it up the government's ass », he shouted, « right into the sphincter of the Pentagon » [15].

Un'interpretazione più convincente della natura delle opere di Mailer non può prescindere da un esame diretto del saggio « The White Negro » (1958), nel quale l'autore si propone di scoprire le origini di un nuovo Esistenzialismo americano. Le idee ivi espresse, audaci e rivoluzionarie, determinano l'humus vitale delle opere successive, nelle quali si presuppone un *pattern* psicologico e morale, rintracciabile solo a ritroso nella filosofia de « The White Negro ». In particolare, anche quegli scritti non narrativi che definiamo *giornalismo autobiografico*, risentono profondamente degli atteggiamenti e dello spirito conduttore del saggio, perché il fulcro di tutta l'avventura letteraria di Mailer è la presenza di una coscienza catalizzatrice, concepita appunto in « The White Negro » con la finalità di creare una rivoluzione nello spirito del nostro tempo. Ed è in questa coscienza, tenacemente sostenuta, che Mailer trova la giustificazione più nobile dei suoi scritti. In un'intervista egli afferma a proposito:

By the time I'm done with writing I care about I usually have worked on it through the full gamut of my consciousness. (...) You develop a consciousness as you grow older which enables you to write about anything, in effect, and write about it well. (...) But if what you write is a reflection of your own consciousness, then even journalism can become interesting. One wouldn't want to spend one's life at it and I wouldn't want ever to be caught justifying journalism as a major activity (it's obviously less interesting than to write a novel), but it's better, I think, to see journalism as a venture of one's ability to keep in shape than to see it as an essential betrayal of the chalice of your literary art [16].

15. *Ibidem*, p. 51.
16. N. MAILER, *Cannibals and Christians, cit.*, pp. 218-219.

In verità, il suo giornalismo rappresenta qualcosa di più di un esercizio psicologico e meccanico per « mantenersi in forma »; sotto l'apparente spontaneità e il facile dinamismo intellettuale si può scorgere un'accurata gestazione che ha origine in *Advertisements For Myself*. Alla base di quella che può apparire soltanto una attuale cronaca politica o sociale si ritrova lo spirito della teoria esistenziale che filtra, vitalizza e unifica la trattazione, e fornisce il presupposto per comprendere l'opera posteriore di Mailer nelle sue aberrazioni e nelle sue vittorie.

Che lo scrittore sia completamente immerso nella sua teoria lo dimostra l'uso continuo e sistematico che fa della parola *existential*, uso che ha talvolta un'applicazione del tutto personale e gratuita, ma che testimonia la tenace perseveranza in una visione *esistenziale* dei fatti e dei problemi che via via gli si sono presentati. Tutto viene visto sotto questa luce. Nella prefazione a *The Presidential Papers* egli dice che: « This book has an existential grasp of the nature of reality »[17]; parla di « existential styles of political thought »[18], « existential politics »[19], e crea in Kennedy il suo « existential hero ». In *The Armies of the Night*, scritto quando il suo interesse nella filosofia esistenziale era ormai vecchio di dieci anni, e aveva quindi superato la fase del primo entusiasmo, egli continuamente sostiene che Mailer, il protagonista, aveva vissuto nella realtà e rivive nel libro una « existential situation »[20], e che la marcia sul Pentagono aveva determinato in lui una serie di atti esistenziali che lo portano « close to the existential promise of truth »[21]. Infine, la psicologia degli astronauti in *Of a Fire on the Moon* (1970) è la psicologia dei suoi eroi esistenziali: Kennedy, Hemingway, Norman Mailer e il Negro Bianco.

17. N. Mailer, *The Presidential Papers*, *cit.*, p. 5.
18. *Ibidem* p. 5.
19. *Ibidem*, p. 6.
20. N. Mailer, *The Armies of the Night*, *cit.*, p. 51.
21. *Ibidem*, p. 41.

In « The White Negro » Mailer descrive le origini e le mete dell'esistenzialismo americano, che con termine nuovo viene chiamato *Hip*, e offre una definizione dell'esistenzialista, l'*Hipster*, come egli lo riconosce nella sua società e nel suo tempo:

To be an existentialist, one must be able to feel oneself — one must know one's desires, one's rages, one's anguish, one must be aware of the character of one's frustration and know what would satisfy it [22].

Nel costruire il suo modus vivendi, quindi, l'*hipster* deve accettare i rischi, le frustrazioni e l'alienazione che la società gli impone, ma soprattutto deve tener conto di un fattore strettamente legato alla sua condizione: la morte. La morte nel mondo moderno può avvenire in tre modi: una morte istantanea in un olocausto atomico; o una morte relativamente veloce nelle mani di uno stato paranoico; o una morte lenta provocata da un soffocamento dei propri istinti creativi e ribelli col conformarsi al codice, alle norme restrittive e ai valori della società americana. Quest'ultima forma di morte è quella che principalmente preoccupa Mailer, perché la considera la più grande disperazione dell'*hipster*. A tali drastiche alternative Mailer oppone come soluzione il culto della violenza e il contatto vitale con la morte in termini che ci appaiono quasi simili a quelli hemingweiani:

(...) if the fate of twentieth-century man is to live with death from adolescence to premature senescence, why then the only life-giving answer is to accept the terms of death, to live with death as immediate danger, to divorce oneself from society, to exist without roots, to set out on that uncharted journey with the rebellious imperatives of the self. In short, whether the life is criminal or not, the decision is to encourage the psychopath in oneself, to explore that domain of experience where security is boredom and therefore sickness, and one exists in the present which is without past or future, (...) [23].

22. N. MAILER, *Advertisements For Myself, cit.*, p. 315.
23. *Ibidem*, pp. 312-313.

Per delineare con ulteriore veemenza il carattere esasperato del suo esistenzialista, Mailer procede col dire che l'antesignano dell'*hipster* è il negro, perché questi « has been living on the margin between totalitarianism and democracy for two centuries » [24], e perché la minaccia e il contatto con la violenza e con la morte sono state una caratteristica costante della sua vita. Conseguentemente, il risultante modus vivendi del negro, la paranoia funzionale che lo rende in grado di sopravvivere e che lo spinge molto di più verso il presente che verso il futuro, sono state ereditate dall'esistenzialista americano. La premessa di base che questi assume è che bisogna combattere il totalitarismo, impegnandosi in una crescita continua attraverso esperienze particolari che offrano ad ogni istante il rischio della morte.

Ovviamente il Negro Bianco di Mailer non è socialmente accettabile a causa del suo comportamento antisociale, tuttavia, grazie al suo esistenzialismo egli può crearsi un « inner universe » [25], del tutto privato, del quale si nutre e che sostituisce ai valori sociali imposti dall'esterno. La libertà che raggiunge in tal modo gli da la possibilità di mantenersi in vita e di essere più creativo che distruttivo. L'*hipster*, inoltre, ha una concezione dialettica della vita, perché è sempre guidato da due desideri fondamentali: il desiderio di uccidere e il desiderio di creare, ma uccide solo « out of the necessity to purge his violence, for if he cannot empty his hatred then he cannot love » [26]. Il suo dramma, infatti, scaturisce anche dalla ricerca affannosa dell'amore, « not love as the search for a mate, but love as the search for an orgasm more apocalyptic than the one which preceded it » [27]. L'orgasmo diviene la sua terapia, perché in virtù di esso nuovi circuiti di energia vengono generati nella sua esistenza.

La minaccia del totalitarismo, prosegue Mailer, non pro-

24. *Ibidem*, p. 313.
25. *Ibidem*, p. 316.
26. *Ibidem*, p. 320.
27. *Ibidem*, p. 321.

viene soltanto dall'esterno, ma può determinarsi in quello stesso « universo interiore » che crea la libertà dell'*hipster*. Questi, infatti, non solo deve evitare l'annullamento della propria individualità a causa delle pressioni di una società conformista, ma deve anche ben guardarsi dal divenire statico egli stesso con l'adottare in maniera definitiva un'idea o un'abitudine che pur essendo momentaneamente valide, rischiano in seguito di cristallizzarlo in un atteggiamento totalitario. L'idea chiave è che l'esistenzialista deve essere sempre dinamico, deve agire per maturarsi, e trarre giovamento da qualsiasi tipo di esperienza. La vita dell'*hipster*, in definitiva, è diretta dal suo credere nella necessità dell'azione, poiché egli sa che, « the substratum of existence is the search, the end meaningful but mysterious » [28]. Di conseguenza, l'*hipster* è visto come perpetuamente ambivalente, dinamico, vivente « into an absolute relativity where there are no truths other than the isolated truths of what each observer feels at each instant of his experience » [29]. Questa affermazione suggerisce chiaramente che l'esistenzialista può raggiungere la verità solo vivendo intensamente nel presente. Ed ecco perché lo stesso Mailer, che in fondo è un esistenzialista, sarà sempre attivamente impegnato nella vita sociale e politica contemporanea, e poiché a questo suo impegno deve anche conciliare la sua funzione di scrittore rappresentativo, il giornalismo si rivela lo strumento ideale per indagare e portare a galla le verità momentanee e mutevoli della realtà immediata.

Lo spirito e gli atteggiamenti dell'esistenzialista descritto in « The White Negro » ricorrono sistematicamente nei protagonisti delle opere di Mailer. Rojack, l'eroe di *An American Dream*, è un esistenzialista psicopatico che sfoga nell'omicidio e nella violenza il suo desiderio di purificazione e di salvezza. D.J. in *Why Are We in Vietnam?* è un Negro Bianco con la sua doppia personalità, una apparente e una nascosta, Dr. Jeckyll e Mr. Hyde, e col contrastante colore della sua

28. *Ibidem*, p. 315.
29. *Ibidem*, p. 327.

voce; egli è Disc Jockey dell'America e cui trasmissioni radio-psicofoniche non a caso provengono alternativamente da Dallas e da Harlem. Anche nel suo caso la violenza è la catarsi che prepara alla rigenerazione; la partita di caccia in Alaska (il Vietnam), cui egli partecipa, purifica simbolicamente la sua mente malata. Il processo di purificazione viene poi attuato realmente, quando Mailer fa partire il suo giovane protagonista proprio per il Vietnam, dove D.J. potrà esternare il suo odio con il combattimento, e quindi liberarsi della violenza, delle oscenità e delle aberrazioni assorbite in patria.

Il Mailer protagonista di *The Armies of the Night* è anch'egli un *White Negro*. Durante il suo istrionico intervento sul palcoscenico dell'Hotel Ambassador di Washington la notte prima della marcia sul Pentagono, egli stesso si diverte a stuzzicare il suo pubblico con quelle ambiguità bianco-nere e quelle opposizioni moralistiche tra bene e male con le quali D.J. aveva già sconcertato il suo pubblico di radio-ascoltatori da Harlem al Texas. Inoltre le « shades of Cassius Clay »[30] che egli dice di veder riflesse in se stesso, sono intese a dar più corpo al Mailer « Negro Bianco ». In effetti, in questo libro Mailer vuole essere una specie di psicopatico per il quale persino il Vietnam può divenire la panacea più efficace ad operare la rigenerazione di cui l'America ha bisogno. Nonostante il suo sincero convincimento del significato pacifista della marcia, durante la quale viene anche arrestato, è proprio il suo esasperato esistenzialismo che lo porta a deduzioni del tipo che seguono:

The love of the Mystery of Christ, however, and the love of no Mystery whatsoever, had brought the country to a state of suppressed schizophrenia so deep that the foul brutalities of the war in Vietnam were the only temporary cure possible for the condition — since the expression of brutality offers a definite if temporary relief to the schizophrenic. So the average good Christian American secretly loved the war in Vietnam. It opened his emotions. (...) America needed the war. It would need a war so

30. N. Mailer, *The Armies of the Night*, *cit.*, p. 63.

long as technology expanded on every road of communication, and the cities and corporations spread like cancer. (...) No, the most insane of wars was more sane than the most insane of games; the good Christian Americans needed the war or they would lose their Christ [31].

In verità qui non è il pacifista che parla, ma l'autore de « The White Negro »; la stessa America è vista simile ad uno psicopatico perché costretta a combattere nel Vietnam per purgare la sua violenza domestica.

In *The Armies of the Night* così come in *Why Are We in Vietnam?* le convinzioni politiche di Mailer non sembrano coincidere con le sue idee esistenziali. Nel romanzo la sua riprovazione della guerra non risulta pienamente nella conclusione finale, che è di riconoscimento, sia pur necessario, più che rifiuto inesorabile. In verità, il libro resterebbe ambiguo se prescindessimo dalle idee de « The White Negro ». D.J., in definitiva, è portavoce delle idee esistenziali dello scrittore molto di più del Mailer personaggio pubblico; così come il Mailer prigioniero dopo la marcia in *The Armies of the Night* è un eroe esistenziale più vero del Mailer pubblico obiettore di coscienza. Quindi, un'incoerenza ed un'ambiguità di fondo permangono pur sempre nella personalità e nell'opera dello scrittore. Tuttavia, la sommessa ironia che sottolinea puntualmente la serietà di tale concezione mistica e pseudo-religiosa della guerra, tende a riabilitare il Mailer pacifista, il quale obliquamente sembra trincerarsi dietro la teoria esistenziale della violenza come catarsi per ironizzare sulle aberrazioni morali ed intellettuali che il conflitto ha finito col provocare.

Anche il linguaggio che Mailer usa nei suoi libri è *esistenziale*. In « The White Negro » egli dice che è impossibile concepire una nuova filosofia, (l'Esistenzialismo), se non si è creato un nuovo linguaggio. Poiché l'esistenzialista è sempre condizionato dal pericolo dell'oppressione cui è sottoposto, anche il suo modo di parlare è reso estremo dalle intense e dra-

31. *Ibidem*, pp. 212-213.

stiche esperienze; il suo linguaggio, quindi, è diverso da quello della gente comune, « as different as the special obscenity of the soldier, which in its emphasis upon 'ass' as the soul and 'shit' as the circumstance, was able to express the existential state of the enlisted man » [32]. Questo linguaggio vistosamente osceno ha anch'esso una funzione catartica, e di conseguenza diventa il linguaggio di Mailer nella vita e nell'arte. La sua forma più estrema viene raggiunta in *Why Are We in Vietnam?*.

La vera fonte di vitalità del libro, infatti, non è nel suo intreccio o nelle sue idee, che sono, in effetti, abbastanza familiari a qualsiasi lettore di Mailer, ma piuttosto nel suo stile. Il miglior commento su questo stile viene dato da Mailer stesso in « The White Negro », dieci anni prima della pubblicazione del romanzo. Descrivendo il linguaggio dello psicopatico egli dice:

> It is a pictorial language, but pictorial like non-objective art, imbued with the dialectic of small but intense change, a language for the microcosm, in this case, man, for it takes the immediate experiences of any passing man and magnifies the dynamic of his movements, not specifically but abstractly so that he is seen more as a vector in a network of forces than as a static character in a crystallized field [33].

Ranald (D.J.) Jethroe, il narratore di *Why Are We in Vietnam?*, parla esattamente nella maniera sopra descritta, anzi egli è la realizzazione letteraria dell'espressione usata da Mailer: « vector in a network of forces ». D.J. è un diciottenne texano, pieno di odio e di impulsi omicidi, dato che le sue esperienze nella fase dell'innocenza sono state oscene, anche il suo linguaggio, secondo la logica di Mailer, deve essere osceno. Nel libro lo scrittore è stravagantemente osceno; la parola « ass » appare migliaia di volte in 224 pagine, e termini come « fuck », « shit », « cunt », « snatch », « pussy », « cock » etc.

32. N. Mailer, *Advertisements For Myself*, *cit.*, p. 322.
33. *Ibidem*, p. 322.

possono ritrovarsi in quasi ogni pagina. Questa insistenza sulle cosiddette *four-letter words* nasce da un desiderio di violare e sconcertare il lettore, sì da renderlo consapevole della natura dell'esperienza estrema. Mailer crede che la guerra nel Vietnam sia oscena, e che, di conseguenza, le ragioni che hanno portato l'America in quella guerra possono essere chiarite solo esplorando gli indicibili e proibiti territori del sesso e dell'oscenità più volgare.

L'oscenità, tende a precisare Mailer, non è sua invenzione, ma è l'essenza primordiale dello *humor* americano; egli dice di aver assimilato la forma e la funzione esistenziale del linguaggio pornografico proprio con l'investigare a lungo nella storia culturale del suo paese. L'oscenità è un retaggio che egli sente di dover impiegare pienamente per conservare nelle sue pagine un'identità linguistica americana:

(... Mailer) had come to love what editorial writers were fond of calling the democratic principle with its faith in the common man. He found that principle and that man in the Army, but what none of the editorial writers ever mentioned was that that noble common man was obscene as an old goat, and his obscenity was what saved him. The sanity of said common democratic man was in his humor, his humor was in his obscenity. (...) The common discovery of America was probably that Americans were the first people on earth to live for their humor; nothing was so important to Americans as humor. (...) So Mailer never felt more like an American than when he was naturally obscene — all the gifts of the American language came out in the happy play of obscenity upon concept, which enabled one to go back to concept again [34].

Ed è per questo che tra le sue opere *Why Are We In Vietnam?*, gli appare come quella in cui il linguaggio ha saputo meglio realizzare tale identità:

(...) he had kicked goodbye in his novel *Why Are We In Vietnam?* to the old literary corset of good taste, letting his sense of language

34. N. MAILER, *The Armies Of the Night*, *cit.*, p. 61.

play on obscenity as freely as it wished, so discovering that everything he knew about the American language (with its incommensurable resources) went flying in and out the line of his prose with the happiest beating of the wings — it was the first time his style seemed at once very American to him and very literary in the best way, at least as he saw the best way [35].

L'oscenità, quindi, libera l'individuo dal pensiero convenzionale, e crea in letteratura arguti e interessanti giuochi intellettuali. Inoltre, essa ha una funzione catartica, e dà la possibilità di parlare nobilmente della realtà che ci circonda, perché diventa l'ultimo e l'unico modo di espressione disponibile in un mondo decadente. In un mondo in cui la tecnologia si è sostituita all'immaginazione creativa, ha distorto la verità e la bellezza, ha soffocato gli impulsi naturali dell'uomo, e infine ha provocato un aumento di pazzia e di assurdità, l'unica fonte di libertà per l'artista rimane solo nell'uso dell'oscenità. Secondo Mailer l'artista deve distruggere se vuole creare, distruggere il linguaggio convenzionale per guadagnare nuove libertà di espressione. Inoltre l'oscenità può dare l'unico senso dell'arte e della bellezza di cui il nostro secolo è capace:

> Let me say just that the modern condition may be psychically so bleak, so overextended, so artificial, so plastic — plastic like styrene — that studies in loneliness, silence, corruption, scatology, abortion, monstrosity, decadence, orgy, and death can give life, can give a sentiment of beauty [36].

Queste parole scritte nel 1960 aiutano a spiegare gran parte della attuale estetica maileriana; convinto come egli è che a causa dell'artificialità tecnologica il mondo moderno è una ancor più ingrandita *terra desolata*, Mailer non può permettersi il lusso di quell'artista che crede ancora negli ideali dell'arte classica e della bellezza pura.

« Every autobiography is concerned with two characters, a Don Quixote, the Ego, and a Sancho Panza, the Self. In one

35. *Ibidem*, p. 62.
36. N. Mailer, *The Presidential Papers*, *cit.*, p. 282.

kind of autobiography the Self occupies the stages and narrates, like a Greek Messenger, what the Ego is doing off stage. In another kind it is the Ego who is narrator and the Self who is described without being able to answer back»[37]. Il giuoco tecnico-letterario descritto da W.H. Auden ci riporta significativamente all'atmosfera e all'aspetto forse più incisivo delle opere recenti di Mailer: *The Armies Of the Night, Miami and the Siege of Chicago* (1968), e *Of a Fire On the Moon.* In questi ultimi anni, infatti, lo scrittore sembra aver abbandonato la forma del romanzo vero e proprio per creare un giornalismo autobiografico, intimamente personale, in cui riesce a far coesistere armoniosamente gli elementi della precisa documentazione storica con la struttura del romanzo tradizionale. Inoltre il carattere autobiografico ed originale delle sue cronache rivela che egli sa anche sincronizzare la imponente portata della sua diretta partecipazione agli eventi con un'oggettiva trattazione degli stessi. I suoi ultimi libri sono senza alcun dubbio ancora una volta su Norman Mailer, ma su un Mailer tecnicamente sdoppiato e bivalente, con il suo *Ego* e il suo *Self* in azione allo stesso tempo; egli assume il ruolo dello storico profetico e scrupoloso che ha il compito di narrare, e dell'uomo comune, che per essere stato parte attiva degli eventi, conquista una funzione fondamentale, avendo anch'egli contribuito a determinare la storia e ad influenzarne il corso.

Scrivere sugli eventi storici con lo stile e la tecnica adoperate da Mailer, richiede più destrezza con le parole di quanto non lo richieda la stesura di un romanzo; il linguaggio anche se per natura contorto, retoricamente compiaciuto e ricco delle associazioni più disparate, è funzionalmente bivalente come lo è Mailer. Le frequenti metafore rivelano il lavorio incessante della sua mente narcisista e allo stesso tempo sprigionano con profonda ironia la cruda realtà dell'America. Lo scrittore desidera soprattutto rivestire gli avvenimenti della storia

37. W. H. Auden, *The Dyer's Hand and Other Essays*, London, Faber & Faber, 1962, p. 96.

contemporanea con uno stile che possa rivelarne le ambiguità e le complessità, e per questo egli ha bisogno di un narratore che sia altrettanto complesso e ambiguo. Ecco che la storia diviene materia per un romanzo, e il giornalista che ha partecipato all'evento storico diviene il narratore. L'incisività di queste ultime opere non è soltanto nel contributo autobiografico e giornalistico che ci viene dato, e neppure nel fatto che esse offrono un resoconto degli avvenimenti politici più piacevole e più divertente di quello a cui siamo generalmente abituati, l'innovazione deriva piuttosto dal modo in cui Mailer ha saputo conservare la struttura, lo stile e la tecnica della narrativa più complessa anche al livello di un'avventura puramente giornalistica. Queste opere sono in realtà vera narrativa, con un protagonista ed un intreccio.

The Armies Of the Night, che è tra queste forse la più rappresentativa, è nettamente divisa in due parti, la prima chiamata « History as a Novel », e la seconda « The Novel as History ». Con i due sottotitoli Mailer vuole intendere che la storia può talvolta essere vissuta come se fosse un romanzo, e che la forma del romanzo diventa a suo avviso il mezzo letterario migliore per comprendere a fondo la storia.

In « History as a Novel » ci viene data una visione personale della marcia sul Pentagono; in questa prima parte « we have Mailer as character observing himself perform, preparing those observations for the Mailer who is relating to us as we read what he has observed about those observations » [38]. Le parole di Jack Richardson illustrano esaurientemente la doppia funzione tecnica che Mailer assolve nel libro, e soprattutto il modo in cui l'opera di osservazione e di assimilazione viene condotta dal Mailer partecipante al fine di creare il Mailer scrittore. La situazione è quella che Auden descrive nel passo citato sopra: l'*Ego* racconta le imprese che il *Self* gli ha preparato sulla scena. Lo scopo principale di questa prima parte, quindi, è la creazione del Mailer eroe, protagonista e narratore, non

38. J. RICHARDSON, « *The Aesthetic of Norman Mailer* », *New York Review of Books*, XII, (May, 8, 1969), p. 268.

proprio una descrizione della marcia. Certamente lo scrittore vuole anche riportare i fatti, perché uno degli scopi principali del libro è quello di correggere le distorsioni e i travisamenti della stampa, ma per fare questo egli ha bisogno di creare una coscienza centrale (Mailer), che sia concreta ed intuitiva in opposizione all'anonimato della stampa ufficiale. Mailer vuole aggiungere alla versione pubblica della marcia la visione e il significato dell'esperienza personale con tutte le intuizioni profetiche che egli riesce a cogliere. La creazione di un narratore così complesso è necessaria, perché, secondo Mailer, la storia non può essere considerata come semplice fatto, in quanto essa è in prima analisi emozione, paura, sorpresa, vita vissuta e soprattutto una ricerca di verità e di identità. Nel passo che segue, tratto dalla seconda parte del libro, Mailer in un momento di pausa fa il punto della situazione, e dichiara apertamente che la storia se vissuta interiormente ed emozionalmente, è in realtà un romanzo:

No, the difficulty is that the history is interior — no documents can give sufficient intimation: the novel must replace history at precisely that point where experience is sufficiently emotional, spiritual, psychical, moral, existential, or supernatural to expose the fact that the historian in pursuing the experience would be obliged to quit the clearly demarcated limits of historic inquiry. So these limits are now relinquished. The collective novel which follows, while still written in the cloak of an historical style, and, therefore, continuously attempting to be scrupulous to the welter of a hundred confusing and opposed facts, will now unashamedly enter the world of strange lights and intuitive speculation which is the novel [39].

Nella prima parte Mailer il *reporter* racconta solo quegli episodi che ha vissuto personalmente, e infatti la chiama « personal history », che, « while written as a novel was to the best of the author's memory scrupulous of facts, and therefore a document » [40]. Ovviamente, questa parte basata sui « fatti »

39. N. MAILER, *The Armies Of the Night, cit.*, p. 284.
40. *Ibidem*, p. 284.

emozionali e personali ha un protagonista, un'ambientazione, un intreccio, conflitti e risoluzioni, tutto secondo il romanzo tradizionale. All'inizio il lettore osserva Mailer a New York mentre riceve la telefonata di invito a partecipare alla marcia, e alla fine lo ritrova a New York mentre medita sui fatti appena accaduti.

La seconda parte del libro è molto più breve, e offre un'analisi a posteriori dell'avvenimento e degli altri momenti della marcia sul Pentagono che lo scrittore non avrebbe potuto riferire per mancanza di osservazione diretta, perché Mailer, il partecipante, aveva acquisito soltanto un'angolazione ristretta ed individuale dell'azione. Ecco che la storia personale diventa storia collettiva, che, « while dutiful to all newspaper accounts, eyewitness reports, and historic induction available, while even obedient to a general style of historical writing, (...) while even pretending to be a history (...) is finally now to be disclosed as some sort of condensation of a collective novel - which is to admit that an explanation of the mystery of the events at the Pentagon cannot be developed by the methods of history - only by the instincts of a novelist »[41]. Lo storico migliore è il romanziere, perché solo il suo intuito può raggiungere quelle complesse sfere dello spirito umano in cui la storia viene determinata. In *The Armies Of the Night* la verità personale viene completata da una verità oggettiva, e da ambedue viene fatta nascere la profezia, la meta finale di Mailer. Le grandi ed interrogative metafore conclusive di procreazione ambigua o di sonno purificatore per l'America ricongiungono il narcisismo dello scrittore all'immagine decadente del suo paese nella quale egli metaforicamente si riflette.

In *Of a Fire On the Moon*, infine, assistiamo all'ultima fase di crescita dell'ego maileriano, che ora si allarga per assumere proporzioni cosmiche. Il fatto che lo scrittore racconti in terza persona, che dia a se stesso, narratore e personaggio il nome di Acquarius, (perché nato sotto tale costellazione, e per essere in carattere con il viaggio nei cieli), e infine il fatto che

41. *Ibidem*, p. 284.

il primo capitolo venga intitolato « A Loss of Ego », non deve trarre in inganno il lettore. Nonostante Mailer dica che durante la sua visita alla N.A.S.A. e durante la stesura del libro « he was detached (...) from the imperial demand of his ego » [42], egli troneggia ancora al centro del suo universo, grande abbastanza per fare un viaggio sulla luna, la nuova metafora della sua ambizione. In definitiva, questo libro, come i precedenti, diviene per l'ego maileriano l'occasione per un nuovo viaggio, una nuova esplorazione in cui Mailer è sia il viaggiatore che la destinazione; e questa volta non è un incontro di pugilato a darci più notizie su di lui, né una marcia sul Pentagono, e neppure una convenzione politica, ma addirittura un viaggio sulla luna ed un'esplorazione del cosmo. I soliti temi esistenziali, tra i quali primeggia un'analisi forse più sfiduciata dell'uomo moderno, i problemi dell'America e il dilemma dell'artista sono trasferiti nell'atmosfera plastica ed irreale del Centro Spaziale, le cui stanze sono « windowless » come per ironico e pessimistico contrasto. Mailer ritrova davanti a sé gli antichi timori, lo « smell of death » e il « mistero » che è ora ancora più insondabile; egli è portato a meditare sulla voragine tra tecnologia e metafisica, tra psicologia delle macchine e sogni degli uomini, tra presagi del futuro e svuotamento delle rivelazioni. Alla fine, tuttavia, riconduce ancora una volta tutto il materiale, le cosmiche riflessioni e gli interrogativi morali interiormente sul suo io. Il libro comincia con una rievocazione della morte di Hemingway, (con l'amara osservazione che il *New York Times* non si era mai curato di chiedere la sua opinione sull'evento), e si chiude con l'annuncio ufficiale della rottura del suo sesto matrimonio. Nel mezzo la decadenza spirituale della sua vita diviene la metafora del terrore e della violenza di un mondo inquinato e devastato dalla guerra, quel mondo dal quale la navicella Apollo viene lanciata.

L'atterraggio sulla luna, in conclusione, pone a Mailer un vecchio dilemma: che cosa il successo della scienza lascerà all'immaginazione artistica? D'accordo con tutte le istituzioni

42. N. MAILER, *Of a Fire On the Moon*, *cit.*, p. 6.

politiche, finanziarie, sociali ed industriali la scienza ha dato alla tecnologia il grande potere di infettare anche la luna, il simbolo più romantico del sogno e dell'immaginazione. Mailer, che vuole tenere il passo con i tempi, alla fine del libro anch'egli possiede la luna, ma solo per riguardare al mondo da essa con nuova speranza:

(...) he had come to believe by the end of this long summer that probably we had to explore into outer space, for technology had penetrated the modern mind to such a depth that voyages in space might have become the last way to discover the metaphysical pits of the world of technique which choked the pores of modern consciousness — yes, we might have to go into space until the mystery of new discovery would force us to regard the world once again as poets, behold it as savages who knew that if the universe was a lock, its key was metaphor rather than measure [43].

La chiave per riaprirci alla vita e determinare un nuovo circuito di energia nella nostra esistenza non è nella scienza e nella tecnologia, ma nell'immaginazione e nell'arte, non nello spazio ma nel mondo in cui viviamo. E' questo il messaggio di Mailer, questa la sua scoperta, da cui forse un giorno nascerà quel grande romanzo che egli non smette di annunciare.

CATERINA RICCIARDI

43. *Ibidem*, p. 471.

ELIO VITTORINI AND THE CRITICISM OF AMERICAN LITERATURE: A REEXAMINATION

Although Vittorini's ideas on American literature have been discussed by a number of critics, their complexity and objective value have been neglected in order to pursue a particular vision of the writer: the ardent young anti-fascist who first seized upon America as a symbol of liberty and youthful vitality and then reconsidered in postwar maturity. Too often this idea of Vittorini's development substitutes a vague myth of America — based upon a number of assorted institutions and characteristics — for the literature itself; just as often, Vittorini is identified with the more extreme views of his close friend and associate Cesare Pavese, to the detriment of his own positions [1]. Concerned almost exclusively with Vittorini's needs as a man and as a creative writer, his critics have judged his writings on American literature to be primarily subjective. Perhaps because of this assessment, they have received little close scrutiny as criticism *per se*. For these reasons I believe a reexamination which proposes to consider Vittorini's criticism solely as criticism, and undertaken in the light of what has already been written about it, will serve to clarify the ideas of an important body of work on American literature.

I

The first scholar to make a general investigation of Vittorinian criticism of American literature, Agostino Lombardo,

1. Agostino Lombardo, « L'America di Vittorini », *La ricerca del vero* (Roma, 1961), pp. 63-81, first published in *Criterio*, V-VI (1958), 354-68, is the only lengthy consideration of Vittorini's American literature criticism apart from Pavese's.

expresses a conclusion which serves as a point of departure for later writers:

> Certo una visione siffatta, tanto legata alle esigenze, alle ragioni sia poetiche sia morali e civili dello scrittore, non poteva non condurre — e lo abbiamo visto — ad una interpretazione della letteratura americana più soggettiva che oggettiva; più esatta e vera come componente dell'esperienza vittoriniana che come giudizio critico assoluto ed autonomo... [2].

Although Lombardo finds that Vittorini's *carica personale* contributes to his strength as a critic of American literature, others tend to judge it more negatively, in keeping with the pejorative evaluation of subjective literary criticism in general. Shortly after Lombardo's moderate formulation, Vito Amoruso described Vittorini's criticism in the following terms: « Quella capacità di errore, di confusione, in cui l'esercizio critico si mescola all'interpretazione, all'arbitrio, diremmo meglio soggettivo, quel fare di una pagina di critica un pezzo di invenzione » [3]. Vittorini's analyses of American literature (and for Amoruso, those of Cecchi and Pavese as well) cannot be adequately understood without taking into account « quell'impegno umano ... quel sottofondo personale e autobiografico » [4]. Similarly, Sergio Pautasso writes: « E' su questo piano etico, oltre che su quello dell'intrinseco valore delle opere stesse, che va valutata l'importanza dell'introduzione in Italia della letteratura americana operata in quegli anni da Pavese e Vittorini » [5]. Donald Heiney believes that Vittorini and again, Pavese, « were interested in American literature primarily for what it said to them personally as individuals and as writers » [6]. Still more extreme, Dominique Fernandez denies al-

2. *Ibid.*, p. 67.

3. « Cecchi, Vittorini, Pavese e la letteratura americana », *Studi Americani*, VI (1960), 29.

4. *Ibid.*, p. 9.

5. *Elio Vittorini* (Torino, 1967), p. 140.

6. Donald Heiney, *America in Modern Italian Literature* (New Brunswick, N. J., 1964), p. 70.

most all objective value to Vittorinian pronouncements on American literature: « Ma dire 'storia' è dire male. Bisognerebbe dire 'poema' o 'meditazione lirica' ... L'America che Vittorini ha scoperto è una copia del suo universo interiore »[7].

Linked to the assertion that Vittorini's observations on American literature are subjective is the commonly-held belief that they must be seen as part of a general response to a repressive government. Amoruso, for example, places Vittorini's personal and autobiographical considerations in their political context, but the most enthusiastic adherents to the view of the writer's literary criticism as fascist protest are Heiney and Fernandez. Heiney explains: « To a generation submerged in the fakery of official Fascist rhetoric, America offered the possibility of a return to the primitive and elemental, a return to innocence »[8]. A lengthy discussion elaborates and documents the symbolic importance of America to the young intellectuals who saw in it « the possibility of an escape from a corrupt civilization »[9]. Fernandez pushes this thesis further, declaring that America's chief appeal to Vittorini's generation was merely that of an « antidote » to dictatorship: « L'America fu un pretesto, un laboratorio, quasi un'invenzione »[10]. None of the three critics cited appear to have heeded the caution of Lombardo that it would be an error to see Vittorini's criticism only in this restricted light.

Another point made by Vittorini's critics concerns his development after the war. All accept the view expressed in Pavese's well-known statement that by this time the discovery of American literature was over for Italians[11]. For Lombardo the postwar Vittorini is more objective and less personal, but at the same time a less able critic of American literature.

7. *Il mito dell'America negli intellettuali italiani dal 1930 al 1950*, trans. Alfonso Zaccaria (Roma, 1969), pp. 38-9.

8. HEINEY, p. 14.

9. *Ibid.*, p. 60.

10. FERNANDEZ, p. 9.

11. « Richard Wright », *La letteratura americana ed altri saggi* (Torino, 1962), p. 189; cf. « Ieri e oggi », pp. 193-96.

Heiney and Fernandez both find that under the influence of postwar disillusionment Vittorini revised his position in the direction of a more objective view. Amoruso, like Lombardo, believes that he errs in treating twentieth century writers as having the same matrix of experience that earlier writers did.

Associated with Vittorini's subjectivity in the minds of his critics is *barbarismo* [12], the concept that the New World, in contrast to long-established European cultures, is in some ways primitive. While writers like Cecchi, Praz and Linati find the lack of a traditional framework to be a serious and even insurmountable barrier to the creation of significant literature, Vittorini, along with Pavese and Pintor, accepts it as a liberating factor. For this group American literature exhibits *barbarismo* not in the negative sense of crudeness and lack of cultural ballast, but in the positive sense of a renewed contact with nature and a youthful vitality and force which have not been vitiated by the demands of tradition. Because Italian literature appeared weary and uncreative at the time, i.e., the aesthetic counterpart of fascism, this latter group was all the more eager to demonstrate that American literature was both different and desirable.

This attitude toward American literature can be amply documented in the published remarks of the *americanisti*, although it is expressed explicitly and more often in Pavese than in Vittorini [13]. Vittorini's criticism of American literature does, however, reveal a commitment to *barbarismo* as a thesis and to a positive interpretation of it [14]. Thus, he describes

12. Although never used by the *americanisti*, *barbarismo* has become the accepted term for the primitivism found by so many Italian critics in American literature; see LOMBARDO, « Tradizione americana », *Studi Americani*, II (1956), 285-301, for the first discussion of *barbarismo* in this context.

13. See « Ieri e oggi », « Richard Wright », and « American Renaissance ».

14. In *Politecnico*, no. 38 (April, 1947), rep. *Diario in pubblico*, 2nd ed. (Milano, 1970), pp. 310-11, Vittorini distinguishes between *violenza barbarica* and *violenza procurata*. The first is passionate, vital, spontaneous, human; the other cold, rational, anti-human — an assumed and unnatural form of

America as « un mondo immerso nella natura » and « una ripresa dell'uomo » [15]. America « aveva in corpo un'acerba voce, selvaggia, non civilizzata ... voce di giovanile ferocia » (p. 123). Speaking of Mark Twain, but at the same time of the best and most characteristic of American literature, he writes: « Tutto ciò con uno slancio fervidamente positivo e vitale; e con dietro la semplice memoria che per la prima volta s'accorge d'esser gioventù e d'esser natura » (p. 132). That such a literature should be valued for its unique merits is also clear in the following statement:

> La letteratura americana è l'unica che coincida, dalla sua nascita, con l'età moderna e possa chiamarsi completamente moderna. Tutte le altre letterature conservano, pur nei loro aspetti contemporanei, caratteri umanistici e medioevali. Scriverne... è scrivere anche dell'umanesimo e del medioevo, mentre scrivendo dell'americana si scrive soltanto dell'età moderna e si può isolare la modernità in se stessa, coglierla come tale, studiarla come soltanto tale (p. 271).

For the critics cited earlier, Vittorini's subjectivity as a critic of American literature is centered in an over-commitment to *barbarismo* during the thirties and early forties, followed by a disillusioned retraction after the war. By implication, and especially by identification with Pavese, Vittorini becomes an exemplar of criticism as a vehicle for political polemic: his early and too-ardent devotion to *barbarismo* illustrating a desi-

barbarism. The distinction made here is germane: the *barbarismo* Vittorini finds in American literature is the positive *violenza barbarica;* but when he writes in 1938 that « quasi in ogni paese ... vi è conflitto tra uomini civili e uomini barbari » (*Diario,* p. 102), he is clearly referring to the assumed barbarism of *violenza procurata.* Heiney instead interprets the remark of 1938 as a negative reaction to Pavese's cult of the primitive! (p. 67).

15. *Diario in pubblico,* 2nd ed., p. 130. Further page references to this edition will be incorporated in the text; the word « note » preceding the page number indicates a comment added to the original article for the first edition of *Diario* in 1957.

Some of the pre-Americana articles have been condensed or slightly altered for publication in *Diario.* When these changes have seemed important, I have preferred to cite the original article.

re to make a pointed comparison with Italian culture, his later reversal a response to the new postwar political and cultural situation. In Fernandez's opinion any modification of *barbarismo* would discredit completely the critical premises to which Vittorini subscribes: « Una volta provato che l'Europa, anche alla lontana, influenza l'America, il mito crollerà all'istante. La nuova generazione [Vittorini, Pavese, et al.] si sforza dunque di stabilire che la cultura americana è assolutamente indipendente » [16]. Even the most enthusiastic proponent of *barbarismo*, with the most exigent personal needs to find an alternative to fascism, would be unlikely to take the dogmatic stand which Fernandez attributes to Pavese and Vittorini, failing—and here it is a significant failure—to distinguish between the two authors.

In contrast, an examination of Vittorini's writings reveals the far more reasonable and reasoned position that American literature at its best and most characteristic is a fusion of old and new:

> Essa sarà figlia di genitori dei quali uno solo è ignoto. L'altro è illustre, un gentiluomo, e gliene ha lasciato il segno nel sangue. ... Cioè la cultura americana avrà sempre dentro l'esperienza della cultura europea. Ha tutti gli anni della conoscenza umana dentro la sua gioventù (p. 234).

But this was written in the *Politecnico* days and thus is used by both Heiney and Fernandez as an example of the revised Vittorinian theory of American literature. Far from discovering this parentage in 1946, however, Vittorini held the same balanced view from the beginning of his study of American literature. In « Notizia su Saroyan » (1938) he writes of the *carico di vecchio mondo* which seasons the writer's New World experience and allows him to universalize it, to transcend both Europe and America. Saroyan, a typical representative of the first generation American writer, illustrates this process:

16. Fernandez, p. 53.

Il carico di vecchio mondo è in lui ogni volta diverso, come profumo, ma comune è la terra, comune è la lingua, sempre la stessa è la storia, e Saroyan finisce per vedere al di là dei limiti geografici della terra americana, vede tutta la terra, e allora l'uomo, questo armeno o questo filippino, o anche questo assiro diventa, pur nel suo profumo speciale che è solo profumo, simbolo di tutta la razza umana [17].

The heritage of the Old World may seem more intangible to Vittorini than to a tradition-minded critic like Mario Praz; he speaks of it variously as *profumo, aromi, spezie*, but its importance as a positive value is obvious in the above passage and elsewhere. The Old World *carico* could also be negative, however. Writing three years later, Vittorini describes the intellectual cargo which the Puritans brought from Europe as *pregiudizi feroci*.

II

The best way to pursue further various disputed points about Vittorini's criticism of American literature is to turn to the criticism itself. My examination will proceed chronologically, beginning with the scattered pre-war essays, then taking up the wartime *Americana* notes, and finally considering the postwar writings.

Vittorini's first piece on American literature, an essay on Melville published in January, 1933, reveals an ability to distinguish between elements of *barbarismo* and other aspects of *Moby-Dick*. He finds Melville's principal power to be the « facoltà di incanto dinanzi alla natura » [18], certainly an aspect of *barbarismo*. After quoting from Melville to illustrate this ability, he continues:

Io trovo che in momenti così Melville riesce a farci credere a una sua realtà assai più che in quel tetro, e sia pure eroico, acca-

17. « Notizia su Saroyan », *Letteratura*, II (gennaio, 1938), 141.

18. [Rev. of Pavese's translation of *Moby-Dick*], *Pegaso*, V (gennaio, 1933), 127.

nimento di capitano Achab e del « Pequod » dietro al demonismo impersonificato dalla balena bianca. Trovo che per questi momenti così, e cioè per il ritmo lirico-documentario (continuo nell'opera) di cui questi momenti sono l'espressione più intensa, si può parlare di « poesia delle origini ». E che solo in questo senso Melville è un primitivo: come può esserlo non soltanto un americano d'allora, ma chiunque con anima giovane apra tanto d'occhi sull'universo [19].

In the above passage Vittorini defines and limits the kind and amount of primitivism which he finds in *Moby-Dick*. Moreover, his assertion of the universality of experience, a central tenet of his critical approach, forestalls any suggestion that only an American experience could produce the primitivism of Melville's world. The essay continues with an enumeration of those moments which evoke « un primo giorno della creazione », i.e., a fresh and vital bond between man and nature, but again Vittorini makes clear that this is neither an exclusive or new kind of phenomenon: « Io trovo che è veramente omerico o biblico, insomma, primitivo » [20].

The essay on Melville is disappointing in its refusal to come to terms with Ahab's mad quest and its metaphysical implications [21], but the literary context may partially explain this failing. Written as a review of Pavese's translation of *Moby-Dick*, it responds to and elaborates on, but fails to go beyond, the ideas of Cecchi in his pioneering article of 1931 on Melville.

The next group of essays on American writers — on Erskine Caldwell, James Cain, and William Saroyan — develops ideas found in the review of *Moby-Dick*. Aspects of primitivism are prominent in Vittorini's treatment of these authors, but his judgments are neither excessive nor ill-founded. The salient characteristics of Caldwell are caught in a few lines:

Insomma è uno scrittore statico, e in romanzi e racconti evoca pressappoco sempre la stessa cosa: l'immensità della campagna col-

19. *Ibid.*
20. *Ibid.*, p. 128.
21. Cf. Lombardo's discussion on this point (« L'America di Vittorini », p. 66).

tivata a cotone o a tabacco, l'immobilità del tempo pur nel passare delle ore o dei giorni o degli anni, l'intensità inflessibile del caldo nell'estate, del freddo nell'inverno, della fame nella miseria di ogni stagione, e il vuoto senza fondo della fatica o dell'ozio umano... I suoi personaggi, pur agitandosi come indemoniati, non conoscono tormenti interiori; e il suo mondo, pur odorando di zolfo, non inghiotte a dannazione nessuno... (p. 100).

Caldwell's lack of development as a writer, the heavy presence of the physical environment, and the correspondingly light force of the characters: surely these are the points to be made about Caldwell and all else elaboration.

If Caldwell exemplifies *barbarismo* through his emphasis on an elemental relation between man and earth, James Cain does so through the same quality which Vittorini exalted in Melville — an Adamic sense of wonder at the facts of existence, the stuff of his fiction. Vittorini makes clear, however, that this attitude is a literary stratagem, the product of cleverness rather than ingenuousness.

Saroyan, like Cain and Caldwell, has certain *elementi grezzi* which could place him under the rubric of *barbarismo*, but they are not what interest Vittorini in his work. Rather, the essay on Saroyan serves to develop Vittorini's ideas on the dynamic relationship of the Old to the New World. For much of the time Saroyan himself is lost sight of in the universalizing process: he represents for Vittorini any writer of recent immigrant stock who still has some *carico di vecchio mondo* to contribute to his art.

Caldwell, Cain and Saroyan are often cited as evidence of Vittorini's subjectivity and critical irresponsibility: he is accused of devoting too much attention and enthusiasm to writers that we now know are second rate. Examining Vittorini's actual statements once more serves to underline the difference between descriptions of Vittorini and Vittorini himself: there is no evidence that he believed these three to be major figures. He pronounces Caldwell's work static; Faulkner's, in contrast, is « una imbrogliata matassa che si sbroglia e distende ad ogni nuovo libro proprio nel sempre più

complicarsi di ricco filo nuovo »[22]. Cain and Saroyan are treated enthusiastically but not without reservation, and the faults attributed to Saroyan — undisguised polemic and sentimentality — are serious. In short, it seems less than generous for critics with the benefit of hindsight to discredit Vittorini's judgment in general on the basis of his qualified approval of these three writers[23].

The major result of Vittorini's interest in American literature and the chief source of his fame as its critic is the literary history written for the anthology of 1941, *Americana*[24]. In this series of loosely-connected essays Vittorini propounds his major ideas on American literature. Because of his cryptic manner and habit of using recurring terms like *ferocia* with different meanings, I believe a rather detailed exposition of Vittorini's key concepts would be valuable.

Just as the later immigrant would bring to the New World his personal *carico di vecchio mondo*, so the first settlers, the Puritans, brought their own European baggage of concepts which were not rooted in experience: « Solo astratti furori li agitavano, l'idea della grazia, l'idea del peccato, i pregiudizi feroci del dualismo calvinista » (p. 115). And just as the twentieth century sons of immigrants would fuse their Old World heritage with New World experience, so the Puritans found in the raw vitality of a new land the force to carry on: « Trovarono in America la necessaria ferocia per praticare quei pregiudizi feroci » (p. 115). Thus, a new entity is produced from the union of Old World ideas and New World living: « Una voce ruggente; che indicherà gli sviluppi inte-

22. « Oggi si vola » [rev. of the Italian translation of Pylon], *Letteratura*, I (luglio, 1937), 174.

23. A note Vittorini added to the Cain essay for the first edition of *Diario* provides an Eliotian justification for his interest in this writer (and, by implication, in Caldwell and Saroyan): « Sono per l'appunto i minori che fanno più attivamente da veicoli negli scambi tra le letterature » (p. 102).

24. Vittorini's commentary on American literature was published in the sequestered edition of *Americana* in 1941, then as « Nascita della letteratura americana » in *Prospetti*, no. 8 (estate, 1954), 103-21, and in *Diario* (1957).

riori dell'uomo in America » (p. 116). The Federalists continued the same fusion of old content and new form:

> Così pure gli uomini della rivoluzione, gli stessi aridi collaboratori del « Federalist », e Tom Paine, il teorico dei diritti naturali, Thomas Jefferson, l'autore della « Declaration of Independance » [sic], parlarono senza dir nulla di nuovo, con la voce della ferocia. Non fecero altro che ancora una volta trasferire tra gli americani il pensiero europeo del loro tempo, il più estremo, ma lo fecero denudandolo in un tale assoluto di fede che, poco dopo, gli esecutori della rivoluzione francese si riferivano agli scritti di Paine e Jefferson per giustificare fuori della politica gli eccessi rivoluzionari (pp. 116-17).

According to Vittorini Emerson and Thoreau took, albeit cautiously, the first truly new step in American literature. But they were certainly not free from the Old World *carico*: Vittorini exaggerates Emerson's erudition somewhat while giving Thoreau his due as a serious scholar of Greek. More significant than the thought of European philosophers which Emerson and Thoreau appropriated by choice was the burden inherited from the Puritans: the load of prejudices, conventions and inhibitions which interposed itself between man and nature. With Emerson and Thoreau the intellect took a step forward, but the blood — the direct physical experience of life — remained unaffected. They perceived the problem, the need to fuse the Old World heritage with the life of the New World in a dynamic way, yet they were unable to act upon their insight because the still powerful Puritan vision imposed a purity upon experience which excluded suffering and evil.

It was left to the second generation of American romantics — Poe, Hawthorne and Melville — to embrace the totality of life forbidden by the Puritans. In discussing these authors Vittorini introduces another important concept: *purezza*. Like *ferocia, purezza* is used for several different kinds of attitudes, a practice which confuses the reader but serves to link Old and New World ideas. The purity sought by the Puritans is both anti-life and lacking life experience: an atti-

tude produced by abstract furies rather than physical reality, it attempted to deny and banish that large area of experience which the Puritan world vision excluded. Poe, Hawthorne and Melville redefine purity as of the heart rather than the intellect, attainable only through the direct confrontation of all of life: « Purezza si cerca: convincere l'uomo della purezza che è nel caldo sangue del suo cuore dinanzi a tutta la vita » (p. 126). Nor can these writers, in Vittorini's description, praise a fugitive and cloistered virtue: « Chi non è mai parso corrotto non è mai stato puro » (p. 126).

It is Melville who struggles the hardest and becomes embittered over the difficult ways of *purezza*: « Ebbe sempre il sospetto che qualcosa dell'uomo sarebbe rimasto corruzione » (p. 127). But it is also Melville who penetrates furthest into the nature of things:

> Egli ci dice che la purezza è feroce. La purezza è una tigre. Nessuno che sia puro può avere pietà. Senza rendersi conto di gridare, in sostanza, queste cose, Herman Melville gridava e gridava, e vedeva apoteosi di purezza in immagini di auto-distruzione: come quella di Billy Budd impiccato (p. 127).

As opposed to the exclusive, life-denying purity of the Puritans, Hawthorne, Melville and Poe seek a purity of vision based upon an acceptance and even an experiencing of the whole of life. This sort of purity is ferocious because it originates in the wider vision of life, in evil and corruption as well as in the traditional Puritan virtues. This new vision, the distinctively American product, does not reject the Old World *carico* so much as transcend it.

An amplification of the meaning of *purezza* occurs in Vittorini's discussion of Mark Twain, whose works:

> Riuscirono... a rendere comunemente istintive innumerevoli premesse della lotta per la « purezza »: insofferenza delle attitudini ipocrite, incredulità verso le prese di posizioni moralistiche, scetticismo in genere, e ilare dubbio dinanzi al bene, ilare dubbio dinanzi al male (p. 132).

Thus, *purezza* is a manifestation of *barbarismo*: its goal is to

cut through some of the accretions of civilization and seek a way back to nature, to a basic reality obscured by those abstract furies in the minds of men. This is the genuine newness Vittorini finds in American literature, while at the same moment — his critics to the contrary — he insists upon the ongoing presence of Europe in America. The very next section of his history, *La letteratura della borghesia*, cautions against judging the literature of the 1870's to be an isolated movement:

> L'America era « anche » Europa, « anche » vecchio mondo; non bisogna mai dimenticarlo. Il fatto stesso delle sue riprese di contatto con l'Europa proprio tutte le volte che qualcosa si muove in Europa, mostra come il vecchio mondo ch'è in lei sia sensibile e pronto, non morto (p. 134).

Purezza and *ferocia*, together with references to aspects of *barbarismo*, drop out of Vittorini's history of American literature until the major twentieth century writers. Then a new cycle begins: a proto-figure in the person of John Dewey, *un primitivo autentico* corresponding to Emerson and Thoreau in the nineteenth century; Dewey, in turn, is surpassed by Hemingway, Faulkner and Eliot, who are counterparts of Poe, Hawthorne and Melville:

> Nuovi classici, portatori di nuove scoperte, in essi appare infine già attuato il valore di « purezza », e quello di « ferocia », e il significato della lotta feroce per la purezza (p. 160).

Vittorini is not making a facile identification of the two groups of writers, however. Rather than struggling to realize *purezza* through *ferocia*, i.e., to create a new American literature, the twentieth century figures begin where their predecessors left off.

Critics have chided Vittorini for using these same terms for both twentieth century and earlier writers [25], but here again I must differ from prevailing opinion. *Purezza* and *ferocia*

25. See LOMBARDO, p. 77; AMORUSO, p. 37.

are timeless concepts which can be employed to explain the way in which any writer attempts to create art. Or, to turn the phrase another way, in Richard Wright's words: « What are the basic promptings of artists, poets, and actors but primal attitudes consciously held? »[26]. The goal of the writer is *purezza*, the penetration of sham structures created by man to hedge reality in order to reach back to raw experience, primal truth, nature. Like Ahab striking through the mask, the writer wants to know, to be in touch with the essential mysteries — and must be to create art. *Ferocia* is the way or the attitude, savage and uncivilized because it must strip things to their essence, must confront evil and corruption and be strong enough to use them as the materials of art. Vittorini's method is poetic, but the result is valid criticism rather than poetry:

> Si noti che l'errore di scrittore è in Faulkner, di solito, una mancanza di ferocia; per adeguarlo alla natura, per non renderlo ferocemente gratuito, il gesto di Popeye non viene trasformato in simbolo; così possiamo supporre che l'errore cercato da Faulkner nell'uomo sia anch'esso una debolezza, un difetto della ferocia necessaria a travolgere bontà, pietà, e gli altri compromessi infiniti della corruzione (p. 161).

Similarly, Vittorini's assertion that the modern classics, Hemingway and Faulkner, occupy a position in the twentieth century analogous to that of Poe, Hawthorne and Melville in their time is reasonable in the light of some thirty-odd years of further twentieth century history. These writers have remained the major figures they appeared to be whose works have been assimilated by younger writers just as Vittorini indicated: « E ora occorre ch'esse vengano assimilate, rese istintive » (p. 166).

Vittorini's « mistake », as he himself defined it sixteen years later[27], was in predicting the development of a « new legend » which would replace the son of the west with a more

26. *Black Power* (London, 1954), p. 267.

27. And as his critics have defined it: see LOMBARDO, p. 68; HEINLY, p. 91; PAUTASSO, p. 152.

universal figure. Vittorini counted on a group of writers — « tutti figli delle razze perseguitate o umiliate » (note, p. 167) — but none of those who appeared promising in 1941 fulfilled his hopes. It may be offered in Vittorini's defense that no one foresaw the enormous staying power of the Old Masters, who would dwarf and subdue the next literary generation. Moreover, his instinct in expecting a development on the part of ethnic writers was sound, if premature. Not the generation of John Fante, Jerry Mangione and Carlos Bulosan, but that of Saul Bellow, Bernard Malamud and Ralph Ellison would succeed in creating this other America in fiction.

When Vittorini next turns to American literature five years later in his postwar *Politecnico* period, it is to begin his history all over again « daccapo, ripensandolo e riscrivendolo » (note, p. 235). This far more ambitious and detailed version is more cultural than literary history: Vittorini devotes most of his attention to religion and its effect on the development of society and to the intellectual matrix of the American Revolution. In spite of this new emphasis the major ideas of the earlier history remain unchanged. There is first of all the Old World *carico:*

> Per quanto sia rozzo nell'espressione, e per quanto ci appaia trafelato, per quanto si porti in ognuna delle parole che pronuncia l'odore della sua fatica d'uomo nuovamente dei boschi, egli non ha mai una volta sulle labbra il balbettamento primitivo. Si riduca anche in cenci, nel suo scrivere, avrà sempre indosso qualcosa del passato europeo che è il suo passato. Avrà dentro un ricordo che non può dimenticare di tutto quello che l'uomo ha imparato (p. 233).

But for those critics who read this and similar passages as a retraction of Vittorini's earlier view of American literature, there is a continued insistence on its youth and special status:

> La cultura moderna viene ad avere in America, dico nella cultura americana, una sua storia naturale che si stacca dalla storia di tutta la precedente cultura come da una preistoria, con un inizio che è nascita e non rinascita, con uno sviluppo che è infanzia, e con un Seicento-Settecento che equivale, per il modo in cui si

pone, a quanto nella antica cultura mediterranea o nella cultura del medioevo fu detto periodo sacerdotale o cleticale (p. 240).

The dynamic relationship between Old World content and New World form is now more clearly delineated: the Puritans found their strenuous concept of the struggle against sin reflected in the physical struggle to survive in the New World: « Da questo nasce, per le generazioni che si susseguono, un oscuro sentimento di non potere non esser 'feroci' quando si è nuovi, e un gusto, quindi, della 'ferocia' come gusto stesso della novità, un gusto stoico e fresco dell'esistenza » (p. 250). The men of the seventeenth and eighteenth centuries continued to express European ideas but, just as Vittorini wrote in this earlier history, in a new voice: « Trasformano ogni inglese e piatto argomento in mortale vetriolo americano, mortale e perciò vivo, perciò vitale » (p. 250). *Ferocia* comes first, and then is perceived to be the way to attain *purezza,* but Vittorini's second history ends before the fruitful conjunction of *ferocia* and *purezza* in the nineteenth century writers. With the sudden collapse of *Politecnico* Vittorini's « literary-political » interest in rewriting his history also came to abrupt conclusion. There seems no evidence for the bitter disillusionment Fernandez finds in this renunciation, merely a suggestion that such a large-scale project, if pursued, presents difficulties which might warrant a different procedure: « Pur se era sull'onda di problemi d'oggi e italiani che lo eseguivo, avrei finito col trovarmi nella necessità di attingere le mie informazioni direttamente in America » (note, p. 330).

Taken as a whole, Vittorini's American literature criticism is an impressive achievement. While it is always possible to say more than Vittorini does — defects are inherent in the form which he selects — he nevertheless manages to cryptically supply the insightful grain of truth which may fructify abundantly in the reader's mind [28]. Concerning Howells and

28. Vittorini's critical approach recalls D. H. Lawrence's *Studies in Classic American Literature* (1923), but a careful examination of *Diario in pubblico* in the light of Lawrence's book reveals a similarity of attitude rather than overt borrowings.

James, for example, he notes that both exibit *l'ossessione del pudore*, but whereas Howells is himself imprisoned by middle-class reticence, James uses it for his fictive ends:

> Henry James, però, sapeva che le inibizioni del mondo sociale cui apparteneva erano inibizioni. Non prendeva sul serio, pur osservandoli, i valori convenzionali del suo tempo; non credeva in un significato del costume; e restò sempre libero, « con l'intelletto », dall'ipocrisia dell'alto conformismo internazionale (p. 136).

And how apt is Vittorini's conclusion about Emily Dickinson, whom he ranks even higher than James: « Vi fu però, condensato nel carbonio puro dei versi, l'appagamento speciale che gli uomini raggiungono a rendersi conto (senza gioco) di essere inappagati » (p. 138). Vittorini seizes significances and leaves the illustrations to others, to the generation of academic critics who follow, we might say.

III

It has been my purpose to take issue with various conclusions advanced by other critics and in so doing to propound a somewhat different view of Vittorini as a writer on American literature. That Vittorini's enthusiasm for American literature was at its peak when the fascists were in power is demonstrable; that he saw in America and its literature an alternative to fascism is implicit. I quarrel only with using these facts to discount or ignore the critical judgments Vittorini rendered during the thirties and early forties. That he lost interest in American literature after the war is certain, but to speculate further on the matter is dangerous. Such extravagant hypotheses as Fernandez and Heiney entertain are simply unfounded [29].

29. FERNANDEZ, pp. 107, 108-9, declares that the decline of Vittorini's interest in American literature is linked to his inability to write further creatively. HEINEY, p. 92: « His disappointment when it came was not so great [as Pavese's]. Vittorini was dissillusioned ... but he never felt betrayed ».

What has emerged from this reexamination of Vittorini's American literature criticism, however, is noticeably different from earlier discussions in some important respects. The Vittorini who undergoes a great change of attitude during the postwar years seems to have been mistaken for Pavese; in reality, although Vittorini became more interested in cultural criticism, his premises as a literary critic remained the same from first to last. Except for the one « mistake » discussed above, and the assertion in 1957 that the future was more unforeseeable than it had seemed in 1941, Vittorini did not qualify his earlier opinions about American literature — nor did he express disillusionment. The supposed over-emphasis on *barbarismo* is similarly uncorroborated by an examination of what Vittorini wrote: he was consistently aware of the Old World *carico* and its dual role as valuable heritage and as incubus. As for subjectivity, the critic will always select his subject matter for his own reasons, which may be subjective but do not enter into what he writes about his chosen topic. Critical subjectivity comes afterwards, the violation of the work for the critic's own ends. Such a distortion of American literature for personal reasons (as opposed to normal critical error) is what I fail to find in Vittorini's criticism. The application of a pragmatic standard will at least lay to rest the idea that this body of work deserves to be called a « poem » or an « invention ». From the standpoint of the present, no judgment of his appears foolish or wrongheaded: Vittorini appreciates the major figures of the past and, more difficult, of his own time.

A generation later Vittorini's writings on American literature repay in suggestiveness and originality the effort to read them not only as cultural documents of a difficult period in Italian history, but as criticism.

LOUISE K. BARNETT

HAPPENINGS

Un numero limitato di elementi basilari: un ambiente, un segmento di tempo, alcune persone e oggetti, e la loro combinazione può generare catene indefinite di eventi. La funzione generativa è implicita nelle premesse. L'operazione *Happening* può cominciare.

Happening è in sé quello che può divenire. *Happening* è quello che è nel suo farsi.

Happening è il termine con cui generalmente si indica un tipo di rappresentazione anticonvenzionale che trova i suoi inizi intorno agli anni Cinquanta negli Stati Uniti, e si situa come elemento di rottura con il teatro naturalista. Si ricollega piuttosto a tipi primitivi di drammatizzazione e cerca di sfuggire a codici culturali e artistici offerti dalla tradizione.

Allan Kaprow adoperò il termine *Happening*, per la prima volta in un articolo su Jackson Pollock del 1958 e poi in un titolo *18 Happenings in 6 Parts* del 1959. Quando lo usò per la prima volta lo fece quasi inconsapevolmente — almeno così dice egli stesso — poi ne avvertì tutto il peso e cercò di sbarazzarsene insieme a Bob Whitman e Claes Oldenburg [1]. In fondo, *Happening*, aveva tutta l'aria di elevarsi quasi a categoria e le definizioni sono spesso scomode e ingombranti. Come le etichette hanno il difetto di limitare eccessivamente l'oggetto e di lasciarne scoperti aspetti e caratteristiche.

Fortuna e ripudio del termine, da parte del suo stesso inventore è sintomatico del fatto che sotto l'appellativo di *Happening* si nasconda qualcosa di più e di diverso di quanto la parola non pretenda di dire. Altri tentativi di denominazione sono stati fatti: Richard Kostelanetz, per esempio, ha preferito usare l'espressione *Theatre of Mixed Means*. Ma, *Happen-*

1. Cfr. Richard Kostelanetz, *The Theatre of Mixed Means*, New York, The Dial Press, 1968, p. 111.

ing, anche se ha perduto parte della sua trasparenza, rimane sempre il termine più difluso se non il più appropriato [2].

John Cage, Allan Kaprow, Ken Dewey, Ann Halprin, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg, La Monte Young, Carolee Schneeman, Dick Higgins, Meredith Monk, Al Hansen, sono alcuni dei personaggi più rappresentativi legati agli *Happenings*. Di tendenze anarcoidi, sono stati anche chiamati i *New Dada* per il loro rifiuto delle convenzioni tradizionali considerate borghesi e di ogni sistema precostituito. Nessuno di loro proviene dal teatro tradizionale. La loro biografia indica tutto un movimento di interessi diversi: la loro formazione, complessa e varia, spesso annovera disegno, pittura, musica, danza, recitazione, con il prevalere o il succedersi dell'uno o dell'altro. Vi è piuttosto tutto un intersecarsi di percorsi diversi che conducono all'incontro e alla fusione di sistemi semiotici diversi.

Il pezzo più famoso è forse *4'33"* di John Cage. Risale al 1952 e può considerarsi l'iniziatore del genere [3].

« Quattro primi e trentatré secondi di silenzio ». Un documento di primaria importanza. E' silenzio di annullamento di precedenti convenzioni ma è, soprattutto, silenzio che si fa eloquente e assume piena funzione comunicativa per via delle sequenze sonore e dei processi, anche minimi, determinatisi

2. Per altre notizie sugli *Happenings* si possono consultare le seguenti opere: Michael Kirby, *Happenings*, N. Y., Dutton, 1965 e *The Art of Time*, N. Y., Dutton, 1969; *Happenings*, ed. Jurgen Becker and Wolf Vostall, Hamburg, Rowolt, 1965; the *Tulane Drama Review*, ed. M. Kirby and Richard Schechner, Winter, 1965, n. 30; Allan Kaprow, *Assemblage, Environments, & Happenings*, N. Y., Abrams, 1966; Michaela Williams, « What is a Happening? », Panorama - *Chicago Daily News*, April 16, 1966; Al Hansen, *A Primer of Happenings & Time / Space Art*, N. Y., Something Else Press, 1965.

3. Di John Cage si possono leggere: *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1961; e *A Year from Monday*, ibid. 1967. Per altre indicazionni su Cage si rimanda a Richard Kostelanetz, « The Two Extremes of Avant-Garde Music », *New York Times Magazine*, Jan. 15, 1967, e Peter Yates, « After Modern Music », *Location*, I, 1, Spring, 1963.

occasionalmente in quel segmento di tempo. E' un tipo di comunicazione in cui anche un sospiro o una smorfia occasionale, nell'incontro di un pubblico in un ambiente, determinano il contesto drammatico contingente e assumono funzione estetica. Le sequenze di *environmental sounds*, o suoni ambientali, sono poste in rilievo e si istituiscono in oggetto artistico nel momento stesso della manifestazione. Si supera il concetto di testo artistico programmato intenzionalmente in tutti i particolari e l'elemento casuale gioca un ruolo di primo piano nel momento della attualizzazione.

L'indicazione di un « tempo determinato », resa esplicita nel titolo stesso di *4'33"*, è uno degli elementi fondamentali su cui si basa l'*Happening* e ne segna uno dei confini contestuali. In altri termini, la funzione estetica dell'*Happening* si determina, come nel caso di *3'34"*, in rapporto al principio e alla fine del suo segmento di tempo.

La configurazione di *4'33"*, anche attraverso il suo stesso titolo, ha il vantaggio di indicare nitidamente la doppia articolazione del tempo: un « tempo prestabilito », delimitato dai due termini di « inizio » e « fine », che si potrebbe chiamare « esterno »; e un « tempo interno », autodeterminantesi nella catena di eventi-situazioni nel loro farsi. Questo secondo tipo di tempo rientra nel numero degli elementi « non-intenzionali » e rappresenta anche il ritmo o i ritmi propri di ogni *Happening*, a modo loro, irrepetibili.

In tal modo, neppure il ritmo sarebbe imposto in anticipo da un autore o da un regista, ma costituirebbe la novità in sé, assumendo funzione estetica, in quanto delimitato dai punti di inizio e fine. Al di fuori di questi limiti la funzione estetica non potrebbe più essere ricercata.

Il tempo, cosiddetto « interno », apparterrebbe alla non-intenzionalità, mentre la funzione estetica subentra con la intenzionalità della limitazione del tempo « esterno ». In questo modo, qualsiasi processo può assumere funzione estetica, purché lo si consideri entro i termini di tale funzione. « L'evento-tempo non previsto » si situa quindi come elemento

estetico solo e soltanto in quanto incluso in un « periodo di tempo previsto ».

City Scale, realizzato da Ken Dewey [4] nel 1963, presenta una differenza di notevole importanza rispetto a *4'33"*. Appartiene al tipo di *Happenings* che eliminano il secondo dei due limiti di tempo esterno. Si conosce il momento iniziale ma non quello finale. L'*Happening* è quindi delimitato da un momento intenzionale e da uno non-intenzionale. Tutto il processo è proiettato verso una casualità non-prevedibile. Si esaurisce con l'esaurirsi della stessa carica drammatica del processo nel suo farsi.

Con *Five Legged Stool* di Ann Halprin [5] il segmento di tempo viene completamente liberato. Si può parlare di « tempo indefinito ». Chiunque può portarsi dietro la rappresentazione, continuarsela a casa e fonderla con la vita di ogni giorno. Il confine tra arte e vita tende a sfumarsi sempre più, i limiti tra intenzionalità e non-intenzionalità si fanno meno distinti, e non soltanto in relazione al tempo.

Ci si allontana dalla nozione di autore e di regista e si preferisce adottare termini nuovi, come « catalizzatore » (Ken Dewey). Chi organizza è colui che propone, collega o modifica, ma soprattutto adatta alla situazione che si determina di volta in volta. E' come se una proposta si articolasse su piani diversi. Il « testo » o la « partitura » (se esistono), potrebbero rappresentare i piani intenzionali che si alternano ad altri piani non-intenzionali, quali l'ambiente e il suo mutare, la partecipazione individuale e collettiva, sovrapposizioni di sequenze

4. Di KEN DEWEY si consultino: « One Take for a Bare Stage » *Contact,* 10, 1961; « Act of San Francisco at Edinburgh », *Encore,* X, 6, November-December, 1963; e « Score for Readers », *Art Voices,* V, 3, Summer, 1966. Su Ken Dewey, di KENNETH TYNAN: « Dramatists in Perspective », *The Observer,* September, 15, 1963.

5. Di ANN HALPRIN si possono leggere i seguenti saggi: « It's All the Fault of Christopher Bolex », *Reporter,* XVI, 3, 1966. Su Ann Halprin: JACK ANDERSON, « Manifold Implications: Ann Halprin », *Dance Magazine,* April, 1963; e « Dancers and Architects Build Kinetic Environments », *Dance Magazine,* Nov. 1966; MARGARET N. H'DOUBLER, *Dance: A creative Art Experience,* Madison, University of Wisconsin Press, 1957; PETER YATES, « Vision of the Dance », *Arts and Architecture,* February-March, 1965.

sonore registrate o l'impiego di meccanismi elettronici che hanno la possibilità di alterare la catena sonora.

Nell'insieme si ottiene una specie di *collage* di piani intenzionali e non-intenzionali armonizzati da forze collettive autodeterminantesi. La varietà dei mezzi impiegati impone la collaborazione anche per condurre il programma intenzionale. Non è detto però che i collaboratori siano sempre specialisti e ci si serve spesso di dilettanti o della partecipazione occasionale di un pubblico attivo.

In *City Scale*, per esempio, l'impiego dei mezzi visivi e delle sequenze sonore fu affidato a due collaboratori. Lo spettacolo si svolse parte all'interno, parte all'esterno, e vi parteciparono poco meno di cento persone. Una ventina con compiti precisi, gli altri facenti parte del pubblico attivo.

Tra le innovazioni più interessanti è la ricerca di perfetta fusione con i luoghi esterni della città per cogliere aspetti insoliti di luoghi noti o aspetti sconosciuti o poco noti. Operazione, questa, definita da Ken Dewey *resurfacing forces*, o del « far riaffiorare forze ». In altri termini, si tratta di un principio su cui si fonda molta produzione degli ultimi decenni, tendente a formalizzare una struttura di contenuto secondo sistemi espressivi diversi.

La codificazione non avviene più soltanto o principalmente per mezzo di sequenze linguistiche ma si affida ad altri mezzi disparati e lontani. Di volta in volta si impiegano suoni, colori, luci, movimenti, sagome, oppure si utilizzano parecchi di questi mezzi contemporaneamente. Ogni volta il contenuto si presenta sotto aspetti nuovi ed è una continua generazione di sensazioni diverse o una loro diversa accentuazione. A volte dalle sensazioni si procede alla ricerca di contenuti, oppure i contenuti non sono affatto raggiunti e rimangono al limite di sensazioni ed emozioni.

In queste condizioni è comprensibile come la partitura nel senso tradizionale della parola non abbia più possibilità o ragione di esistere. L'alternarsi di piani intenzionali prevedibili con piani non-intenzionali affidati alla situazione momenta-

nea, esclude che questi ultimi siano programmati nei loro particolari.

In quanto ai piani intenzionali la difficoltà della trascrizione simbolica deriva dall'impiego di mezzi diversi e dall'alterazione elettronica cui spesso è sottoposto il loro prodotto. Alla partitura di solito si sostituisce la registrazione, per la parte sonora, e il film, per quella visiva, che permettono di accelerare, rallentare, amplificare, ridurre, segmentare e ricomporre a piacimento le sequenze, spostando l'attenzione dal testo stampato all'esperienza diretta. Per complesso che sia il sistema di notazione non sarà più possibile circoscrivere nei particolari l'oggetto artistico nel quale convivono, adattandosi reciprocamente, sequenze prodotte e alterate con mezzi tecnologici e sequenze vive sulla scena o dell'*environment*. Piuttosto che di partitura si potrà parlare di programma direzionale generico con spazi vuoti aperti virtualmente a possibilità indefinite.

Alla fusione di mezzi disparati e al loro uso inconsueto si collega anche il problema della codificazione lineare e non-lineare.

Una struttura di contenuto può presentare caratteri quasi universali, ed essendo libera da restrizioni spaziali, si configura secondo sistemi non-lineari. Diversamente dalla nostra scrittura che è una codificazione da sinistra a destra, o dal parlato dal prima al poi.

In letteratura si sono fatti tentativi per spezzare la linearità della codificazione tanto riguardo al tempo che allo spazio. Ma, non è sufficiente collocare richiami o spezzature che anticipano ciò che è poi, rispetto a ciò che è prima. In tal caso si crea quella finzione, o *make-believe*, come nella rottura del processo cronologico del monologo joyciano. Tentativi di fuga dalla linearità spaziale non sono solo dei nostri tempi. Si pensi alle pagine bianche, nere o marmorizzate di Lawrence Sterne, o a quella caudata di *Alice in Wonderland*. In teatro, poi, sono sempre confluiti mezzi diversi a spezzare la linearità: lo spazio scenico, l'attore con i suoi movimenti e i suoi gesti, sequenze sonore e altri rumori che si compongono in eventi

e situazioni diversi, scene rappresentate in contemporaneità, come nel teatro shakespeariano, e si potrebbe addurre un gran numero di altri esempi.

Nell'*Happening* esistono molti tentativi per spezzare la linearità della codificazione. Si potrebbe dire anzi che la fuga dalla linearità costituisca uno dei problemi fondamentali dell'*Happening*. I processi non-lineari sono affrontati in tanti modi. Si creano piani diversi di codificazione che agiscono in contemporaneità: proiezioni di film con varia andatura; rottura e ricomposizione di scene diverse sullo schermo; suoni e musiche prodotti con le tecniche più svariate provenienti da più d'una fonte, mentre sulla scena o in un determinato *environment* avviene qualcos'altro.

In *Expo Alogical*, studiato per i gemelli Michael e E.T. Kirby, per esempio, furono utilizzati un proscenio per la parte viva, uno schermo sul fondale per films e diapositive, e tre registratori collocati a sinistra, a destra e al centro della scena, oltre alle luci. Per il testo parlato furono scelti alcuni estratti da *The White Devil* di John Webster. In una prima fase, le parti di Flamineo, Vittoria e Zanche furono registrate su tre nastri diversi; in una seconda fase, furono isolate delle domande riecheggiate dalle voci provenienti dagli altri nastri. La sovrapposizione avveniva in modo che la frase era ripetuta da uno, da due o dai tre nastri contemporaneamente fino a fondersi in un insolito incomprensibile prodotto sonoro.

Nello stesso periodo di tempo i gemelli eseguivano una danza a specchio, alternandosi nella conduzione dei movimenti lenti e ritualizzati. Alcuni dei movimenti eseguiti sulla scena venivano riproposti sullo schermo in forma statica o in movimento, per mezzo di diapositive e films, alternati a intervalli da luci bianche e nere.

Tutto lo spettacolo era congegnato in modo che la parte viva, mimata o recitata, dovesse sincronizzarsi continuamente con le voci e i suoni provenienti da nastri o con le proiezioni. Al termine, in un crescendo di alterazioni e accelerazioni sonore e visive dei prodotti registrati e filmati, gli attori si al-

lontanavano verso il pubblico e poi da una qualsiasi delle uscite [6].

Con simili espedienti era possibile sottoporre anche la parte programmata tecnologicamente ad alterazioni nei tempi di accelerazione, rallentamento o sovrapposizione, lasciando agli attori il processo di adattamento o « avvolgimento » spontaneo.

Quando Allan Kaprow realizzò *Calling* [7], la rappresentazione si spostò da un ambiente privato a quello pubblico e si svolse contemporaneamente in due posti diversi. Sicché nessuno poté partecipare a tutto lo spettacolo ma fu consapevolmente coinvolto in quello che avveniva « dall'altra parte », essendo stato fornito di uno schema indicativo dell'*Happening* che si svolgeva in parallelo. Si determinava così la sovrapposizione di un piano situazionale vissuto e di uno immaginato. In questo procedimento, come in *Expo Alogical*, c'era la tendenza a straniare i partecipanti dalla interpretazione del dato di conoscenza, per suscitare nuovi processi interpretativi e creativi. Anche Brecht indicava come uno dei principi drammatici più validi quello di attirare l'attenzione su qualcosa di familiare, ordinario e immediatamente accessibile, per poi trasformarla, in modo da renderla incomprensibile, perché ognuno avesse la possibilità di dare una propria interpretazione [8].

In *Calling*, la partecipazione estesa al pubblico occasionale della strada, rispondeva adeguatamente a questo proces-

6. Cfr. Michael Kirby, *The Art of Time, Essays on the Avant-Garde*, N. Y., Dutton, 1965. Di M. Kirby si consultino anche *Happenings*, N. Y., Dutton, 1965; « Films in the Theatre », Tulane Drama Review, XI, 33, Autumn, 1966.

7. New York City e New Jersey Woods, Agosto 1965. Tra gli scritti di Allan Kaprow si segnalano: *Piet Mondrian A Study in Seeing*. N. Y., Columbia University. (M. A. Thesis), 1952; « The Legacy of Jackson Pollock », *Art News*, October, 1958; « The Principles of Modern Art », *It Is*, 4, Autumn, 1959; « Happenings on the New York Scene », *Art News*, May, 1961; *Assemblage, Environments & Happenings*, N. Y., Abrams, 1966; « Some Recent Happenings », *Something Else*, N. Y., 1966.

8. B. Brecht, « A Short Description of a New Technique of the Art of Acting Which Produces an Effect of Extrangement », *Le Theatre dans le monde*, IV, I, 1954.

so di straniamento dalla interpretazione del dato di conoscenza. I passanti, coinvolti in strane situazioni di riprese fotografiche o di supposti *reportage*, con gente avvolta in grossi pacchi di carta, era forzata ad una interpretazione del tutto personale.

Con questo espediente lo straniamento è determinato a contatto diretto del dato di esperienza; col precedente, l'attenzione è rivolta contemporaneamente al dato immediato e ad un altro lontano, accessibile solo mediante l'immaginazione. In entrambi i casi si ottiene un processo creativo tramite un processo di annullamento. I termini di volgarizzazione per la massa si sono capovolti e non c'è finalità di chiarificazione, si tende soprattutto a trasformare il sistema producendo nuovi valori basati sulla forza creativa della interpretazione. Nel nuovo teatro è evidente la rivolta contro la « Parola ». Ma, in un modo che raramente si adegua ad un pubblico illetterato, semmai ad un pubblico post-letterato, come dice Kostelanetz [9]. Superando la fase della chiarificazione o spiegazione, la « Parola » avrà diritto al fissaggio solo come « voce narrante » dopo il fatto.

Questo aspetto si collega con uno dei caratteri pertinenti dell'*Happening*: l'essere, cioè, *lifelike*, o simile alla vita, e quindi passeggero, non-permanente.

La corrispondenza *Happening*-vita varia di intensità a seconda dei punti di vista. Va da una posizione di completa adesione, quasi passiva in Cage, ad una consapevolezza di *trick*, o espediente, in Kaprow.

Per Kaprow, infatti, non tutti gli eventi naturali hanno le stesse attrattive o presentano le stesse caratteristiche di novità e, come « la pittura non è un modello, così neppure l'*Happening* è vita » [10]. Non può quindi rappresentare un modello di contenuto, bensì un modello formale. Si tratta di un lavoro artistico che vive nel momento in cui si fa e deperisce come ogni oggetto di consumo. La « Parola » può intervenire come linguaggio oggetto o metalinguaggio a parlare dell'evento.

9. R. KOSTELANETZ, *op. cit.*, p. 33.
10. *Ibid.*, p. 124.

Questa forma di narrazione è paragonata da Kaprow al *gossiping*, o pettegolezzo. In fondo, l'*Happening*, simile a un rito, accosta l'uomo moderno a quello primitivo, e il *gossip* o *gossiping* è anch'esso un modo primitivo che trova analogia con la tradizione orale del racconto popolare.

Da Eliot, uno degli autori di drammi del nostro secolo a usare il termine « Parola » con lettera maiuscola, all'esperimento di Beckett nel canovaccio per un film [11], in cui l'unico suono emesso è « *sssh!* » per annullare ogni intenzionalità di fonia, c'è tutto un rafforzarsi della tendenza ad allargare il concetto di semiologia a sistemi di segni diversi dalla lingua, attraverso una sperimentazione intenzionale.

La confluenza di arti e generi diversi è una conseguenza dello sviluppo della tecnologia delle registrazioni e trasmissioni. Il fatto che un programma radiofonico o televisivo possa contenere tanta varietà di produzioni: da Beethoven a Bach, ai *blues*, alla musica elettronica, ai tamburi africani o ai ritmi delle danze orientali, ha reso possibile e accettabile la fusione di elementi disparati e lontani. Nessuno si meraviglia più di tali accostamenti e il soliloquio di Amleto può essere tranquillamente inserito in un programma di musica leggera. Anzi, accostamenti lontani possono aumentare la tensione mettendo in risalto uno dei termini posti in opposizione creando effetti nuovi e impensati.

Gli esperimenti del *Living Theatre* di New York oggi appaiono più assimilabili su vasta scala e ben lontani dallo scandalizzare il pubblico. I ritmi da *music hall* su cui Eliot intendeva innestare *Sweeney Agonistes* sin dal 1926, assumono oggi un senso più ampio e diverso, e lasciano meno perplesso il critico non più sprovveduto e indifeso di fronte all'assimilazione di certe manifestazioni dell'assurdo.

Ma, come a determinate « convenzioni » se ne possono sostituire altre (anche se dovessimo definirle « non-convenzioni »), ad una retorica se ne sostituisce un'altra: una retorica della tecnologia si inserisce di prepotenza.

11. Cfr. Samuel Beckett, *Eh. Joe & other writings*, London, Faber, 1957, p. 33.

Registrazioni, filmati, luci psichedeliche, scenari proiettati su fondali, rispondono a schemi retorici loro propri che si sovrappongono e sfumano, alterano o annullano le retoriche del teatro di epoche precedenti.

Il concetto di *environmental theatre* trova nella scena circolare l'esempio più adeguato di ascendenza. Lo *Space Theatre* di Milton Cohen, costruito ad Ann Harbor, Michigan, è un esempio di teatro sferico che permette la sistemazione di diversi piani inseriti tra il pubblico: sotto, sopra, davanti, dietro. E, mentre si cerca di realizzare uno spazio pluridimensionale, si tende ad ottenere un *continuum*, in cui si fondano ambiente, sequenze, partecipanti.

Il fatto può non apparire del tutto nuovo. In fondo anche per *Murder in the Cathedral* di T. S. Eliot o per *A Sleep of Prisoners* di Christopher Fry, si può parlare di *environmental theatre*. Ma, se in questi ultimi il pubblico è coinvolto nell'ambiente e lo è anche mentalmente ed emotivamente, la sua partecipazione fisica rimane passiva.

Nell'*Happening* i margini tra attori e fruitori tendono a smussarsi ulteriormente, fino al punto di sopprimere distacchi e delimitazioni, e la partecipazione del pubblico è aperta virtualmente ad ogni possibilità.

L'*environmental theatre* prende l'avvio da uno schema iniziale cui devono confrontarsi sia gli schemi convenzionali in uso nella vita quotidiana, sia l'attualizzazione della rappresentazione. Lo schema iniziale, nell'*Happening*, contrariamente a quanto si può riscontrare in produzioni teatrali più tradizionali, non è uno schema astratto ma uno schema libero virtualmente aperto ad ogni possibilità e non fisso entro convenzioni formali prestabilite. La situazione o le situazioni di partenza, determinano il tono e i ritmi di parte o di tutto il pezzo. La tensione è maggiore o minore in rapporto allo scarto tra situazione di partenza, attualizzazione dell'*Happening* e gli elementi, anche familiari, impiegati. Più tali elementi sono allontanati dall'uso convenzionale al quale siamo abituati e più la tensione diventa importante. Soltanto che la tensione, portata all'eccesso, restituisce un teatro del-

l'assurdo il cui contenuto si allontana sempre più e sfuma al punto di diventare irraggiungibile. Questo è forse il vero pericolo dell'*Happening*, la sua involuzione, che pone evidenti problemi di contenuto.

La fuga dal significato, dal contenuto delle parole e persino dal riconoscimento di un testo o di un copione, secondo Ken Dewey, può essere considerata la violazione di ogni cosa. Non è più un significato o un contenuto che sta alla base della costruzione, come avviene generalmente nel testo letterario, ma è l'*environment* che lo determina. La costruzione si va adattando al luogo, all'oggetto, alle persone. Il significato è ciò che può sorgere da tale adattamento. Man mano che le situazioni si determinano si procede al *resurfacing* di forze nascoste con l'impiego di mezzi diversi.

Con la danza, per esempio, si possono effettuare esercizi al rallentatore o *slow-motion*, sul tipo di quelli eseguiti dal gruppo del *Café la Mama* di Ellen Stewart di New York. Si trata di manovre avvolgenti con le quali il corpo del danzatore cerca di aderire o adeguarsi al corpo di altri danzatori o oggetti. La manovra avvolgente può essere effettuata per mezzo della musica, della luce, dell'immagine. L'oggetto da avvolgere può essere costituito dalle porzioni intenzionali dell'*Happening*, cioè da tutti quegli elementi scelti e programmati in anticipo. Ma, l'oggetto da avvolgere può anche essere quello che generalmente va sotto il nome di *subtext*, o come lo chiama Bob Whitman, « *the image* », l'immagine.

Il *subtext* non è un contenuto o un significato, ma piuttosto una direzione verso un contenuto o un significato che dovrebbe emergere nel corso del processo. A differenza di un dramma basato su un testo scritto, nell'*Happening* il *subtext* non si presume o si presume solo parzialmente: « E' quella cosa organica che si sviluppa e segue un processo », come dice Ken Dewey [12]. E' un processo che si individua

12. Cfr. R. KOSTELANETZ, *op. cit.*, p. 166.

e definisce nel suo farsi, attualizzandosi in modi diversi di espressione. E, poiché, come si è detto prima, nell'*Happening* coesistono parti intenzionali e parti non-intenzionali, l'interazione tra le due determina una inseguimento reciproco, e la parte intenzionale può costituirsi come *subtext,* alternandosi a quella non-intenzionale. Ma, mentre nel dramma letterario le parole procedono verso una direzione ben determinata, nell'*Happening* la direzione emerge nel corso del processo e può anche essere mutata dall'intervento di elementi non previsti. Probabilità e caso giocano un ruolo di primo piano.

L'esempio più notevole di rappresentazione collocata in tempi e luoghi diversi sembra essere *Gas* di Allan Kaprow. Nel suo genere può considerarsi un *Happening* ideale come realizzazione pratica di principi che stanno alla base di questo tipo di spettacolo e per l'ampia partecipazione di pubblico.

Articolato in tre giorni, sei occasioni e sei luoghi diversi, si svolse nella estremità orientale di Long Island, New York, nei giorni 6, 7, 8 Agosto, mattina e pomeriggio del 1966. Di questo *Happening,* come di altri, rimangono: l'annuncio pubblicitario, alcune indicazioni direzionali e una relazione di Allan Kaprow e di Charles Frazier, fotografie, articoli e commenti di persone e giornalisti che vi parteciparono, e le riprese televisive della CBS [13].

Anche in *Gas* si può scorgere il tentativo di sfuggire a codici e sottocodici culturali e artistici di riferimento, utilizzando invece oggetti reali in situazione come nuclei occasionali di contenuto, capaci di espansione o riduzione.

In altri termini, paracadutisti, oggetti che precipitano, schiume antincendio, sculture volanti, individui che appaiono e scompaiono, palloni, ecc., si istituiscono come forme vuote che possono assumere possibili sensi solo nel momento in cui la partecipazione del pubblico li utilizza nella realizzazione

13. Parte di questo materiale è stato raccolto e pubblicato in *Theatre Experiment,* ed. Michael Benedikt, N. Y., Doubleday & Co., Garden City, 1967, pp. 379-396.

del processo o evento. Le possibilità combinatorie che si attualizzano nell'interazione tra persone e cose in un *environment* e in un certo periodo di tempo, in quanto espressioni nuove, rappresentano l'aspetto creativo dell'evento, simile ad una partecipazione mistica.

Kaprow mette l'accento sul termine « estasi » e vede un collegamento col rituale arcaico del dramma greco. La differenza (sempreché di « estasi » si possa parlare) consiste nel fatto che negli *Happenings* non si tratta di estasi religiosa ma di una *aesthetic ecstatic* e che, mentre l'avvio è dato da rituali di tipo inconscio, si possa giungere ad un rituale cosciente. Rituali di tipo inconscio sarebbero quei cicli di azioni che possiamo sperimentare nella vita di ogni giorno. Riti giornalieri, come quello di andare al supermarket, acquistare merci, camminare per le corsie e salire su per le scale mobili, tornare a casa, riporre la merce nel frigorifero e così via. Rituali che hanno una loro finalità. Il rituale inconscio può diventare conscio e, circoscritto intenzionalmente, assumere funzione estetica.

Kaprow sostiene che, più avanzata è una civiltà, più grande è l'esigenza di un'estetica arcaica. E, l'estetica implicita negli *Happenings*, tende a sfumare sempre più la linea di demarcazione tra arte e vita.

Questo sarebbe anche uno dei modi per giungere ad una esperienza socializzata del dato culturale.

Ma, la domanda che si pone Al Hansen [14] è se un *Happening* può essere orientato socialmente e politicamente.

In alcuni casi la risposta può anche essere affermativa. Forse queste tendenze sono più spiccate in *Happenings* non americani o guidati da non americani. Così sembra per Wolf Vostell, i cui *Happenings* imprimono l'orrore e la depravazione del campo di concentramento e della dittatura acquistando sfumature socio-politiche.

In *You* [15], Vostell utilizzò una giornata grigia e un ter-

14. Al Hansen, *A Primer of Happenings & Time / Space Art*, Inc. N. Y., Something Else Press, 1965, p. 37.

15. *You* si svolse a Kings Point., il 19 aprile 1964.

reno melmoso per determinare un'atmosfera di apprensione. In questo *Happening,* considerato nel suo contesto globale, si potevano distinguere due aspetti diversi: l'azione e la comunicazione. Al primo, apparteneva la manipolazione di intestini di animali, pistole ad acqua colorata, maschere antigas, bombe fumogene rosse e altri oggetti collegati con la guerra. Al secondo, l'utilizzazione di un cumulo di apparecchi televisivi e di buste recanti messaggi del tipo: « Look in the eye of an elephant », « Consider China », « Are you a Nazi? ». Azione e comunicazione si fondevano nel corso del processo. Agli apparecchi televisivi, alcuni dei quali erano in funzione e altri no, fu appiccato il fuoco, mentre i partecipanti si rotolavano freneticamente nel fango tra lo scoppio delle bombe fumogene.

Molti *Happenings* si sono risolti in un modo persino rischioso per l'incolumità dei partecipanti, Ma, se è difficile stabilire una tipologia per il prevalere di alcune tendenze su altre, un dato predomina nella maggioranza dei casi: l'intento di essere *shocking* o scandaloso. Mezzi e processi non mirano soltanto a produrre godimento estetico ma anche disagio, al punto di rasentare la crudeltà. In un senso che persino supera il binomio di Antonin Artaud « crudeltà/intensità », e tale da provocare una reazione fisica oltre che emotiva nei partecipanti [16].

La tendenza ad essere *shocking* è collegata allo straniamento dell'uso dell'oggetto, non escluso l'individuo.

In *Washes* di Claes Oldenburg [17] il meccanismo entrò a far parte dello spettacolo, in quanto gli spettatori potevano azionare a discrezione gli interruttori del giradischi e del proiettore.

16. Antonin Artaud, *The Theatre and Its Double,* N. Y., Grove, 1958.

17. *Washes,* New York City, 1965. Claes Oldenburg è autore di *Spicy Ray Gun, Ray Gun Poems* e *More Ray Gun Poems,* N. Y., Judson Gallery, 1960; *Injun and Other Histories,* N. Y. Something Else, 1966; *Store Days,* N. Y., Something Else, 1967. Su Oldenburg: Ellen J. Johnson, « The Living Object », *Art International,* 7, Winter 1963-4; Harris Rosenstein, « Climbing Mt. Oldenburg », *Art News,* February, 1966.

Lo straniamento fu spinto oltre in *Eat* di Allan Kaprow [18]. La situazione sembra capovolta: l'individuo può diventare oggetto meccanizzato, comandato a discrezione dagli spettatori. In *Eat,* gli attori veri e propri potevano compiere un certo numero di azioni delimitate behaviouristicamente ed agivano soltanto quando gli spettatori accendevano la luce azionando gli interruttori.

Un altro esperimento teso a capovolgere la funzione dell'individuo da attiva in passiva fu attuato in *Snapshots from the City* (Marzo 1960). Claes Oldenburg aveva costruito una strada « metamorfica » e, per la prima volta, vi pose se stesso come oggetto panoramico. In questo modo anche l'individuo, oltre che il mezzo, lo spazio e il tempo, può diventare estensione dell'*environment*.

Ma, non sarebbe possibile comprendere molti aspetti legati agli *Happenings* senza tener conto di quanto ha scritto Marshall McLuhan, uno degli studiosi più influenti delle tecnologie elettroniche e di massa. McLuhan in *The Gutenberg Galaxy* (1962) e, soprattutto, in *Understanding Media* [19] ha individuato e ispirato alcuni principi che stanno alla base delle manifestazioni culturali della nostra epoca.

Lo *slogan* di McLuhan è « *the Medium is the Message* », il mezzo è il messaggio. Ogni nuovo mezzo è come un'ulteriore appendice dell'uomo stesso; è come se l'uomo allargasse i suoi sensi in innumerevoli tentacoli e diventasse capace di abbracciare esperienze diverse.

Oggi la tecnologia dell'elettricità si è scontrata con la tecnologia di Gutenberg, o della pagina scritta, che aveva accentuato la frammentazione della realtà e la individualizzazione, e attraverso cui si è anche formata la « American way of life ».

18. Cfr. *The Tulane Drama Review,* vol. 10, n. 2, Winter 1965; ristampato in *The Art of Time* di M. KIRBY, *op. cit.*, pp. 76-7.

19. *Undestanding Media,* N. Y., McGraw-Hill, 1964, è stato pubblicato in traduzione italiana col titolo *Gli strumenti del Comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1967.

Con la radio l'uomo ha ingigantito il suo orecchio e può ascoltare voci dalle località più lontane della terra e persino dello spazio. Con i nuovi mezzi di trasporto ha incredibilmente allungato le sue gambe. La televisione, non soltanto ha accresciuto la potenzialità globale dei suoi sensi, ma ha influenzato il suo sistema nervoso e modificato il suo modo di vedere e di partecipare. La televisione ha determinato nuovi linguaggi, nuovi codici e nuovi modi di reazione. L'uomo è stato coinvolto contemporaneamente in quello che gli sta vicino e in quello che gli sta lontano e ha preso coscienza che gli compete un ruolo. Anche lo spazio-tempo ha mutato le sue dimensioni per assumere una più ampia contemporaneità e vicinanze. Una totalità mai prima avvertita.

In fondo, la televisione che basa la sua informazione su sequenze di immagini iconiche e sonore (e non si basa più unicamente sul sistema arbitrario orale o scritto delle lingue) coinvolge direttamente lo spettatore, esigendo da lui una partecipazione sensoriale e processi mentali diversi da quelli richiesti dalla pagina scritta.

Ne deriva un profondo mutamento della posizione dell'uomo anche nei confronti del prodotto culturale e artistico. Lo spettatore, abituato a essere coinvolto nel processo, non si contenta più del prodotto finito, fatto per essere ammirato, vuole egli stesso partecipare attivamente alla produzione. Il prodotto artistico finito è, per lui, come qualsiasi altro oggetto di consumo da buttar via una volta che si esaurisce il processo.

Si comprende, allora, come negli *Happenings* l'ideologia non può derivare dal dato culturale in sé, e non può produrre dati culturali finiti al di fuori dei suoi processi. E' al processo del messaggio nel suo farsi che l'*Happening* si rivolge. E, una volta che il processo si è esaurito segue la sorte di un qualsiasi altro oggetto di consumo. Se qualcosa rimane, è l'esperienza di un rito cosciente che, in qualche modo, ha prodotto una modificazione nel fruitore, il quale vi ha assunto un ruolo attivo.

Alcuni dei principi presenti in questi *Happenings* erano e sono presenti o erano già avvertiti in altre serie di manifestazioni impegnante politicamente.

Il 9 Febbraio 1950 il senatore Joseph McCarty tenne un discorso che diede inizio ad un periodo di repressione culminato nelle inchieste della primavera del 1954. Si parlò di *witch-hunt* o caccia alle streghe. Furono perseguite una quantità di persone accusate di filocomunismo, mentre la burocrazia del Presidente Eisenhower si chiudeva nel silenzio e nel mutismo. Fu definita la generazione dei *brainwashed* dal poeta Karl Shapiro.

In questo periodo ebbe inizio l'attività dei *Beats* che proponeva « a New Style of Life » per sottrarsi allo « American Style of Life ».

La funzione dei *Beats* è esemplare nel suo genere, in quanto essi hanno cercato un'alternativa culturale basata sulla creatività e conducendo una rivoluzione incruenta e formativa (senza voler entrare nel merito dei contenuti che vi confluirono).

E' di questo periodo una serie di manifestazioni che coincide con il concetto di *Happening* entro alcuni dei termini esaminati. La differenza consiste soprattutto nel punto d'avvio. Infatti, mentre gli *Happenings* di Cage, Kaprow, Oldenburg, Ken Dewey, generalmente partono da una situazione occasionale determinatasi dall'incontro di persone, in un determinato luogo e in una determinata frazione di tempo, o da un elemento casuale inserito in una situazione, le manifestazioni collegate con i *Beats* e con tutti coloro i quali divennero protagonisti di una reazione al modo di vita americano, partono da contenuti politici e di critica sociale. Si tratta, anche in questo caso, di un « rifiuto »: « non della tradizione del passato ma di quella del presente », come ebbe a dire Gregory Corso [20].

Ma, chi sono stati e chi sono questi *Beats* e questi *Beat-*

20. Nel 1960. Cfr. FERNANDA PIVANO, *L'altra America negli anni Sessanta*, Officina Edizioni, 1971, vol. I, p. 20.

niks, figli di una tecnologia di Gutenberg, *scared*, sgomenti e sbigottiti, da campi di concentramenti, dalla bomba atomica, da genocidi e torture, e che per tutto conforto ebbero in dono una guerra estenuante nel Vietnam? Questi *Beats* che hanno reagito con un processo di annullamento?

Beats è l'epiteto con cui generalmente si intendono i poeti e i giovani d'avanguardia interessati a problemi sociopolitici e culturali, *Beatniks* sarebbero i giovani scontenti e irrequieti che si unirono loro. L'espressione *Beat*, da un lato si associa al significato di « battuto » o « vinto », dall'altro a *beatus*, come suggerì Jack Kerouac. *Beatnik* è la variante canzonatoria che rimanda a *Sputnik*.

Il « loss of the self », o processo di annullamento, sembra essere una delle costanti di molte manifestazioni collegate con i *Beats* americani. E' la dissoluzione di stati soggettivi per raggiungere una rinnovata completezza, una più vasta unione con la totalità cosmica; un misticismo non soggettivo, come lo aveva già definito Allan Kaprow, ma obiettivo, tendente all'universale.

Già nel 1952, nella sua tesi per l'M.A. su Piet Mondrian [21], Allan Kaprow partiva dallo stesso principio. Infatti egli considerava Mondrian un pittore che dipingeva per annullare la pittura. Lo stesso atteggiamento appare dalla sua analisi dell'attività di Jackson Pollock [22], il quale avrebbe usato il « *body gesture* » per distruggerlo.

L'annullamento dello stato soggettivo coinciderebbe con la trasformazione del sé attraverso esperienze dirette. In altri termini, tra il sé e l'altro (oggetto o persona che siano) si stabilisce un rapporto di interazione che opera trasformazioni « da-a » e viceversa.

Su questa scia va collocata la ricerca nell'area delle religioni orientali e l'adozione di alcuni aspetti dello Zen giapponese e del Buddismo.

Allen Ginsberg, in una lettera a Neal Cassady del 1953,

21. Allan Kaprow, *Piet Mondrian: A Study of Seening*, *Op. cit.*
22. « The Legacy of Jackson Pollock », *Op. cit.*

dava alcune indicazioni sulla funzione dello Zen, in modo incisivo e brillante:

Zen è una buffa forma speciale, senza canoni reali o teologia formale, eccetto per una massa di parecchie centinaia di aneddoti sulle conversazioni tra i maestri e i discepoli. Queste conversazioni (che si chiamano zenzen credo) sono tutte irrazionali e ambigue: come Io batto le mani, o discepolo, tu odi il suono. Ora, rispondimi questo: « Che cos'è il suono della mia mano destra che batte sola nello spazio? ». O aneddoti di azioni come: « Due gruppi di monaci discutono su quale ala del monastero deve entrare in possesso di un gattino. Così il capo dice: 'Chiunque può darmi una vera buona ragione per avere il gatto, ma se nessuno propone un argomento convincente taglierò il gatto in due e lo darò metà a ciascuno'. Così tutti dicono grandi cose sonore e lui taglia il gatto in due. L'indomani arriva nel monastero un giovane novizio che aveva passato la settimana errando nella foresta in cerca della sua anima. Maestro dice: 'E' accaduto questo, che cosa avresti detto tu per avere il gatto?' Il novizio lo guarda, si leva le scarpe, se le mette sulla testa e esce dalla stanza senza aggiungere parola. Il maestro dice: 'Se questo giovane novizio fosse stato qui ieri il gatto sarebbe stato salvo' [23].

Tutti questi *zenzen* o conversazioni o aneddoti, sono impartiti ai novizi finché essi sono tutti sconcentrati intellettualmente e smettono di pensare. Poi viene il giorno dell'illuminazione che cambia totalmente la conoscenza e ognuno se ne va dove vuole e può fare ciò che vuole. Per mezzo di questi aneddoti si devono esaurire le parole e allora si può vedere da capo l'universo.

Questo desiderio di disgregazione di una certa conformazione mentale ha coinvolto come un'ondata interi gruppi sociali e ha anche i suoi aspetti di deformazione e persino distruttivi. Esasperazione sessuale, droga, mariujana, LSD, sono stati la *counterpart* alla guerra del Vietnam e ai sistemi di sopraffazione di interi strati sociali. E' quindi troppo facile liquidare il tutto sollevando il ciglio. In fondo, alla base, c'è l'aspirazione ad una società che dia maggiori garanzie. Ma c'è an-

23. Cfr. FERNANDA PIVANO, *L'Altra America, cit.*, p. 107.

che l'aspetto spratico e utopistico di tutta la faccenda: come l'aspirazione ad un ritorno alla natura, a coltivare la terra, ad un regresso verso un tipo di vita primitivo. Aspirazione che è stata ed è sperimentata personalmente da alcuni gruppi di *Beats* e di *Beatniks* con l'acquisto di terra da coltivare. Ma il risultato è stato di attirare altre masse di *Beats* che ne hanno ostruito ogni funzionamento. Né simili esperimenti potevano presentare altra via d'uscita, gomito a gomito con la concorrenza di un paese altamente industrializzato che aggredisce il *Beat* da ogni lato: con le sue interminabili file di *supermarkets*, dove egli attinge volentieri il suo Coca Cola, e le interminabili file di automobili, nelle quali si inserisce per attraversare le miglia e miglia di America. Così, la fuga del *Beat* non può che risolversi in un ritorno al punto di partenza, tragicamente chiuso nel suo malefico cerchio mondano.

D'altra parte il processo di annullamento instaurato come atteggiamento politico utopistico e non pragmatico, trova la sua giustificazione in quanto è stato forse l'unico modo di esercitare pressione politica da parte di ampi gruppi di diseredati lontani dal potere e da leve di comando senza ricorrere alla violenza. Una non-politica con funzione disgregatrice da opporre ad una politica di oppressione. E, non si può negare che, in questo senso, non abbia fatto avvertire la sua pressione o, per lo meno, non abbia forzato una presa di coscienza di determinati problemi socio-politici, soprattutto nei giovani che rappresentano le classi dirigenti in formazione.

Si chiarisce, in questo senso, anche la volontà del *Beat* di identificarsi con gli esponenti lasciati ai margini della società e considerati reietti, per annullare qualsiasi sperequazione e partire da una base sociale sperimentata in tutti i suoi aspetti. E' questo uno degli atteggiamenti che è stato guardato con maggiore sospetto da una società che dà per accettate determinate istituzioni e che trova nella vita di William Burroughs la sua attualizzazione e nei suoi romanzi, specialmente in *Junkie* [24],

24. William Burroughs, *Junkie*, Ace Boocks, New York, 1953. Trad. it. di B. Oddera, *La scimmia sulla schiena*, Milano, Rizzoli, 1962.

un'analisi obiettiva, quasi scientifica della condizione totale di annullamento.

Il desiderio di consapevolezza estende l'indagine anche alle situazioni marginali dell'attività individuale per approfondirne la conoscenza tramite l'esperienza diretta. In tal modo, l'unificazione nello stato sociale ha il suo *counterpart* nella unificazione artistica tramite l'impiego dei *mixed-means*. Nello stesso senso, nell'*Happening*, si cercava di superare tutto ciò che appare proibito per convenzione. L'opposizione alla convenzione acquista tuttavia un valore positivo collocandosi paradossalmente rispetto all'usato. Per cui il non-uso diventa uso. Ciò che è assurdo e incongruo viene accettato e *foregrounded*. Si organizza in sistema in quanto crea schemi ricorrenti di incongruità. Sia che per incongruità si accetti la definizione di messaggio interrotto da disturbi, sia che si accetti la definizione di Clayborough, di conflitto tra fenomeni diversi[25], l'aspetto consisterebbe nel rendere accetto l'incongruo come convenzione sistematica.

Scrive, Noam Chomsky:

> Può darsi che i passi più importanti verso una riforma della società americana si riveleranno gli sforzi di pochi coraggiosi e umili che si dedicano all'organizzazione di comunità, spesso servendosi del servizio militare e delle sue ingiustizie quale mezzo per introdursi in comunità che forniscono la base di massa per la repressione americana, e cercando di creare sia la coscienza sia la struttura organizzativa della resistenza in coloro che portano i pesi più grossi, ma che sono attualmente vittime passive di una ideologia coercitiva che nessuno contesta[26].

Teach-ins, sit-ins, be-ins, bleed-ins, Yip-ins, Università del Michigan, San Francisco, Chicago, hanno costituito delle vere e proprie « comuni », organizzazioni autonome all'interno del-

25. ARTHUR CLAYBOROUGH. *The Grotesque in English Literature*, Oxford, Clarendon Press, (1965), 1967, p. 75.

26. Cfr. NOAM CHOMSKY, *I nuovi mandarini*, trad. it. Torino, Einaudi, 1969, p. 400. (Titolo orig. *American Power and the New Mandarins*, N. Y., Random House, 1967).

lo stato: discussioni sul Vietnam, contro la grettezza politica, la distruzione ecologica, gruppi agricoli, culturali, politici, per la raccolta del sangue. Masse ora tranquille, ora istigate, ora inferocite, e il potere di sedativo mistico, come l'*OM* (la sillaba Buddha) salmodiata anche per otto ore da Ginsberg e dal suo gruppo per ristabilire la calma.

Tra le manifestazioni non violente, la marcia può essere considerata la semantica del *Flower Power*. La « marcia come spettacolo » è stata una tattica ideata da Ginsberg per dimostrare contro la guerra nel Vietnam. Una serie di indicazioni sul modo di conduzione si trovano nelle « proposte per la Marcia del 20 Novembre 1965 », che porta il sottotitolo: « Dimostrazione come Spettacolo, come Esempio, come Comunicazione » [27].

Si parlava di propaganda immaginativa e pragmatica, divertente, allegra, sicura, preparata in anticipo con volantini ed istruzioni. Lo scopo era di controllare situazioni di ansietà, paura, minaccia (Hell's Angels, Comunismo). Si diceva: « Portate la nonna e i bambini, portate famiglia e amici ». Si tendeva allo spettacolo visivo, da offrire agli Hell's Angels e alla Polizia, alla stampa, agli spettatori. Le linee frontali costituite da gruppi psicologicamente meno vulnerabili: donne per la pace, poeti, artisti, madri, famiglie, insegnanti. Masse di fiori, croci, bandiere americane, armoniche, flauti, registratori, chitarre, violini, giocattoli da bambini, cartelli propiziatori, caramelle, copie della Costituzione, piccole aureole di carta e così via. Macchine fotografiche e cinematografiche per registrare eventuali incidenti. In caso di confusione, si consigliava di sedersi a terra, cantare: preghiere del Signore, *Three Blind Mice, OM* all'unisono, *Star Spangled Banner*.

Al concetto di *Happening* si legano tutte le manifestazioni artistiche *Beat* nella loro tendenza alla esperienza totale. Nell'autunno 1955, a San Francisco, ebbe luogo un *reading*.

27. « The Berkeley Barb », trad. it. di F. Pivano. Per concessione di *Pianeta Fresco*, vol. I, n. 1. Milano, 1967. In *L'altra America, cit.*, pp. 263-66.

Allen Ginsberg, Gary Snyder e Philip Whalen vi parteciparono e recitarono alcune poesie. Ebbe inizio così il movimento chiamato « Rinascimento Poetico » o « Rinascimento *Beat* ». Allen Ginsberg lesse *Howl* e rinnovò il concetto di poeta come « profeta ». Profeta, la cui funzione non sarebbe quella di predire ma del « *truth telling* » o di dire la verità:

> After all what else is there to say?
> Wait for a moment when
> the poem itself
> is my way of speaking out, not
> declaiming or celebrating, yet
> but telling the truth [28].

« Nakedness », la nudità, è l'abito che si adatta al « truth-teller ». E' la condizione necessaria al poeta, che Ginsberg espresse, recitando questi versi, mentre stava completamente nudo, alla presenza di un pubblico profondamente turbato:

> To stand before you speechless and intelligent and
> shaking with shame, rejected yet confessing out the soul
> to conform to the rhythm of thought... [29].

Con questo atteggiamento il poetare di Ginsberg assume una posizione polemica nei confronti dello stesso sistema arbitrario della lingua e tende a far coincidere il significante col referente. Poeta, emozione del poeta, parole, si unificano in un tutto nel tentativo di superare la codificazione simbolica. Atteggiamento, questo, che può essere additato come una delle costanti della produzione *beat*, anche se attualizzata diversamente da autore ad autore.

Nella poesia *He*, Lawrence Ferlinghetti, così ritagliò la figura di Ginsberg, microfono, barba, illuminazione estatica,

28. (Da *Howl* di Allen Ginsberg. *Howl and Other Poems*, City Lights Books, San Francisco, 1956). Altre opere di Ginsberg: *Kaddish and Other Poems*, San Francisco, City Lights Books, 1961; *Empty Mirror*, N. Y., Totem Press / Corinth Books, 1961; *Reality Sandwiches*, San Francisco, City Lights Books, 1963; *Airplane Dreams*, Canada, Anansi, 1968; *Planet News*, San Francisco, City Lights Books, 1968.

29. Da *Howl*, op. cit.

carne/parola-parola/carne, che si fanno iterazione di morte e annullamento:

He is one of the prophets come back
He is one of the wiggy prophets come back
He had a beard in the Old Testament
    but shaved it off in Paterson
He has a microphone around his neck
    at a poetry reading
    and he is more than one poet
    and he is an old man perpetually writing a poem
    about an old man
    whose every third thought is Death
    . . . . . .
He is one of the prophets come back
    to see to hear to file a revised report
    on the present state
    of the shrinking world
    . . . . . .
For he is his own ecstatic illumination
    and he is his own allucination
    and he is his own shrinker
    and his eye turns in the shrinking head of the world
    and he hears his organ speak *Death Death*
    a deaf music
For he has come at the end of the world
    and he is the flippy flesh made word
    and he speaks the word he hears in his flesh
    and the word is
        Death [30].

La poesia di Ferlinghetti è esemplare nel suo genere: offre una delle migliori sintesi della poetica di Ginsberg e, allo stesso tempo vi si ritrovano utilizzati con grande maestria alcuni degli espedienti formali presenti nella produzione *beat*.

Ginsberg, il poeta *beat*, si ricollega al poeta-visionario di tipo blakiano ma gli si oppone, staccandosi da lui, per ripercorrere nell'« ora » la sua esperienza.

30. Cfr. *Penguin Modern Poets* 5, (1963), 1970, pp. 647.

Il suo modo di poetare è una registrazione di quello che vede e sente nel momento della illuminazione estatica. La poesia gli viene dettata di dentro come le note di un organo, ed egli le registra. La sua poesia non è quindi arte ma trascrizione. Non ha un disegno preordinato, procede adattandosi al momento e alla situazione. E, poiché la sua poesia è « action poetry » o poesia attiva, non ha senso leggere i versi staccati dalla persona fisica del poeta e dall'evento. Sono versi che si identificano con lui, il poeta, mentre li dice, e nella precisa occasione in cui li dice. Mancherà sempre quel « più » e quel tanto di « diverso » legati alla improvvisazione del momento. Leggere i versi è meno che scorrere uno spartito senza ascoltare la musica.

La sua è « poesia di transito ». La meta è la « morte »: « Die if thou wouldst be which thou dost seek »[31]. Solo la morte può permettere la visione retrospettiva di quello che è stato: la morte è la realizzazione del poeta *beat*. « He », il poeta, è il principio di se stesso e la sua stessa fine.

La poesia *beat* ha tendenze onnicomprensive. E, come tale, il significante è indirizzato contemporaneamente verso uno o più significati e verso uno o più referenti, i quali possono anche non avere alcun legame col significato.

Come « action poetry » l'espressione *beat* tende infatti a rispecchiare gli elementi caratteristici che danno origine alla registrazione: per esempio, il battito che si produce nella parte più intima del poeta nel momento della esaltazione. Di conseguenza, il ritmo, si basa più sul tempo che intercorre tra una sillaba accentuata e l'altra anzicché sugli accenti. Si basa, cioè, su un tempo più o meno lungo coperto da sillabe non accentuate. In questo modo risponde più allo schema libero della prosa, pur distinguendosi da questa. Ma, se non esiste uno schema astratto prestabilito su cui misurare la tensione di tutto il pezzo, è il momento iniziale dell'illuminazione estatica che determina lo schema di base e il tema. L'inizio, anche se

31. Dalla pagina introduttiva di *Kaddish* di A. Ginsberg, San Francisco, *City Lights Books*, 1965.

occasionale (e prosastico), è determinante per l'organizzazione dell'intero contesto. Infatti dallo schema di base si partono tutte le variazioni.

L'organizzazione sintattica appare collegata direttamente con il respiro. Infatti molte frasi costruite durante il momento dell'esaltazione sono tali da esaurire una lunghissima emissione di respiro. La mancanza di punteggiatura sottolinea l'intenzione di superare la struttura sintattica basata fondamentalmente su procedimenti logici, affidandola alle possibilità e all'esaurimento del respiro del poeta.

La ripetizione e la variazione dello schema di base o all'interno dello schema, si riscontra tanto nelle poesie che nella narrativa *beat*, tendendo a smussare sempre più i margini di distinzione tra testo in prosa e versi.

Il *Beat*, nel suo testo, predilige un certo numero di fonemi, i quali generalmente coincidono con sillabe accentuate in parole chiavi. Per questa dimensione estetica si può accettare la definizione « fonestema ». Ma, il *Beat* non si limita alla ripetizione della parola chiave, ne anticipa o asseconda l'apparizione o la varia nel corso del testo. Nel campione preso in esame, per esempio, il fonema [p] è fonestema in *prophets*, *prophets, poetry, poet, poem*. Il fonema [d] è fonestema in *old, old* (vecchio), *world* (mondo), *Death* (morte), *head* (testa, principio), *end* (fine) *world* (mondo), *deaf* (sordo), *word* (parola). Seguire l'ordine di apparizione e la ripetizione fonestemica è come ricostruire una storia dentro la storia dell'intero contesto. La storia è tracciata nella sua evoluzione attraverso la sequenza dei semi che contengono lo stesso fonema.

Nello stralcio esaminato, la coppia *Death/Death* assolve perfettamente la funzione espressiva *beat*. La tendenza onnicomprensiva, alla quale si è già accennato, determina strutture a ramificazione e diramazioni a livelli diversi. « *Death Death* » viene impiegato come significante in relazione al significato « morte », e come fenomeno acustico in relazione al referente (il ritmo della pulsazione), il cui significato si oppone al precedente (cioè, pulsazione=vita, opposto a morte). I due estremi si incontrano in quanto si ha « morte in vita/vita in

morte ». Ugualmente i termini iniziale e finale del contesto « *He* » e « *Death* » finiscono col combaciare. *He* rimanda al poeta (nella sua identità fisica = vita), *Death* rimanda contemporaneamente al significato « morte » e al referente « pulsazione » (che è vita).

La poesia *beat* è una poesia di transito e di esaurimento: dal principio, tramite l'esperienza, si tende al regresso fino all'annullamento; ma la morte non è che un ritorno di consapevolezza cosmica al punto di partenza, una rigenerazione.

Il concetto di *Happening* è presente anche nella narrativa *beat*. L'elemento autobiografico, che entra in molta produzione in prosa e versi, sia esso autentico o ricostruzione letteraria, si ricollega alla intenzione di includere l'esperienza diretta nel prodotto artistico. D'altra parte la registrazione il più possibile fedele di esperienze vissute è il modo più immediato e naturale di reperire elementi di casualità e transeibilità di un evento superando ogni schema precordinato. L'esperienza diretta può anche assumere funzione morale secondo il terzo principio della pratica buddhista, dopo la saggezza e la meditazione. In questo senso la moralità consisterebbe nell'esprimere tutto quello che c'è nel mondo in cui si vive, attraverso l'esempio personale e l'azione responsabile, diretta verso la comunità di « tutti gli esseri » [32].

Nei romanzi di Kerouac, l'elemento biografico è fondamentale ma lo è altrettanto in quelli di Burroughs ed è presente nelle poesie di Ginsberg, Corso, Ferlinghetti e, in modo più o meno marcato, in tutti gli altri.

Ci si riferisce sempre a fatti accaduti: si precisano e ripetono nomi di persone, di luoghi, l'ora, il meccanismo delle azioni. Si rasenta persino la monotonia, se non fosse per alcune variazioni minime che seguono l'evolversi dei processi di conoscenza e il modo di situarsi in rapporto ad essi. Lo schema biografico però non giunge mai a conclusione, tende alla fuga e rimane aperto indefinitivamente alla ricerca di esperienze

32. F. Pivano, *L'altra America*, *op. cit.*, p. 66.

nuove, come in *Junkie* e *Naked Lunch* [33], verso mondi scatenati dalla droga, o in *On the Road* [34], verso il *West*.

La spazialità simbolica *beat* trova forse la sua attualizzazione più concreta in Kerouac: non è più il *trail* in mezzo ai Canyons, immerso nella natura selvaggia, ma « the road » che taglia in lungo e largo un'America manomessa in ogni angolo dall'uomo e pur tutta da scoprire. L'eroe di Kerouac è anche lui esploratore « ready to travel West » [35], ma il suo percorso è costellato di bottigliette di Coca Cola, *cafeterias, cheap hotel rooms, portable typewriters*. E' un eroe impegnato in un viaggio mitico, come già Ulisse o Dante o l'« opium eater » romantico: « I was halfway across America, at the dividing line between the East of my youth and the West of my future » [36].

Ma, soprattutto, quest'eroe ricalca l'uomo della frontiera teorizzato da Frederick Jackson Turner [37]: come l'europeo spogliato del suo modo di vita e di pensiero a contatto con la natura selvaggia è trasformato in americano, così il *beat* vuole spogliarsi di tutto quello che gli ha dato il sistema di vita americano per diventare qualcos'altro. Siano essi la strada, la droga o lo Zen, la funzione è sempre la stessa: è esperienza totale e annullamento verso una rigenerazione senza limiti. Ma, anche se è fuga dal sistema, il *beat* è obbligato costantemente a fare i conti col sistema che lo ha generato, e l'ostacolo più grande per la sua espressione è la codificazione linguistica.

La generazione che oppone il suo rifiuto alla parola scritta, deve necessariamente ripiegare su questa per il fissaggio letterario. E, l'esperienza totale di « gente pazza », che rifiuta i luoghi comuni e le convenzioni, deve scontrarsi con il sistema arbitrario della lingua.

Gli espedienti letterari impiegati dai *Beat* possono non

33. N. Burroughs, *Naked Lunch*, N. Y., Grove Press, 1959.
34. J. Kerouac, *On the Road*, N. Y., The Viking Press, 1955.
35. *Ibid.*, p. 8.
36. *Ibid.*, p. 17.
37. Si allude naturalmente alla conferenza *The Significance of the Frontier in American History* che Frederick Jackson Turner tenne alla American Historical Association nel 1893, durante la Chicago World's Fair.

apparire nuovi, ma quel che salta agli occhi è la concentrazione di un apparato retorico, per certi versi quasi euphuistico, basato sull'uso frequente di metafore e similitudini tendenti all'ossimoro, di elenchi, di polisillabi, di parole ricercate o di nuova coniazione, di espressioni come « *Awww! Whoo! EE-delee-yah!* » e così via. Queste ultime discendenti dirette del fumetto e tendenti a superare il carattere discreto della trascrizione linguistica. La funzione è sempre la fuga dalla arbitrarietà. Cosa che può avvenire solo parzialmente e rimanere nell'ambito del tentativo, anche se i significanti tendono a organizzarsi in immagini iconiche o acustiche facendo leva su espedienti sinestetici che coinvolgono la vista e l'udito, per restituire l'esperienza diretta perduta nella comunicazione codificata. E' comunque una fuga a singhiozzo, una trascrizione eterogenea, ora rivolta al significato ora al referente. Una fuga che non garantisce un « oltre » e non può che ritornare inesorabilmente su se stessa, circoscritta nell'angoscia del sistema: il « Moloch » ginsberghiano [38], simbolo del « paesaggio squallido e brutale della civiltà industriale » [39] che il *Beat* è costretto ad adorare.

E' una storia senza soluzione il cui unico fatto da narrare è la storia di un ritorno pieno di consapevolezza. Come Kaprow, disposto ad affidare il proprio *Happening* ad un *tale*, così i *Beat* si affidano ad una « tall story » [40] di se stessi e di come le loro parole coincisero con la vita.

L'*Happening beat* più vistoso e dalla carica di attrazione più costante, è comunque legato alla canzone.

Emozione, slancio, fantasia poetica: questi i suggerimenti dati da Bob Dylan, perché la sottocultura imposti una critica sociale che sia anche critica morale. Dal 1963, Dylan, nuovo *leader* incontrastato del *Folk* americano, ha introdotto l'idea di dare importanza al contenuto delle canzoni: *Blowing in the*

38. Cfr. A. Ginsberg, *Howl and Other Poems*, *Op. cit.*, p. 17.

39. Cfr. V. Amoruso, *La letteratura beat americana*, Bari, Laterza, 1969, p. 157.

40. La « tall-story » ha le sue origini nel West o, comunque, nella frontiera, creando con mezzi paradossali eroi leggendari come Davy Crockett.

Wind, nel settembre di quell'anno, sarebbe divenuto l'inno del movimento per i Diritti Civili e, nel 1965, « *Mr. Tamburine Man* » sarebbe diventato il manifesto dello scontento degli adolescenti di tutto il mondo.

La generazione *beat* ha avuto i suoi eroi carismatici: Burroughs, Ginsberg, Snyder, Ferlinghetti, Kerouac, Corso, Bob Dylan. Sono stati profeti, venerati per i loro miracoli come Allen Ginsberg, capace di frenare folle frenetiche, invocato persino da enti istituzionalizzati a fare da mediatore, consultato dai candidati alle elezioni, riconosciuto *guru*, pacificatore e illuminato. Sono stati i rappresentanti culturali di questa generazione, come Fitzgerald, T.S. Eliot o Hemigway lo furono della precedente.

La loro arte è considerata oggetto di consumo. Ma, come oggetto di consumo, anche se sorta come creatività per superare lo stato di alienazione determinato proprio dalla cosidetta società dei consumi, rischia di ricadervi come oggetto di speculazione. Neppure i *Beat* sono riusciti a sfuggirvi. Gli eroi carismatici come Bob Dylan, sono stati fagocitati dalla macchina commerciale del disco e della *musicassette*. E, per il bambino che chiede di vestire come un *Beat*, l'industria fornisce i vestitini passati alla « destroying machine ».

Con tutte le loro contraddizioni le manifestazioni *Beat* hanno tuttavia una loro validità, in quanto si sono poste come sintomo di una rinnovata presa di coscienza in un particolare stadio di evoluzione sociale.

Il messaggio è mutato col mutare dei mezzi e l'ideologia non sembra più rivolta verso il dato culturale bensì verso il suo processo, anzi, l'uno e l'altro tendono a identificarsi e, una volta che il processo si esaurisce, si può buttare via. Rimane l'esperienza: l'esperienza di un rito cosciente. Ma, un processo generativo è sempre possibile ed ha possibilità virtualmente illimitate.

MARIA CARMELA COCO DAVANI

JACK GELBER
A « CONTATTO » CON IL *LIVING THEATRE*

> Perhaps all that writing must be left behind, the printed word, the library forgotten. Artaud. Then a theatre in which language pours from the throats of the actors: the high art of improvisation...
>
> J. Beck, *Storming the Barricades*

Quando nella primavera del 1958 Jack Gelber (ventisette anni, impiegato addetto ai ciclostili in un ufficio delle Nazioni Unite a New York) si presentò — sconosciuto autore in cerca di attori — a Julian Beck con il dattiloscritto di *The Connection* [1], non dovette attendere a lungo, né pensare troppo per sentirsi dire che quella sua prima commedia corrispondeva alle intenzioni più avanzate del gruppo del « Living Theatre » e che la si sarebbe messa, al più presto, in scena.

Jack Gelber brought us *The Connection* in the spring of 1958 when we were preparing for Fourteenth Street theatre. I opened it, looked at a line, and sat down and read it instantly. Gave it to Judith who immediately wanted to direct it [2].

Il contatto era scattato di colpo e non per un caso fortuito, di quelli sognati da chi, messo in bottiglia il proprio manoscritto, lo affida alle fluttuazioni della domanda e dell'offerta

1. Scritta nel 1957, *The Connection* fu pubblicata — non sappiamo quanto mutata rispetto alla prima stesura — nel 1960, dopo la messa in scena del Living (Grove Press, New York, con una introduzione di K. Tynan e fotografie dello spettacolo. Tr. it. di F. Colombo: *Il contatto, la mela*, Milano, Feltrinelli, 1963).

2. J. Beck, *Storming the Barricades*, in K. Brown, *The Brig*, New York, Hill & Wang, 1965, p. 25 (tr. it. *La prigione*, Torino, Einaudi 1967).

del mercato teatrale, ma per lungimiranza, se mai, e straordinario tempismo; o meglio — ed è questa la prospettiva critica, il raggio d'indagine di queste pagine — per una concomitanza di proposte e intenti, per una rara disponibilità reciproca, che avrebbe consentito una collaborazione tra autore e attori: effettuale, addirittura osmotica, nuova anche per il « Living » in quegli anni.

Era la prima volta che Julian Beck e Judith Malina (attivi e insieme fin dal 1947) accoglievano nel loro repertorio il testo di uno scrittore ignoto (americano, per di più), dopo che in un primo tempo avevano invece risalito controcorrente (in opposizione programmatica agli spettacoli commerciali e alla tradizione naturalistica dilagante dai palcoscenici di Broadway) i canali infrequentati del teatro d'avanguardia europeo (dal-*l'Orphée* di Cocteau all'*Ubu Roi* di Jarry) arrivando per questa via agli episodici interventi teatrali dei transfughi americani: alle *pièces* di Gertrude Stein (*Ladies Voices* e *Dr. Faustus Lights the Lights*), all'Eliot dei « frammenti di un melodramma aristofanesco », *Sweeney Agonistes*, al Pound traduttore dei *Nô* giapponesi [3]. Era stata la loro rotta più costante, sia pure all'interno di scelte già però diversificate al punto di includere *La ballata degli spettri* di Strindberg, una *Phèdre* di Racine (che fu un gran fiasco) e un isolato, ma non casuale atto unico di Brecht, *Il consenziente e il dissenziente*. Il loro lavoro si era così mosso, fin dal primo tentativo di teatro privato (60 abbonamenti in tutto, subito chiuso dalla polizia come bordello clandestino) e dagli spettacoli allestiti per pochi amici in casa propria, nella direzione di una innovazione sperimentale del linguaggio teatrale, reificato in America più che altrove, arretrato irreparabilmente (pareva) rispetto alla rottura formalistica operata già per la musica e la pittura da John Cage e Jackson Pollock. Sembrava necessario passare attraverso quella « rivoluzione della parola » che le avanguardie novecentesche avevano attuato e fu soprat-

3. Per una ricostruzione dettagliata dell'attività di questi primi anni, cfr. P. Biner, *Le Living Theatre, histoire sans légende*, Lausanne, La Cité Editeur, 1968 (tr. it. Bari, De Donato, 1969).

tutto Julian Beck (pittore lui stesso e poi uomo di teatro) a spingere avanti questa prima linea d'attacco:

Our first commitment was with form...

Un impegno iniziale che può apparire oggi lontanissimo e inconciliabile con le metamorfosi successive del « Living » e che è invece premessa dialettica (con tutti i limiti intellettualistici e aristocratici che presto gli stessi Beck gli riconoscono) della meccanica antagonistica della loro politica teatrale (e non soltanto teatrale). Di qui si arriva di fatto, senza soluzione di continuità, con una progressione ascensionale e sempre più propulsiva a *Paradise Now*, al culmine cioè ultimo di fiducia utopica nella forza deflagrante delle loro 'forme' teatrali.

Il salto vero è quello successivo, dopo il riconoscimento della inadeguatezza e impotenza della propria azione che spezza nel 1969 la comunità tribale del « Living » in quattro cellule. Da quel momento, la nuova partenza passa per una rinuncia definitiva a operare dentro le strutture (anche se sgretolate, ormai) del teatro borghese: istituzione sperimentata davvero fino in fondo come inconquistabile e irredimibile, trappola soltanto da cui fuggire, senza però portarsi più fuori, sulle proprie spalle (era il finale di *Paradise Now*), gli spettatori che ci stanno dentro:

... in primo luogo dobbiamo uscire dalla trappola. Gli edifici chiamati teatro sono una trappola architettonica. L'uomo della strada non entrerà mai in tali edifici... Perché non può: gli edifici teatrali appartengono a coloro che possono permetterselo; tutti gli edifici sono proprietà dell'Establishment, che li mantiene con la forza delle armi... Il Living theatre non vuole più fare teatro per un'elite privilegiata perché ogni privilegio è violenza contro i non privilegiati... [4].

4. *Dichiarazioni di azione del « Living Theatre »*, in *Paradise Now*, testo collettivo del « Living », scritto da Julian Beck e Judith Malina, a cura di F. Quadri, Torino, Einaudi 1970, pp. 270-1.

È a questo punto che la crescita organica del « Living » si arresta per rinascere a nuova forma, non ancora chiara a tutt'oggi [5], affiancandosi in ritardo, quasi in extremis, a quei gruppi (dal *Teatro Campesino* di Valdez, al *Bread and Puppet Theatre* di Peter Schumann, alla *San Francisco Mime Troup...*) che si erano collocati fuori da quegli edifici quando ancora il « Living » si muoveva in un'area di opposizione alternativa e non extra-teatrale. « Il Living » ha ragione di protestare Ronnie J. Davies « è venuto a proporci di scendere nelle strade, quando noi queste cose le facevamo già nel 1967 ».

Se si ripercorrono infatti dall'inizio le fasi successive del lavoro dei Beck nell'arco di vent'anni, ci si rende conto che — mentre venivano cambiando i materiali, le tecniche, le strategie, in un'incessante fuga in avanti, in un incalzante superamento dei risultati realizzati, subito visti come insufficienti e inefficaci, gli obbiettivi restavano invece quelli che nel 1961 Julian Beck aveva sintetizzato nei tre dogmi: *To increase conscious awareness, to stress the sacredness of life, to break down the walls*. Gli stessi che erano già impliciti nelle prime domande che il «Living» s'era posto alla nascita del suo teatro 'vivente':

5. Dopo un periodo in Brasile, dove hanno convissuto tra gli abitanti delle 'favelas', hanno fatto esperimenti di teatro di strada e sono stati arrestati per attività sovversiva, Julian e Judith, con pochi altri della compagnia smembrata sono tornati a New York. Vivono ora in una delle zone più povere di Brooklyn e lavorano a un « project » ancora informe, che mostra non pochi punti di contatto con modi e tecniche di recitazione del teatro medievale « We are working now on a project which is a cycle of plays for the street. The cycle has the overtitle of *The Legacy of Cain*, which would take 6 or 8 weeks at least to perform in any given city, would be plays that take place in front of factory gates, in lunchrooms, in social halls, in high school yards, in sport stadiums, in ghetto streets, in people's apartments, in courtyards, in daycare centres... » (da un'intervista inedita registrata il 5 gennaio 1974 da Roberta Bargellini per una tesi sul « Living Theatre », discussa con A. Lombardo, all'Università di Roma, nel marzo 1974).

How can you have a lively civilization if the language is outmoded and no longer says what anyone can possibly want to mean? How can you approach real consciousness if the language atrophies? How can you approach real conscious being if the language is just hanging around? [6]

Quando Jack Gelber venne a contatto con i Beck, era giusto il tempo in cui la prima risposta data a quegli interrogativi cominciava a essere messa in discussione, a mostrare tutti i suoi limiti. L'apertura a un « teatro di poesia » aveva inevitabilmente portato alla restrizione del pubblico a una *élite* colta, per lo più soltanto gratificata dalle scelte inconsuete e raffinate del repertorio di cui s'è detto. E il « Living », applaudito perché « tanto al di sopra del livello del teatro commerciale » non poteva certo accontentarsi che il risultato dei suoi sforzi fosse di « apportare a qualche amatore, a una piccola comunità intellettuale delle vere gioie ». Anche la collaborazione fin da principio proposta ai poeti non aveva dato frutti, e la commedia di William Carlos Williams *Many Loves* [7], prodotta nel 1959, fu scelta appunto perché metteva in scena i condizionamenti e le impossibilità di un teatro in versi:

Our first statement said something about encouraging the poets to write for the theatre by providing them with a stage where their plays could be produced... The poetry we wanted had not been written and still has not been written. The stage is still there [8].

Il copione di Gelber veniva dunque nel momento più propizio a occupare questa scena vuota e disponibile, mostrando fin dalla

6. *Storming the Barricades*, cit., p. 7.

7. *Many Loves*, in « New Directions », n. 7, 1942; rist. in *Many Loves and other plays*, New York, New Directions, 1961, pp. 1-104. Il « Living » ne fece una prima lettura pubblica nel 1955, alla chiusura, forzata, di « The Studio ». La mise in scena, all'apertura del nuovo teatro della Quattordicesima Strada nel gennaio 1959: ripresa e preludio della nuova attività.

8. *Storming the Barricades*, cit., p. 6.

prima lettura di soddisfare l'esigenza di un linguaggio teatrale che non fosse « armatura invece che carne, menzogna invece che discorso », un linguaggio (come lo volevano i Beck) non accattivante dell'orecchio, ma violento e profanatorio, autentico senza nessuna reticenza:

If there were to be real speech, then there had to be real profanity... [9].

Il pubblico non andava soltanto rivivificato intellettualmente, ma resuscitato a forza dalla sua cadaverica apatia, agendo sui suoi nervi e il suo cuore (come istigava Artaud, scoperto e letto avidamente in quegli anni) [10].

On ne peut continuer à prostituer l'idée du theâtre qui ne vaut que par une liaison magique, atroce, avec la réalité et avec le danger.

In questa direzione *The Connection* aveva più di una catapulta pronta a scattare e la realizzazione scenica che se ne fece nel 1959, nel nuovo teatro della Quattordicesima Strada, riuscì ad approntarle tutte senza risparmiare nessuno. Così al realismo del linguaggio di Gelber, il « Living » fece corrispondere una recitazione iper-realistica, che funzionava da terapia d'urto nei confronti di un pubblico abituato a vedere sulla scena immagini edulcorate e rassicuranti della realtà. Anche quella della droga, che il cinema americano, proprio in quegli anni aveva provveduto a esorcizzare, collocandola melodrammaticamente fuori dalla norma (è il caso di *The Man with the Golden Arm*, del 1956) o addomesticandola in chiave sentimentale-moralistica (come in *The Hat full of Rain*, del 1957).

In *The Connection* la condizione dei drogati, in attesa prima e poi sotto gli effetti dell'eroina, non era proiettata sulla scena per suscitare commiserazioni o condanne. Non ci sarebbe

9. *Storming the Barricades*, cit., p. 26.

10. Artaud servì da catalizzatore di alcune tendenze in atto. Mary Caroline Richards sappiamo che portò ai Beck nell'estate del 1958 il manoscritto della traduzione inglese di *Le theâtre et son double*.

stato, si preannunciava fin dalla prima battuta, con chiara allusione ironica al *Cappello pieno di pioggia*, nessuno che alla fine avrebbe chiamato la polizia:

I can assure you that this play does not have a housewife who will call the police and say « Would you please come quickly to the [name of the theatre]. My husband is a junkie ».

Gelber muove la sua macchina da presa avanti e indietro: ora ravvicinando la condizione di dipendenza e assuefazione dei drogati a quella esistenziale di tutti:

LEACH: Can't you see everyone in the whole world being hooked without them knowing?

. . . . . .

SAM: I used to think that the people who walk the streets, the people who work everyday, the people who worry so much about the next dollar, the next new coat, the chlorophyll addicts, the aspirin addicts, the vitamin addicts, those people are hooked worse than me. Worse than me. Hooked [11].

ora distanziandola come inafferrabile e incomprensibile, nella sua drammaticità, nel suo costante rischio di morte, per chi ne resti soltanto spettatore, o per chi come l'autore stesso se ne voglia appropriare dall'esterno per rappresentarla. Due manovre alternate che di continuo smascherano e rinnovano l'azione scenica: svelano il palcoscenico e ricreano la stanza di Leach, dove si aspetta la « connection », il portatore, cioè, della droga [12], non consentendo allo spettatore né di farsi giudice esterno

11. È lo stesso concetto che K. Tynan, uno dei primi critici entusiasti dell'opera di Gelber, sostenne polemicamente in un suo articolo: « *Se* l'obbiettivo dell'esistenza è la felicità, perché dovrebbe essere più rispettabile raggiungerlo inoculando l'illusione della salvezza delle nostre anime o ingrossando il nostro conto in banca, piuttosto che iniettandosi dell'eroina nel sangue » (« The Observer », 26-11-1961).

12. Il titolo *The Connection* corrisponde a un prisma di significati: nel gergo dei drogati è il portatore della droga (qui il suo nome Cowboy rinvia a *horse* = eroina), ma è anche il « contatto » tra palcoscenico e platea, e ancora la « connessione » tra jazz e droga, se è questo soltanto che se ne ricava (... « some of you will leave this theatre with the notion that jazz and narcotics are inextricably connected. That is your connection, not — »).

quella condizione rappresentata non è diversa dalla sua), né di starsene soddisfatto a guardare (il suo voyerismo di osservatore pagante è sempre condannato e irriso). Così se da un lato la metafora della droga come alienazione (efficace nella prima parte del dramma, tanto da essere interpretata in chiave addirittura beckettiana) [13] accomuna tutti in un'equazione che uguaglia quella ad altre fughe legalizzate dalla realtà, quel desiderio esasperato e quella attesa alle esigenze più elementari della vita:

SOLLY: You are fed up with everything for the moment. And like the rest of us you are a little hungry for a little hope. So you wait and worry. A fix to forget. A fix to remember, to be sad, to be happy, to be, to be...

dall'altro i campi lunghi ristabiliscono la distanza, danno spazio sul palcoscenico alla tragedia, isolando lo spettatore nella sua zona di privilegio, minata però di continuo e resa addirittura insopportabile in certi momenti dalla violenza della rappresentazione. (Non erano in pochi, racconta Julian Beck, quelli che svenivano e dovevano uscire dalla sala, quando uno dei personaggi si iniettava nella vena una dose eccessiva di eroina). L'effetto si avvicinava (ancora più che nel testo scritto) a quello di molte pagine di *The Naked Lunch* [14]: anche qui lo stato di sonnolenza, di aggressività impotente, di angoscia; la droga insomma non come estasi che apre le porte della percezione, ma come « sickness » da cui emergono ricordi freddi, senza nostalgia (« flat memories », dice Burroughs) di fatti esterni, azioni, gesti compiuti prima del « contatto ».

È proprio in queste scene che *The Connection* offre al « Living » per la prima volta la possibilità di realizzare in termini artaudiani il rapporto scena/spettatore, contrapponendo appunto alla blanda verosimiglianza attesa dal pubblico un realismo

13. Così tra gli altri K. Tynan: « The theme is akin to that of *Waiting for Godot* ... », ma se l'allusione c'è funziona, mi pare, più in chiave parodistica, che analogica.

14. W. BURROUGHS, *The Naked Lunch*, Olympia Press, Paris, 1959.

efferato che è insieme il suo contributo più personale alla messa in scena del dramma, nonché una premessa per sé, da cui ripartire. *The Brig* sarà, su queste coordinate, il punto successivo.

Vogliamo un teatro che spaventi e che diverta, che sia colmo di dolore e di piacere, come lo è la vita. Un teatro che non sia l'imitazione della vita, ma la vita stessa.

Altrettanto suscettibile di sviluppi futuri è la sperimentazione che gli attori del « Living » tentano in *The Connection* (anche se solo in misura parziale) di una recitazione 'improvvisata', eccezionalmente consentita dalla struttura binaria su cui Gelber aveva orchestrato la sua commedia.

Alla partitura verbale di quattro attori (che nella finzione scenica figurano come 'veri' drogati assoldati dal produttore e dall'autore per uno spettacolo che vuole così garantire la propria autenticità), si alterna infatti fin dall'inizio quella di quattro musicisti che a tratti improvvisano jazz, nello stile di Charlie Parker. C'è circa mezz'ora di musica per ogni atto e non deve servire da intermezzo, né tanto meno da accompagnamento dell'azione scenica (come invece la usò nel suo film tratto da *The Connection*, Shirley Clarke), ma da contrappunto.

Nelle intenzioni di Gelber (consonanti con quelle del « Living ») la bipolarità dei due linguaggi drammatizza infatti la contrapposizione voluta, sulla scena, di due diverse condizioni. Da una parte i jazzisti non hanno ruoli, né nomi fittizi: suonano, ignorando il pubblico e improvvisando su una traccia che loro stessi hanno concordato (« we have to get some tunes prepared »); dall'altra gli attori sono invece pagati per recitare, con minime variazioni consentite, le parti scritte (« improvvise on Jaybird's themes »). Vengono interrotti di continuo e richiamati a rispettare i loro « dramatic assignments » dall'autore stesso, Jaybird, che si sente sfuggire di mano il controllo della 'sua' commedia (« I don't like it. It's not supposed to work this way. I've given you latitude. But this is too much... It's out of my hand. It's out of my hand ») e dal produttore, Jim Dunn, che interviene a consigliare formule efficaci perché lo spettacolo

abbia successo (« No girls, no legs, no jokes, no show ») e a sfruttare ulteriormente il dramma facendolo filmare da due cameramen. Il conflitto palcoscenico/platea, nell'azione scenica di Gelber, coincide così con la lotta degli attori contro produttore-autore-pubblico, per conquistarsi la scena e potere agire liberamente senza imposizioni (« It's our stage now »). E tuttavia anche quando riescono a sostituire al ventriloquismo la propria voce, a fare salire sulla 'loro' scena lo scrittore e il produttore (capovolgendo così i rapporti di potere e facendo dei due gestori dello spettacolo due personaggi-attori, presi e sconfitti dal loro stesso gioco) le loro battute fanno sempre parte della finzione e tutto, come già per i personaggi di Pirandello, è stato pre-scritto, ogni improvvisazione prevista.

Da questo punto di vista Gelber sembra non aver creato niente di nuovo, ma far ricorso a un vecchio espediente: del tutto scopertamente il suo *play within the play* rivela la matrice pirandelliana e non ci fu spettatore avvertito che non se ne accorse, né recensore che non ci tenne a farlo notare, arrivando anche a estrapolarlo come « unnecessary », o a giudicarlo di per sé, un apparato antiquato, un recupero quindi « demodée » (fu soprattutto la reazione infastidita di non pochi critici europei che si videro riproporre i trucchi già noti della propria drammaturgia) [15].

Il « Living » stesso del resto intendeva sottolineare questa ascendenza, presentando di proposito nel suo repertorio il dramma di Gelber come punto estremo, ultima risultanza di una trilogia metateatrale, dove il famoso antenato (*Stasera si recita a soggetto* di Pirandello) era abbinato alle sue recenti derivazioni americane: *The Connection,* appunto, e il già citato *Many Loves* di

15. Così ad esempio l'inglese S. Colin, *Plays and Players in New York*, in « Plays and Players », ottobre, 1959, o il francese G. Dumur, *The Connection*, « Théâtre populaire », n. 43, 1961, pp. 99-100, in due recensioni peraltro elogiative. E così anche uno dei più acuti e favorevoli critici americani L. Abel, *Not Everyone is in the Fix*, « Partisan Review », Winter, 1960 (« I must add, too, that there are some Pirandellian details — I mean the playwright, producer and cameramen who intrude on the junkies to harass and photograph them — which are not in keeping with the general spirit of the work, and are if the author will forgive me, plain dumb »).

William Carlos Williams, dove si fingeva di assistere alle prove di uno spettacolo mai realizzato per la prevaricazione del produttore omosessuale sull'autore: succube, senza scampo, della sua volontà, nonché delle sue voglie. I tre drammi, tiene tuttavia a precisare Julian Beck, non furono scelti per il trucco del teatro nel teatro (presto anzi rifiutato dal « Living » come frustrante per gli attori e disonesto nei confronti del pubblico: « Deception was not the means we wanted to involve the audience »), ma per l'esigenza che ci stava dietro (autentica negli autori e condivisa dal « Living » di stabilire un contatto reciproco tra platea e pubblico:

... we did realize that these play-within-the-play devices arose out of a crying need on the part of the authors, and of us, to reach the audience, to awaken them from their passive slumber, to provoke them into attention, shock them if necessary, and, this is also important, to involve the actors with what was happening in the audience.

Quanto a Gelber: « Pirandello's an influence? Sure... but so's my mother! » [16], fu una delle sue secche risposte a uno dei tanti intervistatori che individuata la evidente genealogia non cercava di vedere il significato e il risultato nuovo di quell'innesto, il modo ironico e addirittura parodistico in cui era stato usato, l'effetto drammatico, ma anche grottesco (Jay-bird è già nel nome la caricatura ingenua e sciocca di Charlie Parker, « The Bird »), che l'improvvisazione fittizia degli attori acquistava a contrasto con quella reale, immediata dei suonatori di jazz.

E qui stava la vera originalità di Gelber. Il jazz, sulla scena non funzionava infatti solo come polo dialettico, ma lasciava nella compagine del dramma una zona franca in cui era possibile una vera improvvisazione da parte degli attori. Ci se ne rese subito conto alle prime prove e fu una scoperta inaspettata. Nelle pause di silenzio del parlato, destinate alla musica, gli attori, lasciati liberi anche dalla regia aperta di Judith Malina,

16. P. Newman, *Four make a Wave*, « Esquire » aprile, 1961, p. 46.

potevano 'improvvisare' all'interno della situazione in cui si trovavano. Era ancora poco, ma per questa via il Living arriverà alla « creazione collettiva » di *The Brig*.

La forza autentica, immediata, irripetibile dell'improvvisazione jazzistica, la condizione creativa dei suonatori, mai esecutori su commissione (e quindi mai attori alienati di fronte al pubblico), l'assenza di una gerarchia e di una guida su tutti (il direttore d'orchestra assente così come si vuole sempre più assenti nel « Living », l'autore e il regista) aveva offerto un parametro di valore eccezionale. Judith Malina lo riconosce:

> Il suonatore di jazz che sta improvvisando entra in contatto *personale* con il pubblico; quando scende in platea, lo si conosce veramente; non c'è differenza fra ciò che egli era sulla scena e ciò che egli era veramente; questa relazione lo rende molto più sciolto.

E subito dopo aggiunge:

> The Connection è stata un enorme contributo; è partendo di lì che gli attori hanno cominciato a rappresentare se stessi al Living [17].

Era come dire che Gelber aveva paradossalmente insegnato al « Living » a comporre senza spartito, a fare a meno, presto, della mediazione e della collaborazione degli scrittori e anche di lui [18].

LAURA CARETTI

17. BINER, *op. cit.*, p. 34.

18. Dopo aver scritto, nel 1960, *The Apple*, non solo in stretta collaborazione con il « Living » (con Judith Malina soprattutto), ma *per* il « Living » e *sul* « Living », facendosi cronista della sua sperimentazione teatrale in quegli anni, Gelber si è mosso su altre direttive, divergenti da quelle dei Beck, fino ad arrivare, ma per una sera soltanto, a Broadway, con una commedia convenzionale e reazionaria sulla rivoluzione cubana (*The Cuban Thing*, 1968). Da allora è tornato ad essere un autore in cerca di attori, ma scontento, frustrato, senza prospettive, almeno così mi è parso quando l'ho incontrato a New York, un anno fa. Intanto insegna alla Columbia University.

STUDI AMERICANI

Rivista annuale dedicata alle lettere e alle arti negli Stati Uniti
DIRETTORE: AGOSTINO LOMBARDO
Numeri 1-18 — Anni 1955-1972

Vol. 1, 1955, p. 320 (esaurito): dedicato in parte a Hawthorne, contiene altresì articoli su Thomas Paine, Melville, Faulkner, ecc.

Vol. 2, 1956, pp. 302 (esaurito): dedicato in parte a Henry James, contiene articoli su Edward Taylor, Emily Dickinson, Howells, Lowell, Bellow, ecc.

Vol. 3, 1957, pp. 374, L. 4.200: dedicato in parte a Melville, contiene articoli su T.S. Eliot, F.S. Fitzgerald, O'Neill, ecc.

Vol. 4, 1958, pp. 436, L. 4.200: dedicato in parte a Mark Twain, contiene articoli su Prescott, Edmund Wilson, Pavese, ecc.

Vol. 5, 1959, pp. 390, L. 4.200: dedicato in parte a T.S. Eliot, contiene articoli su E.A. Poe, Faulkner, D. Barnes, ecc.

Vol. 6, 1960, pp. 420, L. 4.200: contiene articoli su Hawthorne, Melville, Henry James, J.C. Ransom, ecc.

Vol. 7, 1961, pp. 476, L. 4.600: contiene articoli su Whitman, De Forest, Dreiser, Faulkner, Hemingway, Malamud, ecc.

Vol. 8, 1962, pp. 372, L. 5.500: dedicato in parte a Emily Dickinson, contiene articoli su Melville, Sherwood Anderson, Sinclair Lewis, William Burroughs, ecc.

Vol. 9, 1963, pp. 500, L. 6.000: contiene articoli su Bryant, Poe, Henry James, Thomas Wolfe, Marianne Moore, Theodore Roethke, ecc.

Vol. 10, 1964, pp. 508, L. 6.000: contiene articoli su Cotton Mather, C.B. Brown, Edith Wharton, Salinger, Ginsberg, ecc.

Vol. 11, 1965, pp. 468, L. 6.000: contiene articoli su Poe, Henry James, Mark Twain, Hilda Doolittle, T.S. Eliot, H. Crane, ecc.

Vol. 12, 1966, pp. 406, L. 6.000: contiene articoli su Irving, Emerson, E. Dickinson, Salinger, Barth, ecc.

Vol. 13, 1967, pp. 500, L. 6.000: contiene articoli su Rowlandson,

Freneau, Fenimore Cooper, Melville, G. Eliot, H. James, Hemingway, ecc.

Vol. 14, 1968, pp. 452, L. 6.000: contiene articoli su Thoreau, Hawthorne, Melville, Faulkner, Dahlberg, ecc.

Vol. 15, 1969, pp. 485, L. 6.000: contiene articoli su Cooper, Lowell, Melville, James, Eliot, Wright, Baldwin, ecc.

Vol. 16, 1970, pp. 480, L. 6.000:

A. CONTENTI, *« The Hasty Pudding » di Joel Barlow.* - G. FINK, *Il « corsivo vivente » di Washington Irving.* - S. SABBADINI, *La morte e le maschere: note sullo Sketch-Book.* - M. COTTINO JONES, *« The Marble Faun » and a writer's crisis.* - J. WOODRESS, *The Fortunes of Longfellow in Italy.* - F. LURAGHI, *Origini e struttura della costituzione degli Stati Confederati d'America.* - F. LA POLLA, *La* folk-song *americana nell'Ottocento.* - G. MOCHI GIOLI, *Racconto psicologico e romance in « Daisy Miller ».* - C. PAGETTI, *I racconti di Ambrose Bierce.* - A. BORSANO FIUMI, *G. Benn e T. S. Eliot: poetiche a confronto.* - F. GOZZI, *Raymond Chandler e la semplice arte del delitto.* - N. ZAPPONI, *J. D. Salinger e l'estetica dell'innocenza.* - M. BULGHERONI, *William Styron: il romanziere, il tempo e la storia.* - SHOLOM J. KAHN, *Will and Power in American Literature.* - R. TORDI, *Moravia e i suoi critici statunitensi.*

Vol. 17, 1971, pp. 508, L. 6.000:

S. MELANI, *L'epifania della morte in Emily Dickinson...* - G. LA REGINA, *« Rappacini's Daughter »: the Gothic as a catalyst for Hawthorne's imagination.* - G. MOCHI GIOLI, *« The Turn of the Screw » nelle sue opposizioni strutturali.* - P. SPINUCCI, *La poesia di Stephen Crane.* - F. FIUMI, *Virgilio e il classicismo di T. S. Eliot.* - L. TREVISAN, *Il canto 74 dei « Pisan Cantos ».* - N. FUSINI, *Il diamante grande come l'America.* - B. STRINGHER, *James Agee.* - R. VALENSISE, *Tre scrittrici del Sud: Flanney O' Connor, Caroline Gordon, Carson McCullers.* - E. MORTARA DI VEROLI, *Dal Vecchio al Nuovo Mondo: Isaac Bashevis Singer.* - A. MUSUMARRA, *Il « carnival » cosmico di Ray Bradbury.* - S. PEROSA, *Incontri americani.* - C. E. DE SILVA, *I « folktales » afro-americani.* - *La letteratura afro-americana in Italia.* Nota bibliografica a cura di S. PICCINATO.

Vol. 18, 1972, pp. 466, L. 8.000:

R. M. COLOMBO, *Hugh Henry Brackenridge e la frontiera americana.* - P. BAIRATI, *La cultura radicale tra storia e retorica.* - M. RIVAS, *Mazzini et les écrivains anglais et americains de son temps.* - R. BIANCHI, *Il problema dell'arte e dell'artista in Poe, Hawthorne e Melville.* - E. ROSSI LINGUANTI, *La poesia di Sidney Lanier.* - C. PAGETTI, *La tradizione narrativa inglese in America.* - G. GADDA CONTI, *Th. Roosevelt nel* Corriere *e ne* La Stampa. - A. PORTELLI, The Autobiography of an ex-Coloured Man *di James Weldon Johnson.* - M. CORONA, *Un estate al fronte: John dos Passos e la prima guerra mondiale.* - N. ZAPPONI, *Odi e amori futuristi di Ezra Pound.* - R. S. SRIVELLI, *E. E. Cummings: la poetica del movimento.* - M. MATERASSI, *I romanzi di Arna Bontemps.* - C. RICCIARDI, *Norman Mailer: metafora dell'America contemporanea.* - L. K. BARNETT, *Elio Vittorini and the Criticism of America Literature: a Reexamination.* - M. C. COCO DAVANI, *Happenings.* - L. CARETTI, *Jack Gelber a « contatto » con il Living Theatre.*

Vol. 19, 1973, in corso di stampa, contiene:

I. VIVIAN, *La sfida quacchera alla nuova Inghilterra.* - L. CODIGNOLA, *Francis Parkman: Wilderness e progresso.* - K. S. HOUSE, *Francesco Caracciolo, Fenimore Cooper and « Billy Budd ».* - E. MENASCÈ, *E. A. Poe e i suoi contemporanei.* - A. J. KOPPENHAUER, *« Young Goodman Brown ». Libretto in one act based on the story by Nathaniel Hawthorne.* - G. GADDA CONTI, *L'America nel « Corriere » e nella « Stampa »: Mark Twain.* - F. RUFFINI D'ERRICO, *Robert McAlmon, scrittore e editore della generazione perduta.* - G. CAMBON, *Ezra Pound as translator of italian Poetry.* - B. M. LANATI, *W. C. Williams e la via americana al cubismo.* - C. CORRADINI RUGGIERO, *Marianne Moore: A Modern Fabulist.* - M. GRADOLI, *« An alpine Idyll » di Ernest Hemingway.* - M. STELLA, *Una traduzione di Pavese: « The Hamlet » di Faulkner.* - G. FERUGGIA, *Il teatro di Leroi Jones.* - *La letteratura beat americana.* Nota bibliografica a cura di A. GEBBIA.

A *Studi Americani* hanno collaborato: D. Abbate Badin; M. L. Allen; V. Amoruso; R. Anzilotti; S. Baldi; A. A. Berger; R. Bianchi; M. L. Bignami; F. Binni; P. Boitani; P. Bompard; M. Bulgheroni; H. Bungert; P. Cabibbo Jandolo; G. Caliumi; G. Cambon; L. Caretti; B. Cartosio; R. Cescrani; R. H. Chase; P. Chiesa; E. Chinol; E. Cifelli; L. Ciotti Miller; S. Colognesi; R. M. Colombo; C. Consiglio; A. Contenti; M. Corona; N. D'Agostino; P. De Logu; M. T. De Maio; E. de Michelis; M. de Stasio; A. Fabris; F. Ferrara; G. Fink; F. Fiumi; N. Fusini; V. Gabrieli; G. Gadda Conti; R. Gale; L. Galli; L. Gallino; L. Garegnani Unali; M. Geismar; A. Giaccari; R. Giammanco; A. Giannitrapani; C. Giorcelli; M. T. Giuliani; A. Goldoni; C. Gorlier; F. Gozzi; F. C. Gozzini; P. Guidetti; A. Guidi; A. P. Hinchliffe; C. Izzo; S. J. Kahn; A. Lombardo; R. Lo Schiavo; J. Lucas; R. Lundy; C. Lupo; G. Manganelli; G. Martignetti; A. Mastrangelo; M. Materassi; J. C. Mathews; H. T. McCarthy; B. Melchiori; M. Meliadò; G. Miglior; M. Millgate; P. Mirizzi; M. Moffa; E. Mortara; R. Oliva; C. Pagetti; M. Pagnani; A. Pandolfi; D. Paroissien; M. Pasi; A. Pellegrini; S. Perosa; S. Piccinato; B. M. Pisapia; B. Placido; V. Poggi; S. Poli; A. Portelli; G. Prampolini; M. Praz; P. Pugliatti; M. Ratner; C. J. Rawson; A. Rizzardi; F. Rossi; S. Rossi; R. Ruffini; P. Sanavio; V. Sanna; A. Serpieri; G. Sertoli; G. Sinko; P. Spinucci; B. Stringher; C. Strout; B. M. Tedeschini Lalli; V. Verucci; L. Wainstein; A. Weissgarber; R. L. White; A. Winner; J. Woodress; C. Zauli-Naldi; E. Zolla.

BIBLIOTECA DI STUDI AMERICANI

a cura di
AGOSTINO LOMBARDO

1. Biancamaria Tedeschini Lalli, *Henry David Thoreau*. 1954, pp. 156. L. 2.500.
2. Glauco Cambon, *Tematica e sviluppo della poesia americana*. 1956, pp. 252. L. 3.000.
3. Agostino Lombardo, *Realismo e simbolismo. Saggi di letteratura americana contemporanea*. 1957, pp. 264 (esaurito).
4. Salvatore Rosati, *L'ombra dei Padri. Studi sulla letteratura americana*. 1958, pp. 220. L. 1.800.
5. Nemi D'Agostino, *Ezra Pound*. 1960, pp. 180. L. 1.800.
6. Agostino Lombardo, *La ricerca del vero. Saggi sulla tradizione letteraria americana*. 1961, pp. 416 (esaurito).
7. Sergio Perosa, *L'arte di F. Scott Fitzgerald*. 1961, pp. 324. L. 4.200.
8. Claudio Gorlier, *L'universo domestico. Studi sulla cultura e la società della Nuova Inghilterra nel secolo XIX*. 1962, pp. 296. L. 4.200.
9. Elémire Zolla, *Le origini del trascendentalismo*. 1963, pp. 292. L. 4.200.
10. Piero Mirizzi, *Mark Twain*. 1965, pp. 328. L. 4.200.
11. Marisa Bulgheroni, *La tentazione della chimera. Charles Brockden Brown e le origini del romanzo americano*. 1965, pp. 280. L. 4.200.

12-13. *Repertorio Bibliografico della letteratura americana in Italia*. A cura del Centro di Studi Americani sotto la direzione di Biancamaria Tedeschini Lalli. 1966. Vol. I: *1945-1949*, pp. xiv-172; Vol. II: *1950-1954*, pp. 280. Prezzo dei due volumi: L. 8.000.

14-15. Carlo Izzo, *Civiltà americana*. 1967, Vol. I: *Saggi*, pp. 440; Vol. II: *Impressioni e note*, pp. 308. Prezzo dei due volumi: L. 8.000.

16. Cristina Giorgelli, *Henry James e l'Italia*. 1968, pp. 168. L. 2.500.

17. Mario Materassi, *I romanzi di Faulkner*. 1968, pp. 438. L. 6.000.
18. Alberta Fabris, *Henry James e la Francia*. 1969, pp. 372. L. 5.500.
19. *Repertorio bibliografico della letteratura americana in Italia*. A cura del Centro di Studi Americani sotto la direzione di Biancamaria Tedeschini Lalli, 1969. Vol. III: *1955-1959*, pp. xviii-384. L. 8.000.
20. Carlo Pagetti, *Il senso del futuro. La fantascienza nella letteratura americana*. 1970, pp. 331. L. 5.500.
21. Lina Garegnani Unali, *Mente e misura. La poesia di William Carlos Williams*. 1970, pp. 260. L. 4.600.
22. Giuseppe Gadda Conti, *W. D. Howells*. 1971, pp. 300. L. 4.600.
23. Piero Boitani, *Prosatori negri americani del Novecento*. 1973, pp. 328. L. 5.000.

In corso di stampa:

Giuseppe Massara, *Viaggiatori italiani in America (1860-1970)*.

Massimo Bacigalupo, *L'ultimo Pound*.

ENGLISH MISCELLANY

A Symposium of History, Literature and the Art
Editor: MARIO PRAZ
Assistant Editor: GIORGIO MELCHIORI
Numeri 1-24 — Anni 1950-1973

Pubblicato annualmente sin dal 1950; collaboratori ai primi venti numeri: C. M. Ady; J. Anderson; G. Aquilecchia; G. C. Argan; W. H. Auden; G. Baldini; G. Barblan; S. Baumgarten; N. W. Bawcutt; G. M. Bellorini; R. Beum; R. Bianchi; O. D. Bickley; F. Binni; D. Bisignano; M. Bottralli; O. Burian; G. Cambon; G. Capra; M. Cavalchini; E. Cecchi; G. Cecchin; I. Cellini; R. Chase; E. Chinol; P. Colaiacomo; J. I. Cope; B. Corrigan; A. M. Crinò; E. Croft-Murray; J. P. Cutta; N. D'Agostino; H. Darbishire; C. Davidson; P. De Logu; V. De Sola Pinto; C. De Stasio; G. Devoto; B. Dobrée; L. Donati; L. Dondoli; H. W. Donner; O. Doughty; N. Douglas; L. D. Ettlinger; O. Evans; P. Fasano; J. Felheimer; F. Ferrara; R. Flatter; J. Fleming; H. Foltinek T. Frank; M. H. Futtrell; V. Gabrieli; A. T. Gaylord; M. L. Giartosio de Courten; D. J. Gordon; G. Grayson; G. Gronda; R. G. Grylls; A. Guidi; J. R. Hale; D. Hannah; J. B. Hartmann; H. W. Häusermann; C. A. Hutter; J. Hutton; E. F. Jacob; L. Jannattoni; S. Korninger; V. Kostic; M. Lancia; G. La Regina; E. Levi; M. Lloyd; A. Lombardo; C. J. M. Lubbers; H. Lüdeke; N. Mackenzie; L. Magnani; L. A. Marchand; T. H. Marsh; J. S. Mayfield; J. J. Mayoux; T. K. Meier; B. Melchiori; G. Melchiori; E. Menascé; M. Mincoff; R. J. Mitchell; K. Muir; J. L. Mumford; F. Nicolini; G. Panichas; S. Pantazzi; J. E. Parish; C. Pasquali; G. Pellizzi; S. Poli; W. B. Pope; L. Poston III; M. Praz; R. K. Preson; F. T. Prince; P. Rebora; C. Refice; A. Renoir; J. Richardson; S. Rosati; S. Rossi; C. Routh; G. S. Rousseau; L. Salerno; A. J. Sambrook; L. Sandri; R. J. Schoeck; J. Seznec; J. T. Shawcross; G. C. Singh; E. Sioli Legnani; F. Stanzel; C. Thacker; P. Thompson; E. H. Thorne; L. Thorpe; I. Toesca; V. Tufte; J. Tusiani; R. M. Uslenghi; E. R. Vincent; R. Weiss; R. Wellek; H. V. White; J. H. Whitfield; S. J. Woolf; E. Zolla.

Vol. 21, 1970, pp. 364, 9 illustrazioni, L. 7.000:

S. GEREVINI, *Ancora sul testo del « Riccardo III »*. - M. H. PARTEE, *Claudius and the Political Background of « Hamlet »*. - R. STUDING, *Spectacle and Masque in « The Winter's Tale»*. - A. GENTILI, *Lettura del frontespizio dell'« Anatomy of Melancholy »*. - P. KAUFMAN, *« The Hurricane » and the Romantic Poets*. - I. FLETCHER, *Herbert Horne: The Earlier Phase*. - F. BINNI, *Thomas Hardy: ai limiti dell'« imagination »*. - J. MEYERS, *The Voice of Water: Lawrence's « The Virgin and the Gipsy »*. - H. GATTI, *D. H. Lawrence and the Idea of Education*. - G. JACKSON, *« My Fair Lady »: Analyse eines literarischen Musicals*. - M. L. ASTALDI, *La « Vita Nuova » tradotta da Barbara Reynolds*. - M. MELCHIONDA, *La cultura inglese nei libri secenteschi della Biblioteca Oratoriana dei Girolamini in Napoli*. - *English Studies in Italy: A selected list of books published in Italy 1968-1970*.

Vol. 22, 1971, pp. 352, 11 illustrazioni, L. 7.000:

M. H. Partee, *Anti-Platonismo in Sidney's « Defence »*. - W. H. Magee, *Helena, a Female Hamlet*. - B. E. McCarthy, *Wycherley's « The Plain Dealer » and the Limits of Wit*. - P. Rogers, *Defoe and Virgil: the Georgic Element in « A Tour thro' Great Britain »*. - A. M. Canepa, *From Degenerate Scoundrel to Noble Savage: the Italian Stereotype in 18th-century British Travel Literature*. - M. Maymone, *« The Vision » di Beckford e il simbolismo della Pia Filosofia*. - G. Del Re, *Sensibilità fisiologica e mito in John Keats*. - P. Kaufman, *A Keats Circle by the Sea*. - A. Cozza, *Il Byron di John Galt*. - D. H. Paroissien, *Dickens's « Pictures from Italy »: Stages of the Work's Development and Dickens's Method of Composition*. - G. Angelo, *A Note on Samuel Butler in Sicily*. - G. Jackson, *Studien zur Biographie und zum literarischen Nachlass des William Jackson of Exter, 1730-1803*. - *English Studies in Italy: A selected list of books published in Italy 1970-1971*.

Vol. 23, 1972, pp. 328, 10 illustrazioni, L. 7.000:

M. Tung, *Spenser's Graces and Costalius' « Pegma »*. - P. Dust, *Another Source for Spenser's « Faerie Queene »*. - G. Melchiori, *Love's Use and Man's Hues in Shakespeare's Sonnet 20*. - B. L. Layman, *Shakespeare's Helena, Boccaccio's Giletta, and the Riddles of « Skill » and « Honesty »*. - G. F. Waller, *Time, Providence and Tragedy in « The Atheist's Tragedy » and « King Lear »*. - R. P. Dodge, *Shakespeare in Proper Dress*. - J. M. Highsmith, *Smollett's Nancy Williams: A mirror for Maggie*. - O. Doughty, *Coleridge and the 'Gothic Novel' or 'Tales of Terror'*. - D. H. Brock, *The Portrait of Abbot Samson in « Past and Present »: Carlyle and Jocelin of Brakelond*. - H. Klinger, *Varieties of Failure: The Significance of Trollope's « The Prime Minister »*. - J. J. Reich, *Baron Corvo and the Classics*. - F. Gozzi, *Dante nell'Inferno di Joyce*. - G. Barfoot, *Dante in T. S. Eliot's Criticism*. - J. Meyers, *The Evolution of « 1984 »*. - M. Maymone Siniscalchi, *E. G. Craig e la « Passione secondo S. Matteo » di J. S. Bach*. - *English Studies in Italy*.

Vol. 24, 1973, in corso di stampa:

M. Tung, *Emblematic Inventions of Alciati and Whitney*. - P. Palmer, *Marvell's Treatment of Petrarchism with Special Reference to Bruno's « De gli eroici furori »*. - G. Bruneiti, *Swift e la satira della scienza*. - V. Papetti, *Amor sacro e amor profano in alcuni romanzi settecenteschi*. - J. M. Alexander, *The Alliance of Music and Poetry in Eighteenth Century Analogies of the Arts*. - J. C. Brasley, *Fanny Burney and Jane Austen's « Pride and Prejudice »*. - A. Cozza, *A Forgetten Work by John Galt: « The Betheral »*. - B. Swann, *« The Mill on the Floss » and the Form of Tragedy*. - E. Paganelli, *Paradigmi e simboli ambientali nei romanzi maggiori di Thomas Hardy*. - B. Bonadeo, *D. H. Lawrence's View of the Italians*. - P. Rossi, *« The Fox » e « La Lupa »: D. H. Lawrence lettore di Verga*. - R. A. Hall, Jr., *P. G. Wodehouse and the « saga Habit »*. - M. Melchionda, *« The Waste Land »: vv. 317-8*. - L. Magnani, *Beethoven as Reader of Shakespeare*. - *English Studies in Italy*.

Finito di stampare
con i tipi
della tipolitografia Aurelia 72 srl
Roma

COPIA
OMAGGIO

L. 8.000