

STUDI AMERICANI

23 - 24

ROMA 1977-1978

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 - GIORGIO MELCHIORI

B. M. TEDESCHINI LALLI

STUDI AMERICANI
23 - 24



ROMA 1977-1978
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.*

CON IL CONTRIBUTO DELL'ASSOCIAZIONE

« DON GIUSEPPE DE LUCA »

Tutti i diritti riservati

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

Roma - Via Lancellotti, 18

INDICE

ALESSANDRO PORTELLI, <i>E.A. Poe e due canzoni femministe dell'Ottocento</i>	Pag. 7
MARIO CORONA, 'Moby-Dick; or, The Whale': <i>analisi di un titolo</i>	» 27
LEONARDO TERZO, <i>Lettura di Bartleby</i>	» 63
PAOLA LUDOVICI, <i>The craftsmanship of timelessness: a linguistic investigation of Leaves of Grass</i> . . .	» 87
BIANCAMARIA PISAPIA, <i>Stephen Crane: la «lunga logica» di Maggie</i>	» 111
PAOLA CABIBBO, <i>Linguaggio e metalinguaggio teatrale in Maggie</i>	» 139
MARIA ORNELLA MAROTTI, <i>Mark Twain alle soglie della fantascienza</i>	» 177
HEATHER GARDNER, <i>Frank Norris: The Octopus</i> . . .	» 213
FAUSTO FIUMI, <i>Sul simbolismo di T.S. Eliot</i> . . .	» 245
MARINA CAMBONI, <i>Le poesie oggetto di Gertrude Stein</i>	» 305
DORITH OPRI-SCHEPS, <i>E. E. Cummings: A Paradox of Non-difficully</i>	» 323
JANE WILKINSON, <i>James Purdy's Short Stories</i> . . .	» 345
CRISTINA SCATAMACCHIA, <i>Tre interpretazioni della storia americana: Parrington, Boorstin e Hartz</i> . . .	» 365

E. A. POE

E DUE CANZONI FEMMINISTE DELL'OTTOCENTO

1. *Once upon an evening dreary
As I pondered, sad and weary,
O'er the basket with the mending from the wash the
day before...*

Così comincia, con un dissacrante salto di registro tematico e linguistico, una canzone intitolata *A Strike*, pubblicata dal giornale sindacale *Labor Leader* il 7 settembre 1889¹. Si tratta di una protesta contro la ripartizione dei ruoli che affida alla donna l'intero carico del lavoro domestico, senza alcuna limitazione di orario e partecipazione dell'uomo. Dalla data della pubblicazione, si desume che la protesta contro il lavoro domestico non appartiene solo all'elaborazione dei movimenti femministi contemporanei, ma è presente anche in fasi precedenti della battaglia per la liberazione della donna. Infatti, sebbene i movimenti femministi organizzati nell'America dell'800 tendessero a privilegiare rivendicazioni appartenenti alla sfera dei rapporti giuridici e pubblici (culminando nella rivendicazione del diritto di voto), pure la questione del lavoro domestico è presente, se non altro, nella storia personale e nella formazione della coscienza di molte protagoniste. Per esempio, nell'autobiografia di Abigail Scott Duniway, protagonista della lotta per il voto nella regione del Northwest, si legge:

I, when not washing, scrubbing, churning or nursing the baby, was preparing [...] meals in our lean-to kitchen. To bear two

1. La canzone è stata ripubblicata in *American Labor Songs of the Nineteenth Century*, a cura di PHILIP S. FONER, University of Illinois Press, 1975.

children in two and a half years from my marriage day, to make thousands of pounds of butter every year for market, not including what was used [...] at home; to bake and clean and stew and fry; to be, in short, a general pioneer drudge, with never a penny of my own, was not a pleasant business for an erstwhile school teacher².

Ritroviamo la protesta contro il lavoro domestico anche nelle canzoni popolari della tradizione orale, in cui generalmente questo tema contrappone la condizione della donna sposata a quella relativamente privilegiata della nubile:

Dishes to wash, spring to go to,
When you're married, Lord, you've got it all to do
Lord, don't I wish I was a single girl again³.

Single girl, oh, single girl
She lays in bed 'til one
Oh, lays in bed 'til one
Married girl, oh, married girl,
She's up before the sun,
Oh, up before the sun⁴.

Tuttavia, *A Strike* si distingue da questa tradizione, come è evidente fin dalla prima lettura del testo, che riporta qui integralmente:

Once upon an evening dreary,
As I pondered, sad and weary,
O'er the basket with the mending from the wash the day
before.

2. Citato in ELEANOR FLEXNER, *Century of Struggle. The Woman's Rights Movement in the United States*, Harvard University Press, revised edition, 1975, pag. 161.

3. *When I was Single*, in *Folk Song U.S.A.*, a cura di JOHN e ALAN LOMAX, New York, Duell, Pearce & Sloane, 1944.

4. *Single Girl*, cantata dalla Carter Family, nel disco *Anthology of American Folk Music*, a cura di HARRY SMITH, vol. 3 - Songs, Folkways FA/295.

As I thought of countless stitches
To be placed in little breeches
Rose my heart rebellious in me, as it oft had done before.
At the fate that did condemn me,
When my daily task was o'er
To that basket evermore.

John, with not a sign or motion
Read no thought of the commotion
Which within me rankled sore.
« He », thought I, « when day is ended,
Has no stockings to be mended,
Has no babies to be tended,
He can sit and read and snore!
He can sit and read and rest him;
Must I work thus evermore? »
And my heart rebellious answered,
« Nevermore; no, nevermore ».

For though I am but a woman,
Every nerve within is human,
Aching, throbbing, overworked,
Mind and body sick and sore,
I will strike. When day is ended,
Though the stockings are not mended,
Though my course can't be defended,
Safe behind the closet door
Goes the basket with the mending,
and I'll haunted be no more.
In the daylight will be crowded all the work that I will do.
When the evening lamps are lighted, I will read the papers,
too.

La prima differenza che vale la pena di notare è che dall'enunciazione di una protesta si passa qui ad una decisione di lotta e ad un programma rivendicativo. La forma di lotta dello sciopero viene qui estesa dal movimento sindacale al conflitto interno all'organizzazione del lavoro nella famiglia. Sono, d'altronde, gli anni della massima presenza

ed incidenza femminile all'interno delle nascenti organizzazioni operaie americane; e non più tardi di tre anni prima, la lotta per le otto ore aveva raggiunto il suo culmine con lo sciopero generale ed i fatti di Haymarket⁵. Perciò è significativo il fatto che la rivendicazione avanzata in questa canzone sia in ultima analisi una riduzione di orario, analoga a quella dello otto ore: se a prima vista possiamo credere di trovarci di fronte ad una semplice richiesta di un poco di tempo libero, una riflessione più attenta ci mostra che qui si manifesta invece una concezione che assimila il lavoro casalingo alle occupazioni extra-domestiche, e lo ritiene quindi passibile di una definizione dell'orario lavorativo come ogni altro lavoro. E' anche questa la ragione per cui si ritiene possibile estendere a questa rivendicazione una forma di lotta sindacale: perché, come mostra anche la sede di pubblicazione, è all'interno del movimento operaio che viene a collocarsi questa battaglia.

La caduta della distinzione tra lavoro domestico ed extra-domestico è facilitata anche da altre circostanze storiche. Non è casuale che il lavoro qui messo in discussione sia proprio il cucito. Da un lato, gran parte dell'occupazione extradomestica riguarda appunto l'industria dell'abbigliamento, per cui il lavoro extradomestico viene a coincidere con le mansioni domestiche; e le donne costituiranno la componente maggioritaria e più militante di sindacati avanzati come la International Ladies' Garment Workers Union e la Amalgamated Clothing Workers of America. Dall'altro, il carico di lavoro extra-domestico veniva spesso proseguito in casa: proprio attorno agli anni '90, era in pieno vigore il « tenement sweatshop system » in virtù del quale cucito domestico e cucito industriale si intrecciavano nel lavoro fatto in casa dalle donne dei quartieri popolari impiegate nell'in-

5. Cfr. FLEXNER, *op. cit.*, cap. XIV, pp. 199-207. Sulla lotta per le otto ore, cfr. JEREMY BRECHER, *Strike! The True History of Mass Insurgence in America from 1877 to the Present*, San Francisco, Straight Arrow Books, 1972 (trad. it., *Sciopero*, Milano, La Salamandra 1977).

dustria dell'abbigliamento⁶. Solo un pregiudizio duro a morire continua a poter tenere nettamente distinta la « donna che lavora » dalla casalinga⁷.

2. Tuttavia, i motivi di interesse di una canzone come *A Strike* non vanno ricondotti solo al suo contenuto politico, ma riguardano anche la fonte letteraria alla quale il testo rimanda, stabilendo un'interessante relazione intertestuale in cui si intrecciano la cultura letteraria e la cultura della base sindacale. Non è difficile infatti riconoscere, nel distico iniziale di *A Strike*, una citazione quasi letterale di *The Raven*, la poesia di Edgar Allan Poe, pubblicata nel 1845 e subito diventata uno dei testi poetici più conosciuti e popolari in America:

Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore...⁸.

Il rapporto tra i due testi non riguarda, naturalmente, solo l'incipit, ma continua soprattutto con la ripetizione del refrain « Nevermore », che è forse l'elemento più immediatamente riconoscibile della ballata di Poe. Nonostante l'erraticità della punteggiatura e la diversa disposizione grafica (che divide in due i versi con la rima interna), *A Strike* conserva sostanzialmente la forma metrica e strofica del testo di Poe. Anche alcune delle tecniche usate da Poe sono conservate: in primo luogo l'attenzione alla sonorità, all'al-

6. Cfr. BARBARA MAYER WERTHEIMER, *We Were There. The Story of Working Women in America*, New York, Pantheon Books, 1977, capp. 15, 16, 17.

7. Questo è forse il limite più significativo del libro della Mayer Wertheimer. Dedicato alle donne occupate fuori dalle mura domestiche, pone giustamente la rivendicazione del riconoscimento della presenza delle donne nel movimento operaio e nel processo produttivo; ma non affronta mai, neanche per accantonarlo, il fatto che anche le donne escluse da queste realtà non possono non considerarsi « working women ».

8. EDGAR ALLAN POE, *Representative Selections* a cura di MARGARET ALTERTON e HARDIN CRAIG, New York, American Book Company, 1935.

litterazione, alla ripetizione. Ci sono tre coppie di versi che cominciano con le stesse parole; il caso più notevole è:

He can sit and read and snore!
He can sit and read and rest him;...

La ripetizione identica di versi con varianti minime è presente infatti in quasi tutte le strofe di *The Raven*. Si tratta peraltro di una tecnica che rimanda a quell'aspetto dello stile narrativo della ballata popolare che è noto come « incremental repetition », in cui « a phrase or stanza is repeated several times with some small but material substitution at the same crucial spot »⁹.

E' possibile, tuttavia, rilevare anche alcune differenze significative. Confrontando i due versi iniziali, troviamo infatti che non tutte le parole coincidono: « evening » sostituisce « midnight »; « As » è al posto di « while »; « sad » sostituisce « weak ». La prima di queste tre sostituzioni può spiegarsi facilmente con l'esigenza di collocare l'azione narrata nel momento in cui la protagonista effettivamente comincia il suo lavoro di rammendo. Ma le altre sostituzioni appaiono abbastanza immotivate da rendere plausibile l'ipotesi che siano dovute in primo luogo al fatto che la citazione è fatta a memoria, anziché con il testo di Poe davanti agli occhi.

La qualità musicale e ritmica di gran parte dell'opera poetica di Poe, specialmente quando, come in questo caso, recepisce alcuni artifici della poesia di tradizione orale, tende a favorirne la memorizzazione. La sua stessa popolarità (tuttora esistente: *The Raven* è una delle poesie che sono più spesso fatte imparare nelle scuole medie e inferiori americane) suggerisce quindi la possibilità di un uso mnemonico

9. ALBERT B. FRIEDMAN, *Folk Ballads of the English-Speaking World*, New York, Viking Press, 1963, p. xvii. Per una discussione sulla funzione della « incremental repetition » nella ballata, cfr. GORDON HALL GEROULD, *The Ballad of Tradition*, Oxford University Press, 1957, pp. 105 segg.

del testo di Poe da parte dell'autrice di *A Strike*¹⁰. Questo attesterebbe quindi della presenza di *The Raven* in una fascia culturale, se non interna, almeno ai margini della tradizione orale. D'altra parte, lo stesso Poe è consapevole di una molteplicità di usi possibili del suo testo, all'interno dei diversi strati di pubblico, come mostra affermando in « *The Philosophy of Composition* » di avere composto *The Raven* con l'intento di scrivere una poesia « *that should suit at once the popular and the critical taste* » e di conseguire « *that degree of excitement which I deemed not above the popular, while not below the critical, taste* »¹¹. Non è dunque motivo di sorpresa il fatto che alcuni versi, certi aspetti dello schema metrico, e l'artificio del ritornello « *Nevermore* » abbiano fatto presa sul gusto poetico e sulla memoria popolare. Oltre tutto, *A Strike* non è certo un caso isolato: la tendenza a mettere in musica i testi di Poe continua fino al folk-revival degli ultimi anni '60, quando un folk-singer di protesta come Phil Ochs incide le sue versioni musicali di *Annabel Lee* e *The Bells*, uniche canzoni non politiche del suo primo repertorio¹².

La ragione prima delle sostituzioni verbali notate nel distico iniziale è dunque probabilmente la memorizzazione imperfetta. Tuttavia questa trasformazione produce effetti non trascurabili sulla forma e sul senso del nuovo testo. Colpisce infatti quella sostituzione di « *weak* » con « *sad* », che rimanda singolarmente ad una delle affermazioni programmatiche dello stesso Poe a proposito di *The Raven*:

Regarding, then, Beauty as my province, my next question referred to the *tone* of its highest manifestation — and all experience has shown that this tone is one of *sadness*.

10. *A Strike* viene pubblicata anonima; in mancanza di indicazioni contrarie, mi pare logico ritenere che l'autrice sia una donna.

11. Le citazioni dalla « *Philosophy of Composition* » saranno tratte da *Representative Selections*, cit.

12. Cfr. i dischi di PHIL OCHS, *All the News that's Fit to Sing* e *I Ain't Marching Anymore*, Elektra EKS-7269 e EKS-7287.

Senza rendersene conto, dunque, l'autrice di *A Strike* mette in termini espliciti quel « tono » che Poe aveva affidato al suono, al ritmo, al clima generale; quello che Poe tendeva a suggerire, *A Strike* lo dichiara a tutte lettere. Si tratta di uno degli effetti che caratterizzano il passaggio dalla tradizione letteraria ad una fascia intermedia tra la tradizione orale popolare e quella scritta di massa: la trasformazione dell'implicito in esplicito, dell'ambiguo in univoco. Questo effetto si accompagna infatti alla scomparsa dell'allitterazione (« weak » e « while » sono sostituiti da « saw » e « as », lasciando solo « weary »), e dalla nuova composizione grafica che, scindendo in due il verso di Poe, rende il ritmo molto più marcato ed elementare.

D'altra parte, la sostanziale identità del metro e della strofa è più apparente che reale. Poe insiste infatti sull'assoluta originalità della forma metrica da lui adottata. « My first object (as usual) was originality », afferma; e prosegue:

Now, each of these lines, taken individually, has been employed before, and what originality the « Raven » has, is in their combination into stanzas; nothing even remotely approaching this combination has ever been attempted. The effect of this originality of combination is aided by other unusual, and some altogether novel effects, arising from an extension of the application of the principle of rhyme and alliteration.

Ma quando questo inusitato schema viene adoperato per la seconda volta, perde la qualità che lo motivava originariamente: la novità. In realtà, lo schema che Poe aveva adottato perché « altogether novel » viene qui riutilizzato per il motivo opposto: perché è universalmente noto. Il poeta sperimentale dell'avanguardia si trova così a dissodare il terreno per la produzione letteraria di massa; il sempre nuovo si trasforma in sempre uguale, l'innovazione diventa canone.

Ma sbagliremmo se vedessimo in questo passaggio un semplice effetto della natura ripetitiva e subalterna della cultura della base di massa del sindacato. In realtà, l'ado-

zione di una forma conosciuta è un requisito formale essenziale; trattandosi di una canzone, essa è necessaria per l'apprendimento e la ritenzione. Sebbene *A Strike* adoperi i materiali di Poe in senso opposto al suo, pure si basa su una concezione singolarmente analoga a quella di Poe: la scelta della forma metrica, e in generale i criteri compositivi alla base del testo, non sono fatti esteticamente autonomi, ma vanno ogni volta misurati in base al rapporto da stabilire con il pubblico.

Questo stesso procedimento è alla base di un'altra trasformazione, quella che riguarda la lunghezza del testo (da 18 a 3 strofe). Potrebbe trattarsi di un dettaglio irrilevante se non fosse che Poe si sofferma a lungo proprio sulla lunghezza giusta del componimento, scrivendo: « If any literary work is too long to be read at one sitting, we must be content to dispense with the immensely important effect derivable from unity of impression ». *A Strike* adegua la lunghezza all'uso a cui è destinata: quello di essere imparata a memoria e cantata, magari in coro, dalle donne del sindacato. La « unity of impression » va intesa in due sensi: riguardo alle lettrici del giornale, di cui si cerca il consenso attivo; e riguardo ai futuri ascoltatori a cui le lettrici stesse canteranno la canzone. Perciò la canzone deve essere cantabile « at one sitting »¹³; di qui l'ulteriore riduzione, con il passaggio dalla forma (e quindi dalla dimensione) della ballata letteraria a quella della canzone politica, che ha nella lunghezza di tre strofe la sua dimensione più funzionale e comune. Anche in questo caso, dunque, la « philosophy » che sta dietro la trasformazione di *The Raven* in *A Strike* è la stessa che aveva presieduto alla composizione del testo originario.

Non è detto d'altronde che questa trasformazione vada sempre nel senso di un impoverimento: alla scomparsa di

13. La stessa riduzione di lunghezza si verifica nel confronto tra i testi delle ballate popolari provenienti da fonti scritte e quelli provenienti direttamente dalla tradizione orale. Va comunque aggiunto che di solito queste versioni più brevi, essenziali, sono molto più belle.

alcuni elementi di ambiguità e di spessore testuale corrisponde l'introduzione di altri. Penso soprattutto alla portata dissacratrice del distico iniziale di *A Strike*: dove il protagonista di Poe «pondered» curvo sugli esoterici testi di una sapienza dimenticata, la casalinga piega la schiena sul prosaico cesto dei panni di bucato da rammendare. L'incipit aveva evocato le aspettative letterarie connesse al ricordo di Poe: e invece irrompono bruscamente il prosaico, il quotidiano. Da una parola colta come «pondered» si passa con un brusco sbalzo tematico e linguistico ai termini del bucato e del rammendo, percepiti come antiletterari. Questo è tanto più vero se pensiamo alla figura, dietro le spalle della protagonista, del marito: anche lui, come il protagonista di *The Raven*, è immerso nella lettura (la cultura, l'informazione, la parola non appartengono alla casalinga), che è però percepita qui come inattività e dissacrata a sua volta dalla trasformazione del «pondering» in un prosaico ruscare.

C'è da chiedersi, insomma, se i «misteri» della sapienza dimenticata di *The Raven* non includano appunto questa innominabilità poetica del bucato e del cucito, cui *A Strike* trasgredisce introducendoli con sorprendente violenza. A voler giocare sulle parole, potremmo dire che al posto del «forgotten lore» di cui parla Poe, entra qui, nella migliore delle sue accezioni, il «folk-lore»: una sapienza (dimenticata?) che non ritiene necessario escludere i termini umili del quotidiano dalla sfera di ciò che può essere nominato in poesia. Proprio in questa violazione delle gerarchie del linguaggio consiste gran parte della provocazione di tanta poesia contemporanea delle donne¹⁴; una trasgres-

14. Penso per esempio a una poesia come «Trimming the Sails», di VASSAR MILLER: «I move among my pots and pans/ That have no life except my own,/ Nor warmth save from my flesh and bone,/ That serve my tastes and not a man's...». Oppure «The Quarrel», di DIANE DI PRIMA: «You know I thought I've got work to do too sometimes. In fact I probably have just as much fucking work as you do. A piece of

sione sentita ancora come tale nel 1970 doveva essere particolarmente brutale nel 1889.

In questa logica di rapporti intertestuali, anche la presenza di « sad » al posto di « weak » assume un'ulteriore stratificazione di significato. Certo, la sostituzione è inconsapevole; ma la memoria che ha dimenticato la debolezza, e ha portato a livello di esplicitazione la consapevolezza di quanto sia triste il proprio stato, è appunto la memoria di una donna che si prepara a scendere in sciopero. Che, infatti, non è un atto di « weakness ».

L'imitazione subalterna si rovescia così in dissacrazione: e d'altra parte i due momenti non sono mai tali da escludersi a vicenda in un testo di tipo parodistico. La parodia implica una tale padronanza del modello che viene messo a nudo e implicitamente criticato, da rendere quasi inevitabile l'imitazione; ma l'imitazione, non fosse altro che per lo spostamento straniante che realizza in casi come questo, produce effetti di violazione e irrisione della convenzione imitata. Semplificazione, esplicitazione, dissacrazione riassumono dunque i processi che accompagnano il passaggio di *The Raven* dalla tradizione scritta letteraria alla memoria orale collettiva, da questa alla tradizione scritta del movimento sindacale, e da qui, almeno nelle intenzioni, di nuovo alla tradizione orale di classe.

3. Un altro genere di rapporti tra oralità e scrittura, tradizione popolare e tradizione letteraria, si verifica nel caso di una canzone intitolata *The Housewife's Lament*, che tratta a sua volta del lavoro domestico. La canzone, di cui anche in questo caso riporto il testo, proviene dal diario di Mrs. Sara A. Price, una donna i cui figli — come riferisce Alan Lomax — morirono durante la Guerra Civile:

wood fell out of the fire and I poked it back in with my toe.// I am sick I said to the woodpile of doing dishes. I am just as lazy as you. Maybe lazier... ». Ambedue sono incluse nell'antologia *La poesia femminista*, a cura di NADIA FUSINI e MARIELLA GRAMAGLIA, Roma, Savelli 1974.

One day I was walking, I heard a complaining,
And saw an old woman the picture of gloom.
She gazed at the mud on her doorstep ('twas raining)
And this was her song as she wielded her broom.

Chorus

Oh, life is a toil and love is a trouble,
Beauty will fade and riches will flee,
Pleasures they dwindle and prices they double,
And nothing is as I would wish it to be.

There's too much of worriment goes to a bonnet,
There's too much of ironing goes to a shirt,
There's nothing that pays for the time you waste on it,
There's nothing that lasts us but trouble and dirt.

In March it is mud, it is slush in December,
The midsummer breezes are loaded with dust,
In fall the leaves litter, in muddy September
The wallpaper rots and the candlesticks rust.

There are worms on the cherries and slugs on the roses,
And ants in the sugar and mice in the pies,
The rubbish of spiders no mortal supposes
And ravaging roaches and damaging flies.

With grease and with grime from corner to centre,
Forever at war and forever alert,
No rest for a day lest the enemy enter
I spend my whole life in a struggle with dirt.

Last night in my dreams I was stationed forever
On a far little rock in the midst of the sea,
My one chance of life was a ceaseless endeavour
To sweep off the waves as they swept over me.

Alas! 'Twas no dream; ahead I behold it,
I see I am helpless my fate to avert —
She lay down her broom, her apron she folded,
She lay down and died and was buried in dirt¹⁵.

15. La canzone è stata ripubblicata da ALAN LOMAX in *Folk Songs of North America*, Doubleday, Garden City, 1970. Recentemente ne è

A differenza che nel caso di *A Strike*, qui l'origine è senz'altro nella tradizione orale. La metrica e le formule del testo inducono Lomax a ritenere che la canzone dovesse essere cantata su un motivo popolare irlandese, molto conosciuto, su cui si canta infatti una canzone intitolata *The Old Man's Lament*, che contiene molti versi analoghi a questa. Anche la formula di apertura — « One day I was walking, I heard... » — torna con varianti marginali in moltissime canzoni popolari. Solo per citare esempi presenti nella stessa raccolta di Alan Lomax, basta ricordare oltre a *The Old Man's Lament*, *The Sailor Cut Down in His Prime*, *I Never Will Marry*, *Streets of Laredo*: tutte le volte, questa formula ha la funzione di introdurre il racconto, per lo più in forma di monologo, di un personaggio che muore al termine della canzone. Motivo musicale, incipit, situazione ed esito narrativo sono dunque tutti interni alla tradizione popolare. Lo stesso si può dire, naturalmente, della forma strofa-ritornello, in quartine, che caratterizza infatti anche le altre canzoni affini.

Tuttavia si riscontrano nel testo elementi visibilmente estranei alla tradizione orale: e poco conta stabilire se siano il prodotto di una elaborazione di Mrs. Price su un testo tradizionale, oppure se siano il risultato di un'interpolazione precedente. E' significativo il terzo verso della prima strofa, praticamente incomprensibile se si ascolta il canto, e chiaro invece, grazie alle parentesi, nel testo scritto. La tradizione popolare tende infatti a fare di ogni verso un'unità autonoma, contenente un intero ed unico elemento di significato; mettore insieme l'atteggiamento della donna e le condizioni atmosferiche, con un mero legame logico causale, senza unificarli con qualche immagine, è tendenzialmente estraneo al codice poetico della tradizione popolare. Inutile peraltro

apparsa una versione discografica, incisa dal gruppo femminista Charlie's Aunts (composto da Kate Butler, Helen Tucker, Rebecca Mills), nel disco *Virgo Rising. Once and Future Woman*, Thunderbird LP 7037. Lomax ha tratto il testo da una precedente pubblicazione nella rivista *Sing Out!*, vol. 6, 1956.

sottolineare come in questo caso l'elemento proveniente dalla tradizione scritta si presenti come un inutile appesantimento: la canzone popolare tenderebbe a non aver bisogno di « spiegare » la presenza del fango informandoci che sta piovendo. Lo stesso si può dire del terzo e quarto verso della terza strofa, dove l'unità « in muddy September wallpaper rots » è spezzata dalla fine di verso.

Ma l'elemento che più è connotato nei termini della tradizione colta è il tema del sogno nella penultima strofa. Quelle non frequentissime volte che il sogno è espressamente descritto all'interno di una canzone popolare, esso si manifesta in termini assai diretti come la realizzazione di un evento temuto o desiderato, letteralmente rappresentato nel sogno stesso. Qui invece il sogno costituisce una rappresentazione indiretta, simbolica, della condizione della protagonista: si tratta di un procedimento più familiare alla letteratura.

Il rapporto simbolico che questa strofa istituisce tra la lotta contro le onde e la lotta contro lo sporco costituisce una spia della dimensione simbolica presente nell'intero testo (anche qui, si tratta in un certo senso di una « esplicitazione »: la tradizione orale usa meccanismi simbolici senza necessariamente sentire l'esigenza di dichiararli come tali). L'immagine della protagonista, in lotta contro l'assalto incessante delle onde che minacciano di travolgere la sua affannosa difesa, può infatti istituire un'analogia con il lavoro domestico; ma significa anche qualcosa di più e di altro. E' difficile sfuggire alla suggestione che questa ossessiva battaglia contro lo *sporco*, in cui consiste tutta l'esistenza della protagonista (« forever at war and forever alert ») si possa leggere sia sul piano letterale del lavoro domestico che su quello simbolico di una disperata difesa contro la *sporcizia* di un mondo che minaccia l'integrità (innocenza, virtù, purezza) della donna. A questo sembra infatti rimandare quell'immagine dello sporco che, con un movimento decisamente simbolico, accerchia la protagonista « from corner to centre ».

Come dice una frase fin troppo ripetuta nella compulsiva educazione alla pulizia dei bambini americani, «cleanliness is next to godliness». Rinchiusa in casa perché qualunque altra attività potrebbe «infangarla», la donna si vede affidare una ambigua mansione di «ordine», che definisce la «woman's sphere» come una sfera di essenziale pulizia e moralità: la base su cui si regge la amoralità dei comportamenti esterni delegati agli uomini. Nell'America della rivoluzione industriale e della frontiera, «woman was committed to the protection of society's morals, while in his insatiable appetite for chance, man needed to secure his rear by the safeguard of his private convent»¹⁶; «the order that men derived from home was the separation of the sexes and the subordination of women»¹⁷.

Il lavoro domestico si rivela allora non solo come un lavoro materiale particolarmente ossessionante (notiamo, di passaggio, che il termine «haunted» era presente anche in *A Strike*) e faticoso; si tratta anche di un lavoro simbolico che riassume tutta intera la funzione e l'identità affidate alla donna¹⁸. Per questo il lavoro domestico non finisce

16. G. J. BARKER-BENFIELD, *The Horrors of the Half-Known Life. Male Attitudes Toward Women and Sexuality in Nineteenth-Century America*, New York, Harper & Row, 1976, p. 46.

17. *Op. cit.*, pag. 48.

18. Questa identificazione tra la donna e il lavoro domestico è rappresentata con straordinaria coerenza e concisione nella ballata popolare anglo-scozzese, con il classico distico di apertura: «Lady Margaret sits in her bower door/ Sewing at her silken seam», con cui comincia per esempio *Hind Etin* (numero 41 nella raccolta canonica di FRANCES JAMES CHILD, *The English and Scottish Popular Ballads*, 1882-1898). Lo ritroviamo identico in *Prince Heathen* (104, versione B). Se ne possono citare molte varianti: «Fair Lady Isabel sits in her bower sewing» (*Lady Isabel and the Elf-Knight*, 4); «The King's young dochter was sitting in her window,/ Sewing at her silken seam» (*The King's Dochter Lady Jean*, 52); «Lady Margaret sits in her bow-window/ Sewing her silken seam» (c.s., versione B); «Lady Erskine sits in her chamber/ Sewing at her silken seam» (*Child Owlet*, 291). L'importanza di questa formula non sta solo nella sua frequenza, ma anche nella sua collocazione: quasi sempre in inizio, come a definire una volta per tutta la collocazione della protagonista. Il cucito è peraltro alternativo ad un'altra attività, quella di pettinarsi i capelli: così un'altra variante di *Hind Etin* comincia «May Margret stood in her bower

mai: non esiste uno standard del quale ci si possa dire soddisfatte, non si arriva mai alla sufficienza, perché la « pulizia » è sempre minacciata¹⁹. Attraverso il lavoro domestico e la lotta contro lo sporco la donna è spinta a realizzare la sua « godliness », l'unico ideale di perfezione concepibile (ma mai raggiungibile) in un mondo dominato dalla corruzione e dal peccato; ed è un destino di perfezione che grava sulla donna come uno stigma perenne. Perciò la funzione domestica assume una specie di consacrazione religiosa: Ann Douglass fa l'esempio di quelle eroine di romanzi scritti da donne che esaltano la componente di sacrificio contenuta nel loro ruolo, come la protagonista di *Little Foxes* di Harriet Beecher Stowe, che impara a « look at her domestic trials as her haircloth, her ashes, her scourges — accept them — rejoice in them — smile and be quiet, silent, patient and loving under them »²⁰. Il lavoro domestico, l'ossessione della pulizia e della perfezione, diventa allora la versione, sul piano materiale della condizione femminile quotidiana, dell'ascesi laica che caratterizza l'etica calvinista: ed ogni trasgressione, ogni inadeguatezza, ogni sconfitta comporta inevitabilmente ansia, senso di colpa, punizione²¹.

door,/ Kaiming doon her yellow hair»; e *Lady Isabel* (261) comincia con « 'Twas early on a May morning/ Lady Isabel combed her hair ». Tuttavia l'alternativa è solo apparente: la cura della propria persona è poco più che una variante della cura della casa, fa parte dei doveri domestici della donna nella società tradizionale ed è anch'essa tesa alla realizzazione di un modello di bellezza/purezza/femminilità (qui simboleggiato dai capelli lunghi).

19. « ...degli standard di pulizia domestica accompagnavano la purezza » nell'ambiente domestico femminile: Ann D. Gordon, Mari Jo Buhle, Nancy E. Schrom, « Le donne nella società americana », in AA.VV., *Donne bianche e donne nere nell'America dell'uomo bianco*, Milano, La Salamandra 1975, p. 73.

20. ANN DOUGLASS, *The Feminization of American Culture*, New York, Knopf, 1977 (la citazione viene direttamente da *Little Foxes* della Beecher Stowe). Il libro della Douglass mostra come questa funzione simbolica del ruolo domestico sia esaltata dalla graduale perdita della funzione direttamente produttiva che il lavoro casalingo aveva fino agli inizi dell'800.

21. La punizione è presente, con meno complicazioni psicologiche e più violenza, in una tradizione diversa, cattolica, come quella dell'Italia

4. In questo passaggio dall'oralità alla scrittura, anche *The Housewife's Lament* stabilisce un collegamento, implicito e forse inconsapevole, ma non per questo meno interessante, con il Poe di « *The Philosophy of Composition* ». Si tratta di una particolarità, apparentemente minuta ma assai significativa, nell'uso del refrain. Poe aveva scritto a questo proposito:

As commonly used, the *refrain*, or burden, not only is limited to lyric verse, but depends for its impression upon the force of monotone — both in sound and thought. The pleasure is deduced solely from the sense of identity — of repetition. I resolved to diversify, and so heighten, the effect, by adhering, in general, to the monotone of sound, while I continually varied that of thought: that is to say, I determined to produce continuously novel effects, by the variation of the application of the *refrain* — the *refrain* itself remaining, for the most part, unvaried.

The points being settled, I next bethought me of the nature of my *refrain*. Since its application was to be repeatedly varied, it was clear that the *refrain* itself must be brief... This led me at once to a single word as the best *refrain*.

centro-meridionale. Penso ad una canzone piuttosto diffusa in Abruzzo e nel Lazio meridionale, che comincia: « Mamma mia cara mamma/ dammi qualcosa da fare/ se torna mio marito/ mi trova a lavora' ». Ma la suocera consiglia alla sposa di andare invece a dormire; al ritorno, il marito chiede di sua moglie e delle sorelle, e gli viene risposto: « Le tue sorelle in camera/ a cucire e ricamare/ la sua sposina bella/ sta a letto a riposa' ». Allora il marito entra in camera e uccide la moglie con un pugnale d'argento (salvo poi pentirsi, ma troppo tardi). Ho registrato questa canzone a Roma, da due donne immigrate dalla provincia dell'Aquila. Una versione a stampa, col titolo *La suocera* è pubblicata da GIANNETTA SIMONELLI, *Tradizioni popolari lirine*, Frosinone, 1970. Inutile sottolineare che il tema della punizione alla moglie che non lavora ricorre nella tradizione anglo-americana: cfr. p.es. *The Wife Wrapt in Whether's Skin* (Child 105). Significativa la storia di *The Laird o Drum* (Child 236), che preferisce una ragazza di umili origini ad una nobildonna perché questa non sa o vuole lavorare in casa. Il padre della sposa la loda così: « My daughter canna read or write,/ She never was at school/ Weel can she milk cow and ewe,/ And serve your house fu' well » (vers. C).

Ora, *The Housewife's Lament* si presenta a prima vista con un ritornello di tipo tradizionale, composto di quattro versi ripetuti identici dopo ciascuna strofa. Tuttavia, uno degli effetti più notevoli si produce attraverso la ripetizione, sempre in fine di strofa, di una singola parola con significato variabile: « dirt ». La troviamo infatti alla fine della terza, della sesta e dell'ottava strofa; le prime due volte si riferisce alla sporcizia che invade la casa della protagonista, mentre la terza volta riguarda la terra dentro la quale viene sepolta (suggerendo l'idea che la sporcizia finirà per sopraffarla come le onde nel sogno). Si tratta chiaramente della parola fondamentale della canzone, che rappresenta l'ossessione della protagonista e la sua inevitabile sconfitta; e con la sua duplicità di significati suggerisce la duplicità di livelli, personale e sociale, a cui può essere percepita la questione dello « sporco ». Per la sua centralità nel sistema di immagini del testo, per la sua costante collocazione come una specie di secondo refrain di una sola parola, per la variazione di significato cui è sottoposta, « dirt » svolge qui una funzione analoga a quella di « Nevermore » in *The Raven*.

Tuttavia sbagliremmo se attribuissimo questo uso del « single word refrain » alla sola influenza del precedente letterario di Poe. Lo stesso scrittore infatti non fa che perfezionare e razionalizzare una tecnica espressiva che proviene a sua volta dalla tradizione popolare. Infatti l'uso di chiudere le strofe, se non sempre con la stessa parola, almeno con parole di suono simile tra loro e di significato diverso è estremamente frequente nella ballata narrativa: per esempio, una delle versioni di *Gypsy Laddie* riportate dal Child è composta di 18 strofe, di cui 7 terminano con « laddie » o con « ladie » e le altre 11 con « dearie », « wearie », « near », « bear », « owre »²². Avevamo d'altronde già notato un esempio dello stesso genere rilevando la presenza in *The*

22. Per un'analisi più dettagliata di questo procedimento, cfr. A. PORTELLI, « *The Gypsy Laddie* », *Studi Inglesi*, num. 2, Bari 1975.

Raven (e di qui in *A Strike*) della tecnica della « incremental repetition ». Inutile poi sottolineare come *The Housewife's Lament* faccia un uso assai abbondante dell'allitterazione: per esempio, i quattro versi del ritornello contengono un'allitterazione ciascuno (anzi, il primo e il terzo ne contengono due). Anche in questo caso, si tratta di una caratteristica della poesia orale (penso alla formula, citata in precedenza, « sewing her silken seam », tra i tanti esempi possibili), che la tradizione della letteratura romantica accentua in modo particolare, come è evidente appunto nel Poe di *The Raven* e soprattutto di *The Bells*.

Siamo dunque di fronte ad un processo molto articolato: un testo di tradizione orale si arricchisce di elementi connessi alla tradizione letteraria scritta, che però questa ha a sua volta derivato, affinandoli e ridefinendoli, da procedimenti già presenti nella tradizione orale. Sia *The Housewife's Lament* che *A Strike* costituiscono dunque indicazioni di come la tradizione letteraria scritta e quella popolare orale non siano due universi separati e incomunicanti: nella rispettiva autonomia e identità, esse stabiliscono un rapporto reciproco e costante di scambio e di arricchimento.

5. In questo senso, è tutt'altro che da trascurare il fatto che nei casi esaminati lo scambio abbia come tramite Edgar Allan Poe e come terreno il lavoro domestico. Poe è l'autore che più consapevolmente individua il processo di formazione di due distinte tradizioni letterarie, quella dell'avanguardia e quella della letteratura di massa. Rivolgendosi a due livelli diversi di pubblico, Poe tiene provvisoriamente in contatto due tradizioni che si avviano a separarsi. Il suo pubblico « popolare » (inteso come « di massa ») ha ancora un rapporto con la cultura orale, e tende a ricostruire il suo testo con i procedimenti della memoria elaborati ai fini della comunicazione orale. D'altra parte, il pubblico « colto » riceve, tramite Poe, elementi provenienti in gran parte dalla tradizione popolare. Un articolato processo

di ascesa/discesa come quello che abbiamo esaminato trova in Poe un contesto adatto proprio perché il testo stesso di Poe contiene al suo interno la medesima dinamica alto/basso.

Il lavoro domestico a sua volta si propone come terreno di rapporto perché è una condizione che riguarda tanto le donne appartenenti alle classi non egemoni depositarie della cultura orale, che quelle delle classi medie e superiori, abituate al rapporto con la scrittura. Certo, il carico e le condizioni materiali sono diverse; ma forse proprio là dove tende a presentarsi in termini forse materialmente meno gravosi il lavoro domestico esplicita interamente il suo significato simbolico. Come la forma poetica inventata da Poe per *The Raven* si piega alle esigenze della forma popolare della canzone politica, così lo strumento dello sciopero inventato dal movimento operaio si trasforma per entrare dentro la conflittualità più profonda della famiglia.

ALESSANDRO PORTELLI

'MOBY-DICK; OR, THE WHALE': ANALISI DI UN TITOLO (*)

1. *Storia del testo. Stato delle edizioni. Testo prescelto.*

Al pari di ogni altro testo, *Moby-Dick* ha inizio dal suo titolo. Non tutti i testi, tuttavia, pongono problemi ad uno stadio così preliminare delle indagini. *Moby-Dick*, quasi a voler annunciare la propria natura di testo infido e maligno, ce ne pone subito uno: il problema, appunto, del suo titolo.

Non disponiamo del manoscritto, né delle bozze di stampa rivedute dall'autore: manca quindi un'edizione critica definitiva. Inoltre, il libro ha avuto due prime edizioni, una in Inghilterra e una in America, uscite quasi contemporaneamente ma con titoli diversi. Sarà pertanto opportuno ricapitolare brevemente la storia di queste edizioni.

Il manoscritto del *Moby-Dick* fu accettato da un editore inglese, Richard Bentley, di Londra, il medesimo che aveva pubblicato tre precedenti libri di Melville: *Mardi* (1849), *Redburn* (1849) e *White-Jacket* (1850). Anche *Typee* (1846) e *Omoo* (1847) erano apparsi in prima edizione

* Il presente studio si è diramato in maniera imprevista — ma non gratuita, secondo una logica melvilliana — da un lavoro in corso sui primi venticinque capitoli del *Moby-Dick*, di cui rimane parte integrante. Durante la ricerca, ho notato che di recente, e ovviamente in Francia, si va ponendo una specifica attenzione ai problemi relativi ai titoli delle opere letterarie (vedi per esempio, LEO H. HOEK, *Pour une sémiotique du titre*, *Materiali di lavoro* nn. 20-21, Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, Urbino, genn.-febb. 1973; meno interessante OLGA SCHERER, «Faulkner et le fratricide. Pour une théorie des titres dans la littérature», in *Etudes Anglaises*, XXX, n. 3, juillet-sept. 1977, pp. 329-336). Ciò mi ha indotto a soffermarmi più a lungo su questo aspetto del *Moby-Dick*; la relativa autonomia che, in questa luce, lo studio ha acquistato, mi persuade a pubblicarlo separatamente.

inglese, presso John Murray. A quei tempi, infatti, era molto importante, per un autore americano, assicurarsi una prima edizione inglese, poiché essa apriva la possibilità di una più facile e vasta circolazione su quel mercato librario, anche attraverso il gioco delle recensioni autorevoli, e al tempo stesso dava maggiori garanzie finanziarie sui diritti d'autore riscuotibili in quel paese. Questo costume editoriale aveva notevoli riflessi sui testi, che gli editori inglesi manipolavano con disinvoltura, intervenendo su di essi per ragioni dettate sia da preoccupazioni censorie di natura moral-commerciale (quanto più un romanzo si conformava alla morale corrente in materia di sesso, religione, politica e devozione monarchica, tanto meglio si poteva vendere o collocare presso le numerose e frequentatissime biblioteche circolanti) sia dall'opportunità di uniformare i testi al modello ortografico britannico¹.

Ecco dunque che l'edizione inglese (apparsa il 18 ottobre 1851 a Londra, appunto presso l'editore Richard Bentley) presenta, oltre a numerose peculiarità testuali che in questo momento non ci riguardano, un titolo (*The Whale*) diverso da quello della prima edizione americana (apparsa a New York il 14 novembre dello stesso 1851 presso l'editore Harper), che è invece *Moby-Dick or, The Whale*.

Quest'ultima titolazione è la più attendibile. Sappiamo infatti che Melville non poté controllare e rivedere le bozze dell'edizione inglese, sulle quali intervenne pesantemente l'editore, mentre curò di persona quelle dell'edizione americana. Inoltre, per quanto riguarda la genesi del titolo, abbiamo la testimonianza di una prima modifica parziale, decisa da Melville in una fase intermedia. Proprio nel momento in cui l'edizione inglese andava in stampa, e cioè nel settembre 1851, Melville fece scrivere a Bentley dal fratello Allan per chiedere

1. Sulle censure apportate all'edizione inglese di *Moby-Dick* vedi WILLIAM S. AMENT, «Bowdler and the Whale», in *American Literature*, IV, n. 1, marzo 1932, pp. 39-46. Ora in PAUL GERHARD BUCHLOH - HARTMUT KRÜGER (a cura di), *Herman Melville*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1974, pp. 90-98.

che il nuovo libro non fosse più intitolato *The Whale*, ma *Moby-Dick*, sicché risaltasse meglio quello che doveva considerarsi « the hero of the volume ». Una seconda ragione era che « it is thought here that the new title will be a better *selling* title » (la sottolineatura è di Allan Melville)². Le operazioni tipografiche erano ormai troppo avanzate perché il titolo potesse essere modificato, ma la richiesta rimane indicativa delle intenzioni dell'autore. E' indiscutibile, quindi, che il titolo da prendere in considerazione sia quello dell'edizione americana, seguita più da vicino dall'autore, e che presenta una sintesi del titolo britannico e della proposta successiva. Analoga preferenza per il testo complessivo dell'edizione americana è del resto manifestata dalla maggior parte degli studiosi, anche se la perdita del manoscritto e delle bozze originali toglie ogni certezza assoluta, e rende indispensabile un attento lavoro di collazione dei vari testi disponibili. Tale lavoro è stato in gran parte affrontato per l'approntamento delle cinque edizioni del testo melvilliano che si possono considerare « critiche » (nel senso che si sono poste il problema di una verifica del testo)³ mentre si attendono la concordanza, a cura di Hennig Cohen, e la lezione

2. JAY LEYDA (ed.), *The Melville Log: A Documentary Life of Herman Melville, 1819-1891*, 2 voll., Harcourt, Brace and Co., New York, 1951; lettera di Allan Melville a Richard Bentley, p. 427. Di quest'opera, che raccoglie tutti i documenti reperiti a quella data sulla vita di Melville, anche i più minuti, e costituisce quindi un punto di partenza obbligato per ogni indagine sulla biografia melvilliana, è uscita una ristampa arricchita di un Supplemento presso la Gordian Press, New York, 1969.

3. 1. *Moby-Dick; or, The Whale*, a cura di WILLARD THORP, Oxford University Press, New York, 1947 2. *Moby-Dick or, The Whale*, a cura di LUTHER S. MANSFIELD e HOWARD P. VINCENT, Hendricks House, New York, 1952 (si noti l'assenza del punto e virgola a metà del titolo). 3. *Moby Dick; or, The Whale*, a cura di CHARLES FEIDELSON, JR., Bobbs-Merrill, Indianapolis, 1964. 4. *Moby-Dick*, a cura di HARRISON HAYFORD e HERSHEL PARNER, Norton, New York, 1967; è la cosiddetta « Norton Critical Edition »; a p. XIII viene data la titolazione completa *Moby-Dick; or, The Whale*. I due studiosi mettono in rilievo l'importanza dell'edizione britannica (secondo loro sottovalutata), dal momento che Melville, inviando le bozze americane all'editore inglese, le corresse abbondantemente, « anche se non

probabilmente definitiva del testo, in preparazione nell'ambito dell'edizione completa dei testi melvilliani curata dall'*équipe* di studiosi della Northwestern University di Evanston (Illinois), d'intesa con la Newberry Library di Chicago⁴. La definizione del titolo riveste — come si vedrà — una sua importanza anche per l'interpretazione del testo, e questa è una ragione sufficiente per insistervi, con tanta maggior enfasi in quanto neppure le edizioni più recenti ed accurate sono giunte a scelte del tutto omogenee⁵.

2. «Contenuto» del titolo.

Come ogni titolo, anche questo fornisce una indicazione di contenuto, indicazione che siamo tradizionalmente abituati a raccogliere per prima e a considerare basilare, solida, verificabile. Essa dice al lettore «di che cosa parla» il libro; qui, per usare le parole di Allan Melville, annuncia «the

sistematicamente», apportando anche lievi modifiche che non poterono invece comparire nell'edizione americana (p. 475). 5. *Moby-Dick; or, The Whale*, a cura di HAROLD BEAVER, Penguin Books, Harmondsworth, 1972. Lo studioso inglese concorda con Mansfield e Vincent (Hendricks) nel giudicare più autorevole la prima edizione americana (p. 44). Le citazioni melvilliane di questo studio sono tratte dal testo curato dal Beaver.

Accanto alle edizioni sopra elencate si può ricordare il testo, non critico, in due volumi (*Moby-Dick or, The Whale*; senza punto e virgola), compreso in quella che resta finora l'unica edizione completa delle opere melvilliane, la cosiddetta «Standard Edition»: *The Works of Herman Melville*, Constable & Co., Londra, 1922-24, 16 voll., riedita nel 1963 da Russell & Russell, New York.

4. *The Writings of Herman Melville; The Northwestern-Newberry Edition*, diretta da HARRISON HAYFORD, HERSHEL PARKER e G. THOMAS TANSELL, con la collaborazione di altri studiosi, sotto l'egida del CEAA (Center for Edition of American Authors).

5. Per ulteriori notizie sulle questioni attinenti ai testi melvilliani in genere, si veda la puntuale e aggiornata bibliografia in HERMAN MELVILLE, *Opere scelte*, a cura di CLAUDIO GORLIER, 2 voll., Mondadori, Milano, 1972 e 1975, che tuttavia non menziona l'importante edizione del Beaver, testualmente accurata e ricca di un apparato di note e di commenti che supera le 300 pagine.

hero of the volume ». Si parlerà dunque di balene, anzi di capodogli, e in particolare di un certo capodoglio cui, come a una persona, è stato imposto un nome. Ma ricordiamo Roland Barthes:

la dénotation n'est pas le premier des sens, mais elle feint de l'être; sous cette illusion, elle n'est finalement que la dernière des connotations (celle qui semble à la fois fonder et clore la lecture), le mythe supérieur grâce auquel le texte feint de retourner à la nature du langage, au langage comme nature: une phrase, quelque sens qu'elle libère, postérieurement, semble-t-il, à son énoncé, n'a-t-elle pas l'air de nous dire quelque chose de simple, de littéral, de primitif: de *vrai*, par rapport à quoi tout le reste (qui vient *après*, *au-dessus*) est littérature? (corsivi dell'autore)⁶.

E ricordiamo anche i problemi di scrittura cui, paradossalmente, si è trovato di fronte un uomo di scienza. Nel 1895, accingendosi a descrivere i fenomeni isterici, Freud comprende di dover ricorrere ad un linguaggio capace di adeguarsi a « un oggetto mentale estremamente complicato » che va osservato da « diversi punti di vista », e pertanto conclude: « Non cessa di stupirmi il fatto che le storie cliniche che scrivo si leggano come novelle e siano, per così dire, prive dell'impronta rigorosa della scientificità. Mi devo consolare pensando che ciò vada attribuito evidentemente alla natura del soggetto, più che a una mia preferenza ». Anche ai fini dell'indagine scientifica diventa necessario ricorrere a « una descrizione dettagliata dei processi mentali del tipo che siamo abituati a trovare nei poeti »⁷. Impeccabili le deduzioni che ne trae Franco Rella:

6. ROLAND BARTHES, *S/Z*, Seuil, Parigi, 1970, p. 16 (in it. Einaudi, Torino, 1973).

7. SIGMUND FREUD, *Studien über Hysterie* (1895), in *Gesammelte Werke*, I, Fischer, Francoforte, 1952 (1972⁴), p. 227: « ... es berührt mich selbst noch eigentümlich, dass die Kranken-geschichten, die ich schreibe, wie Novellen zu lesen sind, und dass sie sozusagen des ernststen Geprägtes

Il testo analitico si presenta quindi come un linguaggio figurale, come un insieme di «storie», come un complesso di paragoni e di metafore, ma è soltanto attraverso questi paragoni e queste metafore che diventa possibile descrivere *letteralmente* un materiale « pluridimensionale e complesso », che non è mai stato descritto, anche se è stato più volte « rappresentato ». Allora, paradossalmente, è proprio il linguaggio *piano*, « rigoroso », non metaforico, della scienza e della filosofia che assume lo statuto di descrizione metaforica (rappresentazione), di *Umweg*, di diversione. Ed è invece proprio l'intreccio metaforico della *Bildersprache*, la sua materialità, che decostruisce il linguaggio piano, *flächenhaft*, che copre la materialità pluridimensionale e complessa e che ci permette di cogliere *da diversi punti di vista* i diversi dialetti dell'inconscio (corsivi dell'autore)⁸.

3. *Sociologia della letteratura: il titolo come esca.*

Sul piano pubblicitario, commerciale (cui Melville, pur controvoglia, doveva prestare qualche attenzione, date le precarie condizioni economiche in cui versava) un titolo siffatto avrebbe contribuito a ricattare l'interesse di quei lettori che già avevano accolto con favore le sue precedenti storie marinarresche ma erano stati delusi dalle astruserie metafisico-allegoriche di *Mardi*: ecco perché Melville, rivolgendosi all'editore inglese attraverso il fratello Allan che gli faceva da agente, tiene a sottolineare l'importanza della balena, proponendola (falsamente, almeno in larga misura)⁹ come « the

der Wissenschaftlichkeit entbehren. Ich muss damit trösten, dass für dieses Ergebnis die Natur des Gegenstandes offenbar eher verantwortlich zu machen ist als meine Vorliebe. [...] eine eingehende Darstellung der seelischen Vorgänge, wie man sie vom Dichter zu erhalten gewohnt ist » (in it. in *Opere*, vol. I, Boringhieri, Torino, 1967).

8. FRANCO RELLA, *Introduzione* a AA.VV., *La critica freudiana*, Milano, Feltrinelli 1977, pp. 17-18.

9. « Solo perché da lei prende nome il libro, e perché su di lei converge l'azione, la Balena Bianca è stata a volte erroneamente considerata la vera protagonista del romanzo, o ha perlomeno costituito il centro esclusivo delle discussioni ermeneutiche ». GLAUCO CAMBON, « La caccia ermeneutica a 'Moby Dick' », *Studi Americani*, n. 8, 1962, p. 12.

hero of the volume ». Inoltre l'attribuzione del nome « Moby Dick » avrebbe sicuramente richiamato alla memoria di molti il ricordo di una balena reale, « Mocha Dick », così chiamata dal nome dell'isola cilena presso cui era stata avvistata; « Mocha » (pr. « moka ») alludeva anche, ironicamente, al colore della balena, che era « bianca come la lana »¹⁰ e veniva invece ridefinita « color caffè ». Mocha Dick era famosa, ai primi dell'Ottocento, per la sua inafferrabilità e ferocia, tanto che ancora se ne favoleggiava e se ne scriveva al tempo della stesura del romanzo; una certa fascia di pubblico, quindi, sarebbe stata invogliata all'acquisto e alla lettura di quello che prometteva di essere un avvincente racconto (se non addirittura un resoconto) di avventure marinaresche.

4. *Significante e significato. Sessualità e diabolicità. Anticipazione delle due prospettive fondamentali: Ahab e Ismaele.*

Moby-Dick; or The Whale è però un titolo ben diverso da quelli che giustamente contrassegnano narrazioni definibili come realistiche e lineari: *The Life and Adventures of Robinson Crusoe*, per esempio, o *The History of Tom Jones, a Foundling*, o *Emma*.

Sotto un profilo tassonomico, esso è suddiviso in due parti, simmetricamente disposte, ciascuna delle quali si compone di otto lettere, tutte maiuscole e, almeno nella prima edizione americana, tipograficamente identiche:

MOBY-DICK;
OR,
THE WHALE.

10. Così la descriveva JEREMIAH N. REYNOLDS in « Mocha Dick: or the White Whale of the Pacific », nel *Knickerbocker Magazine*, maggio 1839, riprodotto inizialmente da R.S. GARNETT sul *Blackwood's Magazine*, CCXXVI, dic. 1929, pp. 841-858, e ora in MANSFIELD-VINCENT (1952), pp. 691-693 (le cui « explanatory notes », di 263 pagine, offrono le più esaurienti informazioni sulle « fonti » di *Moby-Dick*); HAYFORD-PARKER (1967), pp. 571-590; BEAVER (1972), pp. 991-1011.

Questa simmetria si bilancia sulla particella « or », disgiuntiva, eguagliante ed esplicativa al tempo stesso, stampata in corpo minore.

La prima parte del titolo si scinde, a sua volta, quasi per irresistibile gemmazione, in due termini di quattro lettere ciascuno. Altra simmetria, altra dicotomia.

Sul piano matematico, la somma delle lettere del titolo aventi pari importanza è $(4+4)+8 = 16$. Secondo le deduzioni di Viola Sachs¹¹, che si fondano su decifrazioni esoteriche e su calcoli cabalistici, e prescindono comunque da un'analisi del titolo, 16 è il numero-chiave del libro. Coincidenza singolare ed interessante, in quanto convalida l'ipotesi che la chiave del libro sia riposta anche nel titolo.

La prima parte del titolo: analisi del significante. Sotto il profilo semantico, la prima parte del titolo sarebbe incomprendibile se non venisse definita dalla seconda, che ci fa capire come quei due termini (« Moby-Dick ») costituiscano un nome proprio riferito, anziché — come di consueto — ad una persona, ad un cetaceo. L'uso di un nome proprio come titolo è tipicamente melvilliano: tutte le opere scritte prima del *Moby-Dick*, così come le troviamo elencate sui frontespizi della prima edizione americana e di quella inglese, portano titoli nominali: *Typee*, nome di una tribù polinesiana; *Omoo*, appellativo polinesiano corrispondente a « vagabondo »; *Mardi*, il mitico arcipelago; *Redburn*, cognome del protagonista, usato sempre come nome; *White-Jacket*, soprannome del protagonista; lo stesso vale per moltissime opere posteriori a *Moby-Dick*: *Pierre*, *Israel Potter*, *Clarel*, *John Marr*, *Bartleby*, *Benito Cereno*, *Billy Budd*... Rispetto agli analoghi casi, « Moby-Dick » presenta un aspetto particolare: quello di non esprimere un significato specifico¹².

11. VIOLA SACHS, *La Contre-Bible de Melville: « Moby-Dick » déchiffré*, Mouton, Parigi-L'Aia, 1975, p. 23: « L'architecture de *Moby-Dick* repose sur le carré magique du nombre 16 ».

12. In un libro che descrive le attività abolizioniste svoltesi nella zona di Boston (WILBUR H. SIEBERT, *The Underground Railroad in*

« Moby », soprattutto, non è un appellativo consueto, non possiede un significato assegnato, e può essere ricondotto solo per via associativa ad un concetto, che è quello di mobilità, proprio del vocabolo «mobile», pronunciato «mòubil» o «mòubl», con la seconda sillaba appena percepibile, e quindi accostabile sul piano fonico a « Moby »¹³.

Estendendo l'indagine sull'unico piano qui praticabile, quello del significante, notiamo che la vocale tonica di « Moby » è scura. Secondo Fonagy, « le metafore dei grammatici trovano un complemento vissuto nella poesia, dove effettivamente le vocali 'chiare' sono associate alla luce e alla gioia, le 'scure' all'oscurità, alla tristezza e alla morte »¹⁴. Inoltre, alle vocali « si attribuisce sovente anche un sesso. Le vocali I, E, U, [evidentemente da intendere co-

Massachusetts, Worcester, Mass., 1936, p. 20) Walter Harding ha trovato menzione di un battello chiamato *Moby Dick* che, nell'estate del 1847, avrebbe trasportato da Albany (patria degli avi materni di Herman, e luogo in cui egli passò una parte di quella stessa estate del 1847) a Boston (dove risiedeva il suocero, Lemuel Shaw) il primo schiavo fuggiasco (WALTER HARDING, « A Note on the Title *Moby-Dick* », in *American Literature*, XXII, n. 4, gennaio 1951, pp. 500-501). Ma SIDNEY KAPLAN (« The *Moby-Dick* in the Service of the Underground Railroad », in *Phylon*, XII 2nd Quarter, 1951, pp. 173-176) afferma che tale battello non venne costruito prima del 1852, e quindi molto tempo dopo la stesura del romanzo. Lo ricordano MANSFIELD-VINCENT (1952), p. 695.

13. NEWTON ARVIN (*Herman Melville*, Sloane, New York, 1950; rist. Viking Press, New York, 1963, p. 145) accenna ad una possibile connessione tra « Moby » e l'idea di « mobility », mentre molto più tenue mi sembra il legame fra « Moby » e il biblico « Moab » proposto da MANSFIELD-VINCENT (1952), p. 695, come « not unreasonable »: Moab era figlio di Lot e della sua figlia maggiore, e il nome significava « seme del padre » (*Genesis*, XIX, 37). I Moabiti erano idolatri, e spesso usati da Jehovah per punire gli Israeliti. Inoltre Moab e Ahab sono menzionati insieme in un passo di 2 Re I, 1: « Allora Moab si ribellò contro Ismaele dopo la morte di Ahab ». GEORGE R. STEWART (« The Two *Moby-Dicks* », in *American Literature*, XXV, n. 4, gennaio 1954, p. 432) suggerisce, senza insistervi troppo, che « Moby » derivi dalla fusione di « Mocha » e di Toby, il personaggio di *Typee*.

14. ILSE BARANDE, *Introduzione a IVAN FONAGY*, « Il carattere pulsionale dei suoni del linguaggio », ne *Il piccolo Hans*, n. 12, settembre-dicembre 1976, p. 57. Il testo originale del Fonagy è « Les bases pulsionnelles de la phonation », in *Revue française de psychanalyse*, XXXIV, n. 1, 1970.

me ü francese] EU sono *femminili* o *femmine* in opposizione a U, O, A che sono *maschili* o *maschi* ». La « o » di « Moby » avrebbe dunque connotazioni scure e maschili, contrapposte a quelle associate alla « i » di « Dick » (chiare e femminili). Però la « m » è assolutamente « materna », « dolciastra », e la « b » è una consonante più dolce che dura¹⁵. E d'altra parte la « i » di « Dick », ancorché femminile, si colloca fra i suoni acuti, aggressivi: « più vicini alla soglia del dolore, essi sono percepiti come una minaccia di effrazione all'orecchio » (p. 58). « D » è una consonante sonora più dolce che dura (come « b »), ma il suono « k » è « molto duro », associato alla « pulsione aggressiva » (p. 86). Se poniamo « b » e « d » come equivalenti sul piano dell'effetto fonico, i rimanenti suoni consonantici si contrappongono: al suono più morbido ed erotico della « m » si oppone il suono più teso ed aggressivo della « k ». A questo punto direi che la qualità scura e lunga di « o » si possa associare a « m » in chiave femminile, anche a dispetto della maschilità astratta attribuita alla « o », mentre il suono teso della « i » scavalca la propria femminilità nominale per associarsi all'aggressività della « k » in chiave maschile.

15. FONAGY, p. 63: « La M è la normalizzazione linguistica del movimento di suzione delle labbra, accompagnata dal rilassamento della volta palatina; questo permette al bambino di respirare senza lasciare il capezzolo e dà il timbro nasale al suono M. E' questo che spiega probabilmente la frequente presenza di M nelle parole che significano 'madre', 'mammella', 'nutrimento' nel 'linguaggio infantile' o 'linguaggio delle balie' (Ammensprache) (cfr. Grégoire, 1937; Lewis, 1951). In seguito a un'analisi statistica di 1072 termini designanti il padre e la madre, l'antropologo americano G. P. Murdock (1957, 1959) poteva concludere che una tendenza paralinguistica associa le occlusive nasali, e soprattutto la nasale bilabiale M, al concetto di 'madre'. Cito questi risultati da un suggestivo articolo di Roman Jakobson, intitolato *Why 'mama' and 'papa'* (1962) ».

I testi cui si riferisce lo studioso ungherese sono: A. GREGOIRE, *L'apprentissage du langage*, Liegi, 1937; M. M. LEWIS, *Infant Speech*, New York-Londra, 1951; G. P. MURDOCK, « World Ethnographic Sample », in *American Anthropologist*, 59, 1957. Per una ricognizione degli approcci al problema dei rapporti fra suono e senso vedi TZVETAN TODOROV, « Les sens des sons », in *Poétique*, III, n. 11, 1972, pp. 446-459.

Pertanto sul piano fonico si può stabilire una equivalenza di opposizioni fra le due parti del termine: al campo fonico prevalentemente femminile, morbido, della prima si oppone un campo fonico prevalentemente maschile, aggressivo, nella seconda. La somma dovrà essere, necessariamente, androgina, così come lo sarà l'essere cui si applica tale denominazione¹⁶.

Una anticipazione. Alla luce della caratterizzazione psicologica e intellettuale conferita ai personaggi di Ismaele e di Ahab, la cui contrapposizione solca il romanzo, potremo fin d'ora legare « Moby » ad Ismaele, personaggio passivo, errabondo, « femminile », e « Dick » ad Ahab, personaggio aggressivo, maschile, « castrato » di una gamba al primo scontro con un altro maschio (il cetaceo) di dimensioni e potenza soverchianti, che diventa perciò agli occhi di Ahab « the monomaniac incarnation of all those malicious agencies [...] all the subtle demonisms of life and thought [...] all evil, [...] visibly personified »¹⁷. Troveremo altresì legati, nella sintesi « Moby Dick », nella fascinazione da esso su entrambi variamente esercitata, Ismaele ed Ahab, quasi lati di un angolo che in quel punto d'incontro trova il suo vertice.

La prima parte del titolo: analisi del significato. Si è detto che « Moby » sembra offrire una sola associazione possibile con un concetto, quello di mobilità. « Dick », in-

16. Si noti l'infittirsi di ambigue immagini erotiche al primo apparire di Moby Dick (cap. 132, « The Symphony »; cap. 133, « The Chase - First Day »). Si vedano ROBERT SHULMAN, « The Serious Function of Melville's Phallic Jokes », in *American Literature*, XXXIII, n. 2, maggio 1961, pp. 179-194; GERARD M. SWEENEY, *Melville's Use of Classical Mythology*, Rodopi, Amsterdam, 1975, pp. 67-70. NEWTON ARVIN (1950; 1963, p. 172) parla di un « parental principle » ravvisabile in Moby Dick e di « a certain bisexuality in the image, if not literally of Moby Dick, then of the Sperm Whale generally » (p. 173). E qui gli esempi potrebbero andare ben oltre il cap. 78 (« Cisterns and Buckets ») ricordato da Arvin.

17. Cap. 41, « Moby Dick », p. 283.

vece, offre un triplice registro di associazioni. In primo luogo presenta connotazioni rapportabili agli esseri umani, essendo da un lato il diminutivo di un nome di persona (Richard), e ricorrendo dall'altro nella familiarissima locuzione « Tom, Dick, and Harry », equivalente al nostro « Tizio, Caio e Sempronio ». Inoltre « Dick » può essere usato, soprattutto in Inghilterra, per indicare « un tizio » (« fellow, man, chap », *Webster*)¹⁸, analogamente a « Jack » (*Oxford*), tanto è vero che lo stesso Melville fa menzione di un'altra balena chiamata appunto « New Zealand Jack »)¹⁹. In questo senso l'appellativo assume una funzione umanizzante, familiarizzante ed individualizzante.

Ma insieme a tali connotazioni rassicuranti ne affiora un'altra, oscena, e quindi di segno opposto, inquietante. Tra i vari significati di « dick » ce n'è infatti uno volgare, che indica ancor oggi l'organo sessuale maschile²⁰. In questo senso, « dick » rafforza il significato originario dello stesso termine « balena » (« φαλλαινα »)²¹, e si associa a « tom », altro appellativo talvolta attribuito a certe balene, come nel caso di « Timor Tom » e di « New Zealand tom » (cui Melville accenna nel capitolo appena citato), e nel caso dell'« Old Tom », una balena bianca di cui molto si era parlato intorno al 1830, e che è ricordata da Emerson nel *Diario*²²; « tom » qualifica la maschilità di un animale (per esempio

18. I controlli lessicali ed etimologici sono stati effettuati sul *Random House Dictionary of the English Language*, Random House, New York, 1966, confrontato con il *Webster's Third New International Dictionary*, Merriam, Springfield, Mass., 1961, e con l'*Oxford English Dictionary*, Oxford University Press, Londra, 1961.

19. Cap. 45, « The Affidavit », p. 305.

20. Ce lo ricorda, in modo perfettamente calzante al caso nostro, un gioco di parole di Norman Mailer: « Herman Melville go hump Moby and wash his Dick » (in *Why Are We in Vietnam?*, Putnam, New York, 1967, p. 26).

21. Di questo si parlerà in un momento successivo della presente ricerca, trattando della « Etymology ».

22. R.W. EMERSON, 19 febbraio 1834, in *The Journals and Miscellaneous Notebooks of R.W. Emerson*, a cura di ALFRED FERGUSON, vol. IV, The Belknap Press, Cambridge, Mass., 1964, n. 265.

di un gatto: « tomcat ») o la mascolinità di una ragazza (« tomboy »), e, al pari di « dick », può prestarsi a significati osceni (« tomcat » = « puttaniere »), mentre « Jack », se pur conferisce una qualifica maschile (« jackass » è il mulo maschio), sembra privo di sensi osceni. Possiamo concludere che la connotazione volgare di « dick », pur senza annullare l'androginia espressa sul piano del significante, ne rafforza la polarità maschile.

Una terza connotazione, di pari importanza rispetto alla seconda, e che ne aumenta la carica inquietante, scaturisce dal legame etimologico intercorrente fra « dick » e la più antica forma « dicken », sinonimo eufemistico di « devil », diavolo²³, usato anche da Shakespeare (« I cannot tell what the dickens his name is », *The Merry Wives of Windsor*, III, 2, 19). Mobilità, sessualità e diabolicità risultano così saldate in un'unica individualità e in un unico segno linguistico, il primo segno del libro.

La seconda parte del titolo. La seconda parte del titolo (« The Whale »), equivalente, come si è detto, alla prima, sia per numero di lettere sia per evidenza tipografica, sembra per un verso illustrarne e chiarirne l'enigma in modo

23. Cfr. anche SACHS, pp. 15 e 55. Può ancora accadere di sentir usare il plurale « dickens » in certe blande imprecazioni (« What the dickens! ») ma solo da parte di persone abbastanza anziane che conservino, per scelta deliberata o, più frequentemente, per abitudini e per tipo di vita, una parlata all'antica. Ecco quindi che l'ex-presidente degli Stati Uniti, Richard Nixon (« Tricky Dicky », a proposito di nomignoli; e questo, oltraggiosamente, è di origine molto « alta », addirittura joyciana; vedi « Ivy Day in the Committee Room », nei *Dubliners*), quando cerca di ricostruirsi, alla TV, un'immagine bonaria e un po' campagnola, « vecchia America », da contrapporre a quella losca rivelata dallo scandalo del Watergate, trova opportuno ricorrere a questa antiquata espressione: « Nixon, who frequently used gutter language in his recorded White House conversations, told Frost [l'intervistatore] that if he had known the tapes would become public and 'that there was conversation that was criminal, I sure as the dickens — I could use stronger expletives, but not before this home audience [il vasto, domestico pubblico televisivo, appunto] — I sure as the dickens would have destroyed them' ». Riportato sul *San Francisco Sunday Examiner & Chronicle*, 4 settembre 1977, p. 10.

razionale, naturalisticamente limitato, anche se riduttivo rispetto alle potenzialità espresse dal primo termine del titolo. L'enigma sembra sciogliersi in laica ironia: l'entità misteriosa, sessualmente androgina (anche se, nel nostro caso specifico, più maschio che femmina), diabolica, non sarebbe che una balena, o meglio un capodoglio. Di nuovo, allora, nel titolo complessivo del libro parrebbe riprodursi irresistibilmente quella dinamica dicotomica già affermata all'interno della sua prima parte. In effetti, alla luce di questa ultima dicotomia, la prima parte del titolo funziona primariamente sul piano del significante, mentre la seconda funziona prevalentemente sul piano del significato.

Per altro verso, tuttavia, è proprio il determinativo « the » a dirci che non si tratta qui di *un* capodoglio fra i tanti, ma di una balena, per così dire, assoluta, della balena per eccellenza, priva di aggettivi qualificativi. E' vero quindi che questa seconda parte del titolo, a differenza della prima, esprime un significato certo, ma esso viene caricato di una dimensione emblematica e dunque sottratto a una semplice referenzialità. Inoltre, anche sul piano del significante, « The Whale » rivela dei doppi fondi. Sarà lo stesso Melville a metterci in guardia, con la seconda citazione della « Etymology », avvertendo che la lettera H « almost alone maketh up the signification of the word ». Commenta il Beaver²⁴: l'aspirata H è il respiro della vita (« its breath spells life »), e questo è sicuramente vero. Se « per ignoranza », ci dice Melville tramite la citazione da Hackluyt, tralasciassimo di far sentire l'aspirata, diremmo « qualcosa di non vero »; avremmo, aggiungo io, un suono che non corrisponderebbe più all'etimo di « balena », ma all'etimo « wail », che significa « gemito, lamento ». Se si vuole togliere alla balena il respiro vitale si avrà dolore: non sarà questo il destino di Ahab (Ahab, fra l'altro; come pure Ishmael)? Infatti al primo scontro con Moby Dick, nella prima gior-

24 BEAVER, p. 692.

nata di caccia, quando « the long tension of Ahab's bodily strength did crack » e il capitano si abbatte per un momento sul fondo della lancia di Stubb, come fosse calpestato da un branco di elefanti, il narratore annota: « Far inland, nameless wails came from him, as desolate sounds from out ravines ». (p. 661).

Inoltre, nel contesto dato, l'insistere sulla presenza e l'importanza della H non può non richiamare anche « hell », l'inferno, e il suo agente, *Fedallah*.

Infine — ultima, curiosa coincidenza — il dedicatario del romanzo è Hawthorne (Nathaniel), così come il nome del dedicante è Herman. E se osserviamo la dedica nella sua grafia originaria:

In Token
of my admiration for his genius,
this book is inscribed
to

NATHANIEL HAWTHORNE

che reca il nome e il cognome del dedicatario in lettere tutte maiuscole (come MOBY-DICK, THE WHALE e HERMAN MELVILLE), possiamo notare che, saldando insieme nome e cognome del destinatario, otteniamo, al centro, EL-HAW, che, rovesciato, dà WAHLE, ovvero una balena appena imperfetta.

5. Il diavolo e la cabala.

Se, agli occhi di Ahab, diabolica sarà la balena, diabolico è pure il libro, secondo la recente interpretazione della Sachs, che, riprendendo del resto l'opinione che Melville stesso aveva del proprio libro, di tale diabolismo scorge i segni segreti nella grafia stessa del titolo (ecco perché era indispensabile pervenire preliminarmente ad una sua esatta determinazione), oltre che in altri elementi del testo del romanzo, decifrabili con chiavi esoteriche e cabalistiche. A

parere della Sachs, sarebbe per esempio significativa la presenza, nel titolo, del segno grafico del punto e virgola:

Au niveau graphique, le point-virgule signale à partir du point, c'est-à-dire le centre, la direction vers le bas et l'ouest: direction de la quête, menant surtout vers l'enfer (p. 90).

Anche la virgola, che nell'edizione americana segue il nome dell'autore, avrebbe « sans doute [...] une signification diabolique » (p. 94). Non è forse indispensabile ricorrere a griglie interpretative di questo tipo per estrarre dal testo le sue potenzialità implicite; non è nemmeno del tutto credibile che Melville abbia davvero voluto cifrare l'intero suo libro nel modo suggerito dalla Sachs²⁵. Resta il fatto che i risultati di un'analisi condotta secondo tali criteri convergono con altri ottenuti per altre vie, corroborandoli.

Insieme ai risultati emergenti dall'analisi del testo, si possono valutare le testimonianze extra-testuali offerte da due notissime lettere melvilliane che sarà opportuno ricordare. Entrambe sono indirizzate a Nathaniel Hawthorne. La prima precede di poco il completamento di *Moby-Dick*:

Shall I send you a fin of the *Whale* by way of a specimen mouthful? The tail is not yet cooked — though the hell-fire in which the whole book is broiled might not unreasonably have cooked it all ere this. This is the book's motto (the secret

25. Mi conforta il giudizio di uno specialista: HOWARD C. HORSFORD, recensendo il recente studio di MAXINE MOORE, *That Lonely Game: Melville, 'Mardi', and the Almanac*, University of Missouri Press, Columbia, 1975 (in *American Literature*, XLVIII, n. 3, nov. 1976, p. 387), nega la possibilità che Melville abbia sistematicamente messo in codice *Mardi* o *Moby-Dick*, e fa esplicito riferimento alla lettura della Sachs. Horsford così conclude: « Indisputably Melville used astronomical and astrological allusions [...] but while piecemeal use, additions, and revisions are indeed probable, everything we can infer about his way of thinking, writing, and publishing under pressure points to a process more properly seen as heuristic, not hermetic contrivance ». Un altro specialista, HENRIC COHEN, aveva recensito in modo descrittivo, « non-committal », il libro della Sachs (in *American Literature*, XLVII, n. 4, gennaio 1976).

one), — Ego non baptiso (*sic*) te in nomine — but make out the rest yourself²⁶.

La seconda è contemporanea alla pubblicazione del libro in America:

I have written a wicked book, and feel spotless as the lamb²⁷.

6. *Il problema della « sincerità », ovvero il paradosso di una rivoluzione segreta.*

La crescente consapevolezza della propria eterodossia costringe Melville a porsi il problema del rapporto tra scrittore e pubblico. A questo punto della sua parabola artistica diventa per lui motivo di ricorrente preoccupazione l'impossibilità, sempre più acutamente avvertita, di essere, come scrittore, del tutto sincero ed esplicito.

Il problema è di portata storica, e ben si vede come giunga a maturazione in Francia nello stesso torno di tempo, con gli scandali che circondano l'esposizione al *Salon* parigino del 1850 di opere come l'*Enterrement d'Ornans* di Courbet, o, soprattutto, come l'*Olympia* di Manet (1865), e con i processi subiti nel 1857 da *Les fleurs du mal* e da *Madame Bovary*. Melville, in una società meno sedimentata e articolata di quella francese, e che non ha visto attuarsi con la medesima radicalità della Francia i processi sociali innescati dalla Rivoluzione²⁸, vive questa che è una svolta capitale della storia intellettuale moderna come dramma personale, in una solitudine angosciata, così come — parados-

26. Lettera a Hawthorne, 29 giugno 1851, in MERRELL R. DAVIS - WILLIAM H. GILMAN (a cura di), *The Letters of Herman Melville*, Yale University Press, New Haven, 1960, p. 113. Naturalmente Melville si sta riferendo alla frase pronunciata da Ahab al momento del battesimo blasfemo del rampone (cap. 113, «The Forge»): «Ego non baptizo te in nomine patris, sed in nomine diaboli».

27. DAVIS-GILMAN, p. 142. Lettera a Hawthorne del 17 (?) nov. 1851.

28. AA.VV., *Histoire littéraire de la France*, IV, De 1789 a 1848 (1), Editions Sociales, Parigi, 1972, p. 19.

salmente, a poche miglia di distanza — la vivevano Thoreau e, in un modo ancora diverso, lo stesso Hawthorne²⁹.

Le ragioni che Melville si dà di questa sua *impasse* rivelano qualche oscillazione. Il più delle volte egli sembra rendersi conto che le difficoltà nascono dal rapporto necessariamente problematico instauratosi fra uno scrittore « irregolare » quale egli era diventato, e l'unico pubblico di lettori allora esistente, ossia quel pubblico medio-borghese le cui remore perbenistiche determinavano il successo o l'insuccesso di un libro. Su questo punto Melville, prima ancora di iniziare il suo capolavoro, ha ormai compiuto una scelta irreversibile, come mostra la lettera indirizzata proprio al suocero, da cui tanto aveva (e avrebbe) dovuto dipendere finanziariamente in più di un momento critico:

So far as I am individually concerned, & independent of my pocket, it is my earnest desire to write those sort [*sic*] of books which are said to 'fail'. — Pardon this egotism³⁰.

Altrettanto ferma, anche se sottilmente ironica, è una lettera dello stesso periodo all'editore londinese:

29. Ecco perché l'analisi che Richard Chase offre delle difficoltà melvilliane, attribuendole a fattori, tutto sommato, tecnici, e visti comunque in una dimensione privata, mi sembra riduttiva. Scriveva il Chase: « Come pensatore, Melville era un dilettante ispirato, con un debole tormentoso e tormentato (che Hawthorne doveva avere ben individuato) per la formulazione di problemi insolubili. Anche come artista Melville era un dilettante ispirato che, nonostante le grandi qualità naturali (forse le più grandi mai possedute da un americano), non sviluppò mai una precisa percezione, romanzesca o poetica, delle cose. Era impaziente nei confronti dell'impegno quotidiano richiesto dall'arte del romanzo o della poesia; non aveva grandi capacità inventive; non possedeva per niente la capacità di Hawthorne di percepire la qualità e la portata della propria fantasia. La sua meta era la più alta; nessun altro all'infuori di Shakespeare poteva essere preso in considerazione come modello. La sua carriera di scrittore doveva per forza risultare precaria e disperata, e i suoi frutti frammentari e disegnati ». RICHARD CHASE, *The American Novel and Its Tradition*, Doubleday, Garden City, N.Y., 1957, p. 90 (tr. it. Einaudi, Torino, 1974).

30. DAVIS-GILMAN, p. 92. Lettera a Lemuel Shaw, 6 ottobre 1849.

But some of us scribblers, My Dear Sir, always have a certain something unmanageable in us, that bids us to do this or that, and be done it must — hit or miss³¹.

Si osservi, in questa che è in fondo una lettera d'affari, la lettera di un autore al suo editore, con quale strabica perfidia Melville usi l'aggettivo « unmanageable », che sembra invocare una « intrattabilità » scaturente da regioni sottratte al controllo del singolo scrittore (la « divina mania » dell'ispirazione tiranna, classicamente, romanticamente e convenzionalmente intesa), là dove allude alla non totale « trattabilità » di certi scrittori rispetto alle esigenze della cassetta, del « management »³².

Sei mesi dopo, in un momento di umor nero provoca-togli dal pensiero delle proprie angustie di scrittore povero, Melville offre all'amico letterato Evert Duyckinck un ritratto di sé colmo di furiosa auto-ironia:

[...] when a poor devil writes with duns all round him, & looking over the back of his chair — & diving in his inkstand — like the devils about St: Anthony — what can you expect of that poor devil? — What but a beggarly « Redburn! » And when he attempts anything higher — God help him & save him! for it is not with a hollow purse as

31. DAVIS-GILMAN, p. 86. Lettera a Richard Bentley, 5 giugno 1849.

32. In questo senso la mia lettura va oltre quella di Berthoff, che citando il medesimo passo di questa lettera chiude il dilemma melviliano in una dimensione tutta interiore: « E come avrebbe potuto Melville pensarla diversamente? Data la rapida carriera come scrittore di successo, carriera che, dopo l'intervallo di vagabondaggio marinaro, lo stava travolgendo, e data l'acuta consapevolezza di una straordinaria evoluzione interiore, come poteva fare a meno di sentirsi oggetto di uno strano, impersonale disegno? [...] C'è davvero qualcosa di misterioso — di fortuito, di non facilmente riducibile ad una formula — nello sviluppo della sua carriera fino al completamento di *Pierre* ». WARNER BERTHOFF, *The Example of Melville*, Princeton University Press, Princeton, 1962, pp. 25-26. Trovo invece un breve accenno al difficile rapporto scrittore-pubblico in JOSEPH FLIBBERT, *Melville and the Art of Burlesque*, Rodopi, Amsterdam, 1974, p. 15. Per il Flibbert infatti il burlesco è « la strategia della sopravvivenza » con cui Melville risponde alle richieste « di sentimentalismo, di sensazionalismo e di semplicità » che il pubblico gli poneva.

with a hollow balloon — for a hollow purse makes the poet *sink* — witness «Mardi» But we that write & print have all our books predestinated — & for me, I shall write such things as the Great Publisher of Mankind ordained ages before he published «The World» — this planet, I mean — not the Literary Globe. — What a madness & anguish it is, that an author can never — under no conceivable circumstances — be at all frank with his readers³³.

Accanto all'esatta percezione dei condizionamenti indotti dal mercato librario, e sotto la vernice dell'ironia, sembra in realtà trasparire la grande idea romantica della missione del dotto, secondo la quale il poeta ha una verità da proclamare, imperiosa, trascendentale. In tal senso avrebbe ragione il Berthoff di far rilevare che l'episodio della morte «rientrata» di Queequeg mette in luce «la crescente ossessione di Melville circa l'esistenza di un qualche impenetrabile segreto nascosto alla radice della vita di ognuno di noi, e il suo insistere sulla totale impossibilità di una reale 'sincerità' da parte anche del meglio intenzionato degli scrittori. La rinuncia definitiva al mestiere di scrivere era a un solo passo di distanza»³⁴.

In altri momenti, pur racchiusi nel medesimo arco di tempo cui appartengono le lettere fin qui citate, Melville sembra ricercare altrove le ragioni delle proprie difficoltà. In un'altra lettera a Duyckinck si coglie un accenno alla possibilità che sia una censura politica a precludere la «sincerità»:

— I would to God Shakspeare [*sic*] had lived later, & promenaded in Broadway. Not that I might have had the pleasure of leaving my card for him at the Astor, or made merry with him over a bowl of the fine Duyckinck punch; but that the muzzle which all men wore on their souls in the Elizabethan

33. DAVIS-GILMAN, pp. 95-96. Lettera a Evert Duyckinck, 14 dicembre 1849.

34. BERTHOFF, p. 94.

[sic] day, might not have intercepted Shakspears full articulations. For I hold it a verity, that even Shakspeare, was not a frank man to the uttermost. And, indeed, who in this intolerant Universe is, or can be? But the Declaration of Independence makes a difference³⁵.

Ma si noterà come tutto il passo sia formulato in termini incerti, forse volutamente contraddittori. Sembrerebbe infatti, per un certo verso, che il bavaglio fosse imposto, al tempo di Elisabetta, dalla censura politica, una censura da cui l'America sarebbe stata sollevata grazie alla Rivoluzione. E' probabile però che l'ultima affermazione debba suonare più ironica che seria, dal momento che Melville riconosce di trovarsi ancora in condizioni analoghe a quelle di Shakespeare. Del resto, l'area della proibizione avvertita da Melville non coincide con quella propriamente politica, ma sconfina in quella religiosa e sessuale, come avevano dimostrato le controversie suscitate da *Typee* e *Omoo*, anche se la stretta sorveglianza cui l'America della metà dell'Ottocento sottopone sesso e religione ne rivela il carattere di nodi cruciali per l'assetto sociale e politico generale. Infatti in uno scritto dell'anno successivo, Melville lascia cadere le giustificazioni politiche:

In Shakespeare's tomb lies infinitely more than Shakespeare ever wrote. And if I magnify Shakespeare, it is not so much for what he did as for what he did not, or refrained from doing. For in this world of lies, Truth is forced to fly like a sacred white doe in the woodlands; and only by cunning glimpses will she reveal herself, as in Shakespeare and other masters of the great Art of Telling the Truth, even though it be covertly and by snatches³⁶.

35. DAVIS - GILMAN, pp. 79-80. Lettera a Evert Duyckinck, 3 marzo 1849.

36. HERMAN MELVILLE, «Hawthorne and His 'Mosses'», *The Literary World*, 17 e 24 agosto 1850. Ora in EDMUND WILSON (ed.), *The Shock of Recognition*, 2 voll., 1943; Grosset & Dunlap, New York, 1955, I, pp. 193-94.

Un anno dopo, quando la stesura di *Moby-Dick* era pressoché compiuta³⁷, Melville torna ancora una volta sul medesimo dilemma in una lettera a Hawthorne, nella quale riconosciamo un tono più pacato e amaro, ma anche più lucido e definitivo:

What I feel most moved to write, that is banned, — it will not pay. Yet, altogether, write the *other* way I cannot. So the product is a final hash, and all my books are botches³⁸.

Ad un giudizio sulla componente metafisica della problematica melvilliana, quale è emersa da alcune delle testimonianze testuali ed extra-testuali esaminate, si dovrà arrivare. Possiamo intanto riconoscere come perfettamente reali e giustificati i problemi finanziari di Melville, e prendere atto dell'indubbio peso che essi hanno avuto sulla composizione di molte sue opere. Non dirci però che solo a quei problemi e a quei condizionamenti vadano ascritti gli scompensi rintracciabili in tanta parte dei suoi scritti. *Billy Budd*, per esempio, composto quando le preoccupazioni economiche erano da gran tempo superate, mi pare tuttavia uno dei più grossi « botches » del *corpus* melvilliano³⁹. Persistono infatti in Melville contraddizioni irrisolte che si situano in una zona più profonda di quella, pur vasta e reale, su cui pesano gli ostracismi del pubblico, le esigenze economiche, le preoccupazioni famigliari. D'altra parte la consapevolezza delle contraddizioni che percorrono l'opera melvilliana non deve

37. « Con qualche interruzione, la composizione durò quasi due anni, dai primi del 1850 alla tarda estate del 1851 ». HAYFORD-PARKER (1967), p. 471.

38. DAVIS-GILMAN, p. 128. Lettera a Nathaniel Hawthorne, 1° (?) giugno 1851.

39. Ma la questione è estremamente controversa. Per un giudizio opposto vedi BERTHOFF o R. W. B. LEWIS, *The American Adam: Innocence Tragedy and Tradition in the Nineteenth Century*, The University of Chicago Press, Chicago, 1955. Ho invece dalla mia parte W.H. AUDEN, *The Enchafèd Flood, or The Romantic Iconography of the Sea*, Random House, New York, 1950, p. 144: « The equation has not come out to a finite number, as in a work of art it should ».

portarci ad attribuire un peso eccessivo alla drastica autocritica formulata nella lettera a Hawthorne, né a vedere in Melville solo gli elementi discordanti o irrisolti. Anzi, quel che qui ci importa di mettere in evidenza è che fin dal titolo il libro si presenta come una struttura altamente e consapevolmente organizzata, polivalente e però, in larga misura, cifrata. Avventura, mistero cosmico, fallicismo, diabolismo sono le dimensioni tematiche fondamentali del testo, tutte simultaneamente annunciate nel titolo, che ci offre anche una anticipazione sulla *tecnica* adottata per trattare questi temi: una tecnica equivoca, avvolgente, obliqua, cui si offrirà come strumento « naturale » il simbolo, usato di volta in volta per dar luce o per sottrarne, per instradare o per deviare, al fine strategico — supremo e contraddittorio — di innescare una miccia e di impedirne la combustione immediata. Fuor di metafora (ma non fuori del paradosso): per scrivere un libro diabolico, eversivo, senza farlo sapere troppo in giro⁴⁰. Sta a noi, ora, di portare allo scoperto le mine interrate, seguendo il più lucidamente possibile le indicazioni del « tecnico » Stubb:

There's a clue somewhere; wait a bit; hist — hark! ⁴¹.

7. *La Natura come termine di paragone: inconvenienti di una scelta concettuale.*

Un'ultima considerazione deve toccare la dimensione concettuale, filosofica, implicita nel titolo. Infatti, se sul piano della classificazione dei personaggi, non sarebbe esatto considerare Moby Dick « l'eroe del libro », va riconosciuto

40. L'esito di questa tensione è testimoniato dai racconti degli anni successivi, come ha ben detto JAY LEYDA, Introduzione a *The Complete Stories of Herman Melville*, Random House, New York, 1949, p. XXVIII: « We are compelled to regard these stories as an artist's resolution of that constant contradiction — between the desperate need to communicate and the fear of revealing too much ».

41. Cap. 99, « The Doubloon », p. 543.

che, come sul piano strutturale esso si pone quale metafora centrale del romanzo, così sul piano concettuale esso è configurato dall'autore come termine di confronto per tutti i personaggi: ed è importante che questo termine di paragone sia un elemento non umano, non sociale, ma appartenente al mondo della natura.

Una scelta siffatta sembra collocare Melville fra quegli scrittori pre-romantici e romantici che, dal tardo Settecento alla metà dell'Ottocento, di fronte al profilarsi sconvolgente della Rivoluzione Industriale — « la più fondamentale trasformazione della vita umana in tutta la storia universale tramandata da documenti scritti »⁴² — si volgono, per contraccolpo, al mondo naturale (nell'accezione più vasta del termine) con un'intensità tale da rivelare, anche al di là della consapevolezza dei singoli, la tensione, magari solo reattiva e nostalgica, indotta dall'emergere del nuovo assetto economico e sociale. Fra i contemporanei americani di Melville penso, ovviamente, ai trascendentalisti, a Emerson, a Thoreau, e a come, attraverso questi ultimi, Melville mutui la tendenza metafisica, di ascendenza anche puritana, a ritenere che esista una realtà, una verità ultima, immanente nella Natura, nascosta dietro al velo delle apparenze fenomeniche ma scopribile attraverso la strenua osservazione ed interpretazione dei « segni » sciorinati dalla Natura (i Puritani dicevano addirittura da Dio) sotto forma di « simboli »; simboli di fatti naturali che, secondo la teorizzazione emersoniana, sono simboli di fatti spirituali⁴³. L'equivalenza qui

42. ERIC J. HOBBSHAW, *Industry and Empire, An Economic History of Britain since 1750*, Penguin Books, Harmondsworth, 1968; tr. it. *La rivoluzione industriale e l'impero*, Einaudi, Torino, 1972, p. 3. Cfr. anche F.O. MATTHIESSEN, *American Renaissance, Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, Oxford University Press, New York, 1941 (1962), p. IX: « The terminus to the agricultural era in our history falls somewhere between 1850 and 1865, since the railroad, the iron ship, the factory, and the national labor union all began to be dominant forces within those years, and forecast a new epoch ». Tr. it. a cura di Franco Lucentini, Einaudi, Torino, 1954.

43. R.W. EMERSON, *Nature* (1836); IV, « Language ».

postulata è fondamentale poiché permette il passaggio dall'indagine sulla Natura all'indagine sull'Uomo, e l'affermazione della « radical correspondence between visible things and human thoughts », per cui, alla fine, « the whole of nature is a metaphor of the human mind. The laws of moral nature answer to those of matter as face to face in a glass »⁴⁴. Di qui prende l'avvio Thoreau per individuare le « leggi superiori »⁴⁵ comuni all'universo fisico (pietre, acque, venti, piante, animali) e all'universo umano. L'Uomo (sempre con la maiuscola, ossia idealisticamente inteso) trova la propria verifica nel confronto con la Natura, nel rapportarsi ad essa, *non alla società umana*, luogo della imperfezione e della inautenticità.

Melville non condivide certo la radiosa certezza trascendentalistica che dietro ai « segni » risieda una realtà tutta positiva, e riesce quindi a sottrarsi a quel facile e talvolta visibile ottimismo, e anzi a criticarlo⁴⁶. Ma da dove

44. *ivi*.

45. H.D. THOREAU, *Walden* (1845-54), cap. XI, « Higher Laws ».

46. Si pensi per esempio al cap. 35, « The Mast-Head », oppure a *Pierre* o a *The Confidence-Man* (di cui è da vedere l'introduzione di ELIZABETH S. FOSTER all'edizione Hendricks House, New York, 1954). ROBERT S. OLIVER, in tre articoli successivi (« A Second Look at 'Bartleby' », *College English*, VI, maggio 1945, pp. 431-39; « Melville's Picture of Emerson and Thoreau in *The Confidence-Man* », *College English*, VIII, novembre 1946, pp. 61-72; « 'Cock-A-Doodle-Do!' and Transcendental Hocus-Pocus », *New England Quarterly*, XXI, giugno 1948, pp. 204-216) ha dato l'avvio alla interpretazione anti-trascendentalistica delle opere di Melville. E' stato contraddetto dalla FOSTER (*cit.*) e da EDWARD ROSENBERRY, *Melville and the Comic Spirit*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1955, p. 198 nota 20. La questione è stata ripresa da SIDNEY P. MOSS, « 'Cock-A-Doodle-Do!' and Some Legends in Melville Scholarship », *American Literature*, XL, n. 2, maggio 1968, pp. 192-210; Moss nega addirittura che Melville fosse anti-trascendentalista, e tanto meno anti-emersoniano. MORSE PECKHAM (in HOWARD P. VINCENT et al., *Melville & Hawthorne in the Berkshires: A Symposium*, Atti della Melville-Hawthorne Conference tenutasi a Williamstown e Pittsfield, Mass., nel 1966; Kent State University Press, Kent, Ohio, 1968) dimostra anzi che Melville ha assorbito molti tratti del romanticismo emersoniano. Vedi anche CHRISTOPHER STEN, « Bartleby the Transcendentalist: Melville's Dead Letter to Emerson », *Modern Language Quarterly*, XXV, marzo 1974,

nasce l'ulteriore e più drastico distacco testimoniato da *Moby-Dick*? Insieme ai motivi psicologici, « privati », su cui tanto si è insistito (una nevrosi? un crollo psico-fisico da eccesso di lavoro? omosessualità repressa?)⁴⁷; insieme alla consapevolezza della crisi del proprio rapporto di scrittore col pubblico, di cui si è discusso più sopra, dobbiamo mettere in evidenza il realizzarsi, a questo punto della parabola melvillianiana, di una fondamentale percezione storica: e cioè che il 1848, con la conclusione della guerra proto-imperialistica degli Stati Uniti contro il Messico (la medesima che spinge Thoreau all'intervento pubblico della *Civil Disobedience*); con il costante intensificarsi della tensione politica e sociale indotta dal problema della schiavitù (si ricordino, anche a questo proposito, gli interventi di Thoreau e di Emerson), e, in Europa, con il fallimento dei moti rivoluzionari, aveva segnato un fondamentale mutamento qualitativo (in peggio, naturalmente) nell'assetto politico nazionale ed internazionale; c'è la percezione, in sostanza, che come in Europa il liberalismo era stato sconfitto, così in patria l'ideale democratico americano per eccellenza, quello jeffersoniano, non sarebbe stato più realizzabile: lo spazio per l'uomo « naturale », liberamente inserito in una società di dimensioni praticabili, non esiste più. In altri termini (i termini della storiografia marxista) Melville avverte, alla sua maniera, che la borghesia, la classe cui egli apparteneva, da

pp. 30-44; MICHAEL J. HOFFMAN, « The Anti-Transcendentalism of *Moby-Dick* », *Georgia Review*, XXIII primavera 1969, pp. 3-16; HERSHIE PARKER, « Melville's Satire of Emerson and Thoreau: An Evaluation of Evidence », *American Transcendental Quarterly*, n. 7, parte seconda, estate 1970, pp. 61-67 (con bibliografia). Su evidenze esterne aveva invece lavorato WILLIAM BRASWELL, « Melville as a Critic of Emerson », *American Literature*, IX, n. 3, novembre 1937, pp. 317-34. Per una valutazione più sfumata del complesso rapporto di Melville col trascendentalismo vedi PERRY MILLER, « Melville and Transcendentalism », in TYRUS HILLWAY-LUTHER S. MANSFIELD (eds.), *Moby-Dick: Centennial Essays*, Southern Methodist University Press, Dallas, 1953, pp. 123-152.

47. L'ultima ipotesi è azzardata da NEMI D'AGOSTINO nell'introduzione alla sua traduzione del *Moby-Dick*, Garzanti, Milano, 1966.

liberale e progressista stava diventando conservatrice e quindi repressiva e rapace, e quindi moralmente spregevole. Il punto è che, nell'orizzonte culturale melvilliano, non era discernibile nessuna forza sociale alternativa alla borghesia che di questa raccogliesse le bandiere e consentisse di credere ancora nelle possibilità positive dell'uomo « naturale ». E allora, di fronte a una società in involuzione, nasce in Melville il sospetto che l'idea stessa dell'esistenza di un uomo « naturale », naturalmente buono, fosse un'illusione. Sul piano artistico questa crisi si manifesterà, nel *Moby-Dick*, nella aggrovigliata problematica relativa alla creazione di un « eroe » del romanzo. Sul piano ideologico, la caduta delle speranze democratiche, ancora testimoniate da *White-Jacket* e presenti a brandelli nello stesso *Moby-Dick*, lascia spazio a esiti metastorici, ossia ad un recupero della problematica calvinista trasmessagli a suo tempo dalla madre e ora riattivata da Hawthorne; recupero favorito, per altra via, dalla meditazione sulla tragicità shakespeareana intesa come esperienza assoluta⁴⁸. Alla luce di questo arretramento ideologico, entra appunto in crisi il concetto trascendentalistico di Natura: essa non rappresenta più il valore assoluto, metastorico sì ma positivo, che talvolta, come in Thoreau, poteva contrapporsi, con efficace e quasi dialettica polemicità,

48. La madre, Maria Gansevoort, era stata educata secondo i principi della Chiesa Riformata Olandese, e rimase osservante per tutta la vita. Vedi WILLARD THORP, Introduzione a *Herman Melville: Representative Selections*, American Book Co., New York, 1938, p. XIII. La biografia di LEON HOWARD, *Herman Melville*, University of California Press, Berkeley, 1951, rimane insuperata anche rispetto a quella più recente ma meno precisa di EDWIN H. MILLER, *Melville*, Braziller, New York, 1975, di taglio psicoanalitico. Si vedano anche: YVOR WINTERS, « Maule's Curse, or Hawthorne and the Problem of Allegory », e « Herman Melville, and the Problems of Moral Navigation », in *Maule's Curse: Seven Studies in the History of American Obscurantism*, New Directions, Norfolk, Conn., 1938; WILLIAM BRASWELL, *Melville's Religious Thought*, Duke University Press, Durham, N.C., 1943; NEWTON ARVIN (1950) cit.; WILLIAM H. GILMAN, *Melville's Early Life and 'Redburn'*, New York University Press, New York, 1951; LAWRENCE R. THOMPSON, *Melville's Quarrel with God*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1952.

ad un sociale in via di degenerazione, ma torna invece a coincidere in larga misura (la misura che nel romanzo è occupata da Ahab) con la definizione negativa, irreparabilmente compromessa dal peccato originale, che di essa aveva dato il calvinismo. Ecco perché credo che nella visione della Natura che Melville ci propone in *Moby-Dick* pesi un dato ideologico regressivo, matrice di una problematica in gran parte sterile e superata. A qualcosa di simile doveva pensare anche Glauco Cambon quando, nel tracciare un solco netto fra Europa e America, osservava che quasi tutti i critici melvilliani rapportano il nostro autore al Seicento, o alla Bibbia, o a Dante,

vale a dire nella zona in cui la fantasia si misura direttamente col sublime e l'enorme; quella zona che per la letteratura europea era forse perduta, perché appannaggio delle età eroiche, non ancora divezzate dalla fede ingenua e dalla magia⁴⁹.

Giudizio ripreso, da un'angolatura ancora diversa, anche dal Berthoff, che scrive:

Melville non è stato né il primo né l'ultimo scrittore a dar voce all'aspirazione protestante-romantica verso una verità nuda, fondamentale e forse innominabile celata nel cuore dell'essere. Tema infido, questo, che tuttavia non ha tagliato fuori Melville dalla sfera dell'esperienza specifica, concreta, e da quella dei sentimenti naturali⁵⁰.

E' pur vero che altre e divergenti componenti ideologiche, presenti nell'assetto culturale melvilliano al momento della composizione di *Moby-Dick*, entrano in conflitto con quella; ma se si confronta la posizione di Melville con quella delle punte più avanzate della cultura europea a lui contemporanea, si vedrà come poeti e romanzieri scelgano invece risolutamente come campo di indagine proprio la società,

49. GLAUCO CAMBON, *Giacobbe e l'angelo in Melville e Conrad*, in *La lotta con Proteo*, Bompiani, Milano, 1963, p. 161.

50. BERTHOFF, p. 44.

quando non addirittura la sua *summa* più rappresentativa, ossia la metropoli. Penso a una linea di ricerca « laica » che si può far iniziare con Defoe e che si sviluppa attraverso la Austen, Walter Scott, Manzoni (con una contraddizione ideologica di fondo: la Provvidenza opera in modo più determinante che non gli uomini, anche se si manifesta *attraverso* le azioni degli uomini; contraddizione che rende il Manzoni più degli altri accostabile a Melville) e, ancora, attraverso Dickens e Tolstoj, e in Francia, nei modi loro peculiari, coinvolge Stendhal, Balzac, Hugo, Flaubert, Baudelaire, giù giù fino a Zola.

Si pensi, in particolare, al Balzac dell'*Avant-propos* (1842) alla *Comédie humaine*. Parlando della genesi di quel ciclo romanzesco, Balzac ne individua il primo nucleo nell'idea di una «comparaison entre l'Humanité et l'Animalité»⁵¹ suggeritagli dagli studi zoologici del tempo e dalle dispute che ne erano derivate; infatti la società modella gli individui così come l'ambiente naturale porta alla differenziazione delle specie animali, sicché « il a donc existé, il existera donc de tout temps des Espèces Sociales comme il y a des Espèces Zoologiques ». Stabilita l'analogia, Balzac procede però a rilevare le differenze:

La Nature a posé, pour le variétés animales, des bornes entre lesquelles la Société ne devait pas se tenir. [...] *L'État Social* a des hasards que ne se permet pas la Nature, car *il est la Nature plus la Société.* (corsivo mio)

La scelta balzacchiana era esplicitamente motivata dalla volontà di muoversi nel più ampio orizzonte tematico possibile, di poter disporre dei più ricchi materiali narrativi, di quelle « actualities » rifuggite da Hawthorne⁵²; scelta *quantitativa*, quindi, che però comportava anche una scelta *qualitativa* inevitabile, a favore del realismo, quale che fosse

51. HONORÉ DE BALZAC, *La Comédie humaine*, vol. 1°, *Avant-propos*; Furne, Dubochet, Hetzel et Paulin, Parigi, 1842, pp. 8 e scgg.

52. Prefazione a *The Marble Faun* (1859).

l'atteggiamento ideologico soggettivo e consapevole dell'autore verso il materiale preso in considerazione⁵³.

Melville invece — e qui ritorniamo a categorie critiche tipicamente anglosassoni, anzi americane, che, viste in un contesto storico-filosofico sufficientemente ampio, anziché ipostatizzate come categorie assolute, conservano una loro strumentale utilità — resta a cavallo fra realismo (« novel ») e « romance »⁵⁴. Di qui, nel *Moby-Dick*, i due moduli stilistici fondamentali (« novel » e « romance », appunto) corrispondenti alle due tematiche basilari (« fisica » e metafisica) e ai due personaggi principali (Ismaele e Ahab). La critica più recente è ormai concorde nel preferire il primo registro tematico-stilistico al secondo, non perché il registro del

53. Si ricordi la celebre professione di fede monarchica e cattolica contenuta nel medesimo *Avant-propos* balzacchiano, che ha stimolato le ormai altrettanto celebri osservazioni di FRIEDRICH ENGELS, « Lettera a Margaret Harkness » 1888), in K. MARX - F. ENGELS, *Scritti sull'arte*, a cura di CARLO SALINARI, Laterza, Bari, 1967; e di GYÖRGY LUKACS, *Der historische Roman* (1938), Aufbau-Verlag, Berlino, 1957 (in it. Einaudi, Torino, 1965); Balzac, *Stendhal, Zola e Nagy orosz realisták*, Budapest, 1946, (in it. *Saggi sul realismo*, Einaudi, Torino, 1950). FRANCO FORTINI (nell'introduzione a EMILE ZOLA, *Germinal*, Mondadori, Milano, 1970; ora in *Questioni di frontiera*, Einaudi, Torino, 1977, p. 284) riporta un giudizio di Zola su Balzac che anticipa di diciott'anni quello di Engels.

54. Sono le note categorie formulate da RICHARD CHASE, *cit.*, e messe in questione, in sei lucidissime paginette, da BENIAMINO PLACIDO nella Nota introduttiva alla versione italiana, *cit.* La questione del « romance » e della natura « speciale » della narrativa americana venne risolta, sulla scorta delle note argomentazioni di Cooper, Hawthorne e James, da LIONEL TRILLING, « Manners, Morals, and the Novel », *Kenyon Review*, inverno 1948, poi in *The Liberal Imagination, Essays on Literature and Society*, Viking Press, New York, 1950 (in it. *La letteratura e le idee*, trad. e introduz. di Luciano Gallino, Einaudi, Torino, 1962). A Trilling rispose con ironia DELMORE SCHWARTZ, « The Duchess' Red Shoes », *Partisan Review*, XX, n. 1, genn.-febb. 1953, pp. 55-73, ma rimase in minoranza, mentre sarebbe toccato a RICHARD CHASE (1957), *cit.*, di fornire la sistemazione teorica vincente, all'interno della quale si muovevano tutti i critici più tipici degli Anni Cinquanta (vale a dire, quasi sempre, i più depolitizzati e depolitizzanti), cioè: MARIUS BEWLEY, *The Complex Fate: Hawthorne, Henry James and Some Other American Writers*, Chatto and Windus, Londra, 1952; *The Eccentric Design: Form in the Classic American Novel*, Columbia University Press, New York, 1959; CHARLES FEIDELSON, JR., *Symbolism and American Literature*, The

« romance », di per sé, porti al peggio⁵⁵, ma perché su di esso Melville riversa una problematica arretrata, che porta con sé cadute stilistiche assai evidenti. Di qui, da questa « duplicità » fondamentale, il pathos storico del libro, ma anche le sue irrisolte contraddizioni, i suoi squilibri strutturali e stilistici. Di qui una delle ragioni (la ragione ideologica) della frattura nella parabola artistica melvilliana, che si verifica proprio col *Moby-Dick*, e che troverà il suo esito estremo (e fallimentare) in un poema religioso come *Clarel* o nel silenzio. Al contrario, quanto di meglio — e non è poco — Melville riuscirà a produrre dopo il *Moby-Dick* (*Bartleby*, o *Benito Cereno*, per esempio) nascerà dalla inesausta capacità dello scrittore di mantenere il contatto con una problematica storicamente significativa, anche se ricchissima di articolazioni simboliche, « che Melville, forse come nessuno scrittore americano del suo tempo, così altamente, drammaticamente e puntualmente rappresenta e riflette »⁵⁶; realtà che a Melville e agli artisti americani coevi presenta un volto non più riconoscibile con gli strumenti culturali

University of Chicago Press, Chicago, 1953; R.W.B. LEWIS, *The American Adam*, cit., 1955; HARRY LEVIN, *The Power of Blackness: Hawthorne, Poe, Melville*, Knopf, New York, 1958; LESLIE A. FIEDLER, *Love and Death in the American Novel*, Criterion Books, New York, 1960 (ediz. riveduta, Stein and Day, New York, 1966; trad. it. Longanesi, Milano, 1962); DANIEL HOFFMAN, *Form and Fable in American Fiction*, Oxford University Press, New York, 1961. Recenti e diverse riprese della discussione sono: JOEL PORTE, *The Romance in America: Studies in Cooper, Poe, Hawthorne, Melville, and James*, Wesleyan University Press, Middletown, Conn., 1969; NICOLAUS MILLS, *American and English Fiction in the Nineteenth Century: An Antigenre Critique and Comparison*, Indiana University Press, Bloomington, 1973.

55. Si veda l'Introduzione al primo numero di *Calibano*, Savelli, Roma, 1977, dedicato al romanzo inglese del Settecento e, più in generale, ai problemi della forma-romanzo.

56. VITO AMORUSO, « Alla ricerca d'Ismaele: Melville e l'arte », *Studi Americani*, n. 13, 1967, p. 173. Si noti la lieve ma decisiva restrizione teorica segnata da quel « rappresenta e riflette ». Più dialetticamente il MATTHIESSEN (*American Renaissance*, cit., p. X) precisava: « It is well to remember that although literature reflects an age, it also illuminates it ».

del trascendentalismo, né, tanto meno, di un puritanesimo rivisitato, che è quanto dire, con strumenti metafisico-religiosi. Tra i rappresentanti di quella cultura, del resto, non è solo Melville ad entrare in crisi intorno alla metà del secolo: si pensi all'accentuata immobilità del tardo Hawthorne⁵⁷; si pensi all'evidente decadenza di un Emerson; al consumarsi, in sostanza, della « rinascita » culturale della Nuova Inghilterra, « l'ultima fioritura di un albero morente alle radici »⁵⁸.

Così, mentre Baudelaire sta per darci un ritratto epocale della città, emblema e sintesi del nuovo corso sociale avviato dalla Rivoluzione Industriale, mentre Balzac indaga i meccanismi del sociale per rintracciarvi la sua molla più interna — il danaro —, Melville parte alla caccia di pericolose balene metafisiche. Parte, rispetto ai colleghi europei, col piede sbagliato, e non, come s'è visto, per insufficienza di talento personale, ma per l'arretratezza e i limiti di una parte della propria cultura, quella che più si identifica con la cultura americana predominante in quel momento, e che non gli consentirà di trattare adeguatamente il tema della città nel libro successivo, *Pierre*. Melville semmai si salva grazie alla compresenza di altre componenti culturali:

57. Immobilità che ritengo scaturisca dalla staticità metastorica della visione del mondo hawthorniana, sulla quale poco incidono gli sviluppi storici contemporanei, accantonati, come si vede nel *Blithedale Romance* o in « The Celestial Railroad », con l'indulgente degnazione che si riserva a ragazzate rumorose ma innocue. Il riscontro stilistico conferma il giudizio sulla ideologia: « Intorno al 1835 lo stile di Hawthorne si perfeziona, e da allora non cambia. Né vi è traccia, nella sua opera, di miglioramenti radicali ». (ROY R. MALE, recensione a NINA BAYM, *The Shape of Hawthorne's Career*, in *American Literature*, XLVIII, n. 4, gennaio 1977, p. 600). Naturalmente, per chi contempi la storia del mondo dalle vette dell'Eternità l'immobilità di Hawthorne sarà apprezzatissimo segno di intelligenza dei tempi, e il *Clarel* melvillianesimo un deposito di saggezza: è il punto di vista di ELEMIRE ZOLLA, *Le origini del trascendentalismo*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1963. Se ne veda in particolare il cap. III, « The Celestial Railroad ».

58. VERNON LOUIS PARRINGTON, *Main Currents in American Thought*, Harcourt, Brace & World, New York, 1927-30; in it. *Storia della cultura americana*, Einaudi, Torino, 3 voll., 1969; vol. II, p. 345.

« la Harvard e Yale della baleneria », l'esperienza di civiltà diverse dalla propria, la consapevolezza sociale del benestante decaduto⁵⁹. Il suo talento si afferma proprio nella capacità di rimonta, nell'essere riuscito ad arrivare ad Ismaele esorcizzando e superando Ahab, nell'essere andato *avanti* sia pure a tentoni, anzi accettando di procedere in gran parte alla cieca, a dispetto del proprio bagaglio culturale originario. In fondo, uno dei maggiori motivi di interesse che il lettore di oggi può trovare in *Moby-Dick* sta nella storia dell'emancipazione ideologica del personaggio di Ismaele. Certo per l'autore si tratta di un'emancipazione vicaria e temporanea, di quella « pace provvisoria » che per il poeta, come diceva Dylan Thomas, è il proprio componimento poetico; infatti la problematica metafisico-religiosa verrà immediatamente ripresa con *Pierre*, il libro gemello di *Moby-Dick*, e non sarà mai più accantonata, fino all'ultimo (*Billy Budd*). D'altra parte, là dove *The Scarlet Letter* non rischia (e non sbaglia) mai, rimanendo tutta racchiusa (e limitata) dentro alle coordinate culturali date⁶⁰, *Moby-Dick* è tutto percorso da contraddizioni storiche, ideologiche e stilistiche

59. Già il Matthiessen osservava che il linguaggio degli scrittori americani, rispetto a quello degli scrittori britannici, « would be more inclusive both in vigor and subtlety » poiché gli americani potevano giovarsi di una « democratic opportunity for varied life cut through the Victorian specialization of a narrowly educated class » (MATTHIESSEN, *American Renaissance*, cit., pp. 131-132). L'osservazione, pur acuta, pecca di tipico ottimismo « democratico »: essa si può forse attagliare a un Thoreau, ma non certo a Melville, che non mostrò di gradire i dissesti economici della propria famiglia, né a Whitman, che non ha scelto di nascere povero. Recentemente, oltre al citato MILLS, MICHAEL J. HOFFMAN (*The Subversive Vision: American Romanticism in Literature*, Kenni Press, Port Washington, N.Y., 1972) si è sforzato di riallacciare il Romanticismo americano alle correnti culturali europee, dopo che per tanti anni la critica d'oltreoceano aveva insistito, come s'è ricordato, sulla eccezionalità dell'esperienza americana.

60. « Melville pare avere vissuto i presupposti fondamentali della cultura in cui è nato con una partecipazione tragica, un rischio totale e personale, quali persino ad un Hawthorne restano estranei ». AMORUSO, cit., p. 175. Anche NEWTON ARVIN (1950), cit., fra gli altri, aveva riconosciuto la rilevanza delle contraddizioni storiche nell'opera di Melville.

prodotte dalla sproporzione fra l'orizzonte culturale offerto a Melville dall'America del suo tempo, ed alcune profonde intuizioni (parola assai sospetta e svalutata; ma non saprei con quale altra sostituirla) e irreprimibili insofferenze che obbligano, suo malgrado, lo scrittore a compiere più di un salto nel buio, con esiti ovviamente incerti, ma con almeno un'acquisizione fondamentale: quella di aver percepito un mutamento di fondo, capitale e irreversibile, che è poi la svolta verificatasi nel mondo occidentale intorno alla metà del secolo, e di non aver rimosso questa percezione riabbracciando semplicemente le inservibili certezze del passato (nel caso specifico la fede jeffersoniano-emersoniana nel progresso o per converso, una salda convinzione religiosa), ma di aver cercato di esprimerla *nei modi consentiti dalle circostanze*. Modi spesso imperfetti, « non finiti », ma coraggiosi, che, per la sotterranea giustizia della storia, appaiono al lettore moderno più affascinanti di altre più compatte e sorvegliatissime costruzioni, quali quelle hawthorniane, per esempio; infatti, se nel *Moby-Dick* certe singole parti di stampo più prometeico e metafisico legate al personaggio di Ahab appaiono oggi poco convincenti e ingombre del peggior trovarobato romantico (basta pensare alla figura di Fedallah)⁶¹, queste stesse parti, mescolandosi e frapponendosi alle fasce narrative « ismaeliane », vanno a comporre un'opera che, nel

61. « Il demonismo [di Melville] è letterario ». ELIO VITTORINI, *Diario in pubblico*, Bompiani, Milano, 1957 (1970), p. 47, dicembre 1932. E anche LOWRY NELSON, JR., « Night Thoughts on the Gothic Novel », *Yale Review*, LII, 1962, pp. 251-256; MARTIN GREEN, *Re-appraisals: Some Commonsense Readings of American Literature*, Evelyn, Londra, 1963, pp. 87-112. Ma già molti recensori contemporanei di Melville, specie britannici, avevano criticato le parti « metafisiche » del libro, definendole melodrammatiche, eccentriche, stravaganti, assurde, mistiche, « letteratura da manicomio ». Vedi JOHN C. MCCLOSKEY, « 'Moby Dick' and the Reviewers », *Philological Quarterly*, XXV, 1946, pp. 20-31, ora in BUCILON-KRÜGER, cit., HUGH W. HETHERINGTON (ed.), *Melville's Reviewers: British and American, 1846-1891*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1961; HERSHEL PARKER (ed.), *The Recognition of Herman Melville*, University of Michigan Press, 1967; WATSON G. BRANCH (ed.), *Melville: The Critical Heritage*, Routledge & Kegan, Londra, 1974.

suo complesso, risulta modernamente pluridimensionale perché si lascia attraversare dalle contraddizioni anziché celarle, rimuoverle o comporle⁶². Non mi spingerò a dire che siamo già di fronte ad una « opera aperta » di stampo novecentesco, poiché, secondo la definizione di Eco⁶³, dovremmo potervi rintracciare un progetto deliberato, un'ambiguità programmatica; ma che, col *Moby-Dick*, si entri nella sfera della narrativa « veramente moderna », questa, con Michail Bachtin⁶⁴, lo possiamo tranquillamente riconoscere, fin dal titolo.

MARIO CORONA

62. Ad analoga constatazione, pur diversamente formulata, era giunto AGOSTINO LOMBARDO (« La ricerca di Melville » (1957), ne *La ricerca del vero*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1961): dopo aver accomunato in una « ricerca del vero » impossibilmente comune Dante, Milton, Shakespeare e Hawthorne, Lombardo constataba poi, con felice contraddizione storicistica, che essi riuscivano a dare una risposta in positivo al dramma della conoscenza, mentre « per Melville, seppure egli conosce queste risposte, seppure in parte le accetta, esse non sono sufficienti; come non lo sono per l'uomo post-romantico » (corsivo mio, p. 206).

63. « Se dovessimo sintetizzare l'oggetto delle presenti ricerche, potremmo rifarci ad una nozione ormai acquisita da molte estetiche contemporanee: l'opera d'arte è un messaggio fondamentalmente ambiguo, una pluralità di significati che convivono in un solo significante. [...] Tale ambiguità diventa — nelle poetiche contemporanee — una delle finalità esplicite dell'opera » (UMBERTO ECO, *Opera aperta*, Bompiani, Milano, 1962 (1972), « Introduzione alla seconda edizione » (1967), p. 6. Si vedano anche il primo e l'ultimo saggio della raccolta: « La poetica dell'opera aperta » e « Del modo di formare come impegno sulla realtà »).

64. Il romanzo « veramente moderno », secondo il critico sovietico, è caratterizzato da una « tridimensionalità stilistica [...] legata alla coscienza plurilinguistica che si realizza in esso » (MICHAEL BACHTIN, « Epos i roman. O metodologii issledovanija romana » (1938), *Voprosy literatury*, n. 1, 1970 (in it. « Epos e romanzo. Sulla metodologia dello studio del romanzo », in G. LUKACS - M. BACHTIN e ALTRI, *Problemi di teoria del romanzo*, Einaudi, Torino, 1976, p. 189).

LETTURA DI BARTLEBY *

Come in *Moby Dick* la balena bianca è il luogo indefinibile intorno al quale e rispetto al quale si dispone e si articola tutta la realtà, così in *Bartleby* la figura dello scrivano rimane misteriosa e inattingibile, e il senso della storia non va ricercato in una qualche determinazione positiva del personaggio a cui il racconto s'intitola, ma nelle reazioni che la sua esistenza scandalosamente indecifrabile suscita nella società in cui è piombato.

Emblematico portavoce di questa società è l'avvocato che narra la vicenda: egli è introdotto in modo caricaturale, ma nonostante l'apparente distacco che questo trattamento ironico sembra subito imporre fra autore e narratore, e quindi fra quest'ultimo e il lettore, è nostra opinione che il lettore stesso venga a poco a poco assorbito dalla società del narratore. L'ironia si esaurisce e il lettore è costretto a condividere il punto di vista dell'avvocato, a mettersi nei suoi panni: perché tu ipocrita lettore — sembra dire Melville — che faresti al suo posto? Perciò il lettore non ha e non deve avere a disposizione più elementi di quanti non ne abbia il testimone oculare per comprendere e spiegare il comportamento di B.; perciò non può porsi, rispetto al narratore, su un piano di maggior consapevolezza, come l'ironia iniziale lasciava presupporre, e pur prendendo le distanze dal prudente cinismo dell'avvocato, si trova infine, di fronte all'irrimediabile estraneità dello scrivano, a condividere la frustrazione.

* Per la nostra analisi ci siamo avvalsi specialmente dei seguenti contributi, dai quali peraltro ci discostiamo nella sostanza: L. MUMFORD, *Herman Melville*, New York 1962 (1929); G. BALDINI, *Melville o le ambiguità*, Milano-Napoli 1952; M. BENSE, « Osservazioni metafisiche su Bartleby e K. », *Aesthetica*, Baden-Baden 1965, trad. it. Milano 1974.

Spia di questo costringimento, di questa imbarazzante identificazione è la posizione ambigua in cui ci veniamo a trovare quando leggiamo che:

Bartleby was one of those beings of whom nothing is ascertainable except from the original sources, and, in his case, those are very small. What my own astonished eyes saw of Bartleby, *that is all I know of him...* (corsivo dell'autore)¹.

Se conveniamo che nulla di B. è accertabile, se non per conoscenza diretta, non ci è possibile prestar fede alle parole del narratore, che per noi sono fonte indiretta, e d'altra parte egli resta l'unica fonte disponibile. Il testimone oculare in questione, sebbene probabilmente sincero, rappresenta ciò che in una classificazione dei punti di vista si definisce «unreliable narrator». La sua scarsa attendibilità non dipende, come si è detto, da mancanza di sincerità, ma da incapacità di comprensione, o meglio da una visione tutta soggettiva e pregiudicata dei fatti, che emerge dalle stesse tecniche narrative con cui egli ci parla di B.

Seguendo una classificazione di Genette² enumeriamo, in ordine di decrescente fedeltà mimetica, il dialogo, la narrazione e la descrizione. Il dialogo è il resoconto più fedele, perché fornisce le parole esatte intercorse fra i personaggi: vediamo che, con l'eccezione della frase canonica «I would prefer not to», che caratterizza B. come tic linguistico, nel racconto i dialoghi con lo scrivano sono sempre riassunti e riferiti indirettamente dall'avvocato. Il primo colloquio con B. viene ad esempio così riportato: «After a few words touching his qualifications, I engaged

1. H. MELVILLE, *Billy Budd, Sailor & Other Stories*, H. Beaver ed., Penguin Books, London 1970, p. 59. D'ora in poi le citazioni si intendono riferite a questa edizione.

2. G. GENETTE, «Frontiere del racconto», in AA.VV., *L'analisi del racconto*, Milano 1969; ora anche in G. GENETTE, *Figure II*, Torino 1972.

him... ». Altrove la risposta di B. alla richiesta dell'avvocato di motivare i suoi rifiuti viene così riassunta: « He briefly gave me to understand, that on that point my judgment was sound. Yes: his decision was irreversible ». Anche quando B. viene scoperto in ufficio la domenica mattina, il colloquio viene riferito indirettamente: « In a brief word or two, he moreover added, that perhaps I had better walk around the block two or three times... ».

Quanto alla narrazione, cioè il racconto di un'azione, sebbene soggetta a distorsioni, essa conserva tuttavia un'ineliminabile aderenza ai fatti, se non altro nell'ordine cronologico e nei rapporti di causa ed effetto fra gli eventi: notiamo che nel racconto le narrazioni riguardanti B. sono ridotte al minimo; dello scrivano, oltre al fatto che scrive (giudizio kantianamente analitico) e che guarda il muro oltre la finestra, ci viene detto prevalentemente non ciò che fa, ma ciò che non fa:

I observed that he never went to dinner; indeed, that he never went anywhere. As yet I had never, of my personal knowledge, known him to be outside of my office (p. 71).

Oppure:

I remembered that he never spoke but to answer, that though at intervals he had considerable time to himself, yet I had never seen him reading — no, not even a newspaper; that for long periods he would stand looking out, at his pale window behind the screen, upon the dead brick wall; I was quite sure he never visited any refectory or eating house; while his pale face clearly indicated that he never drank beer like Turkey, or tea or coffee even, like other men; that he never went anywhere in particular that I could learn; never went out for a walk, unless, indeed that was the case at present. (p. 78).

Quando finalmente B. fa qualcosa e cioè commissiona a Ginger Nut l'acquisto dei biscotti per la colazione, la scena resta invisibile agli occhi dell'avvocato e quindi ai nostri:

...I noticed that Ginger Nut would advance towards the opening in Bartleby's screen, as if silently beckoned thither by a gesture invisible to me where I sat. (p. 71)

Abbondano invece le descrizioni, ma questa è la tecnica meno attendibile, perché ha funzione esplicativa e interpretativa, ausiliaria della narrazione, e facilmente si presta alla manipolazione più o meno consapevole del narratore. La descrizione di B. infatti ci viene continuamente data, ma, sin dalla sua apparizione sulla soglia dell'ufficio, contiene sempre un giudizio dell'avvocato, il quale ci dice piuttosto l'effetto che lo scrivano provoca in lui e non come è B., che peraltro non viene descritto fisicamente:

In answer to my advertisement, a motionless young man one morning stood upon my office threshold, the door being open, for it was summer. I can see that figure now — pallidly neat, pitiably respectable, incurably forlorn! It was Bartleby. (p. 66)

Tra noi e B. perciò c'è sempre la visione fortemente condizionante dell'avvocato, e ciò fa parte di una strategia narrativa mirante a presentarci B. come enigma e a capovolgere il senso delle descrizioni, che dunque più che a capire lo scrivano servono a capire il narratore.

Possiamo allora definire il tema del racconto: ciò che succede in una società apparentemente ben ordinata e ancorata ai valori che si è scelti, quando un'anomia inspiegabile viene improvvisamente a confrontarsi con essa, suggerendo, con la sua sola presenza, la possibilità di un mondo di valori diversi, e tuttavia impenetrabile e assurdo, la cui assurdità però si proietta, proprio perché tale, come una minacciosa alternativa globale, altrettanto coerentemente ostinata e compatta da non recedere di fronte alla morte. La vicenda si può descrivere altrimenti come una lotta dell'avvocato con B., una sorta di reciproca lotta con l'angelo, un reciproco tentativo di assimilare l'estraneo, da cui entrambi escono sconfitti. Ma poiché il lettore vede i fatti da un solo

punto di vista e con esso è costretto ad allinearsi, dobbiamo dire che si tratta del tentativo dell'avvocato di recuperare B. alla « normalità », che però ha come implicito risvolto il tentativo di B., anch'esso fallito, di trasformare l'avvocato. In che modo non ci è dato di sapere, data l'unilateralità della visione, e allora tanto vale abbandonare l'impresa di spiegare « in positivo » B., che oltre ad essere infruttuosa, sarebbe a sua volta il tentativo di recuperare lo scrivano alla normalità del lettore, laddove, come si è visto, l'essenza di B. sta proprio nel non essere recuperabile, e l'unico atteggiamento corretto nei suoi confronti è di accettarlo come enigma provocatorio e volgersi alle reazioni che provoca.

A sostegno di questa interpretazione intendiamo esaminare il meccanismo funzionale che sottende alla costruzione dell'intreccio, per far emergere con chiarezza il disegno narrativo come organismo significante articolato di rimandi fra ironia comica e ironia tragica. In esso distinguiamo sei fasi, che tracciano un arco parabolico così delineato: 1) presentazione del narratore, del suo ufficio e dei suoi dipendenti; 2) introduzione di B., suoi rifiuti e reazione-accettazione dell'avvocato; 3) fase critica del conflitto interiore dell'avvocato, che si risolve con la decisione di licenziare lo scrivano; 4) resistenza attiva di B. ai tentativi di allontanarlo; 5) ripiegamento di tutto l'ufficio di fronte allo scrivano, che rimane padrone del campo: l'avvocato fugge e si nasconde; 6) prigionia e morte di B.

A prima vista emerge da questo svolgimento lo schema di una commedia ironica. In essa un capro espiatorio viene espulso dalla società, ma la sproporzione fra le sue presunte colpe e l'entità della vendetta sociale è tale che egli si trasforma in una sorta di vittima sacrificale, i cui difetti e i cui limiti si proiettano, come insufficienze e contraddizioni, sulla società che lo condanna. Il fascino del racconto si accresce però del fatto che mentre il lettore tende a spostare le sue simpatie dalla parte della vittima, appare sempre più evidente che l'allontanamento è una scelta deliberata dello scrivano, ed è lui che respinge la società, riequilibrando così

il rapporto pietà-paura fra vittima e carnefice. Tuttavia B. muore, le motivazioni della sua scelta restano inesprese, e la vicenda è osservata dal punto di vista della società colpevolizzata. Da essa il lettore può prendere le distanze, rilevandone i vizi nel comportamento dell'avvocato, ma il rifiuto di B. è così assoluto e definitivo da porci il sospetto che egli, proprio per quell'enigmaticità che non offre alcuna alternativa positiva con cui allinearci, debba essere il veicolo di una negazione paradigmatica che, al di là della situazione storicamente determinata espressa dalla società dell'avvocato, voglia riproporsi problematicamente come spia dell'irrimediabile anche a noi. A questo punto la simpatia del lettore si stempera in un senso di amarezza e frustrazione, e l'ironia prende una direzione opposta, colorandosi di sfumature tragiche.

Il racconto inizia con la presentazione delle circostanze ambientali umane e fisiche in cui B. verrà ad inserirsi. Questa scelta viene giustificata come « indispensable to an adequate understanding of the chief character about to be presented », ma è invece il pretesto per descrivere l'ufficio e i suoi occupanti, che sono il vero oggetto della narrazione. Quattro personaggi vengono presentati in ordine gerarchico: dopo il padrone, « First, Turkey; second, Nippers; third, Ginger Nut ». E anche questo concorre a caratterizzare il narratore, che si può definire un perfetto esempio di integrazione sociale, materiato di prudenza, conformismo e pudibonderia, un tranquillo benpensante senza coraggio né aspirazioni, con una consapevole inclinazione al *name-dropping* e un'esplicita venerazione per il danaro e i potenti. Egli rappresenta i valori che B. verrà a negare con la sua presenza e i suoi rifiuti, e se teniamo presente l'aspetto funzionale di questa rappresentazione, comprendiamo che il trattamento caricaturale cui questo mondo è sottoposto mediante l'ironia del *self-betrayal*, senza annullarne la verosimiglianza, ne accentua però la funzione di polo negativo, con una stilizzazione mirante ad accrescere l'esemplarità della storia. Né possiamo meccanicamente dedurre che B. sia porta-

tore di valori opposti e corrispondenti, quali generosità, spirito d'indipendenza, ampiezza di vedute, profondità di sentimenti. B. è semplicemente l'uomo-che-dice-di-no, ma in questo modo pone nel cuore stesso della compiaciuta e gretta normalità dell'avvocato il seme di un processo che da un iniziale sbalordimento giunge alle soglie di una presa di coscienza, di fronte alla quale tuttavia, dopo una crisi che costituisce la svolta decisiva del racconto, egli recede e inizia la fuga.

Correlativo oggettivo della condizione spirituale del personaggio è l'aspetto fisico dell'ambiente, un ufficio che l'avvocato stesso definisce « deficient in what landscape painters call 'life' ». E' dunque un'immagine di non-vita, che si concentra in particolare nel muro su cui B. fisserà lo sguardo, come un segnale dell'angustia e della futilità dell'esistenza. La descrizione ambientale s'inserisce nell'ordine di presentazione dei personaggi fra il padrone e i suoi dipendenti perché rispecchia la personalità del primo e si impone sugli altri come parte del condizionamento che l'organizzazione sociale impone gerarchicamente ai suoi componenti, che nel caso specifico appaiono infatti, ciascuno a suo modo e alternativamente, asserviti e turbolenti, vittime e velleitari ribelli alla condizione alienata in cui sono costretti a vivere.

Turkey dimostra una rispettosità enfatica, che si sovrappone repressivamente a un sottofondo di violenza mal controllata, che trapela dalle immagini militaresche del suo linguaggio e periodicamente esplode nel turbinoso e catastrofico gesticolare delle sue sterili crisi di rabbia. Nippers è invece ambizioso, losco, vorace e irrequieto, non si adatta alla sua posizione (allo scrittoio e nella società), ma non sa esattamente cosa vuole. La complementarità dei due copisti stabilisce, oltre le loro diversità, un comune destino alla loro velleitaria lotta con il sistema che li domina, e se da un lato l'irrequietezza li distingue dal padrone, che li controlla con lo stesso tollerante opportunismo con cui ha accettato il compromesso con la vita, dall'altro li oppone a B., la cui estraneità è non meno priva di emotività quanto

irrinunciabile nella sua coerenza. Resta infine Ginger Nut, il fattorino tutt'fare, un ragazzo dodicenne che conserva elementi di innocenza e non è stato ancora assimilato dall'atmosfera morale dell'ufficio. Infatti, sebbene abbia un proprio banco, non lo usa molto e nei cassetti conserva gusci di noce, che dimostrano come sia ancora attaccato ai giochi infantili; è inoltre colui che tiene i contatti con l'esterno in occasione delle commissioni quotidiane, ed è l'unico con cui B. comunica. La presentazione dei personaggi è aneddotica, e a conclusione della prima fase del racconto abbiamo l'ennesimo aneddoto comico: il battibecco fra Turkey e l'avvocato, che illustra la disposizione di quest'ultimo a ricercare comunque un compromesso pur di evitare la responsabilità di una decisione, e ci prepara ai suoi progressivi cedimenti di fronte alla disarmante ostinazione dello scrivano.

Il secondo segmento nello svolgimento dell'azione è quello che va dall'apparizione di B. alla provvisoria accettazione dei suoi rifiuti. La sua assunzione viene accuratamente motivata, perché l'avvocato sente sempre il dovere di giustificare ogni sua azione come una necessità imposta dalle circostanze e allontanare il sospetto che possa trattarsi di una scelta personale. Ciò che più lo spaventa è l'indipendenza; egli tende a figurarsi piuttosto come ruota dell'ingranaggio sociale, per la funzione che svolge, per le esigenze dell'ufficio, e mai come individuo che manifesti le sue preferenze e la sua autonomia, e ciò è illuminante per interpretare il suo comportamento allorché non oserà ricorrere alla forza per allontanare B. Questi viene assunto, per il suo aspetto tranquillo, anche come elemento equilibratore fra Turkey e Nippers, e dapprima svolge molto lavoro, ma ben presto inizia la serie dei rifiuti, ciascuno dei quali in circostanze successive provoca reazioni diverse, che servono a illustrare tutti gli aspetti della personalità del suo interlocutore. Il quale sembra giungere, alla fine della seconda fase, ad un'accettazione degli eventi che è l'ambiguo risultato di un precario equilibrio fra un'effettiva curiosità per la stranezza della situazione, il che comporta i primi sintomi

della crisi che culminerà nella fase successiva, e una provvisoria neutralizzazione della carica eversiva dello scrivano.

L'episodio del primo rifiuto è preparato accuratamente; la scena viene vista nei dettagli fino alla descrizione dell'avvocato che rimane col braccio teso che porge a B. la copia del documento da controllare: si crea così quel clima di « natural expectancy » su cui far risaltare la sorpresa e la sbalordita costernazione che seguono al rifiuto. A tal fine contribuisce anche la grande quantità di lavoro svolta inizialmente da B., che nell'economia generale del racconto costituisce un punto di partenza di massimo impegno dello scrivano, che poi decresce progressivamente fino al totale rifiuto di ogni attività, come in un diagramma in cui si disegni il decorso degli eventi, traccia documentaria nella quale possiamo leggere l'andamento della lotta fra i contendenti. Questa prima scena ha due soli attori, e l'opposizione dell'eccitazione dell'uno alla calma dell'altro si aggiunge al gioco dei contrasti che domina tutto l'episodio.

Nelle due occasioni successive vengono invece coinvolti tutti gli impiegati, perché la tranquilla sicurezza con cui i rifiuti vengono espressi comincia ad incrinare la compattezza dell'avvocato, che cerca conferma ai propri valori nei collaboratori che li condividono. Nel rispetto dell'alternanza degli umori dei due copisti, ciascuno di essi reagisce a suo modo a questo coinvolgimento. Turkey, col suo temperamento violento, minaccia di aggredire B.; Nippers, nella sua voracità, pone l'accento sull'aspetto sindacale della questione, e protesta per la parte di lavoro eseguita in più. Il narratore, sconcertato, cerca di convincere B. in nome del buon senso, della logica e della razionalità del sistema su cui si fonda l'esistenza dell'ufficio e della società che esso rappresenta:

It is labor saving to you, because one examination will answer for your four papers. It is common usage. Every copyist is bound to help examine his copy. Is it not so? (p. 70)

Egli d'altronde percepisce che B. deve avere un motivo im-

portante per opporsi, e la stranezza dell'avvenimento è tale da insinuare il dubbio sulla ragionevolezza delle sue convinzioni; si rivela così l'inaspettata efficacia inconoclastica della tattica dello scrivano:

...when a man is browbeaten in some unprecedented and violently unreasonable way, he begins to stagger in his own plainest faith. He begins, as it were, vaguely to surmise that, wonderful as it may be, all the justice and all the reason is on the other side. (p. 70)

Allarmato dagli avvenimenti, il narratore è indotto ad una accurata osservazione di B. e ad inaspettate riflessioni, che penetrano al fondo dei suoi pregiudizi. Ciò che sta accadendo contraddice, per esempio, la sua filosofia positivista secondo cui l'uomo è ciò che mangia, e questa considerazione, con semi-consapevole ironia, viene fantasticata come una volontaria opposizione fisiologica, espressa da B. con la sua tipica formula verbale:

Was Bartleby hot and spicy? Not at all. Ginger, then, had no effect upon Bartleby. Probably he preferred it should have none. (p. 72)

In questa riflessione cogliamo già il germe della contaminazione linguistica che dilagherà più oltre. Ma i tratti profondi della natura del narratore appaiono ancor meglio quando egli, volgendo a proprio vantaggio le mosse stesse dell'avversario, riesce a trarre qualche profitto dalla situazione. Ad esempio lucra indulgenza, trasformando la sua indecisione in opere che gli acquistino meriti, se non in cielo, almeno presso la propria coscienza:

Yes. Here I can cheaply purchase a delicious self-approval. To befriend Bartleby; to humor him in his strange willfulness, will cost me little or nothing, while I lay up in my soul what will eventually prove a sweet morsel for my conscience. (p. 72)

Opera qui il meccanismo dello scambio commerciale applicato alla morale: come ottenere la maggior quantità possibile di

benemerenze in cambio della minor quantità di fastidi. B. viene perciò strumentalizzato dall'avvocato che lo usa per i suoi vizi spirituali: viene utilizzato come fonte di compensazioni gratificanti per la propria coscienza, ma non mancano le occasioni in cui egli dà sfogo ad altri impulsi, sadici e masochistici. Gli uni si manifestano nel bisogno di tormentare B. con sempre nuove richieste: « I felt strangely goaded on to encounter him in new opposition... » e « one afternoon the evil impulse in me mastered me... ». Gli altri trasformano queste richieste in pretesti per ottenere la perversa soddisfazione di essere disubbidito: « I felt additional incentives tempting me to my fate. I burned to be rebelled against again ». E ancora:

Was there any other thing in which I could procure myself to be ignominiously repulsed by this lean, penniless wight? — my hired clerk? What added thing is here, perfectly reasonable, that he will be sure to refuse to do? (pp. 73-4)

A questo punto il narratore, perso ogni freno, vive all'interno di un *ego-trip* masochistico che assume i contorni magici e surreali della favola:

Like a very ghost, agreeably to the laws of magical invocation, at the third summons, he appeared at the entrance of his hermitage. (p. 74)

Un'esclamazione soddisfatta sigilla infatti la serie dei primi cinque rifiuti (gli ultimi due freneticamente provocati), anche se si tenta di farla passare come minaccia espressa in forma di ironia:

'Very good Bartleby' said I, in a quiet sort of serenely-severe self-possessed tone, intimating the unalterable purpose of some terrible retribution very close at hand. (p. 74)

Questa fase narrativa si conclude con un commento che ha il tono di un bollettino di guerra che descrive la situazione di tregua cui sono giunte le ostilità: d'ora in poi

« it was generally understood that he would 'prefer not to' », e se pure B. viene ancora sollecitato ad effettuare la benché minima operazione al di fuori della copiatura, ciò avviene solo per inavvertenza. E' questo un momento in cui l'avvocato sembra avere la meglio nella lotta con B.; ha trovato per lui un'eccitante collocazione nel sistema della sua vita, dando prova di quelle capacità di adattamento e assimilazione già sperimentate con Turkey e Nippers, opponendo alla passività disarmante dello scrivano la forza altrettanto disarmante della tolleranza repressiva. Peraltro tutte le fasi della lotta hanno sempre una doppia natura di vittoria e sconfitta. B. riesce a introdursi e a installarsi nell'ufficio, imponendo i suoi rifiuti all'avversario, ma questi ne neutralizza gli effetti eversivi con una risistemazione del proprio mondo economico e affettivo, facendolo oggetto di un sentimento misto di odio e amore: « Sometimes, to be sure, I could not, for the very soul of me, avoid falling into sudden spasmodic passions with him ». Allo stesso modo quando, di fronte alla resistenza dello scrivano ai tentativi di allontanarlo, l'ufficio intero sarà costretto a ritirarsi, lasciandolo padrone del campo, questo distacco sarà per l'avvocato un cedimento, che gli concede però di sottrarsi alla visione insopportabile del verso negativo dell'esistenza, di cui B. è diventato ai suoi occhi la prova.

Questo valore di B. come epifania dell'altra faccia della realtà si manifesta nella terza fase del racconto con una classica agnizione, che smuove l'intreccio dalla stasi cui era giunto in seguito alla temporanea risoluzione delle tensioni. Il fatto nuovo che rimette in moto la vicenda è la scoperta che B. vive perennemente in ufficio. L'evento era stato anticipato da indizi disseminati nei precedenti commenti dell'avvocato, come l'osservazione in corsivo « *he was always there* », e ha un esplicito antecedente preparatorio nell'intero paragrafo riguardante lo smarrimento della chiave. Per l'avvocato la scoperta si concretizza innanzitutto in un ennesimo rifiuto opposto da B., quello di farlo entrare; il suo pensiero formula ipotesi banalmente moralistiche: la possibile

nudità di B. o la violazione del precetto del riposo festivo. Quando finalmente può penetrare nei locali deserti, in una città deserta, B. è sparito, ed egli stesso, di fronte ai resti della permanenza dello scrivano, ne sperimenta la solitudine: « His poverty is great; but his solitude, how horrible! »

Siamo al centro del racconto e al culmine della parabola narrativa; i fermenti del dubbio giungono alla fase critica, producendo una violenta perturbazione dell'animo che sembra preludere ad una mutazione profonda:

For the first time in my life a feeling of over-powering stinging melancholy seized me. Before, I had never experienced aught but a not unpleasing sadness. The bond of a common humanity now drew me irresistibly to gloom. A fraternal melancholy! For both I and Bartleby were sons of Adam. (p. 77)

Questa rivelazione dà una svolta alla trama e l'avvia a soluzione, ma all'agnizione segue la peripezia, che ne complica problematicamente l'esito. La scoperta, nei cassetti della scrivania, del danaro di B. legato in un fazzoletto, produce una rottura nella sensibilità del narratore e mette in moto un processo di ricostruzione della figura dello scrivano che perviene ad un ribaltamento delle attese: « revolving all these things, a prudential feeling began to steal over me ». Il buon senso fa aggio sul sentimento di fratellanza, la pietà si volge in repulsione, la malinconia in paura. Proprio quando è più vicino alla verità, l'avvocato non riesce a superare la barriera dell'egoismo, perché la trasformazione stava per attuarsi contro la sua stessa natura, ed ora ci appare chiaro il senso delle parole con cui egli aveva descritto l'effetto provocato in lui dallo scrivano:

Indeed it was his wonderful mildness chiefly, which not only disarmed me, but unmanned me as it were. For I consider that one, for the time, is a sort of unmanned when he tranquilly permits his hired clerk to dictate to him, and order him away from his own premises. (p. 76)

Funzionalmente la ragione del capovolgimento è che B. non conta per sé, ma come pietra di paragone: nella visione della solitudine dello scrivano l'avvocato prende coscienza della propria impotenza; la pietà per B. è pietà di sé, autocoscienza della propria incapacità a raggiungere la zona della salvezza, proiettata nello scrivano come male organico e irrimediabile:

What I saw that morning persuaded me that the scrivener was the victim of innate and incurable disorder. I might give alms to his body; but his soul I could not reach. (p. 79)

Con la decisione di liberarsi dello scrivano inizia la curva discendente della vicenda: riprende la lotta, in una fase corrispondente e opposta a quella in cui B. ha imposto i suoi rifiuti. Ma la decisione ha una conseguenza immediata: l'avvocato non se la sente di andare in chiesa, perché ciò che ha visto è la prova di una sconnessione insanabile nell'ordine ideologico che egli imponeva sulla realtà. Di fronte alla visione del male incurabile, l'ottimismo di ogni concezione provvidenziale dell'esistenza è scosso, e perde ogni senso la pratica rituale della fede: «the things I had seen disqualified me for the time from church going». Di fronte alla visione della vita come tragedia, è sfumata la fede nell'esito necessariamente comico che la religione cristiana pone al termine dell'itinerario mondano dell'uomo. Questa condizione di responsabilità esistenziale, al di fuori di ogni protezione metafisica in cui l'avvocato è precipitato, è proprio ciò che egli non può sopportare, ed è la motivazione profonda che lo spinge ad eliminare B. dalla sua vita.

E' facile ricordare qui *The Lee Shore*, il capitolo 23 di *Moby Dick*, dove, nell'elogio della *landlessness*, si fa l'elogio dello sforzo intrepido dell'anima che accetta di vivere al di fuori della protezione apparentemente misericordiosa delle certezze della terra, a contatto con la visione delle verità insopportabili all'uomo. L'avvocato è uomo ben

ancorato in fondo al porto, e accettare B. sarebbe come scegliere l'indipendenza della *landlessness*, cosa di cui è incapace. Tuttavia egli per un attimo ha percepito il senso del suo rapporto con B., e se la paura a lui connaturata ha soffocato l'impulso della generosità e il sentimento di fratellanza con lo scrivano³, resta in lui un senso di prostrazione morale che gli impedisce di attuare risolutamente la decisione presa. Certamente ciò è dovuto anche alla sua abituale irresolutezza, ma è pur vero che vi è ora nel suo atteggiamento una particolare mitezza e sofferenza, e manca quell'« evil impulse » che prima lo spingeva a tormentare lo scrivano. Sembra che, al di là del bisogno di risolvere senza rotture violente la questione, vi sia un effettivo bisogno di non sentirsi respinto, una sincera mortificazione per la sorte di entrambi:

Mortified as I was at this behavior, and resolved as I had been to dismiss him when I entered my office, nevertheless I strangely felt something superstitious knocking at my heart, and forbidding me to carry out my purpose, and denouncing me for a villain if I dared to breathe one bitter word against this forlornest of mankind. (p. 80)

Qui l'avvocato percepisce le colpe di tutti verso B.; di fronte all'isolamento del capro espiatorio la società percepisce le proprie responsabilità, ed è a questo punto che il distacco fra autore e narratore viene meno, l'ironia si è esaurita e viviamo il travaglio interiore del narratore più da vicino, la nostra simpatia si distribuisce più equamente fra i due contendenti.

Tanto più che ora l'iniziativa della lotta passa a B., che

3. Una diversa interpretazione di questo punto è offerta da R.W.B. LEWIS in « Melville after *Moby Dick* », *Trials of the Word*, New Haven-London 1966 (1965), p. 46, secondo il quale: « The story's mild paradox is that it is the narrator's failure to make contact with Bartleby that leads him to a sense of common humanity... », laddove ci sembra che accada l'opposto: è il timore di ciò a cui potrebbe condurlo questo nuovo sentimento di fraternità che impedisce all'avvocato di comunicare con B.

rivela inaspettate capacità reattive e pone in opera varie misure. La più evidente è l'affermazione linguistica che si trasmette agli altri occupanti dell'ufficio. Turkey e Nippers, come al solito alternativamente, s'intromettono ora di propria iniziativa fra i due interlocutori, usando anch'essi, dopo il loro principale, il verbo « prefer », dapprima intenzionalmente, per fare il verso a B., ma poi, in un crescendo esilarante, sempre più frequentemente e inavvertitamente. Ciò non sfugge invece al narratore, che ne è vieppiù spaventato, traendo da ciò nuovi proponimenti di liberarsi di B., poiché è sempre la paura che lo spinge alle decisioni:

Somehow, of late, I had got into the way of involuntarily using the word 'prefer' upon all sorts of not exactly suitable occasions. And I trembled to think that my contact with the scrivener had already and seriously affected me in a mental way. And what further and deeper aberration might in not yet produce? This apprehension had not been without efficacy in determining me to summary measures. (p. 81)

Come abbiamo visto è la paura di essere trasformato, di essere tratto fuori dai compromessi su cui posa la sua tranquillità, e tuttavia egli non può fare a meno di subire l'influenza dello scrivano; ma quanto più se ne sente attratto, tanto più si spaventa, e ciò affretta l'evoluzione della vicenda verso l'allontanamento definitivo.

La resistenza attiva di B. si manifesta anche nel fatto che egli risponde ora con frasi complete, che non si limitano alla negazione, ma ribattono l'intera domanda del suo interlocutore: « At present I prefer to give no answer », oppure: « At present I would prefer not to be a little reasonable », e prende persino l'iniziativa di espellere dal suo cantuccio dietro il paravento l'avvocato e i suoi impiegati, quando essi si intromettono, prima a parole e poi fisicamente, nel suo rifugio: « 'I would prefer to be left alone', said Bartleby, as if offended at being mobbed in his privacy ». Infine egli rifiuta definitivamente ogni lavoro, e rimane permanentemente immobile a fissare il muro cieco.

La strategia dell'avvocato sembra a questo punto far ricorso a metodi intellettualmente più sofisticati dei semplici richiami al buon senso e all'evidenza, esponendo così le risorse del suo retroterra culturale. Sono gli ultimi episodi caricaturali, elaborati per mezzo della tecnica del *self-betrayal*, peraltro candidamente riconosciuti come tentativi infruttuosi e maldestri dal narratore stesso, il che ne attenua l'efficacia satirica, per restituirci la figura dell'avvocato in una dimensione più ingenuamente esposta alla nostra divertita commiserazione che al nostro disprezzo.

Il primo esempio si ha quando, al rifiuto dello scrivano di andarsene, egli dà per inteso che B. lasci l'ufficio, illudendosi sull'efficacia diciamo così « estetica » del suo calmo, e perciò elegante, discorso di congedo:

Without loudly bidding Bartleby depart — as an inferior genius might have done — I *assumed* the ground that depart he must; and upon that assumption built all I had to say. The more I thought over my procedure, the more I was charmed with it. Nevertheless, next morning, upon awakening, I had my doubts — I had somehow slept off the fumes of vanity. One of the coolest and wisest hours a man has, is just after he awakes in the morning. My procedure seemed as sagacious as ever — but only in theory. How it would prove in practice — there was the rub. (p. 85)

Sembra la presa in giro di ogni soggettivismo idealistico, o più genericamente d'ogni atteggiamento teorizzante che non voglia tener conto dei dati di fatto dell'esperienza. Neanche dopo aver scoperto che B. è rimasto, ignorando le sue supposizioni, egli rinuncia alle elucubrazioni intorno alla possibile applicazione pratica della dottrina dei presupposti, e quando infine ne riconosce l'inefficacia, trova una nuova scappatoia idealistica nell'immaginazione:

I tried to fancy, that in the course of the morning, at such time as might prove agreeable to him, Bartleby, of his own free accord, would emerge from his hermitage and take up

some decided line of march in the direction of the door. But no. Half-past twelve o'clock came... and Bartleby remained standing at his window in one of his profoundest dead-wall reveries. (p. 88)

In questo svolgimento sono intercalati alcuni episodi a cui il narratore si richiama per portare esempi a testimonianza o a giustificazione della sua tensione e della sua saggezza. L'episodio della scommessa è un vero e proprio caso di *pathetic fallacy*, che coinvolge tutta la città nell'apprensione per l'esito del tentativo di liberarsi di B. con la teoria dei presupposti. Altro episodio ricordato è quello del delitto Colt-Adams, esempio di un destino negativo, al quale egli sa saggiamente sottrarsi ricorrendo alla carità cristiana, che viene però ridotta a principio di prudenza e autodifesa:

Aside from higher considerations, charity often operates as a vastly wise and prudent principle — a great safeguard to its possessor. (...) Merc self-interest, then, if no better motive can be enlisted, should, especially with high-tempered men, prompt all beings to charity and philanthropy. (p. 88)

Ci avviamo così a una nuova tregua e a una nuova rassegnazione, sebbene lo scrivano rimanga ormai perennemente assorto e inoperoso, come un mobile in più nell'ufficio. L'ultima risorsa, che offre all'avvocato la più nobile delle motivazioni per accettare ancora una volta il compromesso, è la lettura di due libri di meditazioni teologiche sul libero arbitrio. Le osservazioni dottrinali intorno alla volontà e alla necessità, poi fra i quali si dibatte la determinazione delle azioni umane, gli permettono il ricorso alla dottrina della predestinazione. B. gli era predestinato dalla Provvidenza per i suoi misteriosi e imperscrutabili fini, e in questo modo vi è anche un recupero di credibilità religiosa: « At last I see it, I feel it; I penetrate to the predestined purpose of my life. I am content ». Ancora una volta tutto si è capovolto; da spia di una realtà scandalosa B. si trasforma in segno visibile del raggiungimento della propria missione spirituale,

è quasi un segno di santità⁴. E' la satira di Melville alla degradazione dello spirito puritano, e qui in particolare della dottrina della conversione e della chiesa visibile.

A ben vedere nella vigliaccheria del narratore vi è dell'eroismo, o per lo meno una ostinata capacità di escogitare efficaci giustificazioni. Ma il nuovo equilibrio non può reggere a lungo; questa volta sono le pressioni sociali esterne a insinuare nuova paura nell'avvocato e a precipitare la soluzione. I suoi colleghi non possono fare a meno di notare la strana e inoperosa presenza di B., e di fronte alla minaccia di veder rovinata la sua reputazione professionale, non vi è segno della Provvidenza che tenga: l'alternativa fra gli interessi pratici e la fedeltà alla missione predestinatagli, di cui poco prima aveva raggiunto la felice consapevolezza, non si pone nemmeno. La sua immaginazione galoppa fino a concepire un esito catastrofico degli eventi, in cui B. si impossessa dell'ufficio per diritto di usucapione: ecco dunque una ragione concreta che spiega, forse meglio di altre, perché l'ufficio intero si sottragga alla presenza dello scrivano. Ma come si è detto ogni soluzione è a doppio taglio, i sentimenti dell'avvocato sono effettivamente divisi: la pietà per lo scrivano è ridotta ormai al rifiuto di cacciarlo con le proprie mani e tuttavia è deciso a farlo; al momento del congedo soffre sinceramente per il distacco, ma subito teme di veder ricomparire B. nel nuovo ufficio; poiché ciò non succede rispunta in lui l'impulso caritatevole e vuol tornare a vedere lo scrivano, ma infine non lo fa. Anche se la paura prevale, pietà e paura coesistono in

4. L'elemento di interiorità più radicato dello spirito puritano è il principio della conversione (come Paolo a Damasco), che dava anche una missione pratica. La conversione, sebbene collocata in un momento preciso, era però il risultato di una lunga auto-analisi. La fede era un impegno di rinnovamento in cui è fondamentale un fatto esistenziale immcritato e puramente opera della divinità attraverso la grazia. Cfr. S.E. AHLSTROM, *A Religious History of the American People*, New Haven-London 1974 (1972); in particolare il cap. 8, « The Rise & Flowering of the Puritan Spirit ».

un convulso gioco di alternative che si protrae sino all'ultimo.

Questa quinta fase del racconto è infatti un seguito frenetico di mosse, sempre sotto la pressione, amplificata dalla paura, di interventi esterni a cui l'avvocato è particolarmente sensibile. La questione si trasforma in incubo e B. in una presenza spettrale che continua a perseguitarlo per interposta persona: è il nuovo inquilino che si presenta a lamentarsi, e poi tutti gli abitanti del palazzo. E' costretto così ad un colloquio nel quale B. mostra un'insolita loquacità, il cui fine sembra però solo la presa in giro del suo interlocutore, spinto prima all'exasperazione, e quindi, con un capovolgimento che non dovrebbe ormai sorprenderci, indotto alla sua proposta più generosa, quella di tenere con sé lo scrivano, non in ufficio, ma nella propria casa. A questo punto i ruoli fra vittima e carnefice si sono invertiti, è B. che respinge la società del narratore ormai nevrotizzato e indotto alla fuga.

L'avvocato rimane nascosto per alcuni giorni e così il distacco si compie, la lotta è terminata. Nell'ultimo colloquio in prigione sentiamo fra i due una distanza abissale che, per contrasto, evidenzia il legame che la lotta stessa stabiliva fra loro finché si fronteggiavano nella contesa. Il clima del racconto diventa disperato e l'effetto che si produce nel lettore è l'incredula amarezza che segue al finale tragico di un'opera che all'inizio pareva potesse assumere un andamento comico.

La sesta e ultima parte del racconto comprende il trasferimento di B. alla prigione chiamata le Tombe, la visita dell'avvocato, che ha con lui l'ultimo colloquio, infine la morte dello scrivano e un'appendice che fornisce un tentativo di spiegazione postuma. Gli elementi comici sono polarizzati nella figura del *grub-man*, perché non più compatibili coi ruoli estremamente seri che giocano ormai i due protagonisti. L'ultimo colloquio è lo smascheramento della vera natura del rapporto, che dopo lunghi tentennamenti fra compassione e paura, fra attrazione e repulsione, è giunto

al chiarimento decisivo. Ora B. manifesta, e per la prima volta con due frasi decisamente positive, la sua piena consapevolezza della situazione, sia riguardo all'avvocato: « I know you », sia riguardo a se stesso: « I know where I am », laddove l'avvocato si affanna a negare l'evidenza, con una sequela di frasi negative che sembrano voler rigettare in faccia allo scrivano tutte le negazioni subite:

'It was not I that brought you here, Bartleby', said I, keenly pained at his implied suspicion. 'And to you, this should not be so vile a place. Nothing reproachful attaches to you by being here. And see, it is not so sad a place as one might think. Look, there is the sky, and here is the grass'.

'I know where I am', he replied, but would say nothing more, and so I left him. (p. 96)

La situazione è angosciata, ed è stato detto che in questa scena B. sia Cristo, rinnegato da Pietro nel cortile di Pilato (Baldini, p. 148). Ora più che un'intenzionale raffigurazione di Cristo da parte di Melville, occorre invece riconoscere che ciò che è comune alla figura di Cristo e a quella di B. e che permette di ipotizzare tale corrispondenza è il carattere archetipico di vittima sacrificale innocente che sottende al ruolo che entrambi vengono ad un certo punto ad assumere nelle rispettive storie, e che per B. risalta a questo punto allorché la sua innocenza si staglia sullo sfondo di una folla di ladri e assassini che l'avvocato immagina circondino il cortile dove lo scrivano si è ritirato:

And so I found him there, standing all alone in the quietest of the yards, his face towards a high wall, while all around, from the narrow slits of the jail windows, I thought I saw peering out upon him the eyes of murderers and thieves. (p. 96)

Come per Cristo la morte di B. ha inoltre un doppio significato: è sacrificio e insieme scelta volontaria, che si attua, di nuovo, con un rifiuto. Il rifiuto di mangiare, che è

atto fisiologico elementare connesso agli aspetti di segno positivo della vita e convenzionalmente legato alla rappresentazione comica o addirittura farsesca della realtà, come del resto si intravede dalla caratterizzazione del *grubman*. Costui crede che B. sia un falsario; è una sorta di accusa di essere un uomo falso, e invece, nonostante il suo mistero, lo scrivano è portatore di verità. La sua morte è l'estrema difesa di una diversità di cui ignoriamo tutto, ma che fa sì che per tutto il racconto l'avvocato sveli le pieghe di una personalità che nell'egoismo, nell'ipocrisia morale, nell'astrusità delle teorie e delle idee, nella degradazione dei valori religiosi di fronte agli interessi economici è l'immagine della società che l'esprime. Né riteniamo che l'appendice possa o voglia essere una spiegazione diversa del racconto. Essa fornisce un elemento di prova che conferma quanto di B. si è detto come evidenza negativa con cui misurarsi, spia dell'assurdo che circonda l'esistenza, esemplificato dalle lettere inesitate, intenzioni di vita che si perdono nella morte.

Resta ancora però una circostanza significativa nella narrazione della morte di B., ed è che essa viene scoperta in un cortile che nel cuore delle Tombe ha una particolare connotazione:

The yard was entirely quiet. It was not accessible to the common prisoners. The surrounding walls, of amazing thickness, kept off all sounds behind them. The Egyptian character of the masonry weighed upon me with its gloom. But a soft imprisoned turf grew under foot. The heart of the eternal pyramids, it seemed, wherein, by some strange magic, through the clefts, grass-seed, dropped by birds, had sprung. (p. 98)

La piramide è una delle immagini ossessive di Melville⁵, ed è veicolo di un simbolismo multiforme; qui è la rappre-

5. Per una trattazione del simbolismo delle piramidi, in particolare in *Moby Dick*, vedi R. ZOELLNER, *The Salt-Sea Mastodon*, Berkeley-L.A. 1973.

sentazione di una massa arida, nel cuore della quale fiorisce tuttavia, imprigionata, una zolla d'erba ove giace il corpo di B. E' facile identificare nell'avvocato e nel mondo che egli rappresenta l'arida massa della piramide, e in B. un'isola di fertilità; e dunque lo scrivano appare muto e inaccessibile perché il suo messaggio è imprigionato da « surrounding walls », dove « he seemed profoundly sleeping ». Sappiamo anche che Melville era stato molto impressionato dalla notizia che dei semi, ritrovati all'interno di una piramide, erano stati piantati dopo migliaia d'anni in Inghilterra e avevano germogliato⁶. Questa è forse la sorte che si prefigura per B., messaggio prematuro e perciò incomprensibile ai contemporanei, sepolto in attesa di tempi più propizi. Se B. muore, ciò che resta è il racconto di lui sepolto nel cuore dell'avvocato, piramide arida e tuttavia capace di custodirlo perché altri lo riceva e lo comprenda attraverso la sua narrazione. E questa è stata anche la sorte della narrativa di Melville; perciò più che trarre dal racconto un'indicazione biografica che veda nel rifiuto dello scrivano il rifiuto di Melville di continuare a scrivere per l'incomprensione dei contemporanei (Mumford), ci sembra di poter cogliere in quest'ultima circostanza del racconto la consapevolezza e la profezia delle vicende della sua fortuna critica. Possiamo infine, alla luce di questi dati, tentare di collocare i due protagonisti del racconto all'interno di una configurazione interpretativa di natura sociologica, in cui l'avvocato viene ad essere il portatore della fede ottimistica di una borghesia che ha assolto a una funzione sociale autentica e crede ancora di assicurare con la sua azione il progresso dell'umanità, laddove lo scrivano ne svela invece l'ideologia divenuta ormai conservatrice, e si fa portavoce di un pessimismo prodotto dalla consapevolezza dell'insufficienza dell'individualismo e del capitalismo per risolvere i problemi economici, politici e sociali che nel frattempo la borghesia

6. *The Letters of H.M.*, M.R. DAVIS & W.H. GILMAN eds., New Haven 1960, pp. 126-131.

stessa ha creato. A questo punto però Melville, come B., non è capito, è ancora un eccentrico e un isolato; solo più tardi, nel '900, la fase di declino più evidente della borghesia farà di lui un grande personaggio letterario riconosciuto⁷.

LEONARDO TERZO

7. Ci rendiamo conto dell'estrema genericità di tali enunciati, che richiederebbero una dimostrazione probante attraverso studi articolati e approfonditi. Ci limitiamo perciò ad accennarvi in chiusura, anche perché riteniamo che forse ogni interpretazione troppo direttamente sociologica resti, per sua natura, generica e non possa adattare l'opera letteraria a riferimenti precisi e determinati nella storia sociale ed economica. Per un'illustrazione e un approfondimento di questi schemi vedi comunque L. GOLMANN, *Sciences humaines et philosophie*, Paris 1952, trad. it. Milano 1961, che li applica, tra gli altri, a Kafka. Non a caso infatti Baldini, citando il Chase, fa, a proposito di *Bartleby*, il nome dello scrittore boemo, e Bense imposta tutto il saggio citato sul parallelo fra *Bartleby* e *Il castello*.

THE CRAFTSMANSHIP OF TIMELESSNESS:
A LINGUISTIC INVESTIGATION OF
LEAVES OF GRASS *

1.0 That Whitman's idiolect is characterized by an expansion of the sentence seems a trivial point to make. The inclusiveness of his catalogues, their openness and expansiveness, is self-evident: I will not attempt simply to defend the presence of these linguistic features in the poems. Instead, this paper is an attempt at analyzing Walt Whitman's « utterance » (as the poet himself called *Leaves of Grass*) within a linguistic framework. I hope to show how pervasive — not just limited to the lexicon, as most critics hold — was Whitman's experimentation with language: *he manipulated language at its very core — the syntactical structure.*

I have identified in *Leaves of Grass*¹ (LG from now on) a corpus of utterances in which the idiolect of the poems shows in full its idiosyncrasies (its deviance) in respect to the parent language. This does not entail that all the utterances of LG will conform to the model that I propose: some of them however do. I have chosen utterances that deviate from linguistic norms because I wish to test what a linguistic approach can do for the study of literature, especially in the case of a text that openly experiments with language; moreover, I believe that the particular deviant syntactic pattern in some of the poems in LG is not only as significant as any other aspect of the poems, but also crucial to an understanding of LG as a whole.

* I would like to thank prof. Rudolph von Abele, of American University, Washington D.C., for his encouragement and assistance. To him I dedicate this essay.

1. All citations to LG in this paper will be to the « Authoritative Texts » edition, edited by SCULLEY BRADLEY and HAROLD W. BLODGETT, (New York, W.W. Norton & Co. Inc., 1973).

A linguistic description of an utterance must add to the critic's empirical intuition of it: the goal of linguistics is, on one hand, to account for the intuitions of the native speakers of a given language. On the other hand, linguistics must give to these intuitions names and scope:

One way in which poetic language differs from ordinary language... is that a poet's deployment of his language's transformational apparatus, its syntactic patterns, not only reflects cognitive preferences, a way of seeing the world; perhaps, more importantly, it reflects the fundamental principles of artistic design by which the poet orders the world that is the poem. If we can discover the strategies by which a poet manipulates these patterns, we will gain a deeper insight into the poem's inner form and aesthetic centre. *Poetic design dictates linguistic strategy, for the poet; for the critic, the discovery of poetic design begins with the discovery of linguistic strategy*².

1.1 To think of time—of all that retrospection,
To think of to-day, and the ages continued henceforward.

.....

A reminiscence of the vulgar fate,
A frequent sample of the life and death of workmen,
Each after his kind.

.....

Thumb extended, finger uplifted, apron, cape, gloves, strap,
wet-weather clothes, whip carefully chosen,
Boss, spotter, starter, hostler, somebody loafing on you,
loafing on somebody, headway, man before and man behind,
Good day's work, bad day's work, pet stock, mean stock,
first out, last out, turning-in at night,
To think that these are so much and so nigh to other drivers,
and he there takes no interest in them.

(« To Think of Time », 11. 1-2, 33-35, 49-52; pp. 434-436).

2. DONALD C. FREEMAN, « The Strategy of Fusion: Dylan Thomas's Syntax », in *Style and Structure in Literature*, ed. ROGER FOWLER, (Ithaca, N.Y., Cornell Univ. Press, 1975), p. 20. Emphasis mine.

The samples from *LG* (of which the above is one) that are under study in this paper *are not formally-complete sentences*³, even though we would expect them to be, since the sequences of symbols are comprised between capitalized letters and periods. The notion of syntax embedded in these utterances does not coincide with the notion of syntax that the reader uses in his everyday linguistic behavior, and brings to the text. We know what the words — taken one by one — mean, but the mapping of the meaning that those words compound together is rather complicated, if possible at all.

It can be argued that any act of reading and interpretation of a given piece of language requires a certain amount of decoding that is proportional to the manipulation of the language of the text: when we read an unknown text, we ignore the particular idiolect, the idiosyncratic ways in which familiar terms and conventional rules of our language have been put to use. The case of these utterances of *LG* is quite different: the poet has claimed a poetic license that some critics⁴ consider rare, and difficult for the reader, since he has altered the basic structural kernel of English in many of his poems.

This syntactical characteristic is in itself worth studying⁵. However, the «ungrammatical» utterances from *LG* are

3. There is a difference in the way linguists use the terms «utterance», and «sentence». Utterance refers to actual samples of speech, the evidence that forms the corpus of data from which linguists abstract phrase structure and transformational rules and construct sentences. Sentences have a more abstract and formal status. My use of the two terms tends to coincide with this; sometimes, however, they may be used almost as synonyms, mainly for the sake of avoiding repetitions.

4. GEOFFREY LEECH, *A Linguistic Guide to English Poetry*, (London, Longmans, 1969), pp. 44-45. RAYMOND CHAPMAN, *Linguistics and Literature*, (Totowa, N.J., Littlefield, Adams and Co., 1973), p. 14.

5. My paper may also account for an aspect of *LG* that has been neglected so far, as Edmund Reiss points out in his, «Whitman's Poetic Grammar: Style and Meaning in 'Children of Adam'», in *American Transcendental Quarterly*, 12 (Fall 1971), 32-41.

significant also in a more specific way: I believe that they represent the ultimate stage in the process of syntactical expansion as a « mimetic » rendering of the universe. In the utterances that are under discussion here, Whitman's process of inclusion and expansion has reached the limit where it turns itself into a process of fragmentation and isolation.

The paper will, first, explain briefly the notion of syntax and linguistic competence that I have applied to the text of *LG* (2.0); second, categorize the three ways in which expansion of syntax is achieved in *LG* (2.1; 2.2; 2.3); third, discuss the relationship between ungrammatical sentences and the competence of the reader (3.0); and, finally, attempt to assign some meaning to these utterances (4.0).

2.0 A complete exposition of the theories of syntax that linguists have elaborated is beyond the scope of this paper⁶. I will only explain the notion of syntax that is used in the course of this paper.

Syntax can be defined as the grammar (or rules of how words pattern) that the speaker of a language learns in the process of language acquisition. All linguists agree as to the existence of these rules: they disagree on the metalanguage they use in defining them. Post-Saussurian linguists hold that what enables speakers to speak is an abstract knowledge of the structure of the language (*langue* for Saussure, *competence* for Chomsky), not just simply mnemonic catalogues of names and stock phrases.

By comparing utterances of speakers, linguists have concluded that this knowledge, that underlies every speech act of every speaker, is, for the English language, of the form:

6. JOHN LYONS, *Introduction to Theoretical Linguistics*, (Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1969). JOHN LYONS, (ed.), *New Horizons in Linguistics*, (Penguin Books, 1970). NOAM CHOMSKY, *Syntactic Structures*, (The Hague, Mouton, 1957). NOAM CHOMSKY, *Cartesian Linguistics*, (New York, Harper & Row, 1966). VICTORIA FROMKIN and ROBERT RODMAN, *An Introduction to Language*, (New York, Holt, Rinehart and Winston Inc., 1974).

$$S \rightarrow NP + VP$$
$$VP \rightarrow Vb + NP$$

where S is sentence, NP, noun phrase, VP, verb phrase, and Vb, Verb. A complete outline of the syntactical rules of English would include all the possible and optional realizations that these abstract categories can take⁷.

This set of phrase structure rules generates any and all English sentences: any sentence, to be in English, and to be understood in the English speech-community, must obey them. From this abstract (deep) structure, by way of lexical selections, transformational rules, and phonological rules, we reach the surface of our linguistic behavior, which may (or may not) contain a range of optional items, but that *must* contain at least a NP and a VP.

From the point of view of the structure of the language, the sentence is the primary and only level of analysis. Sentences are all alike in respect to their syntagmatic relationships: they can be constituted in several ways, but if they belong to the same language at all, they will all hide an identical deep structure under the varying garments of their surfaces.

The statement $S \rightarrow NP + VP$, then, which describes the competence of English speakers, is a statement about the pact — the social pact — to which speakers must adhere when they talk and write, if understanding and meaningful communication are to ensue from the linguistic interaction. This statement, however, does not restrict our freedom; we may decide to talk according to another *langue*, or to keep quiet, or to make a word-salad. But we would not normally expect or require immediate understanding from our listeners or readers. Sentences generated by $S \rightarrow NP + VP$ provide the listeners or readers with the optimal conditions for understanding and understandability.

7. NOAM CHOMSKY, *Syntactic Structures*, Appendix II.

Language is a demanding social institution: it allows its speakers a certain range of freedom to develop subrules, personal idiolects, dialects, varieties, but it demands, for its own survival as a social institution, a respectful adherence to its core rules. Languages, as Benjamin Whorf pointed out, are strictly conservative and resistant to change in their grammatical patterns; they reward their speakers' obeisance with the possibility of expression and communication.

2.1 The first way in which an expansion of the syntax is achieved in *LG*, is non-deviant from the structure rules of English. For example:

I hear the workman singing and the farmer's wife singing,
I hear in the distance the sounds of children and of animals
early in the day,
I hear emulous shouts of Australians pursuing the wild horse,
I hear the Spanish dance with castanets in the chestnut
shade, to the rebeck and guitar,
I hear continual echoes from the Thames,
I hear fierce French liberty songs...

.....
I see a great round wonder rolling through space,
I see diminute farms, hamlets, ruins, graveyards, jails,
factories, palaces, hovels, huts of barbarians, tents
of nomads upon the surface,
I see the shaded part on one side where the sleepers are
sleeping, and the sunlit part on the other side,
I see the curious rapid change of the light and shade,
I see distant lands, as real and near to the inhabitants of
them as my land is to me.

(«*Salut Au Monde*», pp. 138-139)

The rules of English, in fact, are recursive and allow⁸:

8. Cf. VICTORIA FROMKIN, pp. 148-151 for a complete exposition of recursive rules of the English language. Cf. also LYONS, *Introduction*, p. 221.

$$S \rightarrow S \text{ (and } S) *$$

$$S \rightarrow NP + VP$$

$$VP \rightarrow \text{Verb} + NP$$

$$NP \rightarrow NP \left(\left\{ \begin{array}{c} \text{and} \\ \text{or} \end{array} \right\} NP \right) *$$

where S is sentence, NP, Noun Phrase, VP, verb phrase and * means a theoretically infinite number. This option to expand the sentence is available to all speakers of the language. However, not all speakers will use this option as intensively in their idiolect as Whitman uses it in *LG*⁹.

2.2 In this second grouping I have included all the cases in which Walt Whitman expands his sentences by lessening their grammaticalness¹⁰. This category represents an intermediate stage between well-formed (2.1) and «ungrammatical» (2.3) sentences.

Some utterances in this group show a disregard for the conventional value of punctuation. For example:

The choppers heard not, the camp shantites echoed not,
the quick-ear'd teamsters and chain and jack-screw men
heard not,

9. Utterances of this sort in *LG* include: «Starting from Paumanok» (25.212-228; 27.253-265); «Song of Myself» (32.66-74; 36.154-166; 41-44. 264-329); «From Pent-up Aching Rivers» (91-93); «I Sing the Body Electric» (100-101.128-162); «In Paths Untrodden» (112-113); «Salut Au Monde» (137-148). Here and in subsequent notes the reader is referred first to page numbers and, then, to line numbers in each poem. If no line number is given, reference is made to the entire poem.

10. Utterances in this category include: «Song of Myself» (55. 570-575; 61-65.716-797; 70-71. 929-944; 75-76. 1026-2053); «Spontaneous Me» (103-105); «Our Old Feuillage» (171-176); «Song of the Redwood Tree» (207.20-23; 210. 99-101); «A Song for Occupations» (212.33-35); «With Antecedents» (240.33-35); «Out of the Cradle Endlessly Rocking» (246-247. 1-22); «As I Ebb'd with the Ocean of Life» (256.57-71); «When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd» (332-333.81-88); «As Consequent» (356-357.1-22); «The Return of the Heroes» (362.95-104); «Laws for Creation» (386.1-5); «Song at Sunset» (494-495.1-21).

As the wood-spirits came from their haunts of a thousand years
to join the refrain,
But in my soul I plainly heard.

Murmuring out of its myriad leaves,
Down from its lofty top rising two hundred feet high,
Out of its stalwart trunk and limbs, out of its foot-thick bark,
That chant of the seasons and time, chant not of the past only
but the future.

(« Song of the Redwood-Tree », pp. 206-207)

The second stanza may depend from the verb in the first one; however, it has been separated from the verb by a period and a blank space.

In some instances the syntax is disorganized: there is no verb that can accomodate and rank the string of nouns, as in this case:

Come now I will not be tantalized, you conceive too much of
articulation,
Do you not know O speech how the buds beneath you are folded?
Waiting in gloom, protected by frost,
The dirt receding before my prophetic screams,
I underlying causes to balance them at last,
My knowledge my live parts, it keeping tally with the meaning
of all things,
Happiness, (which whoever hears me let him or her set out in
search of this day).

(« Song of Myself », p. 55)

2.3 The third way in which Walt Whitman achieves expansion of syntax in *LG* is by means of utterances which are « ungrammatical », or of lowest - order - grammaticalness, i.e. they are not generated by the phrase structure rules of English. In these sentences, the deviance from the syntactical code of the English language centers, in all cases¹¹,

11. « Beginners » (9.); « Me Imperturbe » (11); « Starting from Paumanok » (17. 40-44; 26-27. 246-250); « Song of Myself » (29-30. 21-29; 35.139-144; 51.477-478; 52.497-500; 52-53.508-518; 67.860-862; 76-77.1063-

around the verb: as I will explain in paragraphs 3.0 and 4.0, Walt Whitman « deletes » that foundation of the sentence which is the verb, as in « Me Imperturbe »,

Me imperturbe, standing at ease in Nature,
 Master of all or mistress of all, aplomb in the midst of
 irrational things,
 Imbued as they, passive, receptive, silent as they,
 Finding my occupation, poverty, notoriety, foibles, crimes,
 less important than I thought,
 Me toward the Mexican sea, or in the Mannahatta or the
 Tennessee, or far north or inland,
 A river man, or a man of the woods, or of any farm-life of
 these States or of the coast, or the lakes or Kanada,
 Me wherever my life is lived, O to be self-balanced for
 contingencies,
 To confront night, storms, hunger, ridicule, accidents,
 rebuffs, as the threes and animals do.

(p. 11)

1069; 77.1070-1074; 77-78.1086-1095); « Salut Au Monde » (147.195-198);
 « Crossing Brooklyn Ferry » (160.6-12); « Our Old Feuillage » (171-176);
 « Song of the Broad Axe » (184.1-9; 185-188.25-93); « Song of the
 Redwood Tree » (206.1-5; 209-210.83-94); « A Song for Occupations »
 (216-218.103-132); « Myself and Mine » (236-237.1-9); « With Antecedents »
 (240.1-15); « Out of the Cradle Endlessly Rocking » (247-248.23-31; 251.
 130-143); « The World Below the Brine » (260); « Songs for All Seas,
 All Ships » (261-262.1-14); « Patrolling Barnegat » (263); « Thoughts »
 (270); « The Dalliance of the Eagle » (273-274); « First of Songs for a
 Prelude » (280-282.21-58); « As Consequent » (357.6-21); « By Blue Ontario's
 Shore » (343-345.65-106); « The Return of the Heroics » (362.97-104);
 « Old Ireland » (366.1-7); « Out from Behind the Mask » (382.1-15);
 « Laws for Creation » (386.1-3); « Thought » (388); « Kosmos » (392-393);
 « Italian Music in Dakota » (401.1-12); « The Prairie States » (402);
 « Passage to India » (411.1-9); « To Think of Time » (434-437.1-63);
 « Thought » (453.1-8); « Thou Mother with Equal Brood » (457.39-46);
 « Thoughts » (479); « From Far Dakota's Canons » (483.1-8); « Thoughts »
 (493-494.16-33); « Mannahatta » (507); « Paumanok » (507); « A Carol
 Closing Sixty-nine » (508-509); « A Font of Type » (509); « The Wallabout
 Martyrs » (510-511); « America » (511); « Out of May's Shows Selected »
 (512); « Halcyon Days » (513); « To Get the Final Lilt of Songs » (521-
 522); « Life » (524-525); « The U.S. to Old World Critics » (526-527);
 « My 71st Year » (541); « Apparitions » (541); « The Rounded Catalogue
 Divine Complete » (554); « LoG's Purport » (555.1-5).

or as in stanza 17 of « Starting from Paumanok »,

Expanding and swift, henceforth,
 Elements, breeds, adjustments, turbulent, quick and audacious,
 A world primal again, vistas of glory incessant and branching,
 A new race dominating previous ones and grander far, with
 new contests,
 New politics, new literatures and religions, new inventions
 and arts.

These, my voice announcing—I will sleep no more but arise,
 You oceans that have been calm within me! how I feel you,
 fathomless, stirring, preparing unprecedented waves and
 storms.

(pp. 26-27)

3.0 What the examples in 2.3 (cf. footnote 11) have in common is a syntax that does not conform to our conventions of competence: these utterances are semi-sentences¹² of a very special sort. Linguists agree that since we can better understand sentences of higher-order grammaticality, semi-sentences can be approached in terms of their well-formed parts. However, the quality of ungrammaticality of these sentences—their well-formed parts being so elusive, and the missing parts of the sentences so crucial—is such that the meaning can be recovered only by constructing a new grammar.

Even Chomsky's well known case of a semi-sentence,

* Colorless green ideas sleep furiously

12. Cf. on semi-sentences NOAM CHOMSKY, « Degrees of Grammaticality », in *The Structure of Language. Readings in the Philosophy of Language*, eds. JERRY A. FODOR and JERROLD J. KATZ, (Englewood Cliffs, N.J., Prentice Hall, 1964), pp. 384-398. Cf. also SOL SAPORTA, « The Application of Linguistics to the Study of Poetic Language », in *Style and Language*, ed. THOMAS A. SEBEOK, (New York, Technology Press of M.I.T. and John Wiley, Inc. 1960), and NILS ERIK ENKVIST, *Linguistic Stylistics*, (The Hague, Mouton, 1973), pp. 98-109.

can be generated by the phrase structure rules of English. We are dealing here with a case of semantic deviation. The well-formedness of the syntax allows the reader to postulate at least a non-sensical meaning: « Ideas that share contradictory properties are doing something impossible ».

The same can be said of this sentence from « I Sing the Body Electric » (p. 98):

(For before the war I often go to the slave mart and watch the sale).

This is a sentence of higher-order-grammaticalness, which our competence can grasp, once we postulate its absurdity for human categories of time. In fact, the rules of syntagmatic relationships are observed: the message is complete in all its parts. The speaker has obeyed the competence injunction as to how to say what he has to say. However, what he has to say seems to embody a semantic impossibility. « Before » and the tense of the verb are irreconcilable¹³. « War » is not a lexical item whose meaning imports a cyclical implication; war cannot be forecast like rain or the coming of tomorrow. In order to be able to say « before the war », the speaker must have seen at least the beginning if not the end of the given war. Therefore, conventions of time and expressions of time in the language do not allow him to transport his action in the present, to a time that he knows already to be past.

What is happening in this sentence from « I Sing the Body Electric » is central to my discussion of syntax, verbs and time in *LG*. We can safely assume that Walt Whitman was fluent enough in English (cf. all the well-formed parts of *LG*) to recognize the semantic impossibility of this sentence. What this sentence does is to qualify the speaker or persona of the poem as capable of doing an impossible

13. WILLIAM DIVER, « The Chronology System of the English Verb », *Word* 19 (August 1963), 141-191.

act: retrieving time past and living it as a present—an action unknown to humankind. The persona is either presenting himself as a God or denying the one-way linearity of time, by converting it into a spacelike dimension in which men can move freely back and forth. The matter-of-fact tone, the incidental (parenthetical) quality of the remark suggest that the line is doing both: thus humanizing a notion of time that only a hypothetical God can possess.

But in order to be able to verbalize such a concept in the terms available in English (and in most languages) the speaker has to verbalize the very categories of time that he seeks to eliminate. One can negate these categories and say that for St. Augustine's God no present, past or future exist, thereby acknowledging, in the same utterance, that they exist in human experience. The very language used requires a complete communicative intention to produce a verb and hence a tense specification. In order to express the persona's transcendence of human boundaries in time, these boundaries have to be signalled; the very language signals that the persona is operating a willful suspension of disbelief, that he is seeking to will his ignorance of time.

The parts of the poems listed in 2.2 and 2.3 (cf. also footnotes 10 and 11) show that the text of *LG* experiments with language in such a way as to do away altogether with this specification of time, by deleting the verb. Only by postulating an optional transformational rule of a very special sort, which modifies the phrase structure rules of English, can these utterances be related to the competence of the English speech-community, and to the other sentences of *LG*:

- 1) deep structure $S \rightarrow NP + VP$
- 2) transformational rule $Vb \Rightarrow \emptyset$
- 3) surface structure $S \rightarrow NP + \emptyset$

where \emptyset is an unaffixed element that has not received expression in the actual physical realization of the sentence. The verb has been deleted.

The transformational rule (T-rule, from now on) is a construct; it does not come from my competence in English, since there is no such rule in my linguistic inventory. I posit the rule theoretically in order to account for my (our) intuitions of the ungrammaticalness of such utterances, in order to rescue them from the range of « mistakes », consider them as a purposeful manipulation of the syntax, and place them in some relationship with the competence of the English-speaking community (and to the rest of the sentences in *LG*). The rule that I have postulated also enables me to speak theoretically about all such sentences and to explore their structure as implying a proposition, a hypothesis about the world, related to the conventional proposition $S \rightarrow NP + VP$, by way of the innovative move defined as the T-rule $Vb \Rightarrow \emptyset$, or verb deletion.

Sentences of the form $S \rightarrow NP + \emptyset$, then are grammatically incomplete and also contextually incomplete. To be sure, many utterances occur in common speech that are grammatically incomplete but contextually complete. « John », for example, is a complete sentence if it follows a question as to the identity of a person. The NP sentence is defined, in this case, as an elliptical utterance. Incomplete utterances also occur that result from mistakes; ambiguity, however, can be eliminated by speaker/listener interaction. The context of speech includes other clues to meaning: the so-called suprasegmental elements¹⁴ such as intonation, presence of reference, gestures and other systems of signs that can help disambiguate incomplete utterances.

Even though Walt Whitman himself defined his language as « speech », nonetheless we cannot avoid experience it as written, and the context of a written text does not include the suprasegmental and non-verbal clues to speech. Even when a poem is read aloud, the clues are not stipulated by the text (as in a drama script), but they must be supplied

14. LYONS, p. 63.

by the reader: they are not an aid to interpretation, rather the outcome of an interpretative act.

When semi-sentences occur in written texts and they cannot be categorized as elliptical, linguistic conventions allow the reader to dismiss them as mistakes or poor performances, to penalize the writer, as in the case of classes of English Composition. In the case of such utterances in a poem, they must be made meaningful: the postulation of the T-rule allows this possibility, by highlighting the portion of the sentence that has been deleted, the verb. These sentences must, therefore, be read *not as if* they contain the part that they do not contain; they must be read *differentially*, i.e. in terms of their deviance from our competence; though, at the same time, we must respect the intentionality of the poet who encoded them in such a fashion, if they are to be understood at all.

The choice of the examples that follow from *LG* has been dictated mainly by the logic of my argument concerning verbs and temporality, with a full awareness of the partial randomness of such choices, but also of the relevancy of the dimension of time in *all* the poems of *LG*.

A reminiscence of the vulgar fate,
A frequent sample of the life and death of workmen,
Each after his kind.

Cold dash of waves at the ferry wharf, posh and ice in the river,
half-frozen mud in the streets,
A gray discouraged sky overhead, the short last daylight of
December,
A hearse and stages, the funeral of an old Broadway stage-driver,
the cortege mostly drivers.

(« To Think of Time », p. 436)

« To Think of Time »¹⁵ provides us with a clue as

15. I like to think of the process of accretion of *LG*, which many critics define as organic growth, as a process of embedding of poems within a larger unit. Theoretically a sentence could be of infinite length, due to the recursive and embedding rules of English. It is beyond the

to the meaning of the syntactical pattern $S \rightarrow NP + \emptyset$. In fact, no ungrammatical sentences occur after line 63, the end of section 5—quite interestingly the middle point of the poem. Section 6 opens:

What will be will be well, for what is is well,
To take interest is well, and not to take interest shall be well.
The domestic joys, the daily housework or business, the building
of houses, are not phantasms, they have weight, form,
location,
Farms, profits, crops, markets, wages, government, are none of
them phantasms,
The difference between sin and goodness is no delusion,
The earth is not an echo, man and his life and all the things of
his life are well-consider'd.
You are not thrown to the winds, you gather certainly and
safely around yourself,
Yourself! yourself! yourself, for ever and ever! (pp. 436-437)

It is interesting to note that in this second part of the poem words reappear that had been used in the syntactically deviant first half of the poem. It is not a question of subject-matter that elicits sentences $S \rightarrow NP$

scope of this paper to collate and compare different versions of poems in LG, to examine their syntactical manipulation diachronically. The fact that these manipulations occurred reinforces the assumption that the sentences under examination are not the result of accident. Research in this direction could yield very interesting results.

I briefly examine here a variant of «To Think of Time». The poem was a part of the 1855 LG, where the first strophe appeared as:

TO THINK OF TIME... TO THINK THROUGH THE RETROSPECTION,
To think of today... and the ages continued henceforward.
Have you guessed you yourself would not continue? Have you
dreaded those earth-beetles?

Have you feared the future would be nothing to you?

The poem was untitled in the 1855 edition. It assumed its present title in the 1871 LG. In the 1891 LG the opening of the poem had changed to:

To think of time—of all that retrospection,
To think of to-day, and the ages continued henceforward.

Have you guess'd you yourself would not continue?...

A slight change has occurred, which stresses by virtue of the blank space, the separation of the semi-sentence from the context.

+ Ø, rather some intrinsic characteristic of the verb. The « profits », « the markets », and « the government » reappear now in the context of perfectly well-formed sentences, after the reassuring statement that « what will be will be well ». Time future has in store our own death (the funeral in the first half of the poem), but a death that is not final. The time that we have not yet experienced will not change our experience into phantasms; the artifacts produced by human labor will outlive us and render us immortal.

The abrupt change in the syntactical pattern (the reappearance of verbs) in the context of that statement paradoxically suggests that time must not and cannot be eluded if the poet wants to talk about time as a non-destructive agent. Its elision is more dangerous (even if it is a more accurate rendering of the poet's transcendentalist vision of the world) because it separates the poem from any meaningful interpretation by the future audience—the act that makes his cultural artifact, the poem, immortal.

The law of the past cannot be eluded,
The law of the present and future cannot be eluded,
The law of the living cannot be eluded, it is eternal... (p. 438).

In fact, the deletion of the verb abolishes, together with the notion of time and action, the notion of actor and subject of the sentence, and therefore any transferral of action from a subject to a direct or indirect object (any predication):

Thoughts.

Of public opinion,
Of a calm and cool fiat sooner or later, (how impassive! how certain and final!)
Of the President with pale face asking secretly to himself,
What will the people say at last?
Of the frivolous Judge—of the corrupt Congressman, Governor, Mayor—of such as these standing helpless and exposed...
(pp. 479-480)

or

Me Imperturbe.

Me imperturbe, standing at ease in Nature,
 Master of all or mistress of all, aplomb in the midst of
 irrational things,
 Imbued as they, passive, receptive, silent as they,
 Finding my occupation, poverty, notoriety, foibles, crimes,
 less important than I thought,
 Me toward the Mexican sea, or in the Mannahatta or the
 Tennessee, or far north or inland,
 A river man, or a man of the woods, or of any farm-life of these
 States or of the coast, or the lakes of Kanada,
 Me wherever my life is lived, O to be self-balanced for
 contingencies,
 To confront night, storms, hunger, ridicule, accidents, rebuffs,
 as the trees and animals do. (p. 11)

The first poem is composed of a string of prepositional phrases that depend from a NP (the title) that has been deleted from each line and separated by a period in the title. It can be argued that an action of thinking can be retrieved from the noun (which is indeed true of many nouns) and postulated in the deep structure; however, we would not be able to assign a subject to the action, nor to inflect the verb for tense and person. In any English sentence the Vb is that part that relates two different NPs; the Vb is the hinge of that relationship, that ranks one NP as subject and the other as either direct or indirect object. Once the Vb is deleted, no ranking of subject(s) is possible. $S \rightarrow NP + \emptyset$ is a linguistic realm of paratactical elements (lined up at best, unrelated at worst), between and among which no explicit and understandable connections are made.

Me Imperturbe is a case in point: the syntax, deprived of verbs, mimes the passivity wished for by the poet, the verbals indicate more a state than an action, and the logical subject (what our linguistic expectations and conventions would indicate as the logical actor of the sentence)

has been deprived of the grammatical status of subject of the utterance—the « I » has become the accusative « Me ». Our competence demands, instead, that we necessarily articulate a set of explicit relationships, that we make the connections. By means of his new, expanded syntax Walt Whitman structures his « simulacrum » of the world in a radically new way.

4.0

The impalpable sustenance of me from all things at all hours
of the day,

The simple, compact, well-join'd scheme, myself disintegrated,
every one disintegrated yet part of the scheme,

The similitudes of the past and those of the future,

The glories strung like beads on my smallest sights and hearings
on the walk in the street and the passage over the river,

The current rushing so swiftly and swimming with me far away,

The others that are to follow me, the ties between me and them,

The certainty of others, the life, love, sight, hearing of others.

(« Crossing Brooklyn Ferry », p. 160)

The state of the world in these sentences suggests a state of attained transcendence, in which no subject/object ranking is operative or possible (« glories strung like beads »); the « well-join'd scheme » is reached through a disintegration of identities, in space (I am whatever surrounds me) and in time (no change in substance will occur in time); the stanza above nearly replicates such a state.

It is Whitman's preoccupation with time and space that elicits the first and longest catalogue of *LG* and a type of syntax that has not entirely done away with the Vb:

Space and Time! now I see it is true, what I guess'd at,
What I guess'd when I loaf'd on the grass.
What I guess'd while I lay alone in my bed,
And again as I walk'd the beach under the paling stars of the
morning.

My ties and ballasts leave me, my elbows rest in sea-gaps,
 I skirt sierras, my palms cover continents,
 I am afoot with my vision.
 By the city's quadrangular houses—in log huts, camping with
 lumbermen,
 Along the ruts of the turnpike, along the dry gulch and rivulet
 bed,
 Weeding my onion-patch or hoeing rows of carrots and parsnips,
 crossing savannas, trailing in forests,
 Prospecting, gold-digging, girdling the trees of a new purchase,
 Scorch'd ankle-deep by the hot sand, hauling my boat down the
 shallow river,
 Where the panther walks to and fro on a limb overhead, where
 the buck turn furiously at the hunter,
 Where the rattlesnake suns his flabby length on a rock,
 where the otter is feeding on fish,
 Where the alligator in his tough pimples sleeps by the bayou...
 (« Song of Myself », p. 61)

The strings of phrases are held together by the appearance at the end of the catalogue (which is four pages long) of the first person and a verb: « I tread day and night such roads ». But the subject and the verb organize the long list at best formally. The verb seems to appear only as a concession to formal grammar, or as a way of bringing together all those elements, *at one stroke*, under the control of the « I », contemporaneously. The catalogue spatializes time; the « I » can cover an enormous stretch of space in the same verse. Catalogues of this form are just one step away from the abolition of time.

$S \rightarrow NP + \phi$ is the transcendental utterance; since the imaginative and literary act is for Walt Whitman a sacred act, a reenactment of creation¹⁶, the poet must reproduce the « true » state of affairs of the world; the

16. Cf. LAWRENCE BUELL, *Literary Transcendentalism. Style and Vision in the American Renaissance*, (Ithaca, N.Y., Cornell Univ. Press, 1973), p. 18.

abolition of time, as an illogical and unreal category within the transcendental model of the world, becomes almost a necessity. The innovative syntactical pattern makes harsh demands upon the reader, but the reader (the implied reader) makes demands upon the poet in turn.

Whoever you are holding me now in hand,
Without one thing all will be useless,

I give you fair warning before you attempt me further,
I am not what you supposed, but far different.

Who is he that would become my follower?
Who would sign himself a candidate for my affections?

The way is suspicious, the result uncertain, perhaps destructive,
You would have to give up all else, I alone would expect to be
your sole and exclusive standard,
Your novitiate would even then be long and exhausting...

(«Whoever You Are Holding Me Now in Hand», p. 115)

The reader has to adopt a new competence for the poems, and expect occasional radical departures from conventional linguistic habits; he will then see, through the new grid offered by the poet, a new world in which movement is neither possible nor necessary, in which time is not threatening, death not final, equality of status and substance achieved. In turn, he will be validating by his acceptance the very premises of the poems. But in such a state of achieved transcendence what need is there for communication, since no ignorance and no differences are possible? As it is stated in *Me Imperturbe*, the state of perfect, animal-like passivity entails also silence: «Imbued as they, passive, receptive, silent as they...». The poet needs the category of time in order to deny it and to prophesy its irrelevance:

What will be will be well, for what is is well,
To take interest is well, and not to take interest shall be well.

(«To Think of Time», p. 437)

It avails not, time nor place—distance avails not,
I am with you, you men and women of a generation, or ever so
many generations hence,
Just as you feel when you look on the river and sky, so I felt,
Just as any of you is one of a living crowd, I was one of a
crowd,
Just as you are refresh'd by the gladness of the river and the
bright flow, I was refresh'd,
Just as you stand and lean on the rail, yet hurry with the
swift current, I stood yet was hurried,
Just as you look on the numberless masts of ships and the
thickstemm'd pipes of steamboats, I look'd.

(« Crossing Brooklyn Ferry », pp. 160-161)

In this section of « Crossing Brooklyn Ferry » the poet has transported the present tense of section 1, into the past, after having abolished verbs and tense specification in the first stanza of section 2, and having spoken in the future tense about the actions of others which are dealt with in the present tense in section 3.

Given our linguistic conventions, only a prophecy of transcendence of categories of time and space is possible; the only meaningful statements about transcendence are those that defer it into the future, by prophesying it, and denying the category of time, which is acknowledged by virtue of the very structure of the utterance. And LG provides the readers with the experience of this deferral: the never-ending catalogues, the difficulty of putting full-stops at the ends of sentences, the suspension provided by the ungrammatical sentences, the involvement required of future audiences (both to validate the poem and the poet's identity through them).

See, projected through time,
For me an audience interminable.

(« Starting from Paumanok », p. 16)

The primary curb on linguistic innovations is the need to build a solid bridge with those future audiences. Time specifications may not be totally logical and adequate, but must be respected solely by virtue of our social and linguistic pact. Time specifications, moreover, import inflection in tense and person; they rest ultimately on an assertion of identity on the part of the speaker. The danger of Whitman's particular linguistic innovation consists in its undermining the identity of the poet¹⁷. In speech,

time is reinforced by firmly entrenched linguistic habits, which reflect the peculiar connections of time and persons, both as conscious beings and... as rational agents... We cannot achieve complete non-egocentricity in our characterization either of time and space... The essential egocentricity of time is reflected in the ineliminability of tenses...¹⁸

In *An American Primer* Walt Whitman writes:

The Real Grammar will be that which declares itself a nucleus of the spirits of the laws, with liberty to all to carry out the spirit of the laws, even by violating them, if necessary. — The English language is grandly lawless like the race who use [sic] it—or, rather, breaks out of the little laws to enter truly the higher ones.

It is so instinct with that which underlies laws, and the purports of laws, it refuses all petty interruptions in its way¹⁹.

The statement constitutes a declaration of individual freedom from any social (linguistic) constraint. But linguistic

17. For the problem of time and identity cf. HANS MEYERHOFF, *Time in Literature*, (Berkeley, Univ. of California Press, 1955). Cf. also chapter 3 of FRED CARLISLE, *The Uncertain Self. Walt Whitman Drama of Identity*, (Michigan State Univ. Press, 1973).

18. JOHN LUCAS, *A Treatise on Time and Space*, (London, Methuen, 1973), p. 280.

19. HORACE TRAUBEL, *An American Primer by Walt Whitman with Facsimiles of the Original Manuscript*, (Boston, Small Maynerd & Co., 1904), p. 6.

constraints alone allow the individual to produce meaningful (and communicative) utterances: this hint of paradox must not have escaped Walt Whitman, either. His revolutionary linguistic project reveals the antisocial premises on which it partially rests. The language of *LG* moves between two poles: on the one hand, self-centered, prophetic utterances, and on the other, utterances that try to escape from isolation, by transcending time and space (the agents of isolation) into a non-differentiated world of oneness, that denies individualized forms.

«Between the non-identity of pure fluidity and the fixity involved in all definitions—in words or in life—the American writer moves, and knows he moves»²⁰. And the American writers to whom Tanner refers here seem to be dealing with the problem that Whitman had deferred into the future for resolution, because of the structure of its very premises: the crucial (*but false*) opposition between language (which implies definition, boundary, restriction) and the flow that allows freedom.

Can [the American writer] find a freedom which is not a jelly, and can he establish an identity which is not a prison?... Can he find a stylistic freedom which is not simply a meaningless incoherence, and can he find a stylistic form which will not trap him inside the existing forms of previous literature?²¹

The randomness of Walt Whitman's most radical linguistic innovation is the ultimate attempt to escape the so-called prison of definition and social constraint. The occurrence of what I have called a T-rule, in fact, does not seem to be

20. TONY TANNER, *City of Words*, (New York, Harper & Row, 1971), p. 18. Tanner's introduction places Whitman in the context of this opposition, basic to the understanding of American literary and intellectual history. Also useful in illuminating the relationship between Transcendentalism, the problem of definition of the self, and style is Tony Tanner's *The Reign of Wonder*, (Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1965).

21. TANNER, *City of Words*, p. 19.

rule-governed. It is not elicited by a specific topic: it occurs throughout the several editions of *LG* and outlives revisions by the poet; not all the poems that deal specifically with time contain such ungrammatical sentences.

The randomness of Whitman's violations of the « Laws of Grammar » suggests an awareness that such utterances could turn against him. Whitman was using both types of sentence (or rather a spectrum of sentences that range from well-formedness to lower-order grammaticalness) indifferently, and in so doing was trying to escape the « prison » of codification on the part of the reader, the *rigor mortis* of a definition, while simultaneously calling for a new series of interpretative acts. The limit of any linguistic innovation is established by the codification produced by a non-random, patterned innovation: it ceases to be new and produces a new code—a new « prison ».

I know I am solid and sound,
To me the converging objects of the universe perpetually flow,
All are written to me, and I must get what the writing means.
I know I am deathless,
I know this orbit of mine cannot be swept by a carpenter's
compass,
I know I shall not pass like a child's carlacue cut with a
burnt stick at night.

(« Song of Myself », p. 48)

PAOLA LUDOVICI

STEPHEN CRANE: LA « LUNGA LOGICA » DI MAGGIE

My first disappointment was in the reception of *Maggie*. I remember how I looked forward to its publication, and pictured the sensation I thought it would make. It fell flat. Nobody seemed to notice it or care for it...¹.

In questa lettera del 1895, Crane confessava la sua amara disillusione per il fallimento del suo primo breve romanzo, *Maggie: A Girl of the Streets*, di cui aveva sperato che sia pubblico che critica cogliessero la novità, il tentativo di evoluzione rispetto ai modelli narrativi tradizionali. Le sue pur rare dichiarazioni teoriche indicano che da un lato egli aveva evidentemente inteso scrivere un'opera di programmatica rottura con i vuoti cascami della forma ormai polverosa del 'romance' (la sua polemica si rivolgeva, in modo particolare contro la finzione romanzesca, contro l'arbitrarietà delle soluzioni fantastiche e specialmente contro una concezione del romanziere come puro artefice di invenzioni evasive: « It seemed to me that there must be something more in life than to sit and cudgel one's brains for clever and witty expedients... »², mentre, dall'altro, aveva

1. *Stephen Crane: Letters*, edited by R. W. STALLMAN and L. GILKES, London, Peter Owen, 1960, p. 79 (Lettera 111, To an editor of *Leslie's Weekly*). Il volume, rifiutato sia da Richard Watson Gilder, direttore di *Century* che da Flower, direttore del progressista *Arena*, era stato pubblicato nel 1893 a spese del suo autore allora ventiduenne. Il sottotitolo era *A story of New York* e Crane si celava sotto lo pseudonimo di Johnston Smith. Solo un libraio di New York, Brentano, riuscì a venderne due copie, mentre altri librai rifiutarono perfino di esporre il volume sul banco dei loro negozi. Crane, convinto dell'importanza del suo libro, tentò perfino un ingegnoso sistema di propaganda personale, finanziando alcuni giovani che lo leggessero, esibendone la copertina, nei punti nevralgici di New York.

2. S.C.: *Letters*, cit., p. 31 (Lettera 34, To Lily Brandon Munroe). Per la narrativa popolare dell'epoca, si veda JAMES D. HART, *The Popular Book*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1950.

tentato di inserirsi nel dibattito che si era avviato, a fine secolo, sul romanzo, cercando di mediare tra la concezione della obiettività e trasparenza del narratore teorizzata da realisti quali Howells e James e la posizione dei naturalisti che concepivano, sì, anch'essi, un romanzo 'scientifico' e perciò impersonale, ma anche, in quanto strumento di indagine sociale, programmaticamente polemico.

Al tempo stesso Crane aveva intuito che innovare non significava solo scegliere un genere e non si riduceva a privilegiare una categoria o motivo narrativo, ma che per mutare il « senso » del testo bisognava piuttosto lavorare sui procedimenti della narrazione, trasformare l'impianto, il « pattern » compositivo, cioè la forma, il significante del contenuto intellettuale. La sua riflessione su una diversa poetica³ (e quindi su una sua diversa partecipazione al suo tempo) si rivelava proprio nella concreta operazione di scrittura del suo romanzo, e, dunque, nella specifica struttura dell'oggetto letterario contingente andava individuato il suo significato ideologico.

La « lunga logica »

La « fabula » di *Maggie, A Girl of the Streets* era scontata: il materiale narrativo riproponeva uno schema ben noto ai lettori dell'epoca e la successione degli avvenimenti era del tutto prevedibile.

Le vicende di una ragazza dei bassifondi di New York che aspira ad una vita meno squallida e che, illusa ed abbandonata da un uomo, non ha davanti a sé altra alternativa che la prostituzione e inesorabilmente conclude una vita di sempre maggiore degradazione col suicidio,

3. Si veda: LARZER ZIFF, *The American 1890's*, New York, The Viking Press, 1966; FRANCESCO BINNI, « Per una poetica del naturalismo » in *Studi Americani*, n. 13, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1967, pp. 299-324; VITO AMORUSO, *Letteratura e Società in America, 1890-1900*, Bari, De Donato, 1976.

nelle acque dell'Hudson, si trovavano raccontate non soltanto nei servizi sulla vita delle grandi metropoli dei giornalisti più attenti ai problemi sociali⁴, ma venivano riproposte anche dai pastori nei loro sermoni contro il vizio e la dissipazione, come in quelli famosi del reverendo Talmage e si delineavano perfino nei risultati statistici delle indagini sociali⁵. Norris stesso, in una recensione del 1896, notava:

*Maggie strikes no new note... Most of Crane's characters are old acquaintances in the world of fiction and we know all about - or, at least, certain novelist have pretended to tell us all about the life of a great city. In ordinary hands the tale of Maggie would be 'twice told'*⁶.

Crane manipola questo materiale già noto e questa vicenda tutta prevedibile, costruendo un intreccio più complesso, in cui nella successione orizzontale dei motivi dinamici della sequenza principale (la quale occupa non più della metà del breve romanzo e comprende, non senza interruzioni, i due grandi blocchi dei capitoli V, VI, VII, VIII che narrano del desiderio di Maggie di evadere dalla Bowery, e della apparizione e seduzione da parte di Pete; e dei capitoli XIV, XV, XVI e XVII in cui Maggie è abbandonata, si dà alla prostituzione e si uccide) si innestano verticalmente inserti narrativi che sembrano estranei alla storia e che, spezzettando in modo innaturale il discorso, lo rendono apparentemente discontinuo.

Crane è cioè completamente disinteressato ai complessi intrichi del racconto romanzesco e alla invenzione degli

4. In particolare J.A. Riis, *How the Other Half lives: Studies among the Tenements of New York*, New York, Charles Scribner's Sons, 1890.

5. Sull'argomento si veda la scelta antologica in M. BASSAN, *S.C.'s 'Maggie': Text and Context*, Belmont Co., Wadsworth Publishing Company, 1966. Per le fonti di *Maggie* si veda anche M. CUNLIFFE, «Stephen Crane and the American Background of 'Maggie'» in *The American Quarterly*, vol. 7, 1955, pp. 31-44, e R.W. STALLMAN, *Stephen Crane*, New York, G. Braziller, 1968.

6. in *Wave* (S. Francisco), XV, July 4, 1896, citato in M. BASSAN, *cit.* p. 114.

effetti-sorpresa e la sua attenzione sembra concentrarsi piuttosto sull'articolazione sintagmatica del discorso narrativo, sulla disposizione delle funzioni.

Il breve romanzo è in effetti organizzato a mosaico, attraverso una giustapposizione fortemente ellittica di tessere narrative che coincidono più o meno con il seguito di capitoli in cui è spezzettato il già breve romanzo e che consistono in gran parte solo di « scene ».

Ogni tessera narrativa è fortemente autonoma: si passa da una scena ad un'altra, da un tempo all'altro secondo una disposizione paratattica in cui sono deliberatamente evitate sia una precisa organizzazione cronologica che ogni correlazione causale definita.

Il mondo del « narrato » è dunque oscuro e incomprensibile: le frantumazioni logiche, le spezzature sintattiche della serie orizzontale di « quadri » descrittivi ne denotano la disgregazione, la discontinuità; ma la semplice giustapposizione ed accostamento di frammenti narrativi diversi finisce con l'istituire un rapporto logico, il loro accostamento costruisce un senso, così come avviene nella congiunzione per *asindeto*: Crane stesso parlava di una « lunga logica » sottesa alla sua opera e finì con il privilegiare questo modello narrativo su cui è costruito non solo *Maggie* ma anche, con effetti sempre più sottili e raffinati, gran parte della sua narrativa breve (*The Blue Hotel*, o *The Bride Comes to Yellow Sky* o *The Knife*).

A ben guardare queste tessere sparse, queste scene che si innestano nella vicenda principale, finiscono col costituirne proprio il tessuto connettivo e con l'assolvere cioè, oltre che ad una funzione descrittiva, proprio a quella funzione di sintesi diegetica che nel romanzo canonico spetta al sommario.

Gli inserti che frammentano e ritardano lo svolgimento lineare della vicenda principale sono in generale un repertorio di scene tipiche della Bowery, in cui attraverso un accumulo di episodi di violenza e di ubbriachezza viene descritto l'ambiente del quartiere popolare nella sua irredimi-

bile miseria e abiezione: in esse anche l'elemento drammatico, in apparenza preminente, è in realtà in funzione della descrizione della vita degli *slums* e della caratterizzazione dei tipi umani che vi abitano. Eppure queste interpolazioni, questi elementi paradigmatici del discorso narrativo, in cui si coagulano informazioni attributive e descrizioni, finiscono con l'assumere una funzione più propriamente diegetica, col colmare le molteplici lacune del racconto. La loro stessa contiguità con altre unità narrative più propriamente dinamiche, finisce col creare tra esse un rapporto dialettico. Si stabilisce spesso, razionalmente, una connessione causa-effetto fra due avvenimenti che non sono legati cronologicamente, né immediatamente consequenziali.

Si veda, ad esempio, la lunga sequenza iniziale — ben tre capitoli del romanzo — che si colloca in un periodo distante alcuni anni dall'esordio e che è in sé conclusa e del tutto indipendente dal resto della storia: le iterate scene di violenza in essa descritte, e di cui i bambini della Bowery sono sia protagonisti che spettatori costituiscono il postulato iniziale, i «dati» di un teorema, e rivelano la loro funzione narrativa solo per la continuità con il IV capitolo in cui con l'inaspettato attacco: «The babe, Tom, died», appare di quella violenza e miseria l'inevitabile conseguenza, l'eliminazione cioè del più debole.

Allo stesso modo con questa vigorosa paratassi vengono attribuite alla ostile violenza dell'ambiente sia la seduzione di Maggie che, con pudore manzoniano, avviene in una ellissi del racconto (tra la scena della fuga da casa («The girl cast a glance about the room filled with a chaotic mass of debris, and at the red, writing body of her mother. / «Go teh hell and good riddance»/. Maggie went»)) (IX, 41)⁷ e quella del ritorno dal lavoro del fratello: «Jimmie had an

7. Tutte le citazioni sono tratte dalla edizione critica delle opere di Crane; *The Works of Stephen Crane*, edited by Fredson Bowers, Charlottesville, The University Press of Virginia, vol. 1° «Bowery Tales» 1969. Il numero ordinale si riferisce al capitolo, il cardinale alla pagina.

idea it wasn't common courtesy for a friend to come to one's home and ruin one's sister » (X, 42)) sia il suo avvio alla prostituzione ed alla morte (nei capp. XVI e XVII). La rappresentazione craniana collegava così strettamente ambiente e personaggi rivelando la sua adesione alle teorie scientifiche del determinismo naturalista.

Altre scene interpolate invece riprendono con varianti una medesima situazione: la loro funzione si chiarisce, ancora una volta, proprio per la loro posizione nello sviluppo del testo, come avviene per i capp. VII, XII e XIV, in cui sono descritte tre serate passate da Maggie in compagnia di Pete, in tre diversi *saloons* della Bowery.

Anche questo procedimento narrativo « a scatti », che pone uno dopo l'altro una serie di fatti analoghi, ha un carattere paratattico; le tre scene, apparentemente autonome e concluse, sono in realtà tre prelievi rappresentativi nel « continuum » narrativo di una sequenza più ampia che si potrebbe definire « della seduzione », di cui descrivono tre stadi diversi. Apparentemente descrittive, esse, suggerendo una serie di informazioni, fanno in realtà avanzare la narrazione.

I tre locali notturni, in cui si assiste a spettacoli sempre più poveri e lubrichi sono frequentati da tipi di pubblico diversi che appartengono a strati sociali sempre più miseri e corrotti: dai poveri lavoratori di origine tedesca che bevono birra nel primo *saloon* (« The vast crowd had an air throughout of having just quitted labour. Men with calloused hands and attired in garments that showed the wear of an endless trudge for a living, smoked their pipes contentedly and spent five, ten or perhaps fifteen cents for beer... The great body of the crowd was composed of people who showed that all day they strove with their hands ») (VII, 30) agli ambigui personaggi che popolano il secondo locale, « grey-headed men, wonderfully pathetic in their dissipation » o « smooth-cheeked boys... with faces of stone and mouths of sin », fino ai frequentatori dell'ultimo *saloon* di infimo ordine, ritrovo di prostitute (« there were twenty-eight tables

and twenty-eight women and a crowd of smoking men »), nella cui ignobile confusione si sentono solo bestemmie o « the shrill voices of women bubbling over with drink-laughter » (XIV, 57).

Questi mutevoli scenari contribuiscono con la loro iconografia a connotare l'evoluzione ed il graduale deterioramento del rapporto amoroso, così stereotipo, del resto, tra i due protagonisti: un atteggiamento devoto e cavalleresco, da parte di Pete per ottenere il favore di Maggie, prima della seduzione, protettivo e padronale nelle prime settimane di convivenza, fino al rovesciamento totale delle rispettive posizioni nel momento in cui al disprezzo e all'abbandono di Pete corrisponde uno stato di totale subordinazione di Maggie e la sua definitiva degradazione al ruolo di prostituta.

A confermare una precisa intenzione da parte di Crane, questa struttura « a sbalzi » si riscontra anche a livello di microsequenza: nell'ambito, ad esempio, del capitolo XVII, in cui l'esperienza di prostituzione di Maggie viene concentrata nello spazio totalmente *acronico* di una lunga passeggiata notturna, in cui ella vaga dalle vie gioiose ed illuminate del centro cittadino fino a quartieri a mano a mano sempre più desolati ed oscuri. Piuttosto che sintetizzata nel suo svolgimento cronologico la sua vicenda di progressiva decadenza viene dunque rappresentata attraverso una serie di avvenimenti raggruppati per parentela tematica, attraverso frammenti paradigmatici: il succedersi di incontri con uomini diversi sempre più miserabili e degradati — dal giovane con « an evening dress, a moustache, a chrisanthemum and a look of ennui » fino a « a ragged being with shifting, blood-shot eyes and grimy hands ») (XVII, 70) e il mutare degli appellativi che le vengono rivolti da potenziali clienti (« Brace up, old girl », « come, now, old lady ») indicano le tappe della sua progressiva decadenza fino al suicidio⁸.

8. E. CADY (*Stephen Crane*, New York, Twayne Publ., 1962) parla a proposito del cap. XVII di « swift, telescoped moments »; J. BRUCCOLI, in « Maggie's Last Night » (*Stephen Crane Newsletter*, II,

Con questa operazione di sintesi, nonostante la frammentazione delle sequenze narrative, tutte le lacune vengono colmate, ma d'altra parte proprio un discorso narrativo così fortemente ellittico, dando per scontata la dinamica degli avvenimenti, finisce col modificare profondamente la nozione canonica d'intreccio, togliendogli ogni elemento di « sorpresa » e conferendo alla trama di Maggie un carattere di predestinazione.

La paratassi narrativa può anche stabilire tra le sequenze un rapporto di tipo diverso: è il caso dei capp. XIV e XV, dove, all'immagine di Maggie abbandonata da Pcte, con cui il primo capitolo si conclude, si giustappone, all'inizio del successivo, la visione di una donna sola e perduta nella città:

A forlorn woman went along a lighted avenue... The pace of the forlorn woman was slow. She was apparently searching for some one. She loitered near the doors of saloons and watched men emerge from them. She furtively scanned the faces in the rushing stream of pedestrians... The forlorn woman had a peculiar face. Her smile was no smile » (XV, 62).

la quale, deludendo ogni logica aspettativa, si rivela essere Hattie, una innamorata tradita da Jim.

Si tratta qui di un accostamento « per analogia » basato su una motivazione, per così dire, metaforica. Con questo procedimento, non solo la sorte di Maggie si unisce e confronta per similarità con quella di un'altra donna degli *slums*, ma viene fornita anche, con questo equivalente di una prolessi narrativa, una precisa allusione al futuro di Maggie che si realizzerà infatti puntualmente.

1967) sostiene che la passeggiata notturna di Maggie, rappresenta la sintesi della sua vita di prostituta. Il capitolo era certamente per Crane uno dei più importanti: è quello infatti in cui si registrano i maggiori mutamenti della prima edizione del 1893 a quella del 1896. Per una esauriente analisi delle varianti si veda la Textual Introduction di F. BOWERS a *The Works*, cit., pp. LXXVIII-XCI).

L'omologia tra i due episodi viene rafforzata, a livello verbale, dalla insistente ripetizione di frasi simili. Pete rifiuta di ascoltare Maggie:

« Say, yehs makes me tired. See? What d'hell do yeh wanna tag aroun' atter me fer?... See? Ain' yehs got no sense? Don' be allus bodderin' me. See? (XVI, 66)

e la congeda: « Oh, go t'hell! »; così come Jim non ascolta le preghiere di Hattie:

« Say, for Gawd's sake, Hattie, don' foller me from one end of d'city t' d'odder... Yehs makes me tired, allus taggin' me. See? Ain' yehs got no sense? », (XV, 62)

terminando anche lui col consueto: « oh, go t'hell ».

Esiste tra i due episodi una continuità sotterranea: le risposdenze testuali mettono a fronte e confondono la sorte delle due ragazze della Bowery.

Anche per Maggie, del resto, ormai prostituta di successo, verrà usato, come per Hattie, un appellativo generico « a girl of the painted cohorts of the city », né verrà più nominata altrimenti: perché ha ormai perso ogni individualità, è divenuta una cosa, una figura schematica, un « tipo » dei bassifondi: la realtà di Maggie ormai non conta più, ma soltanto il suo ruolo.

D'altra parte, questa connessione tra le varie storie stabilisce anche una direttrice metaforica del discorso craniano che, sottraendo a qualunque contingenza le singole storie, ne sottolinea emblematicamente il drammatico valore universale.

Lo scrittore ha rinunciato dunque alla sua « voce », ma il suo mondo è il prodotto di una logica ordinatrice, di una celata ideologia che articola la serie semantica delle situazioni narrative secondo un preciso ordine compositivo.

La stessa natura di romanzo-a-tesi che Crane attribuisce esplicitamente a *Maggie* nella dedica a Garland (« ... it tries

to show that environment is a tremendous thing... »)⁹ giustificava una manipolazione dello svolgimento, una ricostruzione della realtà rifratta attraverso un punto di vista ideologico: il mondo degli *slums* rappresentato da Crane, nonostante la sua precisione referenziale, è insomma tutto 'pensato', ogni tessera del suo mosaico costituisce un significativo.

L'autore stesso, del resto, dopo qualche anno, sentirà il bisogno di offrirci questa chiave di lettura:

Preaching is fatal to art in literature. I try to give to readers a slice out of life: and if there is any moral or lesson in it I do not try to point it out. I let the reader find it for himself. As Emerson said: « There should be a long logic beneath the story but it should be kept carefully out of sight »¹⁰.

Con il solo uso di uno strumento letterario, con la sapiente architettura del discorso narrativo, Crane rinunciando, in ossequio al canone realista della « trasparenza » del narratore, ad ogni commento esplicito che illumini i fatti e all'enunciazione di verità universali, non solo afferma la sua totale adesione ai principi del determinismo darwiniano (connessione causa-effetto tra ambiente e personaggi) ma ci rivela anche, elaborando un intreccio in cui tutti gli esiti sono scontati, una concezione del mondo totalmente pessimistica, una ideologia tendenzialmente conservatrice, in cui strutture economiche e leggi sociali, viste come immutabili, coincidono con il 'fato'. Dietro la linearità apparente del testo, si cela dunque una struttura assai ricercata: ed è nella struttura stessa che si coglie il senso del romanzo, si precisano alcuni dei suoi significati essenziali.

9. *S.C.: Letters*, cit., p. 14. La dedica venne da Crane ripetuta spesso, con piccole varianti, sulle copie che donava agli amici.

10. *Ibid.* p. 158 (Lettera 216, To John Northern Hilliard).

Il mondo chiuso della Bowery: « a dark region »

Anche se a lungo si sofferma sulla miseria e la tetragine della Bowery, sulla sua degradazione e violenza — che è del resto fatale in un mondo in cui le condizioni di vita sono immutabili e le strutture economiche fisse —, la rappresentazione che Crane intende dare del quartiere popolare è soprattutto quella di una comunità isolata, con una sua realtà culturale, chiusa al mondo in cui è inserita e con il quale, anzi, non ha alcun rapporto.

La stessa composizione circolare della trama, che si apre e chiude su due scene simmetriche, in cui la protagonista è assente ed è in primo piano l'ambiente degli *slums*, riduce la significatività sia del personaggio che della sua breve avventura e contribuisce a stabilire l'idea di un mondo fermo e immutabile.

Sin dall'inizio un complesso di segni confluisce ad epitomizzare l'immobilità e la chiusura del ghetto popolare, la cui irreversibile emarginazione viene del resto annunciata già dalla prima descrizione, in cui lo spazio è emblematicamente confinato tra le prigioni e il fiume:

Some laborers, unloading a scow at a dock at the river, paused for a moment and regarded the fight. The engineer of a passive tugboat hang lazily over a railing and watched. Over on the Island, a worm of yellow convicts came from the shadow of a grey ominous building and crawled slowly along the river's bank. (I, 7).

Il primo paesaggio della Bowery è dunque tutto « costruito », disegnato come una scenografia in cui debbano concentrarsi, nello spazio circoscritto del palcoscenico teatrale, tutti gli elementi funzionali della vicenda; la prima descrizione della Bowery connota una situazione sociologica e anticipa il racconto: è al tempo stesso strumento di informazione referenziale e commento metatestuale.

Il panorama del racconto è sempre l'opprimente paesaggio degli *slums*, « a dark region », in cui sono imprigionati

i personaggi, che ripercorrono all'infinito la stessa squallida geografia: dall'atmosfera soffocante e sudicia delle fabbriche, ai vicoli ed agli sterrati che costituiscono il campo di gioco e di lotta dei bambini, ai miserabili *saloons*, in cui gli adulti si inebetiscono nel bere, al trambusto e vocio del *tenement*, il grande caseggiato popolare, che è la sintesi della Bowery, un microcosmo, la rappresentazione emblematica dell'atmosfera che impregna il quartiere e, al tempo stesso, della sua situazione storica: che è quella di un ghetto.

Nella Bowery non esistono orizzonti aperti, libere prospettive: gli spazi sono degli *interni*, dei luoghi chiusi o limitati dalla massa compatta dei muri di cemento di un quartiere-lager: gli unici paesaggi naturali sono evocati dai protagonisti in brevi vagabondaggi dell'immaginazione e, per la estraneità al loro mondo hanno l'indefinitezza dei miraggi:

He (Jimmie) had, in a certain star-lit evening said wonderingly and quite reverently: «Dch moon looks like hell, don't it?» (IV, 23).

Maggie associa il ricordo dei paesaggi beati della Bibbia ai momenti estatici del primo incontro con Pete:

Her dim thoughts were often searching for far away lands where, as God says, *the little hills sing together* in the morning. Under the trees of her dream-gardens there had always walked a lover » (V, 26).

Imprigionati tra i muri del quartiere, gli abitanti della Bowery considerano un privilegio stare in un luogo dominante, poter guardare dall'alto: Jimmie è fiero di sedere a cassetta del suo carro, il suo « trono », guardando i pedoni affollarsi in basso sulla strada; Maggie vede Pete assai più « in alto » di lei: « she vaguely tried to calculate *the altitude of the pinnacle* from which he must have looked down upon her » (VI, 27).

Lo spazio che intrappola Maggie è sempre più circoscritto, angusto, soffocante: la opprime, la asfissia: « The

air in the collar and cuff establishment strangled her. She knew she was gradually and surely shriveling in the hot stuffy room » (VIII, 34). Maggie è l'unica che desideri uscire dal quartiere, compiere un percorso verso l'esterno, verso uno spazio diverso, più ampio ed è forse per questo eletta a dignità di protagonista.

Ma alle creature della Bowery, il cui destino è inevitabilmente segnato, è preclusa ogni alternativa: i bambini sono predestinati metaforicamente « to the gutter » e anche Jim denuncia il ridotto margine di scelta che è consentito a sua sorella, come a tutte le ragazze della Bowery:

Mag, I'll tell yeh dis! See? Yeh've edder got teh go teh hell or go teh work! (V, 10).

La stessa Maggie è consapevole dello stigma che l'ambiente le ha imposto:

she wondered if the culture and refinement she had seen imitated... by the heroine on the stage, could be acquired by a girl who lived in a tenement house and worked in a shirt factory (VIII, 37).

Le poche fughe fuori del quartiere coincidono significativamente con l'intermezzo del corteggiamento di Pete, il breve « idillio » che fa da contrappunto al crudo naturalismo della vicenda: sono le gite allo Zoo, alla Central Park Menagerie, ai baracconi dei Mostri¹¹, al teatro. Ma la frontiera è insormontabile e Maggie muore inghiottita dal fiume, la sua presenza è sottratta, anche grammaticalmente, al racconto o, meglio, è cancellata, annullata nel paesaggio della Bowery, nell'ambiente, che occupa definitivamente il centro della ribalta¹².

11. Circhi, fiere, baracconi erano gli spettacoli più popolari del momento. Si veda T. BEER, *The Mauve Decade*, New York, Alfred A. Knopf, 1926.

12. Nel brano il momento della morte è realizzato come in una sequenza cinematografica in « soggettiva »: « *She went into the blackness*

Crane organizza deliberatamente il mondo del suo racconto secondo il modello di uno spazio chiuso, circoscritto in precisi, angusti confini, contrapposto allo spazio esterno che è ignoto, non rappresentato, ridotto ad uno sfondo indistinto: il fiume diventa un confine, una linea invalicabile che separa irrevocabilmente due società, due mondi, due culture. Anche il tempo vi trasgredisce le leggi della cronologia ufficiale: è misurato da ritmi interni al quartiere; ne ricostruisce e significa le esperienze.

I mesi sono scanditi dalla vecchia madre Johnson sul ritmo delle sue ubriacature: « she measured time by means of sprees » (V, 32); l'anzianità di lavoro delle ragazze in fabbrica può essere misurata da « various shades of yellow discontent » (V, 15); la maturità di Jimmie si riconosce dal mutamento del suo atteggiamento verso la società, « his sneer became chronic ». In questo mondo di reietti il tempo si snoda sul numero degli arresti: Jim « began to be arrested. Before he reached a great age, he had a fair record » (IV, 23), la madre di Maggie « had gradually arisen to that degree of fame that she could bandy words with her acquaintances among the police — justice-court officials called her by her first name ». (V, 24).

Anche la continua ripetizione di episodi simili (Maggie si ritrae disgustata dal contatto con due giovani prostitute (XII, 53) come poi si allontaneranno per non sfiorarla le vicine benpensanti o il pastore a cui si rivolge per aiuto (XV, 64 e XVI, 67); lo stesso gesto di repulsione avranno le prostitute nei riguardi di Pete ubriaco (XVIII, 74)) e l'uso sintattico frequente dell'imperfetto di abitudine e di altre formule iterative, servono a caratterizzare l'aspetto ripetitivo ed abitudinario delle esistenze della Bowery e contribuiscono

of the final block ...At the feet of the tall buildings appeared the deathly black hue of the river. *Some hidden factory* sent up a yellow glare, that lit for a moment the waters lapping oilily against timbers. *The varied sounds of life*, made joyous by distance and seeming unapproachableness, came faintly and died away to a silence ». (XVII, 70).

a dimostrare che la vita del quartiere popolare si svolge secondo ricorrenze fisse, ripetizioni di moduli, ritmi prevedibili.

In questo mondo ristretto, rimpicciolito, le cose cambiano di senso e mutano proporzioni, è stravolta la tassonomia: inezie minute possono assumere proporzioni grandiose, dettagli insignificanti essere investiti di importanza iperbolica. Per Jim, che guida un carro da trasporto, il carro dei vigili del fuoco che può correre a velocità non consentite e infrangere tutte le regole del traffico diventa un simbolo del Privilegio, un oggetto di devozione (« A fire engine was enshrined in his heart » IV, 23) mentre Maggie proietta significati emblematici anche su una tenda da drappeggiare intorno alla stufa. Brutalizzata ed umiliata, sembra assimilare la sua sorte per processo metonimico con lo stato della tenda a fiori lacerata e scomposta: si stabilisce per contiguità una curiosa relazione di affinità: tra personaggi e oggetti i contorni si cancellano, sfumano i confini.

All'autore non sembra conveniente neppure dare a Maggie una voce, tanto i suoi atti e perfino la dinamica dei suoi pensieri seguono itinerari rituali; le riserva dunque un numero inferiore di battute rispetto a tutti gli altri personaggi — sei a Maggie bambina e sei a Maggie adulta e, più che altro, interiezioni: ed anche per questo suo mutismo Maggie è un personaggio-oggetto, una cosa.

Maggie, direbbe Goldmann (per cui il ridimensionamento del 'personaggio' nel romanzo è parallelo al momento in cui il processo di concentrazione capitalistica passa dall'economia liberale a quella dei cartelli, dei monopoli e dei trusts), non è individuo « autonomo »: ha perso cioè anche quell'« unico valore che il liberalismo aveva conservato »¹³.

Maggie non afferma mai la sua individualità, la sua concreta esistenza, il suo essere contingente. L'assimilazione

13. LUCIEN GOLDMANN, « Interdipendenze tra società industriale e nuove forme di creazione letteraria » in *La creazione culturale*, Roma, Armando, 1974.

di questo personaggio così passivo, di questa personalità così insignificante all'ambiente che la circonda è sottolineata anche nella contrapposizione paradigmatica del titolo, in cui al nome proprio che stabilisce una identità narrativa, fa seguito un tratto caratterizzante, « a Girl of the Streets », che la iscrive in un ben preciso ambiente spaziale e sociale.

Maggie non è un personaggio, è una funzione; non un soggetto ma uno sguardo passivo che ha il compito di mettere a fuoco e incorniciare il quadro¹⁴: si annulla nella contemplazione, si perde nella descrizione, si frammenta nelle molteplici osservazioni della realtà.

E' la scena dunque che resta in primo piano, l'ambiente che egemonizza il racconto, un ambiente-soggetto, che trasmette dei valori, propone dei modelli culturali. La Bowery è infatti soprattutto uno spazio semantico un universo che ha delle sue unità culturali, delle sue leggi prescrizioni convenzioni, delle stereotipie che connotano una diversa qualità dell'esperienza.

Come tutti gli avvenimenti, nel cerchio ristretto della Bowery, sono scontati e prevedibili, così anche gli atteggiamenti dei personaggi sono stereotipi, i gesti convenzionali, l'espressione dei sentimenti — sia d'amore che di interesse — si adegua a modelli prestabiliti: « He (Pete) waved his hands like a man of the world, who dismisses religion and philosophy... » (V, 25); « That swing of the shoulders... combined with the sneer upon his mouth, told mankind that there was nothing in space which could appall him » (V, 27).

Del resto tra gli abitanti della Bowery, che appartengono tutti allo stesso ceto e conducono una esistenza simile,

14. Anche nelle opere del naturalismo francese è frequente la presenza di un personaggio che « osservi » la scena e giustifichi dunque la descrizione. Si veda Philippe Hamon, « Un discours contraint » in *Poétique*, n. 16, 1973, pp. 411-445. Sulla tecnica impressionistica delle descrizioni craniane si veda A. LOMBARDO, « Introduzione » a S. CRANE, *Romanzi brevi e racconti* (tradotti da chi scrive), Milano Feltrinelli, 1963, pp. 7-27; anche SERGIO PEROSA, *Le vie della narrativa americana*, Milano, Mursia, 1966.

nasce una rassomiglianza che è al tempo stesso biologica e sociale: hanno gli stessi gesti, le stesse intonazioni di voce.

Anche le azioni devono svolgersi secondo regole che la comunità considera ineluttabili: tutta la relazione tra Pete e Maggie obbedisce, come si è visto, a uno schema codificato. La zuffa tra fratello e seduttore si sviluppa secondo un preciso rituale (è, infatti, la puntuale replica — dal primo scontro verbale alla lotta conclusiva — del litigio col cliente raccontato da Pete); e, alla morte di Maggie, la madre si prepara alla espressione del dolore prescritto nei termini che la comunità si attende da lei. La stessa continua presenza della gente della Bowery ad ogni accadimento (nel 'tenement', per le strade) rappresenta il riconoscimento della necessità di una sanzione collettiva a fatti e sentimenti individuali.

Per gli abitanti del quartiere la spartizione dei ceti sociali è rigida, le istituzioni immutabilmente prestabilite, l'etica coincide con una elementare valutazione esterna: in una statica atmosfera sia sociale che psichica essi, incapaci di aprire un rapporto dialettico con la realtà della nuova civiltà industriale e di conseguenza ogni presa trasformativa su di essa, senza rendersi conto del complesso moto delle forze storiche e dei meccanismi che stanno alla base dei rapporti sociali, finiscono con l'accettare supinamente le leggi e le regole del mondo borghese la cui realtà non riescono ad abbracciare, e di cui il ghetto proletario finisce con l'essere, nella sua fissità, una replica grottesca.

Anche con questa esistenza così formalizzata, con questa fissità di moduli, Crane mette in rilievo l'abisso storico incolmabile che divide la Bowery dal resto del consorzio civile e, al tempo stesso, ne denuncia la realtà mortuaria, il suo sottrarsi alla vita.

I codici culturali, l'ironia

Anche se il mondo all'esterno degli *slums* intenzionalmente non è rappresentato, esso è strutturalmente pre-

sente; sottratto al racconto, l'universo storico è implicito, interiorizzato, confinato all'interno delle coscienze, entro le quali l'etica borghese agisce con le oscure forze della consuetudine. In un contesto sociale che non li autorizza si inscrivono, incongrui, inattuali, i concetti borghesi di famiglia, virtù, onorabilità che gli abitanti della Bowery, pur stravolgendoli nella loro ottica, accettano stolidamente.

Maggie, che nonostante il suo toccante destino di vittima è, per la sua cedevolezza, una parente assai lontana delle invitte vergini dei romanzi sentimentali sette-ottocenteschi, che fanno un valore della loro dignitosa inviolabilità e resistenza, non è molto diversa dall'ambiente che la circonda ed accetta in pieno il codice etico dei suoi aguzzini. Entrando nel nostro campo visivo per la prima volta, è in tutto e per tutto simile agli altri bambini della Bowery, e altrettanto violenta verso i deboli:

A small ragged girl dragged a red, bawling infant along the crowded ways. He was hanging back, baby-like, bracing his wrinkled bare legs... She jerked the baby's arm impatiently. He fell on his face, roaring. With a sec second jerk she pulled him to his feet... (II, 11).

Maggie si muove nella stessa area di comportamento della comunità cui appartiene, ne considera legittime le convenzioni. L'atteggiamento di disgusto che assume verso le prostitute è lo stesso che il fratello e i vicini hanno verso di lei: « Maggie perceived two women seated at a table with some men... As she passed them, the girl, with a shrieking movement, drew back her skirts » (XII, 53); « He (Jimmie) drew hastily back from her... his repelling hands expressed horror of contamination... The crowd at the door fell back precipitately » (XII, 64). Rispetta, anche, la logica sociale del « potere » come testimoniano sia la sua ammirazione per la forza fisica (è attratta da Pete perché è « invincibile in fight », « one hose knuckles could defiantly ring against the granite of law » (VI, 28)) sia il rispetto per

i valori economici. E non solo per il denaro (« He (Pete) must have great sums of money to spend ») ma anche per l'importanza che attribuisce ai particolari dell'abbigliamento che nel mondo borghese hanno un preciso significato di *status symbols*: le scarpe di coppale del barista elegante, il cappellino e i guanti della prostituta di successo.

I fenomeni culturali che dal mondo esterno penetrano negli *slums*, staccati completamente dal loro contesto reale, da una situazione di vita, si deformano: dallo scarto dei livelli culturali si produce un ironico effetto di *straniamento*: con questo espediente, servendosi di un'ottica non sua, di un diverso modo di vedere, Crane, scopre, e rivela, la inaccessibilità della cultura tradizionale (Pete, al Museo, riflette: « Look at all dese little jugs Hundred jugs in a row! Ten rows in a case an' 'bout a t'ousand cases! What d'blazes use is denm? » (VIII, 36)), la inconsistenza di una religiosità ridotta a pura formula ipocrita (« Many of the sinners were impatient over the pictured depths of their degradation. They were waiting for soup-tickets » (IV, 20)), la pericolosa fascinazione di spettacoli lubrichi e evasivi.

Tutta la visione che Maggie ha della sua esperienza — del suo banale idillio amoroso come della sua posizione di prostituta — è determinata dalla ristretta serie di unità culturali e semantiche che ha a sua disposizione e che media da una cultura a lei totalmente estranea e sovrapposta.

Maggie traduce Pete in un codice estetico e retorico mutuato da un repertorio romantico; ella pensa secondo gli schemi oleografici di una cultura d'accatto, traveste erroneamente un piccolo teppista del suo mondo secondo il modello archetipo di un eroe cavalleresco.

L'uso continuo di termini prelevati dal campo semantico tipico di una civiltà feudale, (il codice cavalleresco è presente sin dall'inizio: Jim lotta, nei suoi giochi infantili, per l'onore di Rum Alley, e, diventato grande, stigmatizza il comportamento del seduttore di sua sorella non secondo le leggi dell'etica, ma secondo il principio cavalleresco della 'cortesìa') non solo dà rilievo alla scarsezza dei modelli cul-

turali a cui Maggie può far ricorso per determinare la sua visione del mondo, ma ne fa anche risaltare l'incongruenza: niente infatti di più incompatibile e distante dell'*ethos* cavalleresco dalla situazione di giungla della Bowery.

Crane, dunque, in obbedienza ai canoni del romanzo naturalista (oggettività e impersonalità) non esibisce la sua parola ma tenta un modo di raccontare anonimo, neutrale: la parola dei personaggi è rispettata e attraverso di essa viene messa in luce, senza alcuna esplicita enunciazione da parte del narratore, un frammento della loro ideologia; ogni evento, filtrato attraverso l'ottica degli *slums*, è tradotto nei codici elementari di quella comunità, nella corralità del mondo subordinato e degradato dei proletari di New York.

A livello verbale, anche il rilievo dato al gergo, al dialetto, che è strumento di comunicazione e, al tempo stesso, espressione culturale della Bowery, è un espediente per esplorare un mondo remoto, una realtà estranea: nel racconto non si trova mai un discorso « riferito », il ricorso allo stile diretto libero così frequente nei romanzi ottocenteschi, ma piuttosto l'uso ripetuto del dialogo.

Crane preferisce cioè riprodurre la parola del personaggio, distanziandola, senza subordinarla alla sua prospettiva, insistendo sugli effetti mimetici di questo linguaggio estremamente elementare, basico e ripetitivo, pieno di costrutti pleonastici, dal lessico povero, essenzialmente fatico, teso più che altro ad assicurarsi una forma di contatto. Ecco, ad esempio, il resoconto di Pete della sua eroica zuffa con un cliente prepotente:

« Well, d'blokie he says: « T'hell wid it! I ain' lookin' for no scrap! he says - sec? But' he says, I'm 'spectable cit'zen an' I wanna drink an' purtydamnssoon, too. 'Sec? 'D' Hell', I says. Like dat! 'D'hell'I says. Sec? 'Don' make no trouble', I says. Like dat. 'Don' make no trouble', I says. Like dat. 'Don' make no trouble' Sec?... » (V, 26)

Il dialetto consente dunque di trascrivere le esperienze dei personaggi traducendole nei loro termini e nelle loro unità culturali; non è infatti né puramente un *idioletto* caratterizzante un personaggio, né una tecnica per dare una definizione bozzettistica del « colore locale » come in altri naturalisti (Garland, ad esempio) e neppure un veicolo di concretezza e ricchezza linguistica per ottenere un'alternativa di carattere espressivo, un espediente per introdurre i materiali vivi del linguaggio americano (come in Twain), ma è piuttosto un *socioletto*, il segno tangibile di una situazione socioculturale periferica e del tutto subordinata.

Crane sembra dunque aderire in pieno alla convenzione dell'assoluta *trasparenza* del narratore e dell'autosufficienza della storia come enunciato autonomo. Ma, in realtà, la parola rozza, sintatticamente inarticolata dei personaggi, viene citata ironicamente, mortificata, sottomessa, con un effetto di distanziamento dal punto di vista dello scrittore.

Perché acquisti il massimo rilievo, il dialetto viene deliberatamente incastonato nel linguaggio del narratore, colto e raffinato; l'articolazione elementare del gergo è messa in risalto dalla tensione del tono che modella i periodi: si configura così una precisa opposizione ignoranza/cultura che rispecchia il contrasto *slums*/mondo civilizzato: una opposizione di piani stilistici che indica anche la scissione che si era operata nella democratica società americana.

Allo stesso modo il narratore alterna la sua visione a quella del personaggio: egli cioè insinua sottilmente il suo punto di vista e, pur rivelando, attraverso le loro rappresentazioni, la realtà dei parlanti, la circoscrive, da rilievo alla sua diversità e, al tempo stesso, ne prende le distanze. Il registro raziocinante del narratore si interseca alla visione più partecipe e sognante di Maggie, nella descrizione della prima visita di Pete:

He sat on a table in the Johnson home and dangled his checked legs with an enticing nonchalance. His hair was curled down over his forehead *in an oiled bang*. His *pugged nose*

seemed to revolt from contact with a bristling moustache of short, wire-like hairs... His patent leather shoes looked like weapons ...His mannerisms stamped him as a man who had a correct sense of his personal superiority. There was valor and contempt for circumstances in the glance of his eye». (V, 25)

e la sua ottica si interpola a quella della protagonista quando, mentre la Maggie del «racconto» osserva incantata uno spettacolo teatrale, nel «discorso» del narratore gli aggettivi sviluppano un movimento antitetico, ci presentano, in contrappunto, la diversa realtà:

In the evenings if week days he (Pete) often took her to see plays in which the dazzling heroine was rescued from the palatial home of her treacherous guardian by the hero with the beautiful sentiments. The latter spent most of his time out at soak in *pale-green* storms, busy with a *nickel-plated* revolver... (VIII, 36).

Al 'codice' culturale della gente della Bowery, si alterna, anche qui per asindeto, cioè senza alcuna mediazione, quello dell'autore, che gli consente di distanziare il mondo del 'narrato' e di sfuggire quindi alle insidie del patetismo e del coinvolgimento. Avviene cioè un montaggio istantaneo di due diversi 'punti di vista', focalizzati su una stessa situazione. E proprio da questo meccanismo di giustapposizione di codici staticamente contrapposti, dal confronto di due diverse saggezze, dallo scontro di due modelli di cultura, nasce la particolare *ironia* craniana.

Anche a livello verbale Cranc insiste sul gioco dei mutamenti delle associazioni semantiche nel trascorrere da un codice all'altro: degrada due volte, ad esempio; l'idea di 'rispettabilità', tipica unità culturale del mondo borghese. La prima volta essa compare come parola priva di senso e non pertinente nel contesto del quartiere popolare in cui essere rispettabili vuol dire essere obbedienti a un sistema convenzionale di segni esteriori, in osservanza a un *ethos*

fattosi assoluto, senza rapporto con la realtà pratica; («He (Pete) felt a trifle entangled... Revelations and scenes might bring upon him the wrath of the owner of the saloon, who insisted upon *respectability* of an advanced type (XVI, 65)); a sua volta il termine è associato in modo criticamente disincantato e polemico dal narratore a proposito del comportamento dell'ecclesiastico che allontana Maggie, credendola una donna di malaffare: «he saved his *respectability* by a vigorous side-steps» (XVI, 67). Ed è ancora un'ironia che, subito dopo questo rigetto, a livello di intreccio, nel capitolo immediatamente seguente, Maggie appaia davvero nelle sue nuove vesti di prostituta).

Al racconto si alterna dunque, surrettiziamente, il commento al racconto: attraverso questo continuo contrappunto Crane esprime giudizi valutativi, offre interpretazioni, precisa il senso delle scene: il suo 'discorso' (traccia persistente delle 'tesi' sociologiche, delle dimostrazioni scientifiche, rivendicate programmaticamente dal romanzo naturalista) insidia minacciosamente la 'mimesi'. Affiora insomma, nei riguardi della realtà rappresentata, un discorso *riflessivo* che, passando sulla testa dei personaggi, accomuna narratore e lettore. Lo scrittore, attraverso questa intrusione, si rivolge al fruitore, lo chiama in causa, stabilisce con lui un rapporto, una semantica comune.

Egli postula cioè un tipo di narratario-complice, che partecipi del suo stesso universo culturale, che disponga di idee e parametri comuni; crea un codice relativo all'asse autore-pubblico da alternare a quello dei personaggi. Ma esige anche un tipo di lettore a lui affine, attento ai percorsi dell'intreccio, alla topografia del testo.

Che la narrazione sia infatti istituita a messaggio, orientata verso un preciso destinatario, è segnalato esplicitamente all'inizio del cap. XVIII; «Upon a wet evening, *several months after the last chapter...*» (XVII, 68): in una scena rigorosamente mimetica si apre, così, una fessura sull'atto del raccontare, si assume inequivocabilmente il riferimento alla narrazione scritta.

Anche nella descrizione dell'ultimo *saloon* in cui Pete accompagna Maggie, il lettore viene portato all'interno del testo, nel mondo del « narrato », attraverso la puntuale ripresa, a livello verbale, di un *significante* (invece che con un richiamo al referente esterno): « *The rumble of conversation was replaced by a roar* » (XIV, 57) è una citazione precisa del « *deafening rumble of glasses* » (XII, 51) che regnava nel precedente locale.

Questo significa che a Crane interessa focalizzare l'attenzione proprio sui suoi procedimenti narrativi, sulla disposizione del suo testo, sull'organizzazione del discorso, e dunque su quello che è il suo lavoro di narratore, sulla sua concezione della narrativa: il discorso dello scrittore è quasi sempre un metadiscorso.

La struttura parodica

Si può cogliere nel racconto, infatti, se non una precisa dichiarazione di poetica, certo uno spunto polemico contro le pratiche letterarie dell'epoca, contro alcune forme narrative. Lo spettacolo teatrale, a cui Maggie assiste in compagnia di Pete in una delle prime serate del loro corteggiamento, serve a denunciare le rappresentazioni della realtà offerta alla gente degli *slums* urbani.

Qui, per la prima volta forse nella letteratura americana, emerge in modo evidente un fondamentale motivo tematico: la lucida consapevolezza del processo storico di « massificazione » della cultura, di cui si individuano i caratteri, le strutture, i meccanismi, le tecniche comunicative.

Nella struttura fondamentalmente manichea sia della costruzione iconografica della scenografia (in cui la « *palatial home* » del ricco tiranno e la Chiesa dalle « *happy-hued windows* » è contrapposta alle « *snow storms* » tra le quali si dibattono i poveri, vittime innocenti) che nella stereotipia dei personaggi (« *the hero... with the beautiful sentiments* », l'innocente eroina e il ricco cattivo, « *his pockets stuffed with bonds, his heart packed with tyrannical purposes* »)

e, nella semplificazione di una trama sempre uguale, si coglie la elementarità di un linguaggio teatrale fondato su un codice rigido e per la sua ridondanza già noto. E' infatti analizzato il funzionamento del circuito comunicativo, la dialettica del rapporto con lo spettatore, le risposte del pubblico: dalla ricezione del messaggio: « If one of them (gli attori) rendered lines containing the most subtle distinctions between right and wrong, the gallery was immediately aware if the actor meant wickedness and denounced him accordingly », al processo di coinvolgimento e identificazione: « the loud gallery was overgwhelmingly with the unfortunate and the oppressed », alla acriticità delle reazioni abilmente manipolate: « Shady persons in the audience revolted from the pictured villainy of the drama. With untiring zeal they hissed vice and applauded virtue. Unmistakably bad men evinced an apparently sincere admiration for virtue » (VIII, 36-37).

Un preciso disegno polemico si rivela in questa ricostruzione di una delle prime manifestazioni della industria di una cultura « evasiva »: ed è qui infatti che Crane addensa maggiormente il gioco ironico dei codici e divengono più evidenti gli ammiccamenti al lettore.

Sotto mira è tutta la letteratura popolare di successo: in filigrana, dietro la semantica del racconto teatrale, si individuano tutti gli elementi dei romanzi di avventura e sentimentali che venivano pubblicati, con successo, a puntate su quotidiani e riviste. Erano gli anni della fortuna di *feuilletons*, legati a modelli e ideali anacronistici, come *L'Abbé Costantin* di Halevy o dei prodotti della fantasia romantica di F.M. Crawford o A.C. Gunter¹⁵, in cui, dietro il nostalgico recupero del repertorio cavalleresco dei *romances* storici o esotici, si nascondevano (e riproponevano) valori tipicamente borghesi e che non avevano alcuna reale connessione con la situazione dei fruitori (la moralità, ad esempio, è definita solo in termini di purezza sessuale), mentre

15. Si veda J. D. HART, *cit.*

le differenze di classe venivano opportunamente sostituite con differenziazioni assai più astratte dal contesto storico come quella tra Bene e Male.

I lettori degli inizi del '900, (e gli spettatori degli *slums*), consumatori-cavia di una cultura di massa, erano sollecitati a costruirsi un'altra realtà ed a proiettare sui personaggi della *fiction* desideri e problemi della loro esistenza, finendo poi col riconoscersi nel « lieto fine », nella soluzione inevitabilmente consolatoria che blandiva tutte le loro attese. Come dice Umberto Eco: « i lettori chiedono al romanzo popolare non tanto di proporgli nuove esperienze formali o rovesciamenti drammatici e problematici dei sistemi di valori vigenti, ma esattamente il contrario: di ribadire i sistemi di attese assestati e integrati alla cultura corrente »¹⁶.

Crane dimostra di conoscere bene le regole della narrativa popolare, di aver capito quali sono le attese del pubblico, ma non le blandisce: anzi, deliberatamente, le osteggia, le contraddice, le delude.

Infatti, pur sfruttando il repertorio delle situazioni topiche della narrativa patetica del periodo, le combina nell'intreccio diversamente: in questo senso proprio il modo in cui sono strutturati i contenuti narrativi di *Maggie* connota una precisa posizione ideologica; la trasgressione alla « fabula » tradizionale acquista senso, insomma, in quanto scarto dalla norma: la scelta di un modello « canonico » dell'epoca è compiuta proprio in base alla possibilità di una utilizzazione critica.

Se non è difficile, infatti, leggere il personaggio di Maggie secondo lo stereotipo romantico della « *vierge souillée* »¹⁷,

16. UMBERTO ECO, *Il Superuomo di massa*, Milano, Cooperativa Scrittori, 1976, p. 85. Secondo J. OVERMEYER (« The Structure of C.'s *Maggie* in *University of Kansas City Review*, XXIX, Oct. 1962, pp. 71-72) la sequenza dello spettacolo teatrale è importante in quanto l'intera struttura di *Maggie* sarebbe quella del « *play within the play* ».

17. Sull'argomento si veda la recente riedizione, 1976, di MARIO PRAZ, *La carne la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni,

dal corpo violato e il cuore innocente, lo schema tipico del romanzo popolare (costruito grosso modo secondo la triade: situazione di innamoramento — ostacoli alla realizzazione amorosa — superamento degli ostacoli e lieto fine) viene stravolto e quasi parodiato nello schema strutturale del racconto craniano¹⁸. Non solo è rifiutato il tradizionale finale in cui la virtù è trionfante e il vizio punito, ma viene apportata una innovazione decisiva quando, in uno scioglimento che ribalta polemicamente le soluzioni canoniche e che contravviene anche alle regole della letteratura devota e ai *clichés* dei *pamphlets* edificanti, perfino il Crudele Seduttore è abbandonato vittima pietosa della spietata legge del suo ambiente.

Per il continuo rinvio ad altri testi, per la distorsione ironica operata su un genere letterario, per la deformazione delle strutture, *Maggie* è dunque una parodia, ma anche riflessione sulla rottura con la tradizione, forma narrativa in divenire, metaromanzo.

Il suo *sensu* nasce proprio da una continua oscillazione tra la riproposta di un genere letterario e il suo rifiuto, tra l'imitazione e la trasformazione, tra la riproposta di una forma e il suo sfaldamento. Attraverso il gioco *ironico* della trasgressione, Crane riesce a sfuggire al dogmatismo tipico della letteratura naturalistica (e il racconto non è degradato a mera illustrazione di una realtà già nota, determinata « scientificamente » in anticipo, come avviene spesso per Zola o Garland) e al conservatorismo statico (che si accompagna inevitabilmente al suo duro e sconsolato pessimismo, alla sua rappresentazione di un mondo immobile cui è negata qualunque speranza, ogni rapporto dialettico con la realtà sociale) e si mette invece in luce la relatività di ogni sistema culturale.

1930 e LESLIE FIEDLER, *Love and Death in the American Novel*, New York, Criterion Books, 1960.

18. Di parodia del melodramma, a proposito dei contenuti di *Maggie*, anche ERIC SOLOMON, *From Parody to Realism*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1966.

E' funzionale dunque che l'elemento formale strutturante di *Maggie* sia l'asindeto, un nesso che è al tempo stesso omissione di nesso, assenza. Se è vero che proprio nelle ellissi, nei vuoti dell'architettura del racconto si nasconde l'autore che istituisce tra i momenti dell'intreccio le relazioni che i personaggi sono costituzionalmente incapaci di cogliere, è anche vero che la rappresentazione mimetica, il mosaico di grandi scene, lascia *intenzionalmente* in ombra la trama *intelligibile* dei fatti; allo stesso modo attraverso la giustapposizione asindetica dei codici, in un vuoto del testo dunque, in una lacuna, in un non-scritto, è relegato il sospetto su ogni stereotipo, ogni *saggezza*, si esorcizza ogni autorità¹⁹.

Per questa soppressione di una relazione esplicita, per questa non-necessità di un rapporto che resta « aperto », non viene dunque sacrificata la polisemia, ma, come Crane esigeva, l'opera mantiene la sua *ambiguità*, la sua disponibilità all'*apertura*, il suo privilegio di strumento preferenziale di ricerca.

BIANCAMARIA PISAPIA

19. Si veda quanto scrive ROLAND BARTHES in *S/Z* «...il solo potere dello scrittore sulla vertigine stereotipica... è di entrarvi senza virgolette, operando un testo, non una parodia». (trad. it., Torino, Einaudi, 1973, p. 92.

LINGUAGGIO E METALINGUAGGIO TEATRALE IN MAGGIE *

La « dominante » di (*Maggie*;) *A Girl of the Streets: A Story of New York*¹, l'elemento specifico che « domina l'opera nella sua totalità, che agisce in modo imperativo, irrecusabile, esercitando direttamente un'influenza sugli altri elementi »² è, paradossalmente, l'assenza. Assenza di continuità sintagmatica; assenza di una logica narrativa consequenziale; assenza di quei luoghi di massima concentrazione drammatica che sono tradizionalmente le « scene » di climax.

Luogo del non-detto, il testo significa mediante il silenzio, le pause, gli impliciti dei vuoti: una strategia di scrittura agli antipodi del progetto naturalista, che nella sua ricerca di trasparenza e di circolazione del sapere postula la leggibilità come obbiettivo primario, e nella sua ansia didattica ha orrore del vuoto d'informazione e quindi delle strutture narrative che, privilegiando le ellissi, saltano gli anelli necessari alla coesione logica del testo.

* Questo lavoro è nato nell'ambito di un seminario su *Maggie* tenuto all'Università della Sorbona (Paris III), nel 77-78 dal Prof. André Le Vot, che colgo l'occasione di ringraziare per la sua ospitalità.

1. M. BASSAN, *Stephen Crane's Maggie Text and Context*, Wadsworth Publ. Co., Belmont, Calif., 1962. Preferisco lavorare su questa ristampa della I edizione (1893), piuttosto che sul testo standard dei *Works* di S.C. (1926-1963). Questo testo presenta, rispetto alle prime due versioni originali (1893-6) considerevoli e non motivate varianti (compressione di paragrafi, alterazione di sostantivi, cambiamenti nella punteggiatura e nell'ortografia). Il testo del 1896 è stato autocensurato dallo stesso Crane e risulta appiattito da questo « literary genteeling » (Bassan). Il nome di *Maggie* compare in copertina nella prima edizione, firmata « Johnston Smith », ma scompare nel titolo depositato il 19 gennaio alla Library of Congress, dove l'autore appare col suo vero nome.

2. R. JAKOBSON, « La dominante », in *Questions de Poétique*, Paris, Seuil, 1973, p. 145 (tr. mia).

Poiché tuttavia, nonostante tutti gli operatori di discontinuità — che le prime interpretazioni critiche enfatizzano al punto di negare a *Maggie* ogni ordinamento o costruzione — il testo si recepisce come coerente e chiuso, gli studi più recenti hanno tentato di individuare la struttura del romanzo (due atti, tre atti, quattro parti, clessidra rovesciata), proponendo modelli che restano spesso insoddisfacenti o per l'eccesso di residui non formalizzati, o in quanto non contribuiscono a promuovere una lettura del testo sostanzialmente diversa da quella naturale — laddove l'identificazione di una struttura ha ragione di essere soltanto se, mettendo in campo nuovi elementi, è produttrice di nuovi significati.

La difficoltà di comporre in un simulacro significante assenze e ridondanze, tensioni centrifughe e tensioni centripete, strutture aperte e strutture chiuse, si può forse superare se, seguendo le indicazioni iscritte nel testo stesso, si prova a leggerlo — ecco la mia ipotesi di fondo — in un'ottica teatrale: non soltanto, infatti, la testualizzazione privilegia, com'è noto, lo *showing* al *telling* (in termini lubbockiani), ma anche l'universo diegetico è organizzato sul modello metaforico dello spettacolo: la violenza come forma di spettacolo, l'amore come proiezione di spettacolo, la morte come occasione di spettacolo.

Nelle prime due parti di quest'analisi esaminerò la morfologia del testo dal punto di vista dei rapporti sintagmatici tra le sezioni (macrosintagmatica) e all'interno delle sezioni (microsintagmatica): un'analisi in termini orizzontali sembra pertinente giacché il principio di costruzione è la de-costruzione dell'unità in momenti o sequenze distinte e giustapposte, com'è proprio della drammaturgia.

Nella terza parte, mettendo in paradigma gli elementi funzionali identificati nella loro combinazione statica — primo fra tutti lo spazio, rivelatosi un generatore semantico di basilare importanza — cercherò di costruire una sintassi narrativa che evidenzii i modi di funzionamento del sistema spazio/teatro messo in scena nel testo.

Nella quarta parte, infine, svilupperò la tesi che, come tutti i testi letterari, anche *Maggie* possa considerarsi un enunciato a metalinguaggio incorporato: la sequenza del melodramma presente nella sezione VIII costituirebbe il sistema di parafrasi del testo; nel linguaggio della comunicazione, un luogo cibernetico³, con la funzione di far circolare un sapere — in questo caso un'informazione emessa dal destinatore sul problema della comunicazione teatrale. *Maggie*, dunque, anche come contributo di Crane al problema del teatro (e per estensione della finzione artistica) come mimesi e del teatro come spettacolo.

Consenta, il *pluriel du texte*, anche questa lettura.

1. MORFOLOGIA: la macrosintagmatica

Il testo (58 pagg.) è suddiviso in 19 capitoli di lunghezza abbastanza uniforme. In quanto sequenze relativamente unitarie, rispettanti per lo più le unità di luogo e/o di tempo, se non di azione, e caratterizzate da un elevato grado di autonomia, questi capitoli o sezioni possono considerarsi come quadri di una drammaturgia di tipo brechtiano.

Sono presenti nel corpo del testo tre tipi di operatori di discontinuità: iati spaziali infrasezioni (coincidenti con ellissi temporali), alternanza spaziale, sistema demarcativo delle sezioni⁴.

3. PH. HAMON, « Texte littéraire et métalangage », *Poétique*, Seuil, 31, 1977.

4. Questo argomento è trattato in sede teorica da PH. HAMON, « Clausules », *Poétique* 24, 1975, in un articolo a mio avviso di grande importanza, in cui egli esamina in modo approfondito la problematica connessa ai luoghi strategici del testo, considerato come spazio semiologico « linéairement matérialisé », cioè come spazio-tempo di lettura, successione di articolazioni interne « délimitant des aires linguistiques à « dominantes » (Jakobson) fonctionnelles différentes ».

1.1 *Iati spaziali intersezioni*

I quadri si susseguono secondo una progressione lineare cronologica ma non isocronica. Soltanto due nuclei di sezioni sono in rapporto di continuità temporale: I-II-III e V-VI. Tutte le altre sono separate da ellissi temporali indeterminate di portata molto variabile, che oscilla da vari anni a giorni o addirittura ore.

Soltanto in due casi la portata dell'ellissi è indicata nell'*incipit* (XIII, XVII); talvolta essa è accennata all'interno della sezione, ma più generalmente è taciuta. L'ellissi, che supplisce al *summary*, il tradizionale sistema di transizione tra le scene, evita al narratore di esporsi cospicuamente in prima persona.

1.2 *Alternanza spaziale*

I luoghi « reali » dell'azione sono riconducibili a tre: la città (I, IV, prima metà della XV, XVI, XVII); il *tenement* di Rum Alley (II, III, V, VI, IX, X, XIII, seconda metà della XV, XIX); i *music-halls* (VII, XI, XII, XIV, XVIII).

Soltanto tre nuclei di sezioni sono in rapporto di contiguità spaziale: II-III, V-VI, IX-X. Nei primi due casi, essa coincide con la continuità della sequenza narrativa: il primo iato spaziale è giustificato tuttavia dall'avverbio di tempo « *listened long* » (c.mio), nell'*incipit* della III, che segnala un'ellissi temporale, seppure minima; il secondo sembra dovuto soltanto a un'improvvisa e asistemica esigenza di simmetria formale. Nel terzo caso invece lo iato è motivato dallo stacco temporale (specificato nel secondo paragrafo della sez. X).

1.3 *Sistema demarcativo*

Considerati in relazione alle singole sezioni, *incipit* e clausole formano un sistema molto marcato, con funzioni identificabili.

a) Funzione di rafforzamento della struttura chiusa delle sezioni, che chiamerò di cornice/sipario per omologia con la funzione del sipario sulla scena teatrale. L'effetto di cornice è ottenuto mediante ricorrenze lessicali o tematiche⁵. Alcuni *incipit* ribadiscono la coincidenza delle frontiere della scena/testo con le frontiere dello spazio «reale», come avviene a teatro, dove l'apertura del sipario rivela immediatamente la scena: VII, XI, XII, XIV, XVIII, XIX. E' significativo (cf. 3.1 e 3.2) che questo sia il caso di tutti i *music-halls*, luoghi dello spettacolo istituzionale, con l'unica eccezione della sez. XIX, casa Johnson, apparentemente luogo di spettacolo privato.

b) Funzione mimetica: *incipit* e clausole mimano la funzione di apertura/chiusura (o inizio/fine, entrare/uscire), in una sorta di commento metalinguistico del testo su se stesso (*incipit* II, VIII, IX, XV; clausole III, IX, XIV, XVII). Ciò vale anche a livello del testo globale: esso si apre su una scena all'aperto e si chiude su una scena all'interno.

c) Funzione di *suspense*. In un'elevata percentuale di casi (I, VII, IX, XIV, XV, XVII, XVIII, XIX) gli *incipit* sono privi di un soggetto immediatamente identificabile, analogamente a quando a teatro la nuova scena si apre su una situazione diversa e inattesa. E come a teatro, la scena spesso si chiude su una pausa meditativa: ben sei clausole (II, IV, VII, X, XI, XVI) sono costituite dalla parola interrogativa di un personaggio che mette in dubbio nella conclusione quanto è appena avvenuto o apre una pausa di riflessione che mima l'attesa dello spettatore per quanto avverrà dopo l'*entr'acte*.

5. sez. I: motivo dell'onore; sez. II: motivo delle «doorways»; sez. V-VI (considerabili, si è visto, come unica sezione): motivo del fiore; sez. XVI: motivo dell'anima; sez. XVIII: menzione dei confini dello spazio.

Ogni sezione è considerabile dunque come un *tableau* la cui autonomia figura una situazione che si presenta come un sistema isolato, tanto più che la fine della sezione coincide, con un'unica eccezione, con la fine di un episodio o di una giornata.

Il sistema demarcativo che abbiamo visto fin qui operare in funzione disgiuntiva — in quanto delimitatore marcato dei singoli atti — può tuttavia avere in taluni casi anche funzione opposta: quella di stabilire collegamento fra gli atti, assicurando una continuità narrativa⁶. Esso fornisce un buon modello del principio di funzionamento del testo, che sembra consistere in una tensione dinamica fra frammentazione e congiunzione, affermate e contraddette in una polarità riscontrabile a vari livelli dell'analisi.

Questo duplice movimento strutturante, circolare (chiusura e autonomia dei quadri) e lineare (continuità narrativa), è figurato da due serie d'immagini ricorrenti nel testo, sorta di struttura marcata, con funzione omologa a quella della *mise en abîme*, cioè di far dialogare l'opera con se stessa mediante un dispositivo di autointerpretazione: il cerchio (« circle », « half circle », « bobbling circle », « chorus », riferentisi agli spettatori) e la linea-processione di personaggi (« Over on the Island, a worm of yellow convicts... », « The procession plunged in one of the gruesome doorways », « As she started up the street they fell in behind and marched uproariously. »).

6. Le sezioni IV e V sono collegate dagli *incipit* in funzione anaforica, seppure implicita: sez. IV: « The babe, Tommie, died. ... She and Jimmie lived. The inexperienced fibres of the boy's eyes... » Sez. V « The girl, Maggie, blossomed in a mud puddle », è chiaramente una ripresa contrastiva generata dal sintagma « She and Jimmie lived », di cui è sviluppato nella sez. IV solo il secondo morfema.

Simmetrici sono gli *incipit* XVIII e XIX i quali rimandano cataforicamente alla coppia menzionata nell'*incipit* XII. Un'altra ripresa anaforica, ma in clausola, collega le sez. X e XI (« Gee », remonstrated the friend, « what deh hell? », « Ah, what deh hell? » he demanded of himself »), dove il parallelismo serve a sottolineare l'insensatezza di quanto è avvenuto nella sez. XI.

1.4 La de-costruzione della continuità narrativa, frammentando la concatenazione « naturale » degli eventi, crea un sistema di attesa. Con ogni *tableau*, infatti, l'azione ricomincia da capo, dopo un'ellissi temporale che è a un tempo indeterminata e piena: il lettore-spettatore è costretto a uno sforzo non trascurabile per rimettere a fuoco le coordinate spaziali/temporali/attanziali, sforzo reso necessario anche dall'arbitrarietà della concatenazione, dal ritardo nella specificazione del soggetto e del luogo, dall'assenza di significanti temporali. E d'altra parte una costruzione in atti fortemente individualizzati da un sistema demarcativo accentuato, mette bene in rilievo la natura non mimetica della narrazione, che non si pretende copia della realtà, ma scelta, taglio, costruzione in funzione estetica.

Se l'alternanza fra i quadri non è riconducibile a un sistema di ricorrenze significative, ciò non vuol dire che non abbia un senso. « Due pezzi qualsiasi, messi uno accanto all'altro, si associano immancabilmente in una nuova rappresentazione, che nasce da questo confronto come una qualità nuova », scrive Eisenstein in un passo ormai classico a proposito del montaggio⁷. La giustapposizione di quadri staccati, basata sull'analogia o sul contrasto, produce effetti di ironia⁸. A questa giustapposizione *in praesentia*, bisogna aggiungere quella *in absentia* (vuoto/pieno, detto/taciuto) derivante dalle ellissi piene.

2. MORFOLOGIA: la microsintagmatica

Mi sembra opportuno, per concentrare l'esposizione, suddividere le sezioni in gruppi. Scelgo il criterio del « mo-

7. Cit. in J. LOTMAN, *Sémiotique et esthétique du cinéma*, Paris Ed. Sociales, 1977 (tr.mia).

8. Non approfondisco questo aspetto, che è già stato ampiamente analizzato da F. BRENNAN, « Irony and Symbolic Structure in Crane's *Maggie* », *XIX Century Fiction*, XVI, 1962.

do » della narrazione (secondo la terminologia di Genette) messo in relazione con la categoria dello spazio. Si ottiene la seguente classificazione:

SINGOLATIVE	{	INTERNE	{	<i>Music-halls</i> : VII, XI, XII, XIV, XVIII
				<i>Tenement</i> : II, III, IX, X, XIII, sec. metà XV, XIX
		ESTERNE		I, prima metà XV, XVI, XVII
ITERATIVE	{	INTERNE:		prima metà V, prima metà VI
		MISTA:		VIII
		ESTERNA:		IV

2.1 SPAZIO TESTUALE/SPAZIO DIEGETICO: il modo singolativo

La testualizzazione drammatica privilegia, com'è naturale, la presentazione singolativa, che infatti prevale in larga misura su quella iterativa. Ma pur essendo sistemi relativamente chiusi e autonomi, le sezioni/quadri raramente sono focalizzate su una singola sequenza narrativa (unità di contenuto): soltanto in tre casi (sez. XI, XVIII, XIX) sono rispettate contemporaneamente le tre unità classiche. Il procedimento usuale è la (de)costruzione per giustapposizione di due o più sequenze, che a volte, ma non necessariamente, formano unità di contenuto.

2.1.1 Sezioni dei *music-halls*

Anche a livello della microsintagmatica, questo gruppo di sezioni si rivela costruito secondo modalità diverse rispetto alle sezioni del *tenement*. I personaggi sono situati in uno spazio chiuso (che coincide, si è visto, con lo spazio

testuale) per un periodo di tempo limitato: in quanto descrive una situazione, cioè uno *stare*, il quadro, organizzato secondo una successione temporale, si può considerare un enunciato di stato⁹.

2.1.2 *Sezioni del tenement e sezioni esterne*

Con rare eccezioni, queste sezioni sono invece costruite sulla modalità dell'*andare* e non dello *stare*: la microsintagmatica segue cioè una logica spaziale e non temporale.

Un caso esemplare di sintagmatica spaziale è offerto dal gruppo di sezioni II, III, IX, X, strutturate secondo un modello relativamente fisso di scansione: le sequenze corrispondono alle tappe di un percorso, cioè a un itinerario esterno-pianerottolo-interno (o viceversa), di Jimmie o di Mary Johnson¹⁰. Le sequenze che formano i quadri sono

9. Sez. VII. L'unità strutturale è data dalla messa in scena/testo dei singoli numeri dello spettacolo di varietà, secondo la loro progressione.

Sez. XII. L'unità strutturale è garantita unicamente dalla circoscrizione spaziale, ma la struttura di collegamento è temporale: « At times... », « As to the present... », « At times... ».

Sez. XIV. E' costruita su quattro sequenze nettamente identificabili: 1) Prologo e descrizione décor; 2) arrivo di Maggie e Pete; incontro con la coppia Nellie/mere boy; 3) scambio coppie e attesa di Maggie; 4) uscita di Maggie.

Anche nelle sezioni XI e XVIII, formate da un'unica sequenza, la narrazione segue lo svolgersi dell'evento.

10. II 1) « Eventually they entered a dark region... »: descrizione del *tenement*; 2) « Finally the procession plunged into one of the gruesome doorways. They crawled up dark stairways... At last the father pushed open a door... »; 3) Interno, prima esibizione di Mary Johnson. Exit father. 4) Jimmie si rifugia sul pianerottolo. « An old woman opened a door... ».

Anche le sezioni esterne e miste sono organizzate sulla sintagmatica spaziale: I 1) « A very little boy stood... »; 2) « Down the avenue came boastfully sauntering... »; 3) « Some Rum Alley children now came forward... »; 4) « Up the avenue there plodded slowly a man... ».

XV 1) « A forlorn woman went along a lighted avenue »; 2) « When he (Jimmie) returned home... »; 3) « Maggie turned and went »... « As the girl passed down through the hall... ».

pertanto facilmente identificabili perché corrispondono a unità di spostamento, le quali sono per di più fortemente demarcate, nella grandissima maggioranza dei casi, da quel dispositivo congiuntivo-disgiuntivo per eccellenza che sono le porte (72 occorrenze; soltanto in cinque sezioni non compaiono). Ossessivamente presenti nella sineddoche « gruesome doorways » (significante metaforico del *tenement*), esse hanno un'importante funzione come frontiere della storia e del racconto, sottolineando — di entrambi — la qualità teatrale; frammentazione e cornice dello spazio scenico, scansione in sequenze, effetti scenografici luce/ombra.

La concatenazione sintagmatica lungo la linea di un percorso non impedisce tuttavia che anche queste sezioni vadano considerate, come la serie dei *music-halls*, degli enunciati di stato, perché lo spostamento non mette in gioco né l'essere né il divenire del personaggio itinerante: il passaggio da uno spazio all'altro non modifica né la sua competenza né la sua *performance*; soltanto il lettore « guadagna » dall'operazione un certo numero d'informazioni sul suo habitat¹¹. Ma letta come significante di poetica testuale, la dinamica spaziale sembra più suggestiva. La narratività, rimossa a livello dell'enunciazione da una testualizzazione scenica e quindi discontinua (i quadri per definizione fermano, isolano, circoscrivono una o più situazioni arbitrariamente prelevate dal 'flusso della vita'), ricomparirebbe come articolazione dinamica dello spazio testuale. Il percorso del dire narrativo è per così dire trasferito sullo spostamento dell'oggetto della rappresentazione, proiettato su uno spazio che è contemporaneamente diegetico e testuale.

2.2. LO SPAZIO/TEMPO: il modo iterativo

Il problema del rapporto spazio/tempo, eluso nelle sezioni singolative o per mezzo dell'unità di luogo o con

11. PH. HAMON, « Note sur un dispositif naturaliste », in *Le Naturalisme*, Colloque de Cérisy, Union générale d'éditions, 10/18, 1978.

l'assunzione della dimensione temporale in quella spaziale, (tragitto di un personaggio), è risolto mediante l'uso del modo iterativo, tecnica presente *in nuce* nello stile indiretto libero di Flaubert, ma poco sfruttata nel romanzo realista pre-proustiano.

La microsintagmatica della seconda metà della sezione VIII fornisce un modello esemplare di uso dell'iterativo: « Sunday afternoons would sometimes find them at these places. », « Evenings during the week he took her to see plays in which the brain-clutching heroine... »: una sola emissione narrativa assume molteplici occorrenze di uno stesso evento, il che permette evidentemente di focalizzare la presentazione su scene singolative (la visita al museo, la serata a teatro) in funzione illustrativa.

Motivo tematico delle altre sezioni o parti di sezioni presentate al modo iterativo è il divenire di Maggie e Jimmie, come passaggio da una condizione ad un'altra: dall'infanzia all'età adulta nelle sezioni IV e prima metà della V (che colmano la grossa lacuna temporale costituita dall'ellissi tra la III e la IV); da un grado zero di esistenza all'innamoramento di Maggie nelle sez. VI e VIII. Alla difficoltà di testualizzazione scenica della sintesi temporale si sovrappone qui quella di mettere in scena non già una *condizione* (stare) o un *agire* (andare, vedere), bensì un *fenomeno* (divenire).

Le sequenze-unità di contenuto in questi che potremmo chiamare quadri della transizione (da una fase all'altra della storia e dell'essere dei personaggi) coincidono col paragrafo, quando non con la frase: i più frammentari del testo, si collocano dunque, nell'ottica della microsintagmatica, al polo opposto rispetto ai quadri dei *music-halls*, che sono i più unitari.

Costituita da un mosaico di microsequenze giustapposte senza una logica apparente, che illustrano il carattere di Jim attraverso il suo rapporto con lo spazio urbano, aperto e indeterminato, la IV è la sezione meno drammatica del testo, anche se la dimensione narrativa è smorzata dalla

frammentazione del racconto in minisketch urbani che ricordano certi bozzetti whitmaniani. I riferimenti temporali sono generici e propri del modo iterativo: «when he had a dollar in his pocket», «occasionally», «at first... eventually», «he fell into the habit», «he would».

La frammentazione massima del discorso e della storia non può non coincidere con la metamorfosi di Maggie, nelle tre fasi della sua nuova visione del mondo (ossia dello spazio domestico), dell'attesa del primo appuntamento, e soprattutto della sua condizione di *woman in love*: («She began to note... She envied elegance and soft palms. She craved those adornments...», «She speculated how long her youth would endure. She began to see the bloom upon her cheeks as something of valuable», «He was a detestable creature. He wore white socks with low shoes.»). L'assenza di meccanismi anaforici del discorso, la ripetizione ossessiva del pronome soggetto, il ritmo asmatico della struttura asindetica (che evocano immediatamente le *Three Lives* della Stein) sono in contrasto con la frase ampia e il linguaggio articolato di alcune parti della sezione IV:

When they would thrust at, or parry, the noses of his champing horses, making them swing their heads and move their feet, disturbing a solid, dreamy repose, he swore at the men as fools, for he himself could perceive that Providence had caused it to be clearly written, that he and his team had the inalienable right to stand in the proper path of the sun-chariot, and if they so minded, to obstruct its mission or take a wheel off.

quasi il narratore s'immedesimasse whitmanianamente nel delirio di grandezza di Jim e nel pensiero inarticolato e ansioso di Maggie, producendo una scrittura intermedia fra il monologo interiore e lo stile indiretto libero. Tranne che nella sezione VI, dove il passaggio del tempo è specificato dalla menzione dei giorni della settimana — che connota l'attesa angosciata di Maggie — i significanti temporali

sono, oltre che rari e generici, disseminati in posizione di scarso rilievo.

Tutto ciò che pertiene al tempo è figurato indirettamente mediante elementi spaziali: ritorno di Jim allo spazio-casa, alternanza spaziale dei quadri, modulazione di elementi spaziali (cf. 3.1.2). Lo spazio è, insomma, metafora del tempo. La storia — passato e presente — è tutta presentificata, com'è proprio del teatro: « Il teatro è ciò che per natura nega la presenza del passato e del futuro. La scrittura teatrale è una scrittura al presente »¹².

2.3. VERSO UN'ESTETICA DEL FRAMMENTO

Dai *tableaux* focalizzati su un'unica sequenza, ai *tableaux* affreschi iterativi che racchiudono in una singola cornice eventi separati nel tempo e nello spazio, attraverso tutta la gamma delle combinazioni intermedie, senza mediazioni discorsive che articolino dialetticamente passato e presente suggerendo concatenazioni causali: una sperimentazione originale e moderna delle possibilità di de-costruzione dell'universo della finzione nel tentativo di sfuggire alle costrizioni della logica del senso e del discorso.

« There was a crash against the door, and something broke into clattering fragments », « When an engine struck a mass of blocked trucks, splitting it into fragments... », « Fragments of various household utensils were scattered about the floor. », « The group of urchins burst instantly asunder and its individual fragments were spread in a... half-circle », « Crockery was strewn broadcast in fragments », « ...plates upon which swarmed frayed fragments of crackers ». Tutti questi frammenti disseminati nel testo non sono soltanto connotatori realistici, ma, al pari delle immagini di circonferenze e di linee, svelano « il doppio gioco di un'opera

12. A. UBERSFELD, *Lire le théâtre*, Les classiques du peuple, Ed. Sociales, 1978, p. 203 (tr. mia).

che afferma simultaneamente la *véracité* e la *fictionnalité* del suo dire, contestando l'egemonia della funzione referenziale »¹³.

L'intero è sempre scomposto in frammenti: il testo in quadri, l'andare nelle sue tappe, la durata nell'istante, il gesto in pose, il pensiero in schegge, il paragrafo in sintagmi. La tensione centrifuga che esplode nelle sezioni iterative è già in potenza nei quadri più unitari, somma non addizionale di successive microsequenze, giustapposte in un montaggio paratattico che riproduce a livello microsintagmatico le tensioni disgiuntive manifeste nella macrosintagmatica.

Somma non addizionata, e, aggiungo, non addizionabile in un totale coerente: la somma sfugge a una sintesi esprimibile in una « proposizione »¹⁴, operazione che invece non presenta difficoltà nel caso dei capitoli del romanzo realista, unità narrative riassumibili in termini di progressione della fabula. Fenomeno paradossale questo, in un testo drammatizzato come *Maggie*, dove, si è visto, la scena prevale sul racconto.

Nell'ambito dei singoli quadri, infatti, non esiste 'azione' in senso tradizionale, perché non avviene nessuna modificazione di una situazione, o, per seguire ancora Todorov « passaggio da un equilibrio ad un altro », ciò che era in un certo senso già implicito nella definizione dei quadri come enunciati di stato. I personaggi non compiono atti, ma *gesti* (atti forniti di teatralità, movimenti tradotti nella lingua del teatro): si esibiscono, si danno — consapevolmente — da vedere, fanno spettacolo; e sono infatti esplicitamente presentati nel loro ruolo di attori o spettatori¹⁵. Spettatori che talvolta non hanno altra funzione se non quella di definire come spettacolo l'evento in scena (si vedano la

13. L. DÄLLENBACH, « L'oeuvre dans l'oeuvre », in *Le Naturalisme*, cit., p. 133 (tr. mia).

14. T. TODOROV, « Grammaire du récit », in *Poétique de la prose*, Seuil, 1971.

15. Soltanto in tre sezioni (X, XIV, XVI) non vi sono riferimenti tematici o retorici alla funzione teatrale.

curious woman, l'*engineer* e i *yellow convicts* della sez. I, presenza altrettanto incongrua del *quiet stranger* che assiste nella sezione XI al *fight* di Jimmie e Pete); analogamente al coro antico, la presentazione sulla scena/testo del destinatario (che accentua la funzione fatica o di contatto propria del teatro), corrisponde con la designazione (ludica) del codice teatrale da parte del messaggio teatrale, omologa alla funzione del polo metalinguistico¹⁶.

Tuttavia sono cospicuamente assenti i dialoghi, che di una testualizzazione drammatica dovrebbero essere l'articolazione portante. La parola non è infatti usata dai personaggi per comunicare, ma per recitare: è quindi un lungo monologo (si veda lo pseudo-dialogo Pete-Jimmie della sez. V) ovvero uno scambio di battute codificate sul modello domanda-rassicurazione, in cui una riproduzione falsamente mimetica maschera un'accorta stilizzazione. Occasione e pretesto alle rappresentazioni è ciò che il lettore deve fantasticare sia avvenuto negli iati, cioè gli « eventi » censurati: *love stories* di Jimmie e Hattie, di Pete e Nellie, cedimenti di Maggie: il controdiscorso assente su cui s'intreccia in filigrana il discorso presente e, spesso, apparentemente ridondante, perché soltanto causa o conseguenza dell'evento sottinteso. Significativamente, è su un vuoto (ellissi fra la IX e la X sezione) che si situa il vertice della struttura piramidale del romanzo: la « caduta » di Maggie, dopo la quale ha inizio la fase discendente (cf. 3.2.), vertice sia rispetto alla vicenda di Maggie (sez. V-XVII) che rispetto al testo globale.

Sfiducia nella possibilità della parola a de-scrivere?
« Then the Rum Alley contingent turned slowly in the

16. « En récupérant le public, symbole de la réalité, dans sa sphère, sur son plateau, l'art proclame narcissiquement l'équivalence entre la vie et le langage... Le fait scénique, posé donc au delà de la mimésis, se double d'une conscience réflexive ». A. HELBO, « Le code théâtral », in *Sémiologie de la représentation*, PUF, 1975, p. 16.

direction of their home street. They began to give, each to each, distorted versions of the fight » (I): la parola distorce; essa può soltanto circo-scrivere, contornare, rappresentare un prima o un dopo. Oppure, consapevole ribaltamento delle attese del lettore, sulla scia di Flaubert (e della sua utopia di scrivere, un giorno, « un livre sur rien »), il quale per primo ha iniziato con *l'Education Sentimentale*, a stravolgere le discriminanti importante/superfluo, nel romanzo?

La costruzione « parossistica » (Barthes) in due blocchi simmetrici e la fittissima rete anaforica di parallelismi lessicali, situazionali e gestuali che riecheggiano da una sezione all'altra¹⁷, generando quella tensione disgiuntiva-congiuntiva già emersa a livello dell'apparato demarcativo come uno dei segni distintivi del testo, rivelano tuttavia i limiti di questa operazione di rottura: ancora sussiste evidentemente per Crane l'esigenza di strutturare e articolare un *récit* in cui, in ultima analisi, tutto tenga.

17. Ritengo superfluo riportare tutti gli esempi, che d'altronde sono stati già messi in luce dalla critica più recente. Citerò soltanto quelli più interessanti, che mi sembra siano sfuggiti: 1) Pete è definito nella I sez. « the lad with the chronic sneer » e in seguito (sez. IV) si dice di Jimmie che « his sneer became chronic ». Ciò stabilisce una somiglianza tra i due personaggi che sembra preludere all'identità del loro comportamento e delle loro parole nelle due sequenze: ouverture della sez. XV (Hattie/Jim) e parte centrale della sez. XVI (Maggie/Pete); 2) « Above all things he [Pete] despised ...ciphers with the chrysanthemums of aristocracy in their button-holes » (IV), « He had on an evening dress, a moustache, a chrysanthemum... » (XVII); 3) « ...Maggie, in a worn black dress,... » (VI), « Maggie... perceived that her black dress fitted her to perfection » (XIV); 4) « ...Maggie spent the most of three days making imaginary sketches... She imagined some half dozen women in love with him... » (V): prefigurazione — ironicamente rovesciata — di quanto avverrà nella sez. XVIII; 5) Leit-motif della *collar and cuff factory*: « ...she got a position in an establishment where they made collars and cuffs ». (V), « She reflected upon the c.c.f. It began to appear to her mind as a dreary place of endless grinding ». (VI), « No thoughts of the atmosphere of the c.c.f. came to her » (VII), « The air in the c.c. establishment strangled her » (VIII), « She thought of the c.c. manufactory... » (XII), « Her linen collar and cuffs were spotless ». (XIV).

Il che non toglie che *Maggie* resti una tappa non soltanto significativa ma imprescindibile nell'esplorazione di quello spazio semivergine del dis-continuo in cui si insedieranno, coloni permanenti, le avanguardie del '900, dagli sperimentalisti degli anni venti ai romanzieri *post-modern*, molti dei quali (Brautigan, Hawkes, Vonnegut, Sukenik, Coover), teorizzando il frammento come unica possibilità di scrittura, giungono (si pensi a un testo come « Glass Mountain », in *City Life* di Barthelme) ad eliminare del tutto la linea sintagmatica¹⁸.

3. SINTASSI NARRATIVA: Il testo-azione

Per costruire una sintassi narrativa che riduca al minimo i residui improduttivi di senso e trasformi, formalizzandole, le ridondanze (del testo letto come storia di Maggie 'fiore del fango': « she blossomed in a mud puddle ») in presenze significanti perché funzionali, sembra indispensabile — alla luce di quanto è emerso finora dall'analisi — lavorare sul linguaggio dello spazio piuttosto che elaborare un modello attanziale; spazio artistico in senso lotmaniano, beninteso, non spazio-ambiente, concetto utile per un'interpretazione behaviouristica ma inadeguato a rendere conto delle amorfità strutturali del testo. Mi concentrerò dunque sulla modulazione delle funzioni spaziali per esaminarne le potenzialità di generazione semantico-strutturale.

3. 1. LO SPAZIO SCENICO

Poiché tutti i luoghi « reali », come ho accennato, sono funzionalmente luogo di spettacolo, privato o istitu-

18. Sulla problematica della frammentazione, si veda TREMA (Travaux et recherches sur le monde anglophone) N. 1, 1977, UER des pays anglophones, Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle, numero dedicato alla « Déconstruction et fragmentation dans la fiction américaine contemporaine ». Particolarmente illuminante è l'analisi di André Le Vot: « Disjunctive & Conjunctive modes in Contemporary American Fiction » (pp. 33-77), che apre nuove prospettive d'indagine sulla narrativa americana del '900.

zionale, lo spazio è costruito secondo specifiche modalità teatrali, piuttosto che sul criterio del verosimile referenziale: l'obiettivo non è mostrare « realisticamente » la Bowery, ma come funzionano i meccanismi dell'illusione che producono la Bowery come « poor people's Broadway ».

Fra il proprio racconto e l'immagine dell'evento, Crane, come Gogol¹⁹, interpone la scena: l'evento si sviluppa entro i confini di uno spazio, quasi sempre un interno — *aire de jeu* relativamente ristretta — definito in termini di relazioni semiotiche: posizione dei personaggi in rapporto alla scena, o in rapporto reciproco, o in rapporto agli oggetti del décor, com'è proprio della pratica teatrale. Basti un esempio a dimostrare la funzionalità semantica della prossemica. Alla fine della sez. XII, Maggie, uscendo da uno dei *music-hall* « perceived two women seated at a table with some men. They were painted... As she passed them the girl, with a shrinking movement, drew back her skirts. »: sequenza a funzione indiziale: i posti accanto alla porta sono 'malseduti'. Ora, mentre nella sez. VII Maggie e Pete prendono posto al centro della sala, nella sez. XIV luogo cruciale dove avviene lo 'swopping' Pete/Nellie, « they [M. e P.] took chairs at a table near the door », posto connotato precedentemente (sez. XII) come *ominous*: solo una porta lo separa dalla strada.

Il testo si presenta dunque come una sceneggiatura, ossia descrizione verbale di una realizzazione scenica. Il narratore sembra volersi trincerare nella neutralità della didascalia, limitando il suo intervento alla funzione di regia: descrizione del décor, in conformità al protocollo drammatico, e messa in situazione dei personaggi (chi si trova dove, chi vede chi/cosa), definiti attraverso una gestualità che li qualifica più a livello del loro apparire che del loro essere: « Each day she took a position upon the stones of Fifth

19. Cf. LOTMAN, « Il problema dello spazio artistico in Gogol », a cui sono debitrice di molte idee, in JU. LOTMAN, e B. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975.

Avenue, where she crooked her legs under her and crouched, immovable and hideous, like an idol. » (III); « His mother sat down in a chair, but a moment later sprang erect... Her son turned to look at her as she reeled and swayed in the middle of the room, her fierce face convulsed with passion, her blotched arms raised high in imprecation. » (X). L'essere dei personaggi coincide con una posa, o con un ruolo, come dimostra la scarsità di nomi propri (così accuratamente codificati nel romanzo naturalista), sostituiti da una funzione (the mother, the father, the mourner, the mere boy), negatrice di individualità.

3.2. DINAMICA DELLE FUNZIONI SPAZIALI

In termini paradigmatici, lo spazio scenico si può ricondurre all'opposizione binaria

Interno	{ privato (insieme A) pubblico (insieme B)	Esterno (insieme C)
---------	---	---------------------

Tutti e tre insiemi omologabili, per l'identità di funzione *aire de jeu*, hanno in comune una proprietà: al loro interno si coniuga il paradigma del vedere, nelle forme attive o passive. Gli insiemi B e C si definiscono come campi semantici nel loro rapporto differenziale (inglobamento e/o opposizione) con l'insieme A, il più testualizzato (9 sezioni vs. 5 *music-halls* e 4 e mezzo esterne), che considero, anche per questo motivo, il campo semantico generatore.

3.2.1. Interno privato (insieme A)

Fin dall'inizio, casa Johnson è presentata come il palcoscenico delle esibizioni vittimistico-castratorie di Mary Johnson, ovvero The Mother, versione aggiornata dell'archetipo « termagant wife » Mrs. Van Winkle (si vedano le reazioni analoghe dei mariti).

Se, come luogo reale, casa Johnson (a differenza delle *balls*), è uno spazio statico, come *aire de jeu* va considerato uno spazio dinamico: la dimensione domestico-familiare è gradualmente assorbita, fino a coincidere, con la dimensione teatrale, in una progressione privato → pubblico.

Le tappe di questa progressiva trasfigurazione del reale secondo le leggi del teatro si possono sintetizzare in termini di trasformazione di uno spettacolo da recita privata a rappresentazione pubblica, che finisce col coinvolgere l'intero *tenement*:

Sez. II. Mary Johnson si esibisce sulla scena domestica: « The babe sat on the floor watching the scene, his face in contortions like that of a woman at a tragedy ».

Sez. III. « Curious faces appeared in doorways and whispered comments passed to and fro: « Ol' Johnson's playing horse again.

Jimmie stood until the noises ceased and the other inhabitants of the tenement had all yawned and shut their doors ». La sfera del pubblico si amplia: lo spettacolo è permanente e gratuito anche se il repertorio non offre grandi sorprese. La porta chiusa definisce ancora la scena nell'ambito del privato.

Sez. IX. Lo spettacolo ha luogo sul pianerottolo: « On an upper hall a door was opened and a collection of heads peered curiously out, watching her. », ... « Her cursing trebles brought heads from all doors... », « 'Come ahn, deh hull damn gang of ychs, come ahn, she roared at the spectators ». Lo spettacolo si anima ulteriormente col sopraggiungere di Jim, con cui la madre ingaggia battaglia: « like gladiators »... « The hall filled with interested spectators ». E' interessante notare lo sfruttamento dello spazio/pianerottolo come connotatore di realismo proletario, che trova qui una delle prime formulazioni letterarie in ambito nord-americano e trionferà in seguito nel cinema neorealista. Le porte hanno una funzione centrale nella definizione di questo spazio semipubblico, di cui i sociologi hanno messo in evidenza l'im-

portanza. La casa proletaria non affaccia più sul mondo del fuori (anche le finestre non hanno 'vista'), ma su un altro dentro, che controlla la sfera del privato: «I was by me door las' night» racconterà a Jim la vecchia del piano di sotto, «when year sister and her jude feller came in late, oh, very late. An'she, the dear, she was a-cryin' as if her heart would break, she was. It was deh funnies' t'ing I ever saw. An' right out here by me door she asked him did he love her, did he» (X). Controllo che è condizionamento reciproco, e determina la natura teatrale dei rapporti che si instaurano nel caseggiato, i cui abitanti sono — con eloquente coerenza — personificati come unico Spettatore: «Whoop, said the Rum Alley tenement house».

Sez. X. Si precisano le qualità di attrice di Mary Johnson (cf. cit. p. 157).

Sez. XIII. *Rehearsal*, in funzione prolettica, della scena madre che verrà recitata nella sez. XV.: «The mother's eyes gloated on the scene which her imagination called before her... With grim humour the mother imitated the possible wailing notes of the daughter's voice».

Sez. XV. Gli spettatori cominciano a varcare la soglia della porta, in occasione del ritorno a casa di Maggie: i bambini si avventurano all'interno «and ogled her as if they formed the front row at a theatre». Al centro della scena non c'è più Mrs. Johnson ma Maggie, su cui si concentra *the doorful of eyes* (le porte si sono assimilate agli spettatori): lo spettacolo ha finalmente un concreto oggetto («this object at which all were looking») a cui ancorarsi. Il copione si rinnova: «Il Ripudio del Figliol Prodigio», ovvero «L'Onore Calpestato e Difeso» offre più possibilità di articolazione drammatica della consueta «Maternità Delusa».

Sez. XIX La frontiera privato/pubblico cade definitivamente nell'ultima sezione: «The neighbours began to gather in the hall... A dozen women (cioè tutte: cf. «a

dozen gruesome doorways») entered and lamented with her»: ha inizio l'ultimo spettacolo. Lo spazio/scena Johnson accoglie tutto il *tenement*, che può recitare in coro «Il Perdono della Peccatrice», in uno spettacolo teatralmente ineccepibile anche dal punto di vista scenografico («the inevitable sunlight»), dalla retorica accuratamente articolata, la gestualità stilizzata, con le giuste pause e le bilanciate interazioni/iterazioni.

La recita di Mary Johnson si è evoluta dal «sound and fury» della scena domestica iniziale all'armonia della rappresentazione perfetta e totalizzante. La morte di Maggie non è stata inutile, in un luogo dove la vita non si vive ma si rappresenta, e dove quindi gli spettatori sono altrettanto indispensabili quanto un soggetto — sia pure la morte — su cui improvvisare un copione.

«A very little boy stood upon a heap of gravel for the honor of Rum Alley». Solo nell'*incipit* iniziale è detta la parola chiave—honor—*embrayeur* dell'isotopia (difesa dell'onore) che genera implicitamente la costruzione delle sequenze private; difesa dell'onore basata sulla messa in scena di codici tanto condivisi quanto poco pertinenti.

Luogo di spettacolo teatralizzato dalla sua funzione, casa Johnson, e per estensione il *tenement*, funzionano da icona di una realtà socio-culturale presente nell'extratesto. Denunciando la miseria della Bowery attraverso la natura teatrale della sua moralità²⁰, Crane ha modo di rappresentare, nelle sue multiple sfaccettature, le contraddizioni profonde tra l'essere e l'apparire. Ma questa ennesima variazione letteraria sul tema delle illusioni (perdute) è complicata, rispetto a una versione narrativa tradizionale, dalla teatralizzazione della messa in testo, matrice del paradosso: condanna della teatralità attraverso la teatralità.

20. Su questo argomento ha scritto molto bene D. PIZER, «Stephen Crane's Maggie and American Naturalism», *Criticism*, VII, 1970, uno dei pochi articoli in cui si accenni all'aspetto del teatro in *Maggie*.

3.2.2. *Interno pubblico* (Insieme B)

L'insieme B, pur garantendo funzionalmente l'alternanza spaziale delle sezioni, e fungendo da operatore di discontinuità, costituisce in realtà la declinazione di un unico radicale, *saloon*, che si articola secondo la modulazione di sei motivi fissi costanti: il décor, la qualità e la disposizione del pubblico in sala, lo spettacolo, il percorso e l'atteggiamento dei camerieri, le nuvole di fumo (*embrayeur* del motivo « restringimento dello spazio »), e i suoni, motivi tutti presenti e generati nella sezione matriciale VII.

A livello strutturale, l'insieme B si trova in rapporto di inglobamento rispetto all'insieme A, che lo 'contiene' ma nello stesso tempo ne è anche generato sul piano semantico: l'insieme B è infatti il correlativo metonimico dell'iter trasgressivo di Maggie, la cui violazione del codice Bowery genera l'isotopia difesa dell'onore → produzione dello spettacolo, su cui è costruito l'insieme A.

Nell'ottica delle relazioni spaziali invece l'insieme B si trova in relazione di opposizione rispetto all'insieme A, opposizione che si situa a vari livelli, come si può vedere dalla seguente schematizzazione:

	INSIEME A	INSIEME B
SPAZIO REALE	statico	dinamico
SPAZIO ARTISTICO	iconico	retorico
SPAZIO TEATRALE	privato→pubblico	pubblico→privato

Come spazio 'reale', casa Johnson non subisce modificazioni fisiche, ovviamente, e si può considerare uno spazio statico. Lo spazio fisico delle *balls* è invece progressivamente più circoscritto, restringendosi dalla « great green-

hued hall » della sez. VII, alla « partitioned-off section » della sez. XVIII; parallelamente, si fa più angusta e soffocante l'atmosfera²¹.

La chiusura graduale dello spazio non è che un aspetto della progressiva degradazione delle *balls*, da mondo colorato armonioso e spazioso a mondo cacofonico grottesco e asfissiante: il movimento narrativo si svolge quindi dall'ordine al caos, in una progressione inversa a quella dell'insieme A, culminante in una parodia di coro greco armoniosamente sincronizzato.

Ma una così calibrata e calcolata composizione a scala positivo-negativo mette in evidenza la qualità non realistica dello spazio pubblico: già nella sezione matrice VII, che pure potrebbe apparire un « fedele » reportage di avanspettacolo di periferia, il *saloon* è fortemente connotato come luogo dove si assiste alla esibizione del falso e del grottesco recepito ed applaudito come vero: dunque, come luogo dell'illusione e dell'inganno. Nelle successive versioni delle *balls* sono significate le tappe della storia d'amore di Maggie, di cui emblematicamente figurano la « rise and fall ». Inizialmente luogo di evasione dallo squallore del quotidiano, apparente realizzazione delle proiezioni del suo immaginario (« she saw the golden glitter of the place where Pete was to take her. An entertainment of many hues and many melodies... »), le *balls* si deteriorano parallelamente alle sue illusioni. Il sogno di evasione si rivela effimero, e la chiusura dello spazio (fine sez. XVIII) suggella la chiusura della *love-story*: è il segno che conferma ciò che era stato solo metonimicamente suggerito alla fine della sezione precedente: « the deathly black hue of the river ».

In termini di spazio artistico, dunque, per l'insieme A

21. Sez. VII « Clouds of tobacco smoke rolled and wavered high above the dull gilt of the chandeliers »; sez. XIV « The usual smoke cloud was present, but so dense that heads and arms seemed entangled in it. »; sez. XVIII « The smoke from the lamps settled heavily down in the little compartment, obscuring the way out. ».

si può parlare di trattamento realistico dello spazio, mentre nell'insieme B esso è usato in funzione emblematica: significante retorico²², in opposizione a significante socio-culturale.

Anche la funzione-porta, pertanto, si trasforma in queste sezioni; le occorrenze sono naturalmente molto inferiori che nell'insieme A, trattandosi di un ambiente unico, e la loro stessa presenza già è un fatto di rilievo. Si è visto come nella sez. XIV la porta del *music-hall* fosse fortemente connotata; più oltre, nella stessa sezione, è proprio la chiusura di una porta a significare e sanzionare l'abbandono di Pete: « The doors swung behind them. »; e l'associazione porta-morte non manca di stabilirsi immediatamente. Non stupisce che quella porta Maggie continui a fissare, inebetita, ossessivamente, per il resto della serata: « Maggie made no reply. She was watching the doors. »; Maggie was paying no attention, being intent upon the doors. »; « The girl was still staring at the doors. ».

Alle due opposizioni identificate finora fra i due insiemi A e B se ne deve aggiungere una terza, che riguarda la funzionalità dello spazio in quanto *aire de jeu*. Secondo una dinamica opposta a quella emersa nell'insieme A, l'interno

22. Un'ulteriore conferma della qualità emblematica dello spazio del *saloon* ci è offerta dalla descrizione del *saloon* di Pete (XI): « The interior of the place was papered in olive and bronze tints of imitation leather. A shining bar of counterfeit massiveness extended down the side of the room. Behind it a great mahogany-appearing sideboard reached the ceiling. Upon its shelves rested pyramids of shimmering glasses that were never disturbed. Mirrors set in the face of the sideboard multiplied them. Lemons, oranges, and paper napkins, arranged with mathematical precision, sat among the glasses. Many-hued decanters of liquor perched at regular intervals on the lower shelves. A nickel-plated cash register occupied a position in the exact center of the general effect. The elementary senses of it all seemed to be opulence and geometrical accuracy. ». Non considero tuttavia questa sezione come facente parte dell'insieme B, perché tematicamente non pertinente. Situata insieme alla sez. X al vertice della struttura piramidale del testo, la considero piuttosto una sezione di transizione-ouverture della fase discendente della storia.

Sul problema dello spazio teatrale, cf. A. UBERSFELD, cit., p. 152 e segg.

pubblico si evolve funzionalmente da spazio pubblico a spazio privato.

Infatti, mentre la sezione VII è focalizzata sullo spettacolo di varietà e le reazioni degli spettatori, fra cui incidentalmente ci sono anche Maggie e Pete, nelle sezioni successive lo spettacolo assume il ruolo subalterno di uno degli elementi del décor, semplice sfondo all'evento primario, che passa in primo piano²³. Nell'ultima sezione della serie (XVIII) non esiste più menzione di décor né di spettacolo, e sulla scena/testo non resta ad esibirsi che un Pete ubriaco e schernito: dissolto anche il nucleo coppia, la dimensione dello spettacolo è divenuta totalmente privata.

3.2.3. *Esterno (insieme C)*

Rispetto agli insiemi A e B, strettamente collegati da un rapporto inglobante/inglobato e dalla simmetria invertita delle funzioni spaziali, l'insieme C ha un rapporto di opposizione in quanto campo non semantizzato, non connotato, neutro: un grado zero dello spazio, avulso da referenzialità. Che la vicenda sia ambientata a New York lo sappiamo dal titolo (nella prima edizione; successivamente scompare) e da due casuali menzioni alla Bowery. Rigorosamente circoscritto (dalle porte — IX, XV, XVI — o dal fiume — I, XVII), è anch'esso, come gli interni *aire de jeu*, teatro delle gesta di Jim, bambino e adulto, o puro spazio di transito, verso una casa o verso la morte.

3.3. *Lo spazio di Maggie*

Nell'ambito di questa articolata rete di strutture spaziali, nella quale tutti i campi semantici funzionano in un com-

23. Sez. XII: «He leaned back and critically regarded the person of a girl with a straw-colored wig who upon the stage was flinging her heels in somewhat awkward imitation of a well-known danseuse»; sez. XIV: «A woman was singing and smiling upon the stage, but no one took notice of her».

plesso gioco reciproco, i personaggi sono inseriti in un loro spazio, in rapporto al quale i loro gesti hanno un senso.

Mary Johnson giganteggia, formidabile, sulla scena domestica, perfezionando nel corso del romanzo il suo talento di prima donna che le consente di esprimersi, seppure nel linguaggio codificato del luogo comune. Jim realizza vicariamente i suoi sogni di gloria dominando lo spazio della città dall'alto del suo carro. Pete è perfettamente inserito nella « respectability » del suo *saloon* (XI), all'interno del quale è presentato come non privo di una sua dignità: « He was immaculate in white jacket and apron, and his hair was plastered over his brow with infinite correctness ». Al di fuori del loro spazio, essi perdono ogni credibilità: Mary Johnson diventa lo zimbello dei ragazzini del vicinato (IX), Jimmie un barcollante fantoccio (« His well-trained legs brought him staggering home and put him to bed some nights when he would rather have gone elsewhere », VIII), Pete l'oggetto di scherno e disgusto delle « gleefully laughing women ».

Soltanto Maggie non ha una propria collocazione, un rapporto definibile con uno spazio. Bastano sette righe (V) a descrivere il suo rapporto col mondo del lavoro (contro l'intera IV sezione dedicata a Jimmie). Defraudata anche dello spazio testuale che le spetterebbe per il suo ruolo di protagonista, non ha altro spazio che la strada. In strada la incontriamo la prima volta, bambina (« ... leave yer sister alone on the street », ironica premonizione), e sulla strada la lasciamo: un itinerario significativo in uno spazio di grado zero, che si può anche formulare come: invisibile→invisibile (« She went unseen », sez. V; « She went into the blackness of the final block. ... The structures seemed to have eyes that looked over her, beyond her, at other things », sez. XVIII).

Maggie a Girl of the Streets, annunciava il titolo. Un sintagma predicativo definisce il personaggio, situandolo in uno spazio che tuttavia significa soltanto nella sua accezione metaforica. La sez. XVII può considerarsi la messa in testo

del titolo, nel suo livello letterale e traslato. Maggie è presentata sulla strada come ragazza di strada, annullata nell'anonimato: « A girl of the painted cohorts of the city ». L'unico esterno consentito a una protagonista femminile: l'eroe americano sarà invece *on the road*. La sua vicenda si conclude con un percorso, che è a un tempo orizzontale e verticale; soluzione più che pertinente, giacché la storia di Maggie è costruita non secondo un'evoluzione temporale ma sulla modalità spaziale dell'andare, dalla prima alternativa che le prospetta Jimmie all'inizio (« Mag, I'll tell yeh dis! See? Yeh've edder got teh go teh hell or go teh work! »), alla *short happy life* del suo rapporto con Pete (che si estrinseca nell'andare in vari luoghi di divertimento), al primo ripudio della madre (« Go teh hell an'good rid-dance », IX), a quello definitivo di Pete (« But where can I go? » « Oh, go to hell », XIV): « Maggie went. », « Maggie turned and went. », « Maggie went away. ». Dove, non è detto. « To hell », si vede, alla fine. Il suo andare sintetizza l'illusoria futilità dell'andare di tutti gli altri personaggi, incapaci di un gesto più significativo di uno spostamento nello spazio.

E' Maggie a trasgredire l'interdetto, e in questo senso è l'eroina del romanzo. Ma è un'eroina interamente passiva, se si esclude il suo patetico intervento sullo spazio domestico, che tenta di abbellire e ordinare; tutto il suo agire testualizzato è riconducibile al paradigma soggetto/oggetto di sguardo. Non agisce e non parla: non le sono concessi che 11 brandelli di frase. Gli altri parlano per lei, la assumono a pretesto della loro parola o del loro spettacolo.

Emarginata da una qualsiasi collocazione che le consenta di riconoscersi, lo spazio acquista per lei una dimensione sempre più soffocante: la sua camera sembra restringersi dopo l'apparizione di Pete, la fabbrica l'afferra alla gola: « The air in the collar and cuff establishment strangled her. She knew she was gradually and surely shrivelling in the hot, stuffy room ». Viene alla mente la « house of suffocation » che asfissia Isabel Archer, e le sue illusioni di eva-

sione e indipendenza. Come Isabel, infatti, Maggie non sa recitare, e in un mondo dove tutti recitano non c'è spazio se non per gli attori. Maggie e Isabel sono soffocate dal medesimo movimento drammatico di accerchiamento progressivo da parte della grottesca recita che coinvolge tutti i personaggi, secondo copioni differenti ma ugualmente distruttivi di chi non sa o non vuole giocare il gioco della finzione.

Ma poi Sister Carrie mostrerà che neanche il mestiere di attrice di successo serve a controbilanciare la carica annientatrice di certi codici socio-culturali.

4. PER UNA POETICA DELLA DISALIENAZIONE

La descrizione particolareggiata del melodramma a cui assistono Maggie e Pete nonché delle reazioni degli spettatori (sez. VIII) si presenta come scarto considerevole, per lo spazio testuale che occupa, in un contesto che privilegia la sintesi e la sottrazione; tanto più che il motivo dello spettacolo nella Bowery (come pseudo mimesi e mistificazione) era già stato il tema della sezione precedente. Inoltre, nell'ottica di *Maggie* come testo drammatico, il melodramma acquista lo statuto di *play within the play*²⁴, tradizionalmente luogo privilegiato di concentrazione semantica; sembra opportuno dunque soffermarsi su questa sequenza che si annuncia promettente, se « il teatro nel teatro », invertendo il segno dell'illusione, dice il vero.

E' possibile distinguere in questa sequenza almeno due livelli di significato:

1) Il livello, ovvio, della comunicazione, ossia dell'informazione diegetica: quali tipi di spettacolo sono rappresentati nella Bowery, e com'è l'abitante della Bowery:

24. Per un'interpretazione della struttura di *Maggie* come *play within the play*, cf. J. OVERMEYER, « The Structure of Crane's *Maggie* », *Un. of Kansas City Review*, XXIX, 1962.

ingenuo e schizoide, come rivela la scissione del suo comportamento (in quanto 'persona' nel contesto diegetico primario, condanna ed emargina « one of the painted cohorts »; in quanto spettatore: « They sought out the painted misery and hugged it as akin »);

2) un livello di significazione metadiegetica se, mettendo la sequenza in correlazione con la rete dei riferimenti autoreferenziali, ampiamente individuati nel testo, la consideriamo come *mise en abîme*. *Mise en abîme* particolarmente complessa perché, nella mia ipotesi, essa rifletterebbe per riduplicazione — invertita — il testo inglobante nei tre piani: della storia, del codice del discorso (convenzioni drammatiche) e della pragmatica (comunicazione teatrale). Le pagine che seguono, sviluppano e verificano, spero, quest'ipotesi.

Il primo punto (piano della storia) è ovvio: la vicenda della « brain-clutching heroine ... rescued from the palatial home of her guardian by the hero with the beautiful sentiments » è la versione, edulcorata e tranquillizzante, della storia di Maggie: l'arte come menzogna, a cui Crane contrappone una storia « vera », la '*tranche de vie*', seppur resa come '*tranche de vue*' da una testualizzazione drammatica e da un'elaborata organizzazione formale, oggetto del secondo punto di discussione.

Tipico prodotto di consumo (descritto infatti al modo iterativo), il melodramma è costruito sulla formula tradizionale dell'itinerario '*from rag to riches*'; al cliché della fabula corrisponde il cliché dell'intreccio: (« In the hero's erratic march from poverty in the first act, to wealth and triumph in the final one, ... ») e, naturalmente, la stereotipizzazione dei personaggi ripartiti in opposizione manichea. Abbiamo già visto come Crane viceversa metta in crisi l'orizzonte d'attesa del lettore smantellando questi due tradizionali punti di riferimento: il *plot* (in *Maggie* il senso non è concentrato alla fine, nel classico *happy ending*, ma disseminato lungo il testo mediante la dinamica delle funzioni spaziali ed il sistema di ricorrenze congiuntive: dove si cela il mes-

saggio?) e i *personaggi* (che sfuggono a una facile catalogazione morale: esistono buoni e cattivi? Chi sono le vittime e chi i colpevoli?). La stessa protagonista, oltre che di sesso femminile, è priva di tutti gli attributi, psicologici e strutturali, inerenti al suo statuto²⁵.

L'assoluta convenzionalità del melodramma *en abîme* costituisce lo sfondo della letteratura di consumo su cui risaltano, in programmatica e paradigmatica contrapposizione, le innovazioni tematiche e tecniche di *Maggie*.

La prevedibilità dello stereotipo non impedisce agli spettatori di entusiasarsi per lo spettacolo al punto di coinvolgersi attivamente, plaudendo i virtuosi e smascherando i malvagi. Il godimento, totalmente acritico, nasce anzi dalla perfetta coincidenza dello spettacolo con le aspettative formali e ideologiche del pubblico, per il quale ciò che ha luogo sulla scena è mimesi di un'ideale realtà platonica (« To Maggie and the rest of the audience this was transcendental realism »), e non già rispecchiamento dell'immutabilità (lo stereotipo) della sua condizione: « Joy always within, and they, like the actor, inevitably without », commenta, significativamente, il narratore; e l'esibizione catartica dei buoni sentimenti è solo un'illusione di azione — e di liberazione: « Maggie always departed with raised spirits from the showing places of the melodrama ».

L'ironia con cui è presentato, nei minimi dettagli, il rapporto spettacolo-spettatori costituisce un implicito giudizio critico sul coinvolgimento empatico-proiettivo di chi guarda. Tutto il lavoro di Crane sull'organizzazione del testo (e vengo al terzo piano di significazione della *mise en abîme*, la pragmatica), mi sembra orientato a recuperare e valorizzare il polo della distanza estetica, sollecitando una attiva fruizione critica da parte del lettore/spettatore, cioè un

25. Sul problema del personaggio e del protagonista, cf. l'approfondita analisi di PH. HAMON, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature* 6, Paris, 1972; tr. it. in PH. HAMON, *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, Pratiche, Parma, 1977.

suo investimento di energie inventive e non soltanto proiettive: identificazione e distanziamento, si evince dalla messa in testo, devono giocare in simbiosi il loro ruolo dialettico in una pratica teatrale che non voglia lo spettatore relegato al ruolo di *voyeur* impotente, e il teatro a quello di « place of forgetfulness » (XVII).

Fruizione inventiva vuol dire innanzi tutto fruizione disalienata (che è la base di ogni capire, ha insegnato Brecht). Gli scarti di *Maggie* rispetto al trattamento convenzionale della *love-story* o della *slum-story* mirano alla disautomatizzazione del processo di lettura: l'effetto di *Maggie* è giocato non sulla certezza del pre-visto (aspettativa confermata), ma sulla tensione generata dall'incertezza del diverso (aspettativa delusa), che preclude una lettura mimetico-proiettiva. Ciò si è già visto a livello dell'enunciato; resta da verificarlo a livello di enunciazione.

La tecnica drammatica è per definizione un procedimento di messa a distanza. L'atteggiamento del narratore-regista verso la storia è deducibile fin dal primo *incipit*, nel quale, come spesso avviene, sono iscritti sia il protocollo scrittura/lettura, che le tensioni semantico/stilistiche del testo.

A very little boy stood upon a heap of gravel for the honor of Rum Alley. He was throwing stones at howling urchins from Devil's Row who were circling madly about the heap and pelting at him.

Mi limito a due osservazioni (oltre a quella ovvia che già l'*incipit* è una messa in scena):

1) L'enunciazione è in chiave *mock-heroic* (come quella dell'ouverture del *Portrait of a Lady*). Lo scarto semantico creato dall'accostamento del sintagma « very little boy » e il lessema « honor », e tra « honor » e il toponimo « Rum Alley » esprime quella distanza critica e ironica da parte di chi narra che si manterrà, più o meno manifesta, fino alla fine del romanzo.

2) L'enunciazione è surdeterminata. « Stood »: il passato remoto è uno dei segni formali della letterarietà, e

implica un mondo costruito e distaccato²⁶. I toponimi « Rum Alley » e « Devil's Row » hanno contemporaneamente funzione denotativa (o pseudoreferenziale, perché potrebbero esistere: *effet de réel*) e connotativa (evocano un preciso *environment*). La tensione denotazione-connotazione è la matrice delle tensioni scritturali del testo, costantemente in bilico tra la concentrazione denotativa del significante e l'espansione connotativa del significato.

Il non coinvolgimento del narratore-regista si manifesta esplicitamente nei suoi interventi diretti di commento ironico²⁷ oppure, implicitamente, nell'abdicazione del punto di vista²⁸ mediante cessione della visione ai personaggi, oppure nella presentazione di materiale non elaborato da una percezione organizzante, secondo la tecnica dello straniamento: « Suddenly she came upon a stout gentleman in a silk hat and a chaste black coat, whose decorous row of buttons reached from his chin to his knees » (XVI). La sostituzione di una parola con la sua definizione funziona come un indoviniello, che nel processo di comunicazione genera ambiguità (per me è ovvio che si tratta di un uomo di chiesa, ma l'ho visto interpretato come uomo d'affari). La perifrasi mantiene quindi il contatto col lettore, costringendolo all'operazione — che gli viene peraltro richiesta anche ad altri livelli — di ricostituire un'unità taciuta.

Analoga funzione (fatica e generatrice di ambiguità) hanno le perifrasi pro nome proprio dei personaggi: « the woman

26. Sul problema dei paradigmi temporali e la loro distribuzione secondo le tre grandi categorie del tempo, presente, passato e futuro, e in particolare sull'uso del passato cf. l'articolo di E. BENVENISTE, « Les relations de temps dans le verbe français », in *Problèmes de Linguistique Générale*, Paris, Gallimard, vol. I, pp. 238-250.

27. Ad esempio: « In the finale she fell into some of those grotesque attitudes which were at the time popular among the dancers in the theaters up-town, giving to the Bowery public the phantasies of the aristocratic theater-going public, at reduced rates », VII.

28. Su questo argomento cf. M. HOLTON, « Sparrow's Fall and the Sparrow's Eye », *Studia Neophilologica*, XLI, 1964.

of brilliance and audacity », « the mere boy », « the man with sullen eyes », « the gnarled and leathery old woman », stilemi tanto più eccentrici in una scrittura della sottrazione.

Essi frappongono fra narratore/personaggio e personaggio/lettore un diaframma che ne ribadisce la reciproca estraneità (laddove il nome proprio presuppone un'intimità) e soprattutto, in quanto perifrasi descrittive, accentuano l'effetto '*tranche de vue*' proprio della sceneggiatura.

La variabilità nel soggetto e nella distanza di focalizzazione è un ulteriore elemento di discontinuità. Rendendo il lettore consapevole di un'alternanza o di un salto essa turba il ritmo naturale di lettura, anche se è forse improprio presupporre un ritmo 'naturale' in un testo tutto giocato sulla violazione delle attese. La concisione a volte quasi telegrafica dell'enunciazione (che ho infatti paragonato a una didascalia, cf. 3.), non è affatto sinonimo di scrittura neutra. Anzi, la parola fortemente idiolettale del narratore fa spesso violenza all'istintiva tendenza del lettore a naturalizzare — a recuperare — gli scarti stilistici, la cui caratteristica, in *Maggie*, è proprio quella di resistere alla semantizzazione.

Le similitudini, ad esempio. Se si esclude tutta la rete d'immagini attinenti al campo animale e militare proprie del repertorio naturalista (la vita come lotta per la sopravvivenza, la città come giungla, gli uomini come belve), le deviazioni sono molto spesso caratterizzate dall'in-pertinenza semantica, nel senso di mancanza di autenticazione fra *tenor* e *vehicle*: « the little boy... ran... like a monk in an earthquake », o « eating like a fat monk in a picture »: esse non hanno funzione esplicativa, né rappresentativa, né decorativa (non sono cioè ostentazioni di bello scrivere, come certe metafore della scrittura realista « piccolo borghese »)²⁹.

29. R. BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, (Points), 1972, p. 41 e sgg.

O l'uso del colore. Come leggere: «the delivery of great, crimson oaths», «the years of yellow discontent», «faded red and green grandeur»? La non funzionalità semantica delle similitudini, la non pertinenza dell'uso del colore, giocano un ruolo de-naturalizzante che sfugge alla logica del significato. «Segno enfatico ed ellittico»³⁰ a un tempo, si fissa nella memoria del lettore con la forza di una libera associazione in poesia, sospeso nella sua apertura infinita di significante senza significato. Siamo nel territorio della funzione estetica; nelle parole di Eisenstein: «L'arte comincia nel momento in cui lo scricchiolare di uno stivale sulla colonna sonora si percepisce sullo sfondo di un differente fotogramma e dà quindi origine ad associazioni corrispondenti. Lo stesso avviene col colore: il colore comincia quando non corrisponde più alla colorazione naturale»³¹.

Tutti gli scarti stilistici di *Maggie* (assumendo come norma la scrittura naturalista), sono riconducibili al comune denominatore della violazione del principio di pertinenza, stessa violazione su cui è costruito il conflitto tematico generatore: codice vittoriano dell'onore/situazione Bowery. Perciò le figure più usate sono la sinestesia («the sound of a small voice») e l'ipallage («a spasm of drunken adoration»); l'aggettivo non si riferisce al nome cui è associato, ma ad altro referente esplicito o implicito, precedente o successivo. Su questo procedimento è costruita la sezione XVII, in cui interagiscono in un gioco complesso transfert ed ellissi. La morte di «one of the painted cohorts of the city» è suggerita traslandola sul paesaggio circostante: «the deathly black hue of the river», «the blackness of the final block», «the varied sounds of life died away to a silence» (c. mio). Il

30. Definizione impiegata da R. BARTHES, in «Le troisième sens: Notes de recherche sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein», *Cahiers du cinéma*, 222, 1970.

31. J. LOTMAN, *Sémiotique et esthétique du cinéma*, cit., p. 42 (tr. mia). Nei *Sullivan Country Sketches*, di pochissimo precedenti a *Maggie*, i colori sono ancora usati, salvo un paio di eccezioni, in funzione descrittivo-refenziale.

non detto del narratore è un detto altrimenti: mediante uno slittamento metonimico di elementi costitutivi del dire narrativo da un sistema (denotativo) a un altro sistema (connotativo). Queste operazioni presuppongono una concentrazione non indifferente da parte del lettore, costretto a risemantizzare il significante e ripristinare le pertinenze violate.

La non recuperabilità semantica esplode nella tecnica dell'antropomorfizzazione³², un caso esemplare di in-pertinenza: essa è flagrante violazione delle frontiere semantiche fra umano/non umano, concreto/astratto, verosimile/fantastico; ossia, fra il codice del *novel* e il codice del *romance*. *Maggie* è costruito dunque sulla trasgressione: trasgressione delle convenzioni della prosa (violazione della pertinenza semantica), del « genere » (romanzo testualizzato come *play*), del romanzo naturalista (violazione del contratto mimetico e della *lisibilité*). Eppure, nella trasgressione è la distruzione di Maggie.

Fra la scena/testo e il destinatario, l'*acte de parole* di un narratore poco attualizzato ma fortemente individualizzato frapponne una mediazione ironica — e dunque distanziante — omologa alla recitazione epica teorizzata da Brecht. Laddove allo spettatore della Bowery è somministrata un'opera chiusa, nella quale egli non ha spazio d'intervento personale al di là di una sterile empatia collettiva che si esaurisce nell'utopia di un futuro migliore (« She wondered if the culture and refinement she had seen imitated... could be acquired by a girl who lived in a tenement house ... ») *Maggie* si offre come spazio aperto alla partecipazione individuale

32. Ad esempio: « The building quivered and creaked from the weight of humanity stamping about in its bowels » (II), « Whoop! » said the Rum Alley tenement house. », « The Rum Alley tenement swore disappointedly and retired. » (IX), « The shutters of the tall buildings were closed like grim lips. The structures seemed to have eyes that looked over her, beyond her, at other things » (XVII). Sarebbe interessante studiare le funzioni e le trasformazioni dell'animismo nell'idioletto craniano.

creativa e consapevole del lettore: un presente attivo, quindi il godimento, « émoi de l'intellect » (Barthes).

E come spazio aperto anche al critico: resta infatti da approfondire lo studio della teatralità nel canone Crane, mettendola in relazione con il suo contesto culturale e soprattutto con la produzione contemporanea (romanzi e *plays*) di James. Ciò potrebbe fornire un utile contributo per una ulteriore analisi sistematica, diacronica e sincronica, dell'uso del teatro da parte della narrativa nord-americana, la quale com'è noto, ha mostrato — fin dalle origini³³ — una singolare propensione ad incorporarne i codici.

PAOLA CABIBBO

33. Nel *Decennium Luctuosum* (1699) di Cotton Mather, opera storiografica costruita sul principio dell'intertestualità, è inserito quello che credo sia in assoluto il primo *play* nord-americano, cioè un dialogo di 12 pagine fra un ministro di Boston e un «very noisy and busy teacher among the Quakers», riportato in forma diretta e corredato di precise indicazioni di regia («Minister (smiling)», oppure «taking up his Bible»). Cfr. P. CABIBBO, *Decennium Luctuosum*, in *The Blue Guitar*, 2, Messina 1976.

MARK TWAIN ALLE SOGLIE DELLA FANTASCIENZA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6. Dattiloscritto 29 (I) p. 6.

7. *Ibidem*, p. 7.

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

8. Dattiloscritto 29 (II) p. 34.

9. *Ibidem*, p. 37.

10. *Ibidem*, p. 43.

11. *Ibidem*, p. 44.

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

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

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

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

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

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

14. Dattiloscritto 5 p. 600.

15. *Ibidem*, 16 p. 40.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

20. *Ibidem*, p. 79.

21. *Ibidem*, p. 76.

22. *Ibidem*, p. 81.

23. *Ibidem*, p. 83.

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

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

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

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

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

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

24. *Ibidem*, p. 77.

25. *Ibidem*, p. 77.

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

26. *Ibidem*, p. 79.

27. *Ibidem*, p. 81.

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

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

28. *Ibidem*, p. 82.

29. *Ibidem*, p. 82.

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

31. *Ibidem*, p. 85.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

54. *Ibidem*, p. 103.

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

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

55. *Ibidem*, p. 104.

56. *Ibidem*, p. 123.

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

57. *Ibidem*, p. 138.

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

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

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

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

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

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

tante scoperta freudiana: l'umorismo nasce dalla rimozione⁶⁰.

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

MARIA ORNELLA MAROTTI

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

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

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

FRANK NORRIS: *THE OCTOPUS*

Nel saggio *The Novel with a « Purpose »*¹, apparso sulla rivista *World's Work* nel maggio del 1902, Frank Norris classifica la narrativa a seconda del movente ponendo al grado più elevato il romanzo impegnato:

The third, and what we hold to be the best class, proves something, draws conclusions from a whole congeries of forces, social tendencies, race impulses, devotes itself not to a study of men but of man².

Il 'purpose', spiega Norris, deve essere però raggiunto attraverso tecniche narrative proprie del romanzo picaresco e psicologico:

The novel with a purpose is, one contends, a preaching novel. But it preaches by telling things and showing things³.

O come Norris aggiunge più avanti nello stesso saggio:

For the novelist, the purpose of his novel, the problem he is to solve, is to his story what a keynote is to the sonata. Though the musician cannot exaggerate the importance of the keynote, yet the thing that interests him is the sonata itself. The keynote simply coordinates the music, systematizes it, brings all the myriad little rebellious notes under a single harmonious code⁴.

1. Per una esauriente trattazione dei saggi scritti da Norris si veda L. VALTZ MANNUCCI, « I saggi di Frank Norris », *Studi Americani* 21-22.

2. F. NORRIS, « The Novel with a 'Purpose' » in *The Responsibilities of the Novelist and Other Literary Essays*, Haskell House Publishers Ltd. New York, 1969, p. 26.

3. *Op. cit.*, p. 27.

4. *Op. cit.*, p. 28.

In questo studio si è voluto leggere *The Octopus* alla luce del suddetto saggio non tanto per metterne in evidenza le indubbie qualità drammatiche e psicologiche, quanto per scoprire, tra i contrastanti punti di vista che emergono dalla narrazione, le reali finalità dello scrittore.

Scritto dopo la pubblicazione del romanzo, *The Novel with a « Purpose »* potrebbe esserne la prefazione a tal punto ne illustra le tecniche, i metodi e lo scopo: nel quadro sociale che il romanzo offre dell'America di fine secolo non mancano infatti le sequenze avventurose e i colpi di scena sensazionali, né i tentativi di indagine psicologica, né infine la propaganda che spesso, contrariamente alle stesse intenzioni dello scrittore, è perfino troppo esplicita. Eppure la tonalità del romanzo, per usare la terminologia norrissiana, non è così evidente come a prima vista potrebbe sembrare e la storia della critica di *The Octopus*, così contraddittoria, ne è una dimostrazione.

Ciò che gli studiosi, fino a circa il 1940, hanno messo soprattutto in rilievo di *The Octopus* è la funzione critica e polemica del romanzo nei confronti dello strapotere della ferrovia, degli abusi delle autorità e della corruzione politica: una più che giusta presa di posizione per uno scrittore impegnato quale Norris intendeva essere. Dopotutto, simile impegno avevano in quegli anni sia i populisti che i progressisti, le cui battaglie e accese campagne elettorali Norris senz'altro conosceva: le denunce di *The Octopus* riecheggiano appunto toni populistici così come la partenza dello scrittore per Cuba nel 1898 riflette il suo entusiasmo per la propaganda progressista. Il titolo stesso del romanzo, *The Octopus*, immagine simbolica di un organismo che stritola e divora, abbastanza ricorrente nella pubblicistica populista⁵, invita ad una lettura in questa chiave. Convali-

5. Per esempio, l'immagine della piovra che dall'Inghilterra stringe nei suoi tentacoli il mondo intero in una delle vignette del diffusissimo libello scritto da William H. Harvey e assunto come tratto dal Free Silver Movement, *Coin's Financial School*. In questa e simili 'cartoons'

dano inoltre un'interpretazione di questo tipo altri fattori quali l'origine storica della trama e il finanziamento concesso a Norris da S. S. McClure, editore della rivista *McClure's Magazine*, nota soprattutto per aver lanciato in quel periodo un nuovo tipo di giornalista — il cosiddetto *muckraker* —⁶ divulgatore di scandali pubblici. La critica più recente, invece, ha forse dato troppo rilievo a certi singoli personaggi ricercando nel loro personale modo di vedere il punto di vista norrissiano a scapito del quadro più generale che meglio permette di capire il vero « proposito ». Una riconsiderazione di questo, anche alla luce delle contraddizioni presenti nel romanzo, comporta un'analisi sintetica di *The Octopus*.

Norris progetta la trilogia sul grano dopo aver abbandonato lo stile naturalista di *McTeague* e scritto *Moran of the Lady Letty* e *A Man's Woman*, due commerciabili, ora dimenticate, storie marinarie, versioni più sanguinarie e violente dei popolari libri di Stevenson e Kipling, e *Blix*, garbato idillio amoroso per un pubblico vittoriano; tre romanzi accomunati da due fondamentali motivi, la fuga dalla civiltà urbana e l'esaltazione del primordiale vigore anglosassone. Non è necessario indagare a fondo per ritrovare gli stessi motivi in *The Octopus*, dove, però, suscitano un ben altro interesse, legati come sono alla realtà storica e ambientale oggettiva di cui sono un prodotto. Con *The Octopus* Norris, infatti, rinuncia definitivamente all'illusorio fascino esotico dei mari del sud, per ritornare all'America e compresa la lezione emersoniana e whitmaniana, cercare qui materia epica. Scrive Norris a Howells in una lettera del 1899:

la piovra sta per la House of Rothschild, ovvero la Banca d'Inghilterra, a cui già da tempo la tradizione folcloristica del Sud e dell'Ovest attribuiva la responsabilità dei problemi finanziari e della depressione economica particolarmente sentita nelle zone agrarie.

6. Il termine fu usato per la prima volta da Theodore Roosevelt in un discorso ufficiale (si veda *Presidential Addresses and State Papers*, New York, 1910, vol. V, pp. 712-15).

I have the idea of a series of novels buzzing in my head these days. I think there is a chance for somebody to do some great work with the West and California as a background... which will be at the same time thoroughly American. My idea is to write three novels around the one subject of Wheat. First, a story of California (the producer), second, a story of Chicago (the distributor), third, a story of Europe (the consumer), and in each to keep to the idea of this huge Niagara of wheat rolling from West to East. I think a big epic trilogy could be made out of such a subject, that at the same time would be modern and distinctly American. The idea is so big that it frightens me at times, but I have about made up my mind to have a try at it⁷.

La California, che Norris conosceva a fondo, si prestava come il terreno ideale per una rappresentazione in atto di tutte le forze economiche e sociali che andavano rapidamente trasformando alla fine del secolo gli Stati Uniti d'America, essendosi qui il fenomeno industriale innestato, più che altrove, sul movimento pionieristico. In tale contesto ambientale Norris inserisce un episodio storico, il Mussel Slough Affair⁸, come perno dell'azione narrativa e drammatica sin-

7. Lettera a W.D. Howells, scritta da Norris per ringraziare lo scrittore e critico dei favorevoli giudizi dati su *McTeague*, del marzo 1899, tratta da *The Life in Letters of William Dean Howells*, New York, Doubleday, Doran, 1928, vol. 2, pp. 102-3.

8. Tragico risvolto della lunga battaglia condotta dai 'settlers' della Tulare County contro la Pacific and South Western Railroad, la cui causa lontana si può ritrovare in un atto del Congresso che nel 1868 concesse alle società ferroviarie «the right of way» e vasti tratti territoriali lungo i binari, allo scopo di favorire la costruzione di linee transcontinentali. In seguito le corporazioni ferroviarie, a loro volta, tentarono d'incrementare la colonizzazione del West, offrendo le circoscrizioni di loro diritto ai 'settlers' con la promessa di vendere loro i territori ad un prezzo non superiore al valore originario. Il patto per lo più non venne mantenuto dalle corporazioni che offrirono invece i terreni a prezzi molto più alti di quelli previsti, rendendo impossibile a molti 'settlers' l'acquisto delle terre da loro stessi rivalutate con anni di coltivazione e lavoro. I 'ranchers' del Mussel Slough District nella Tulare County difesero con ogni mezzo la loro causa, appellandosi al Congresso, formando una lega e accusando le corporazioni ferroviarie di

tesi dei conflitti fra interessi agrari e industriali presenti in tutta la storia americana dell'Ottocento.

Seguendo fedelmente l'esempio di Zola, Norris si prepara a lungo prima di scrivere *The Octopus*, consulta libri di storia e gli archivi della « San Francisco Chronicle », cerca racconti autentici dei fatti, documenti, lettere. Parla con Collis P. Huntington, il magnate della Pacific and South Western Railroad e trascorre due mesi in un ranch coltivato a grano, che sarà poi il modello delle fattorie descritte in *The Octopus*. Questo tipo di ricerca, il tema del romanzo e la scelta consapevole che sta all'origine di esso, farebbero veramente supporre l'esistenza di chiari orientamenti politici nell'attività dello scrittore a favore di alcuni cambiamenti sociali o perlomeno di alcune leggi, da più parti invocate, che intervenissero a regolare il disordinato sviluppo economico del paese. Una lettera del 1899, diretta all'amico Marcossou, sembra però senz'altro smentire questa ipotesi:

If you have been involved in politics recently, perhaps you can give me a pointer or two. I am in a beautiful 'political muddle' myself in *The Octopus*, which I have just started. You know this involves in California, the farmers of the San Joaquin and the Southern Pacific Railroad. I was out there this summer getting what stuff I needed, but I did not think that I should

agire illegalmente, di monopolizzare le banche e la stampa, di stabilire arbitrarie tariffe per il trasporto della merce, economicamente rovinose per gli agricoltori. Quando, nel 1880, il maresciallo federale e tre deputati annunciarono che i 'ranchers' della California occupanti territori della ferrovia non acquistati al prezzo richiesto dai proprietari, sarebbero stati spodestati, la tensione nella Tulare County sfociò in una lotta armata, che costò la vita a sette uomini. Intorno a questo episodio che, con qualche piccola modifica, costituisce la trama storica di *The Octopus*, Norris intreccia le vicende personali dei personaggi immaginari coinvolti nel conflitto o testimoni di esso, dando ampio spazio alla storia d'amore di Annixter e Hilma, di Vanamee e Angèle e alle crisi intellettuali del poeta Presley.

need political notes. Now, I find that I do, and should have got 'em long ago⁹.

In realtà, non è tanto la conoscenza di contrastanti forze ideologiche che interessa lo scrittore, il quale non si è mai pronunciato in tal senso, quanto, come dimostra l'ultima parte della lettera citata, quella dei metodi di far politica:

What I am anxious to get hold of are the details of this kind of game, the lingo, and the technique, etc., but at the same time, want to understand it very clearly...¹⁰.

In modo analogo Norris s'interesserà anche di alta finanza prima di iniziare *The Pit*, il secondo romanzo della trilogia.

Ci si domanda allora cosa voglia dire Norris quando afferma: «The Wheat series will be straight naturalism with all the guts I can get into it»¹¹, e fino a che punto lo scrittore segue l'esempio di Zola nell'usare l'arte come strumento di analisi critica per la ricostruzione di un ambiente sociale.

A smentire la tesi dei primi critici di *The Octopus* sul 'purpose' del romanzo, bisogna innanzitutto ricordare che il rapporto tra la ferrovia e i 'ranchers', apparentemente simile è in realtà assai diverso da quello che intercorre tra i proprietari della miniera e i minatori, sfruttati da secoli di oppressione in *Germinal* di Zola, a cui Richard Chase¹² paragonò il romanzo norrissiano per la vastità panoramica del tema e la tecnica di rappresentare per mezzo di simboli le pressanti forze economiche.

9. Lettera a Marcossou del nov. 1899 tratta da *Adventures in Interviewing*, a cura di F. ISAAC MARCOSSON, New York, John Lane, 1919, pp. 237-8.

10. *Op. cit.*, p. 238.

11. *Op. cit.*, p. 238.

12. Cfr. R. CHASE, *The American Novel and Its Tradition*, New York, Doubleday, 1957.

I 'ranchers' di *The Octopus* sono indipendenti e ricchi quanto i loro rivali nella ferrovia e animati da identico spirito speculativo. E' anzi grande merito di Norris l'aver evitato nostalgiche e false rappresentazioni di un'America agraria fondata su piccoli proprietari terrieri, onesti, industriosi e autosufficienti. Tale mito, infatti, non era scomparso, malgrado il carattere per lo più imprenditoriale che l'agricoltura americana aveva assunto fin dai suoi primi sviluppi, sopravvivendo persino alla mancata realizzazione dello Homestead Act, varato nel 1862 per diffondere su tutto il territorio americano quel modello agrario esaltato da St. Jean de Crévecoeur e Thomas Jefferson come fonte di valori democratici¹³. Gli stessi 'settlers', del resto, con lo sviluppo del mercato urbano e i progressi della tecnologia, si erano trasformati ben presto in uomini d'affari dipendenti come i loro colleghi urbani, dal mercato nazionale e internazionale ed altrettanto esposti al mito del successo. Eppure nel lungo e quasi ininterrotto periodo di depressione economica che va dal 1873 al 1898 il mito agrario tornò più che mai in auge grazie alla propaganda dei populist, che non si stancavano di rievocare l'utopica età dell'oro americana, in cui la ricchezza della nazione era stata l'agricoltura, in un momento in cui i profitti agrari erano effettivamente i più colpiti dalla deflazione monetaria, dagli esorbitanti tassi di interesse, dagli alti costi di trasporto e d'immagazzinamento dei prodotti e da un ingiusto sistema tributario, oltre che dai frequenti disastri naturali.

Vittime della civiltà urbana, ma tutt'altro che creature pastorali, sono più realisticamente i 'ranchers' di Norris, latifondisti e coltivatori di grano che si servono di costosi macchinari. Ecco come lo scrittore descrive la loro drammatica posizione in *The Octopus*:

13. Nella realtà dei fatti era invece avvenuto che per ogni fattoria occupata *bona fide* da un pioniere, altre nove vennero acquistate per scopi commerciali dalla ferrovia, da industriali o dal governo stesso.

Everything seemed to combine to lower the price of wheat. The extension of wheat areas always exceeded increase of population; competition was growing fiercer every year. The farmer's profits were the object of attack from a score of different quarters. It was a flock of vultures descending upon a common prey — the commission merchants, the elevator combine, the mixing-house ring, the banks, the warehouse men, the labouring, and, above all, the railroad. Steadily the Liverpool buyers cut and cut and cut. Everything, every element of the world's markets, tended to force down the price to the lowest possible figure at which it could be profitably farmed. Now it was down to eighty-seven. It was at that figure the crop had sold that year; and think that the Governor had seen wheat at two dollars and five cents in the year of the Turko-Russian war!¹⁴

E l'ansia di restaurare per gli agricoltori quelle condizioni favorevoli al massimo sfruttamento della terra ritorna continuamente nei discorsi del più loquace Annixter:

« As soon as the railroad wants to talk business with me », observed Annixter, « about selling me their interest in Quien Sabe, I'm ready. The land has more than quadrupled in value. I'll bet I could sell it tomorrow for fifteen dollars an acre, and if I buy of the railroad for two and a half an acre, there's a bundle in the game »¹⁵.

E di nuovo:

« I want to own my own land... I want to feel that every lump of the dirt inside my fence is my personal property... and it's the same with Magnus Derrick and old Broderson and Osterman and all the ranchers of the county. We want to own our land, want to feel we can do as we please with it... The land has doubled in value ten times over again since I came on it and improved it. But I can't take advantage

14. FRANK NORRIS, *The Octopus*, Riverside Editions, Boston, 1958, pp. 39-40.

15. *Op. cit.*, p. 67.

of that ris in valu so long as you won't sell, so long as I don't own it » ¹⁶.

Siamo ben lontani dall'immagine tradizionale del coltivatore che ama la propria terra come parte di sé; essa non si distingue, infatti, da quella di un irresponsabile speculatore. Non a caso all'inizio del romanzo il poeta Presley, suo malgrado, si trova a dover prendere atto di due tristi casi umani, il licenziamento di Hooven, mezzadro di Derrick, e quello di Dyke, macchinista dalla Pacific and South Western Railroad. Chiaramente, i metodi adottati dagli agricoltori per salvaguardare se stessi dalla recessione economica non risultano meno spietati di quelli usati dalla 'corporation', nonostante lo scrittore si sforzi sempre di dare una personalità viva ai 'ranchers' e di renderli più gradevoli degli uniformemente grigi burocrati della ferrovia. Contrapposizione quest'ultima funzionale a rappresentare ciò che veramente divide gli agricoltori dagli industriali in questo romanzo: non tanto l'odio di classe quanto un diverso tipo di organizzazione che rende i primi molto più vulnerabili dei secondi. E' una battaglia tra potenti individui e una complessa organizzazione, quella che si svolge in *The Octopus*. A tal scopo i 'farmers' sono caratterizzati distintamente, figure umane nei loro difetti e debolezze, mentre i rappresentanti della ferrovia spiccano solo per impersonalità e disumanità, quasi fossero veramente degli ingranaggi in una macchina ¹⁷. Il potere di questi ultimi, è tuttavia, di gran lunga più forte cosicché i vecchi pionieri sono costretti ad abbandonare il proprio codice di comportamento e a ricorrere ad analoghi metodi di lotta, ovvero all'unione, all'organizzazione

16. *Op. cit.*, pp. 134-5.

17. Simboli o reminiscenze delle numerose caricature circolanti all'epoca sui 'robber barons', sono anche Shelgrim, il presidente della P.S.W. Railroad, enorme uomo dal capo mobilissimo su un corpo stranamente immobile, e S. Berhman, suo braccio destro, che domina da un cartellone pubblicitario, con quella iniziale sibilante e quel cognome così indicativo, le piatte distese della Tulare County, fin dalle prime pagine del romanzo.

e alle pratiche di corridoio. Se romanzo epico si può dunque chiamare *The Octopus*, esso lo è non tanto nella descrizione delle specifiche battaglie sociali che vi si svolgono, quanto di una società che visse la fine di un'epoca con la chiusura della frontiera e l'inizio di un'altra con l'ascesa dell'America a prima potenza industriale.

Al vecchio mondo appartengono i 'ranchers' e, tra questi, Magnus Derrick, il personaggio campione di quello spirito pionieristico, individualista ed egualitario che tanta parte ebbe nella formazione delle istituzioni democratiche americane:

At the very bottom, when all was said and done, Magnus remained the Forty-niner. Deep down in his heart the spirit of the adventurer yet persisted... For all his public spirit, for all his championship of justice and truth, his respect for law, Magnus remained the gambler, willing to play for colossal stakes, to hazard a fortune on the Chance of winning a million. It was the true California spirit that found expression through him, the spirit of the West, unwilling to occupy itself with details, refusing to wait, to be patient, to achieve by legitimate plodding; the miner's instinct of wealth acquired in a single night prevailed, in spite of all. It was in this frame of mind that Magnus and the multitude of other ranchers of whom he was a type, farmed ranches¹⁸.

Questo avventuriero idealista è destinato a venir totalmente assorbito dal nuovo sistema, quando per venir meno a se stesso e giocare sporcamente l'ultima carta in una battaglia già persa, è punito, come il Vandover del primo romanzo norrissiano, a subire un'involuzione morale e fisica che lo porterà direttamente, instupidito zimbello, nelle mani della parte avversa. Come Magnus, anche gli altri 'ranchers' finiscono per essere travolti dagli eventi, sia pure in modo più glorioso, e con essi gli ultimi 'frontiersmen' di cui erano già dei sopravvissuti nei loro produttivi ranch da 10.000

18. *Op. cit.*, p. 204.

acri. Tutto questo Annixter, l'altro croc affetto da ruvido individualismo, sembra saperlo fin dall'inizio:

« Act quickly! How? » demanded Annixter. « Good Lord! what can you do? We're cinched already. It all amounts to just this: You can't buck against the railroad. We've tried it and tried it, and we are stuck everytime. You, yourself, Derrick, have just lost your grain-rate case. S. Berhman did you up. Shelgrim owns the courts. He's got men like Ulsteen in his pocket. He's got the Railroad Commission in his pocket. He keeps a million-dollar lobby at Sacramento every minute of the time the legislature is in session; he's got his own men on the floor of the United States Senate. He has the whole thing organized like an army corps. What are you going to do? He sits in his office in San Francisco and pulls the strings and we've got to dance »¹⁹.

Questo duro yankee riuscirà, anche se a fatica, ad innamorarsi, « The thing that of all he most dreaded... »²⁰, e a dischiudere il proprio ispido io ad altri, anche se non troppo vasti, orizzonti:

I'm tired of fighting for *things* — land, property, money. I want to fight for some *person* — somebody besides myself. Understand? I want to feel that it isn't all selfishness — that there are other interests than mine in the game — that there's someone dependent on me, and that's thinking of me as I'm thinking of them²¹.

Ma i tempi di David Crockett erano ormai finiti e Norris lascia senza esito gli slanci più generosi di Annixter che muore in difesa della casa prima ancora di aver potuto esprimere la propria ricchezza interiore.

La funzione rivoluzionaria del romanzo viene dunque ridimensionata non solo rivelando la natura sostanzialmente

19. *Op. cit.*, pp. 72-73.

20. *Op. cit.*, p. 155.

21. *Op. cit.*, p. 227.

conservatrice delle due parti in contesa ma anche lo stato di totale impotenza a cui vengono ridotte le figure di pionieri. Sebbene fosse questo il personaggio chiave della storia americana nella visione epica che di essa ha Norris, come bene mette in evidenza la Valtz Mannucci nel suo recente studio, *I saggi di Frank Norris*, bisogna dare atto allo scrittore di avere saputo inscrivere in *The Octopus* tale figura in un reale contesto storico che lo privava della possibilità di manifestare quella vitalità tanto retoricamente esaltata nei saggi. La nuova America industriale non viene dunque negata da Norris in nome di quella romantica e libertaria che, d'altronde, gli stessi pionieri avevano tradito con un altrettanto poco democratico assolutismo finanziario. Semmai, se nostalgia trapela dalle pagine, è per alcuni aspetti genuini della vita agreste: le danze campestri, i barbecues, la spavalderia dei *cow-boys*, costumi semplici ed ingenue gesta che solo alcuni minori scrittori regionali, i pittori della Native School²² e il primo Winslow Homer²³ avevano studiato e riprodotto con amore e talvolta sottile umorismo. Pagine tra le migliori di Norris per la vivida ricostruzione di una realtà così profondamente diversa dalla civiltà urbana, nelle quali scompare la fastidiosa e rimbombante retorica dei brani sul grano, assunto troppo spesso nel romanzo al rango di forze divine, o sul treno, degradato altrettanto artificiosamente tra i satanici mostri dell'era della macchina. Nostalgia, d'altronde, che non impedisce a Norris di guardare con ironia alle bravate di Annixter o di Delancy, «wearing

22. Tra questi, William Sidney Mount (1801-1868) dipinse numerose scene di vita campestre nel Long Island mentre George Caleb Bingham (1811-1879) ritrasse il Midwest. Molto famoso divenne Eastmann Johnson (1824-1906), il quale diede il meglio delle proprie sottili doti coloristiche nei quadri di genere, quali *Winnowing Grain*, più che nell'ambiguo *Old Kentucky Home*.

23. Winslow Homer (1836-1910) esordì con disegni su paesaggi e attività rurali. Tra i migliori pubblicati dal pittore sul *Ballou's Pictorial* (la prima rivista per cui lavorò come litografo), è il *Hasking Party Finding the Red Ears*, immagine di una festa campestre molto simile a quella descritta da Norris in *The Octopus*.

all his cow-punching outfit, hair trousers, sombrero, spurs, and all the rest of it »²⁴, che sventola la pistola « spinning it about his index finger by the trigger guard with incredible swiftness »²⁵; né d'introdurre qualche nota amara e minacciosa anche nei momenti più spensierati tra un litigio per delle salsicce e un bacio strappato furtivamente a una bella contadina, tra un ballo e una bevuta. Cosiché questa felicità rurale è cosa molto precaria anche in quelle festose circostanze in cui il mondo legato alla ferrovia sembra essere lontano. In realtà esso è sempre e inevitabilmente presente, come un'ombra, a scuotere l'ambigua sicurezza degli uomini. Ed è proprio durante la festa campestre, felice trovata dello scrittore per riportare alla ribalta tutti i personaggi alla fine del primo libro di *The Octopus* e riassumere attraverso i pettegolezzi e i discorsi gli eventi, che la situazione precipita trasformando questa gioiosa occasione in un momento di lotta ed organizzazione: superata la sorpresa e la confusione causate dall'arrivo della lettera in cui la P. and S.V. Railroad annuncia la vendita del ranch a 27 dollari l'acro anziché a 2,50, la reazione non tarda:

« *Organization* », he (Osterman) shouted, « that must be our watchword. The curse of the ranchers is that they fritter away their strength. Now, we must stand together, now, *now*. Here's the crisis, here's the moment. Shall we meet it? I call for the *League* »²⁶.

Con simili proteste nacquero, dopo la Guerra Civile, le associazioni contadine dei Grangers, dei Greenbacks e dei Populisti confluite poi nel Populist Party. Tali organizzazioni al di là delle rivendicazioni immediate, quali la pubblica proprietà della ferrovia e di altri servizi, un più equo sistema tributario, la libera circolazione dell'argento ecc., miravano sostanzialmente a restituire ai piccoli e medi im-

24. *Op. cit.*, p. 169.

25. *Op. cit.*, p. 178.

26. *Op. cit.*, p. 190.

prenditori agricoli la libertà d'azione e d'iniziativa per il raggiungimento di quel successo che l'ideologia americana prometteva a tutti i lavoratori di buona volontà. Ma quanto fallace fosse divenuto il mito del 'self-made man' l'aveva intuito anche il giovane Norris, pur figlio di un gioielliere che in modo relativamente facile aveva percorso tutta la scala sociale da povero apprendista a milionario. Ciò dimostra ulteriormente quanto poco Norris aderisse ai miti populistici. *The Octopus*, infatti, contiene con la storia di Dyke la parabola inversa a quella del Ragged Dick, raccontata in decine e decine di romanzi da Horatio Alger (1834-1899). Operoso, competente e fedele, il Dyke di Norris non trova nessuna ricompensa alle proprie virtù, neanche un padrone benefattore che lo salvi dal licenziamento per la coraggiosa obbedienza mostrata durante uno sciopero; non gli resta che sfogare la propria amarezza e tentare con fiducia un'altra delle tante strade aperte all'uomo americano:

« Boy and man, I've worked for the P. and S. W. for over ten years, and never one yelp of a complaint did I ever hear from them. They know damn well they've not got a steadier man on the road. And more than that, more than that, I don't belong to the Brotherhood. And when the strike came along, I stood by them — stood by the company. You know that. And you know, and they know, that at Sacramento that time, I ran my train according to schedule, with a gun in each hand, never knowing when I was going over a mined culvert, and there was talk of giving me a gold watch at the time. To hell with their gold watches! I want ordinary justice and fair treatment. And now, when hard times come along, and they are cutting wages, what do they do? Do they make any discrimination in my case? Do they remember the man that stood by them and risked his life in their service? No. They cut my pay

27. Per una bibliografia ragionata sul Populismo si veda la nota « Il Populismo nella storiografia Americana » che corredo il saggio « Protesta Agraria e populismo nel sud, 1877-1896 » di V. LERDA GENNARO su *Studi Americani* 21-22.

down just as off-hand as they do the pay of any dirty little viper in the yard. Cut me along with — listen to this — cut me along with men that they had blacklisted; strikers that they took back because they were short of hands »²⁸.

Né con più fortuna si conclude la seconda iniziativa di Dyke: la coltivazione in proprio di luppoli. E' sufficiente un improvviso rialzo delle tariffe di trasporto ad infrangere i sogni di ricchezza e indipendenza del perseverante macchinista, che troppa fiducia aveva posto nelle proprie forze ipotecando tutti i beni personali. Eppure solo due anni prima di *The Octopus* era apparso uno scritto di Elbert Hubbard, *A Message to Garcia*, che aveva avuto una larghissima diffusione e che proprio le virtù possedute in così alto grado da Dyke, raccomandava come il miglior passaporto per il successo. Né i grandi nomi del 'big business' americano avevano mai smesso di predicare il loro vangelo della ricchezza, o di rimproverare il povero come incapace, per debolezza o vizio. Norris, invece, rivelandosi in questa occasione scrittore consapevole dei veri obbiettivi del movimento naturalista, chiude tragicamente la storia di Dyke con un disperato gesto di protesta del protagonista, la rapina di un treno, che offre l'occasione alla ferrovia di cacciare il pover'uomo in un vicolo cieco, dove, braccato come una bestia viene catturato, e all'autore di sfoggiare la qualità drammatica del suo stile in uno spettacolo di fughe, inseguimenti, deragliamenti e sparatorie, brani che il film western destinerà al consumo.

Ovviamente Shelgrim, sull'altro fronte, può osservare con distacco e superiorità le tristi vicende degli uomini dall'alto dei suoi privilegi, naturali frutti del progresso, secondo una sua visione che altro non è se non un personale adattamento di quel pastiche pseudo-scientifico chiamato darwinismo sociale:

28. *Op. cit.*, pp. 13-4.

« Believe this, young man », exclaimed Shelgrim... « try to believe this — to begin with — *that railroads build themselves*. Where there is a demand sooner or later there will be a supply. Mr. Derrick, does he grow his wheat? The Wheat grows itself. What does he count for? Does he supply the force? What do I count for? Do I build the Railroad? You are dealing with forces, young man, when you speak of Wheat and the Railroads, not with men. There is the Wheat, the supply. It must be carried to feed the people. There is the demand. The Wheat is one force, the Railroad, another, and there is the law that govern them—supply and demand. Men have only little to do in the whole business. Complications may arise conditions that bear hard on the individual — crush him maybe — but the Wheat will be carried to feed the people as inevitably as it will grow. If you want to fasten the blame of the affair at Los Muertos on any one person, you will make a mistake. Blame conditions, not men »²⁹.

Le parole di Shelgrim, come anche quelle di Lyman (« Great things grow slowly, benefits to be permanent must accrue gradually »³⁰), sono una chiara dimostrazione di come venisse divulgata la filosofia di Spencer³¹ per giustificare la più sfrenata competizione industriale e ogni sorta di sfruttamento. Quale ragione poteva esserci di creare intoppi, con leggi e riforme, alla salutare lotta per il 'survival of the fittest' (altra fortunata invenzione spenceriana) dopo che era stata dimostrata dalla scienza l'equivalenza tra lo sviluppo evolutivo sociale e quello biologico? Ora, finché a pronunciare tali discorsi sono Shelgrim o Lyman, è facile dissociare Norris dall'ideologia dominante. Ma non si può fare altrettanto quando Presley, il poeta attraverso il cui sguardo se-

29. *Op. cit.*, p. 395.

30. *Op. cit.*, p. 301.

31. La voga spenceriana in America ebbe il suo culmine intorno al 1880 (del 1882 è la visita di Spencer negli Stati Uniti), periodo in cui si svolgono anche i fatti di *The Octopus*. Per un'accurata analisi della fortuna di Spencer in America si veda R. HOFSTADTER, *Social Darwinism in American Thought*, Philadelphia, 1944.

guiamo l'intrecciarsi e lo svolgersi della storia di *The Octopus*, chiude con queste parole il romanzo:

What, then, was left? Was there no hope, no outlook for the future, no rift in the black curtain, no glimmer through the night? Was good to be thus overthrown? Was evil thus to be strong and to prevail? Was nothing left? Then suddenly Vanamee's words came back to his mind. What was the larger view, what contributed the greatest good to the greatest numbers? What was the full round of the circle whose segment only he beheld? In the end, the ultimate, final end of all, what was left? Yes, good issues from this crisis, untouched, unaissailable, undefiled.

Men — motes in the sunshine — perished, were shot down in the very noon of life, hearts were broken, little children started in life lamentably handicapped; young girls were brought to a life of shame; old women died in the heart of life for lack of good. In that little, isolated group of human insects, misery, death, and anguish spun like a wheel of fire.

But the Wheat remained. Untouched, unaissailable, undefiled, that mighty world-force, that nourisher of nations, wrapped in Nirvanic calm indifferent to the human swarm, gigantic, resistless, moved onward in its appointed grooves. Through the welter of blood at the irrigating ditch, through the sham charity and shallow philanthropy of famine-relief committees, the great harvest of Los Muertos rolled like a flood from the Sierras to the Himalayas to feed thousands of starving scarecrows on the barren plains of India.

Falseness dies; injustice and oppression in the end of everything fade and vanish. Greed, cruelty, selfishness, and inhumanity are short lived; the individual suffers, but the race goes on. Annixter dies, but in a far-distant corner of the world a thousand lives are saved. The larger view always and through all shams, all wickedness, discovers the Truth that will, in the end, prevail, and all things, surely, inevitably resistlessly work together for good³².

32. *Op. cit.*, pp. 447-48.

Tanto radioso ottimismo e filosofica accettazione è perlomeno sorprendente dopo aver sentito lo stesso Presley sconfessare Shelgrim e compagnia:

Because the farmers had been killed at the irrigating ditch, these others, Gerard and his family, fed full. They fattened on the blood of the People, on the blood of the men who had been killed at the ditch. It was a half-ludicrous, half-horrible « dog eat dog », an unspeakable cannibalism³³.

E dopo quel lungo capitolo in cui Norris, con la maestria di un regista cinematografico capace di toccare tutte le corde sentimentali dello spettatore, intercala, in un contrasto di ricchezza e di miseria, scene tratte dal ricevimento dei Gerards, ricchi esponenti della ferrovia, con momenti del disperato vagabondare in una città ostile e sconosciuta fino alla morte per inedia di Mrs. Hooven e figlioletta, vittime innocenti della ferrovia³⁴.

Non sorprende, quindi, che proprio le vicende di Vanamee e Presley e la loro risoluzione abbiano costituito per i critici l'ostacolo maggiore alla comprensione di *The Octopus*.

H. Willard Reninger nel saggio *Norris Explains The Octopus*³⁵ tenta di riconciliare gli incompatibili punti di vista del romanzo sostenendo che la visione di Vanamee tutti li include e li supera. George Meyer in *A New Inter-*

33. *Op. cit.*, p. 418.

34. Simili contrasti non erano insoliti nella vita del tempo. Non meno stravagante della cena dei Gerards e della 'one million dollar Fair' che Mr. Chedarquist definisce 'a gingerbread fête', fu il ballo offerto da Bradley Martin, nel 1897, al Waldorf Hotel di New York e costato 368.000 dollari. Il fatto che una ristretta cerchia di plutocrati potesse danzare con costumi da 10.000 dollari l'uno, mentre migliaia di disoccupati e d'immigrati affamati giravano per le strade intorno all'hotel, fu talmente clamoroso da diventare uno degli episodi più citati dalla propaganda populista.

35. H. W. RENINGER, « Norris Explains the Octopus: A Correlation of His Theory and Practice », *American Literature*, XII, pp. 218-27 (May, 1940).

*pretation of the Octopus*³⁶ puntualizza ulteriormente la natura trascendentalista di questo romanzo, riportandolo nella tradizione del trattato morale. Donald Pizer, il quale ha dedicato a Norris numerosi ed importanti saggi, pubblica nel 1955 un articolo, *Another Look at The Octopus*³⁷, in cui sostiene che le incongruenze del romanzo non sono da imputare all'autore ma al personaggio Presley, il quale conosce nel corso della storia vari stadi di sviluppo prima di giungere alla presa di coscienza finale, per concludere che:

The Octopus, then, with all its relationship to contemporary interests, both in theories of fiction and social affairs, in at least two important ways is looking backward rather than forward in its relationship to American thought, since Norris' faith in individual perception of 'Truth and in the concomitant dependence upon a benevolent nature in discerning this Truth found its most distinct statement in the transcendental movement³⁸.

Della stessa opinione è Warren French, autore di uno studio completo delle opere di Norris:

Pizer argues, as I do throughout this study, that Norris — driven by fear and distrust of contemporary civilization — sought principally to turn back the clock³⁹.

Anche se poi aggiunge:

Ironically, Norris might have produced a more impressive work if he had been less nostalgic... In the long run evil may be less enduring than good, but Norris as a journalist depicts the short-range victory of evil more convincingly than as a novelist he demonstrates the ultimate triumph of good⁴⁰.

36. G.W. MEYER, « A New Interpretation of The Octopus », *College English*, IV, pp. 351-59 (March, 1943).

37. D. PIZER, « Another Look at the Octopus », *Nineteenth Century Fiction*, X, pp. 217-24 (December, 1955).

38. D. PIZER, *op. cit.*, p. 224.

39. FRENCH WARREN, *Frank Norris*, New York, 1962, p. 94.

40. *Op. cit.*, p. 94.

Secondo French la visione di Vanamee e il suo rifiuto totale della civiltà umana non solo costituiscono il messaggio finale dell'autore ma anche l'anello di congiunzione tra l'esperimento di Thoreau a Walden Pond e il nihilismo assoluto di Robinson Jeffers, con cui si esaurisce la tradizione trascendentalista americana. E in questa prospettiva più ampia così conclude:

McTeague with its implicit denunciation of professional licensing and its condemnation of money because some people make a fetish of it, *Moran* and *A Man's Woman* with their unabashed praise of power and impulse, *The Octopus* with its shepherd whose « sixth sense » makes him superior to other men — all these show that an anarchist (at least a philosophical one) is exactly what Norris is⁴¹.

Da riformatore sociale ad anarchico: nel corso di cinquanta anni i giudizi sull'autore di *The Octopus* si sono veramente capovolti. Da questa rapida sintesi è ovvio che la critica più recente, chiariti alcuni fraintendimenti sul carattere populista di *The Octopus*, ha preso in considerazione soprattutto i personaggi di Presley⁴² e Vanamee, due figure che rimangono ai margini del conflitto in un'analoga condizione di solitudine, frustrazione e ricerca.

Il poeta Presley, malato di consunzione, cerca nel West non solo la salute ma anche il grande tema eroico dell'epopea moderna che, tradotto in poesia, possa rivaleggiare con gli esametri omerici:

41. *Op. cit.*, p. 139.

42. Tra i personaggi minori che non si lasciano coinvolgere dal conflitto suscita un certo interesse Mrs. Derrick, moglie di Magnus, la quale vive in un mondo tutto suo, fatto di ricordi idealizzati e di raffinate fantasie, tra le quali ampio spazio gode anche l'Italia, un'Italia, beninteso, di tipo arcadico. Essa è un personaggio rappresentativo di un tema, diremmo jamesiano, presente nella letteratura americana; la sua 'fuga' europea non è che uno dei riflessi di quella tipica crisi che nell'uomo determinano le troppo rapide trasformazioni economiche, sociali e tecnologiche. Senza capirne l'essenza storica, Mrs. Derrick tuttavia finisce per essere emarginata dagli eventi.

... whatever he wrote, and in whatever fashion, Presley was determined that his poem should be of the West, that world's frontier of Romance, where a new race, a new people — hardy, brave, and passionate — were building an empire; where the tumultuous life ran like fire from dawn to dark, and from dark to dawn again, primitive, brutal, honest, and without fear. Something (to his idea not much) had been done to catch at that life in passing, but its poet had not yet risen. The few sporadic attempts, thus he told himself, had only touched the keynote. He strove for the diapason, the great song that should embrace in itself a whole epoch, a complete era, the voice of an entire people, wherein all people should be included...⁴³.

Anche se poi è il primo a riconoscere la propria incompatibilità con la gente più semplice:

These uncouth brutes of farm-hands and petty ranchers, grimed with the soil they worked upon, were odious to him beyond words. Never could he feel in sympathy with them, nor with their lives, their ways, their marriages, deaths, bickerings, and all the monotonous round of their sordid existence⁴⁴.

Considerato da alcuni critici il portavoce dell'autore, in verità risponde maggiormente al tipico artista tardo-romantico che, per essere in comunione con tutto, perde il contatto con la realtà conoscibile: quale semmai era stato il Norris studente a Parigi infatuato di un mondo medievale poi dimenticato. Niente di strano, quindi, che, disorientato da tante contraddizioni interiori ed esteriori, Presley vada ramingo, sognando chissà che cosa e ripetendo lamentosamente, come tanti intellettuali *fin-de-siècle*, personaggi ed artisti, di essere nato troppo tardi, di essere « out of touch », « out of tune ».

Non meno nevrotico è il pastore Vanamee, « a wanderer, a shunner of men, a sojourner in waste places »⁴⁵, sempre

43. F. NORRIS, *The Octopus*, p. 42.

44. *Op. cit.*, p. 5.

45. *Op. cit.*, p. 25.

all'inseguimento del malefico Straniero misteriosamente scomparso dopo aver violentato la fanciulla che amava e che muore dando alla luce una figlia. Sembra una storia inventata di proposito per concentrare in un episodio quei motivi di origine mitico-religiosa prediletti dagli scrittori romantici: la vita come continuo pellegrinaggio in cerca di quella visione rivelatrice che plachi l'ansia conoscitiva e ridia la perduta felicità, l'infanzia come innocenza, l'amore come purezza, l'intuizione come verità; il tutto amalgamato da una ossessione, di marca puritana, per il male come entità estranea che l'individuo deve scoprire ed estirpare, e corredato da simboli dotati di connotazioni così poco sfumate ed originali da passare spesso per allegorie o luoghi comuni: il giardino, « a garden of dreams, of enchantments, of illusions »⁴⁶, pieno di fiori e profumi, dove Vanamee e Angèle solevano incontrarsi sotto un albero che per non essere uguale a quello dell'Eden, è un pero; Angèle, dai piedi « redolent of hyacinths »⁴⁷, antesignana di una più famosa fanciulla dei giacinti, quella eliotiana; e il maligno che, senza complicità alcuna, introduce in questo paradiso americano d'innocenza, morte e corruzione. La vita stessa di Vanamee sembra ripercorrere rapidamente le tappe fondamentali della vita umana: dall'orrore della scoperta del male, alla disperazione della solitudine, alla ricerca affannosa della innocenza svanita. Ricerca che, pur nella sua continuità, viene motivata da fattori diversi: ora dal desiderio di vendetta, ora dall'ansia di decifrare l'arcana ragione dell'accaduto, ora dalla disperazione che porta al rifiuto di ogni consolazione religiosa. Ed è con un atto di faustiana affermazione e di sfida che il pastore emerge dalla crisi, tentando di richiamare a sé con la forza della volontà la fanciulla; finalmente scopre la qualità divina della natura quando in un giorno di primavera, tra i fiori e il grano rinati, gli appare la figlia di Angèle, in tutto uguale alla madre:

46. *Op. cit.*, p. 97.

47. *Op. cit.*, p. 98.

Angéle or Angéle's daughter, it was all one with him. It was She. Death was overcome. The grave vanquished. Life, ever-renewed, alone existed. Time was naught; change was naught; all things were immortal but evil; all things eternal but grief⁴⁸.

Angéle viene dunque riconquistata dal protagonista quando ne coglie il significato universale, rinunciando a possederla su un piano egoistico. L'elemento nuovo, americano, in questa parabola della conoscenza così conforme ai canoni « romantici », è il fattore illuminante: non una distesa di narcisi, ma il germogliare del grano, pianta umile quanto le foglie d'erba di Walt Whitman. E il grano porta alla verità anche Presley ed Annixter, il terzo grande personaggio solitario di *The Octopus* alla ricerca di una risposta; anzi tutta la durata temporale del romanzo è misurata sul tempo di crescita del grano dalla semina alla trebbiatura, alla temporanea ed apparente stasi che precede la ripresa di un altro ciclo vitale.

Qualcosa però toglie credibilità alle vicende di Vanamee e rende difficile pensare che esse possano giustificare la conclusione ottimistica di *The Octopus*: da un lato il vizio retorico, che falsa tutti i momenti epifanici del romanzo, e dall'altro, il realismo sentimentale con cui Norris traduce in immagini la ricerca del pastore, che va letteralmente braccando per valli e deserti un troppo astratto simbolo del male (con quanta più amara ironia nello stesso periodo Mark Twain usava il motivo del Misterioso Straniero in *The Man That Corrupted Hadleyburg*) o che spaventa il prossimo richiamandolo da lontano tanto per esercitare i propri poteri paranormali in vista della prova finale con Angéle. E poi, a ben guardare, la felice riconciliazione di Vanamee con la natura si risolve in una fuga dalla civiltà, che se poteva ancora avere senso per il cane lupo di *A Call From the Wild*, il contemporaneo romanzo di Jack

48. *Op. cit.*, p. 268.

London, era diventata una scelta impossibile per l'uomo americano dopo la chiusura della frontiera. Quindi, per quanto forte fosse la vena romantica in Norris e il suo naturalismo spesso ridotto a tecnica narrativa, il ritorno di Vanamee nella 'wilderness' non può essere la risposta positiva che l'autore offre all'involuzione irrefrenabile degli urbani Vandover e McTeague, a cui semmai si contrappone come una antitesi alla tesi. Lo stesso Norris d'altronde, lascia intendere che sia Presley che Vanamee, più che degli esempi da seguire, sono dei tipi umani, anzi, a volerli privare delle loro caratteristiche personali, e ridurli all'essenziale, due modi, ugualmente validi, di percorrere la strada della conoscenza:

... the one a poet by nature, the other by training, both out of tune with their world, dreamers, introspective, morbid, lost and unfamiliar at that end-of-the-century time...⁴⁹.

Questo spiega la carica esclusivamente mistica che Vanamee mette in ogni sua azione e il procedere a tentoni, per prove ed errori, di Presley. Il loro rapporto con la 'verità' è dunque profondamente diverso, anzi opposto — intuitivo in un caso, empirico nell'altro. Ma ciò che più conta è che per Norris tale 'verità', in un modo o nell'altro, sia raggiungibile. Ed essa, a mio parere, non è prospettata nella fuga davvero regressiva di Vanamee, anche se Presley riprende le parole del pastore alla fine del romanzo, né nel vangelo socialista del poeta che, per partecipare alla vita dura e alle lotte degli oppressi, abbandona il progetto epico per scrivere in un impeto di rabbia (« He, too, 'saw red' », dice Norris), una poesia intitolata *The Toilers*, molto elogiata da Vanamee, da cui apprendiamo che si tratta di « An utterance — a Message »⁵⁰ contenente la Verità e predicante « a doctrine of abnegation, of self-obliteration »⁵¹:

49. *Op. cit.*, p. 150.

50. *Op. cit.*, p. 257.

51. *Op. cit.*, p. 258.

Presley, infatti, supererà anche questa fase, dopo il fallito attentato a Berhman, per recarsi su una nave carica di grano in India ad alleviarne la miseria.

E' il grano, quindi, che trionfa su ogni ostacolo, rassicurando gli uomini che, come Presley e Vanamec, hanno imparato a guardare la storia al di là dei singoli episodi, dell'esistenza di una forza provvidenziale. E come si potrebbe dubitare tale verità quando nell'ultimo capitolo del romanzo vediamo il grano schiacciare letteralmente il 'villain' S. Berhman: la scena rammenta più la figurazione dell'irato dio dei puritani che, secondo le parole dello stesso Norris, la nirvanica calma e indifferenza della natura⁵². In realtà, il grano nasce, cresce e si muove verso l'Asia in un flusso continuo per volontà di alcuni uomini, per quanto Norris si sforzi di attribuire alla natura, dinamica forza in evoluzione, qualità di solito specifiche di una divinità personale e soprannaturale. Di uomini, s'intende, che, come Mr. Cedarquist, hanno capito il disegno divino e hanno il coraggio di secondarne le direttive:

« The Swanhilda is the mother of the fleet, Pres, I had to buy her, but the keel of her sister ship will be laid by the time she discharges at Calcutta. We'll carry our wheat into Asia yet. The Anglo-Saxon started from there at the beginning of everything and it's manifest destiny that he must circle the globe and fetch up where he began his march. You are up with the procession, Pres, going to India this way in a Wheat ship that flies American colours... Write to me from Honolulu, and bon voyage. My respects to the hungry Hindoo. Tell

52. DONALD PIZER in un saggio intitolato « The Concept of Nature in Frank Norris' The Octopus » (*American Quarterly*, Spring 1962, pp. 73-80) esamina le teorie filosofiche e scientifiche che possono aver influenzato la visione che Norris ha della natura, in particolare il teismo evoluzionistico: sistema di idee derivato dalla combinazione del pensiero spenceriano con il trascendentalismo e l'utilitarismo (sistema di idee che lo scrittore può aver conosciuto ad approfondito con l'aiuto di Joseph Le Conte, suo professore di zoologia a Berkeley o anche attraverso le opere di John Fiske).

him 'we're coming, Father Abraham, a hundred thousand more'. Tell the men of the East to look out for the man of the West. The irrepressible Yank is knocking at the doors of their temples and he will want to sell 'em carpet-sweepers for their harems and electric light plants for their temple shrines. Good-bye to you »⁵³.

Il brusco ed inaspettato cambiamento di tono alla fine di *The Octopus*, che la sorte e le parole, così vaghe ed astratte, di Vanamee e Presley non riescono a giustificare, trova fondamento proprio nella visione storica e nell'attività di Cedarquist. Personaggio minore, trascurato dalla critica, l'industriale Cedarquist compare solo due volte nel corso del romanzo: alla fine, per augurare buon viaggio a Presley con le parole citate e, a metà, per criticare le feste e i comitati di beneficenza, preoccupazione e delizia della moglie e di altre signore altolocate e per esporre le proprie idee politiche, del tutto simili a quelle che Norris esprime negli ultimi suoi saggi. Alla luce di questi scritti, il lungo discorso di Cedarquist a Magnus Derrick e a Presley, di cui riportiamo la parte centrale, dimostra molto chiaramente che lo scrittore, lungi dall'essere un nostalgico o un anarchico, come è stato sostenuto, è invece in quel particolare momento di storia americana, e per la classe a cui apparteneva, un progressista nel complesso soddisfatto del corso degli eventi:

« We are both of us fighters, it seems, Mr. Derrick », said Cedarquist. « Each with his particular enemy. We are well met, indeed, the farmer and the manufacturer, both in the same grist between two millstones of the lethargy of the Public and the aggression of the Trust, the two great evils of modern America. Pres, my boy, there is your epic poem ready to hand... Fortunately for myself, the Atlas Company was not my only investment. I have other interests. The building of ships — steel sailing ships — has been an ambition of mine — for this purpose, Mr. Derrick, to carry American wheat. For years, I have

53. *Op. cit.*, pp. 445-46.

studied this question of American wheat, and at last I have arrived at a theory. Let me explain. At present, all our California wheat goes to Liverpool, and from that port is distributed over the world. But a change is coming. I am sure of it. You young men», he turned to Presley, Lyman, and Harran, «will live to see it. Our century is about done. The great word of this nineteenth century has been production. The great word of the twentieth a century will be — listen to me, you youngsters — Markets.

As a market for our Production — or let me take a concrete example — as a market for our *Wheat*, Europe is played out. Population in Europe is not increasing fast enough to keep up with the rapidity of our production. In some cases, as in France, the population is stationary. *We*, however, have gone on producing wheat at a tremendous rate. The result is overproduction. We supply more than Europe can eat, and down go the prices. The remedy is *not* in the curtailing of our wheat areas, but in this, we *must have new markets, greater markets*. For years we have been sending our wheat from East to West, from California to Europe. But the time will come when we must send it from West to East. We must march with the course of empire, not against it. I mean, we must look to China. Rice in China is losing its nutritive quality. The Asiatics, though, must be fed; if not on rice, then on wheat... We hold the key, we have the wheat, infinitely more than we ourselves can eat. Asia and Europe must look to America to be fed. What fatuous neglect of opportunity to continue to deluge Europe with our surplus food when the East trembles upon the verge of starvation! »⁵⁴

Profetiche parole, anche se poco originali, se si pensa quale potente arma sarebbe effettivamente diventato il grano nella politica americana. Discorsi più o meno simili erano il cavallo di battaglia dei più agguerriti expansionisti americani, a cominciare da Theodore Roosevelt, Albert T. Beveridge e Henry Cabot Lodge, i quali avevano ben compreso che

54. *Op. cit.*, pp. 209-10.

mantenere il paese nell'isolamento significava rinunciare ad ogni sogno di dominio in un periodo in cui le nazioni più forti si spartivano interi continenti e, sul piano interno, il mercato non era più in grado di assorbire la sempre crescente produzione industriale, come le due gravi crisi economiche del 1873 e del 1893 avevano già dimostrato. Quando Norris sul finire del secolo scriveva *The Octopus*, il dibattito sulla questione espansionistica si era allargato a tutta la nazione. La guerra ispano-americana del 1898, la conseguente occupazione delle Filippine, di Guam, oltre che di Cuba, e la questione delle Hawaii, imponevano ad ogni cittadino una chiara presa di posizione in politica estera. Se vi era opposizione, per lo più era diretta al colonialismo di vecchio stampo, non certo al tipo di espansione economica che il Cedarquist di Norris si sforzava di promuovere, anche a costo di stravolgere la civiltà e le più elementari abitudini di un popolo. Sulla necessità di sbocchi commerciali all'estero vi era infatti accordo generale e infine, nonostante i successi riportati dalla Marina, nel Pacifico e nei Caraibi, la politica estera americana prenderà proprio la strada dell'imperialismo informale, perché la più vantaggiosa e moderna o perché l'unica ancora aperta, come nel caso della Cina già di fatto occupata da altre potenze, salvo poi a ricorrere di nuovo alle armi per mantenere il controllo conquistato.

Il discorso di Cedarquist anticipa quindi quella che sarà la strategia economica americana del successivo decennio, dalla politica della Porta Aperta alla Diplomazia del Dollaro ed indica qual'era lo stato d'animo dell'uomo americano sul finire del secolo; stato d'animo d'entusiasmo e di riconquistata fiducia per la ripresa economica e per il nuovo ruolo internazionale degli Stati Uniti dopo il 1898, data che davvero doveva apparire di lì a pochi anni come l'inizio di una gloriosa svolta storica, se si pensa con quanta rapidità questa nazione, da debitrice che era all'inizio del ventesimo secolo, capovolse la propria posizione imponendosi come prima potenza mondiale. E allora, tenendo conto di quelli che erano gli sviluppi della storia americana in quel mo-

mento, si comprende come il tono ottimistico possa prevalere in *The Octopus*, nonostante la tragica conclusione del romanzo.

Mentre Twain smaschera con la satira la retorica umanitaria degli imperialisti⁵⁵ e Dreiser si prepara a mostrare l'altro volto dell'America progressista, Norris tenta di recuperare per l'intellettuale una funzione direttiva identificando il destino della patria con le istanze della piccola e media borghesia, la quale effettivamente trovò il modo di uscire da una situazione stagnante appoggiando, in politica interna, un programma di riforme dirette a limitare lo strapotere dei monopoli e a controllare lo sviluppo del proletariato, e in politica estera la causa espansionistica, che presupponeva in ugual misura un governo forte, capace d'intervenire. Di questa strategia *The Octopus* è veramente un compendio, con la sua critica alle corporazioni ferroviarie, l'esaltazione del mercato asiatico su cui molto si favoleggiava, la rooseveltiana denuncia dell'indifferenza pubblica e la partenza di Presley per l'India. Di quali fossero i propri intenti Norris doveva essere pienamente cosciente se conclude con le seguenti parole il saggio *The Novel with a Purpose*:

You may consider the modern novel from this point of view. It may be a flippant paper-covered thing of swords and cloaks, to be carried on a railway journey and to be thrown out the window when read, together with the sucked oranges and peanut shells. Or it may be a great force, that works together with the pulpit and the universities for the good of the people, fearlessly proving that power is abused, that the strong grind the faces of the weak, that an evil tree is still growing in the midst of the garden, that undoing follows hard upon unrighteousness, that the course of Empire is not yet finished, and that the races of men have yet to work out their destiny in those great and terrible movements that crush

55. Cfr. gli articoli satirici « To a Person Sitting in Darkness » e « To My Missionary Critics » ora in *The Complete Essays of Twain*, a cura di C. Neider, Garden City, N.Y., Doubleday, 1963, pp. 282-296 e pp. 296-311.

and grind and rend asunder the pillars of the houses of the nations. Fiction may keep pace with the Great March, but it will not be by dint of amusing the people. The muse is a teacher, not a trickster. Her rightful place is with the leaders, but in the best analysis that place is to be attained and maintained not by cap-and-bells, but because of a serious and sincere interest, such as inspires the great teachers, the great divines, the great philosophers, a well-defined, well-seen, courageously sought-for purpose⁵⁶.

Nell'assumersi le responsabilità dello scrittore e cantare l'avanzata epica del popolo americano, Norris però fa propri tutti gli strumenti propagandistici più mistificanti e sfruttati dell'epoca, dalla ideologia del Destino Manifesto e della superiorità anglosassone a quello del fardello dell'uomo bianco, mescolando indiscriminatamente le necessità economiche con un meglio definite motivazioni istintive, come dimostrano numerosi brani di *The Octopus* e, in modo inequivocabile, un passo come il seguente tratto dal saggio *The Frontier Gone at Last*:

Always that strange sixth sense turned our heads toward the sunset; and all through the Middle Ages we were peeking and prying into the Western horizon, trying to reach it, to run it down... The race impulse was irresistible. March we must, conquer we must, and checked in the Westward course of empire, we turned Eastward and expanded the resistless energy that by blood was ours in conquering the Old World behind us.

Today we are the same race, with the same impulses, the same power and, because there is no longer a Frontier to absorb our overplus of energy, because there is no longer a wilderness to conquer, we remember the old days when our ancestors before us found the outlet for their activity checked and, rebounding, turned their faces Eastward, and went down to invade the Old World. So we. No sooner have we found that

56. F. NORRIS, «The Novel with a Purpose» cit., pp. 32-3.

our path to the Westward has ended than, reacting Eastward, we are at the Old World again, marching against it, invading it, devoting our overplus of energy to its subjugation.

But though we are the same race, with the same impulses, we are now come into a changed time and the great word of our century is no longer War, but Trade⁵⁷.

Così, se è vero che *The Octopus* è un'opera di notevole importanza per l'introduzione di nuovi temi nella narrativa americana, come il tema del grano e delle lotte sociali, e per una trattazione adattata ai nuovi tempi di motivi tradizionali, è anche vero che essa costituisce un documento insostituibile sia come ricostruzione di un turbolento periodo di storia interna, sia come specchio della ideologia dominante negli Stati Uniti all'inizio di questo secolo in tutte le sue più tipiche e talvolta aberranti espressioni: dal nazionalismo ed espansionismo missionario del Reverendo Strong allo scientismo razzista di Fiske, dal providenziale e istintivo imperialismo anglosassone del senatore Beveridge a quello più razionale e concreto dell'ammiraglio Mahan e del presidente Roosevelt.

HEATHER GARDNER

57. F. NORRIS, « The Frontier Gone at Last » in *The Responsibilities of the Novelist and Other Essays*, cit., pp. 70-1 e 73-4.

SUL SIMBOLISMO DI T.S. ELIOT

« Was the late Mr. Eliot an *imagiste* » suona propriamente la domanda che Donald Davie, all'inizio di uno stimolante saggio¹ suppone essergli rivolta da un ipotetico interlocutore. Desiderio, in caso di risposta affermativa, « to come to terms with Eliot without going outside the *narrowly* English tradition »²; di vincolare comunque la poetica eliotiana a un movimento che fu *in certa misura* endogeno e che anche per Eliot, malgrado non vi aderisse mai ufficialmente, costituì certo « una sorta di tappa obbligata nell'evoluzione estetica e poetica »³? Al contrario, la risposta alla domanda non può essere, secondo il Davie, che negativa, implicando non solo la non adesione di Eliot alla scuola di Hulme e di Pound, ma addirittura l'irrilevanza dei pur evidenti contatti con essa e con i suoi maggiori esponenti: « No, the late Mr Eliot was a symbolist, though he has written *des Images* as have many good poets before him »⁴. Il Davie parafrasa così una domanda con cui nel 1914 un lettore aveva interpellato Pound a proposito delle *Respon-*

1. Cfr. « Pound and Eliot: a distinction », in *Eliot in Perspective - A Symposium*, ed. by G. MARTIN, London 1970, pp. 62 ss.

2. *Ibidem*, p. 63.

3. Cfr. R. BIANCHI, *La Poetica dell'Imagismo*, Milano 1965, p. 7.

4. « Pound and Eliot... », *cit.*, 1. *cit.* Da ricordare anche, nello stesso volume che ospita il saggio del Davie, un intervento per vari aspetti analogo nelle conclusioni di G. PEARSON, « Eliot: an American use of Symbolism », pp. 83 ss. Vi si legge, ad es.: « ...Eliot, by creating a *self-substantive* verbal universe, obviously continues the symbolist tradition into the twentieth century and into Anglo-American literature » (p. 93); giudizio che dipende da questa osservazione generale: « ...Symbolism... transforms experience into *verbal metaphysic*, an autonomous universe as against the autonomisms of society » (p. 95). I miei corsivi rimandano a concetti fondamentali che cercherò di discutere e precisare nel corso di questo studio, soprattutto attraverso un confronto tra Eliot e Valéry.

bilities di Yeats e propone la stessa risposta con cui l'editore di *Poetry* avrebbe frainteso la poesia yeatsiana e che invece risulta — o dovrebbe risultare — pertinente nei confronti di T.S. Eliot.

Non vi è qui possibilità, né particolare esigenza, di discutere la legittimità dell'esclusione di Yeats dal filone simbolista — « except very intermittently, and then in a highly idiosyncratic way »⁵. E' però da sottolineare subito che peculiarità e intermittenza di ispirazione simbolista dovrebbero riconoscersi caratteristiche dello stesso Eliot, ove per poetica del « simbolo » si volesse intendere, con il Davie e con altri — anche, significativamente, con chi non ne condivide il parere su Yeats —⁶, una matrice di tecnica e di cultura decisamente antitetica a quella rappresentata dalla poetica dell'« immagine ». Difficile negare, in tal caso,

5. « Pound and Eliot... », *cit.*, p. 62. Per una dimostrazione della tesi contraria, cfr. A. LOMBARDO, « La poesia di W.B. Yeats », cap. VI di *La poesia inglese dall'Estetismo al Simbolismo*, Roma 1950, pp. 249 ss. Vi si documenta, in particolare, un'osservazione che ritengo valida non solo per Yeats, in confronto a Mallarmé, ma anche per ciò che scriverò relativamente a Eliot, in confronto soprattutto a Valéry: « (Yeats) apprende da Mallarmé la preziosissima lezione musicale, ma nello stesso tempo si inserisce nella poetica del simbolismo inglese, del quale si può dire, con espressione certamente pedestre ma efficace, che aspira a una poesia che 'dica' qualche cosa » (p. 281). Giustamente, d'altra parte, già nel '31 E. WILSON considerava Yeats — al pari di Eliot! — fra gli scrittori che rappresentano « una continuazione o una dilatazione del simbolismo » (cfr. *Il castello di Axel*, trad. it., Milano 1965, p. 30 e, per il capitolo yeatsiano, pp. 32 ss.). Si pensi, ad es., in effetti all'indubbia analogia tra la « filosofia della Maschera » cara a Yeats (*ibidem*, p. 43) e un'affermazione come questa del creatore di *M. Teste*: « Toute morale repose, en définitive, sur la propriété humaine de jouer plusieurs person-nages » (cfr. P. VALÉRY, *Cahier B* 1910, in *Oeuvres*, Paris 1957-60, II, p. 579). E si pensi, nello stesso senso, all'ossessione prufrockiana della maschera da rivestire volta a volta, di prepararsi « a face to meet the faces that you meet »... Ciò che invece, appunto, non regge — come si avrà qui modo di discutere e confermare — è la tesi del DAVIE e del PEARSON (cfr. n. 4), che vorrebbero un Eliot mallarméano o valeriano senza sostanziali riserve (sia pure, soprattutto, l'ultimo Eliot).

6. Cfr. J. HOLLOWAY, in *The Pelican Guide to English Literature*, VII, Harmondsworth (Midds.) 1969, p. 67 e « Pound and Eliot... », *cit.*, 1. *cit.*

la preminenza della preoccupazione per la *exactness* poundiana e hulmiana, per le *chiare immagini visive* di cui, assecondando l'interpretazione poundiana di Dante, il poeta Eliot non meno del saggista diede dimostrazione in tutta l'opera sua: dalle metafore celeberrime del *Love Song* alle visioni fluviali e marine di *The Dry Salvages*, dall'adorazione ellenizzante per la forma plastica quale si esprime nell'incipit di *La Figlia che Piange*⁷ al tripudio della fiamma e della rosa nel paradisiaco congedo lirico di *Little Gidding*.

«... *Though he has written des Images* »⁸; ma il fatto è che né negli esempi ora ricordati né nei tanti altri possibili la preoccupazione per l'effetto plastico andò disgiunta — e lo avrebbe potuto? — da paritetiche e concomitanti esigenze ritmico-musicali che, legittimamente, d'altra parte, possono postularsi sintomatiche di una ricerca simbolista⁹; né in ogni caso, e soprattutto, appare condivisibile l'osservazione che fa da supporto alle considerazioni del Davie, secondo cui « *Imagism as Pound promulgated it, or as he later elaborated it into 'Vorticism', is not a variant upon Symbolism but an alternative to it* »¹⁰. Mentre infatti — così implica, a ben guardare, lo stesso pensiero del Davie e così è stato diffusamente chiarito da altri¹¹ — reale mutamento di prospettiva non vi fu tra « fase imagista » e

7. Non è un caso che questa poesia — per una cui analisi rimando al mio « T.S. Eliot: *La Figlia Che Piange* », in *Studi Americani*, 15, 1969, pp. 245 ss. — fu dapprima pubblicata su *Poetry*, alla cui redazione collaboravano gli 'ellenisti' H. Doolittle e R. Aldington.

8. Cfr. n. 1: la sottolineatura della parola inglese è mia.

9. Così, ad es., per *La Figlia Che Piange* basti ricordare l'effetto di cadenza suscitato nella prima strofa dagli imperativi monosillabici di capoverso con l'unica eccezione del v. 6, il cui 'with' è peraltro assonanzato, e insieme opportunamente variato entro l'opposizione fonematica [i] - [i:], con 'weave' dei vv. 3 e 7, a sua volta replicato dall'anafora interna ai rispettivi versi: sì che l'effetto di diastole suggerito dal timbro di questo verbo di moto offre sapiente contrappunto allo 'Stand' iniziale che sembrerebbe voler imprigionare nell'attimo concluso e perenne l'immagine di fulgorata bellezza...

10. « Pound and Eliot... », cit., l. cit.

11. Cfr., ad es., N. D'AGOSTINO, *Ezra Pound*, Roma 1960, pp. 77 ss.

« fase vorticista » della poetica poundiana, nella seconda non meno che nella prima Pound si mostrò ben attento a rilevare l'importanza dell'elemento musicale » nella *presentazione* dell'oggetto.

« Imagismo non è il simbolismo. Il simbolismo commerciava in « associazioni », cioè in una specie di allusione, quasi d'allegoria. Certi « simbolisti » degradarono il simbolo alla condizione di una parola. Essi ne fecero una forma quasi d'allegoria. Certi « simbolisti » degradarono il simbolo della metonimia... »: ma affermazioni come questa, che sembrerebbe voler radicalmente distinguere l'Imagismo-Vorticismo, rivisitato dopo vent'anni in una « discussione... divenuta quasi preistorica »¹², dal retroterra artistico-culturale di ceppo francese, mentre risentono dei limiti connessi alla sentenziosa ellitticità della saggistica di Pound, che di quel retroterra non varrebbe comunque a offuscare le includibile presenza¹³, non bastano in pari tempo a nascondere il ruolo fondamentale che nello stesso contesto persisteva a essere riconosciuto in poesia al « ritmo della frase musicale »¹⁴, ben al di là della degradazione imputabile a *certi simbolisti* e in sintonia piena con l'originario e mai sconfessato programma imagista.

Proprio una variante, quindi, e non una alternativa alle predilezioni « musicali » della scuola francese costituì l'Imagismo e la stessa sua versione poundiana con i propri peculiari sviluppi. Variante che per suo conto il Pound dei *Few Dont's* aveva certo lasciato intendere quando, più marcatamente di quel che avveniva negli altri manifesti della scuola dell'« immagine », sottolineava che « non è necessario che una poesia si fondi sulla musica »; « ma — subito aggiungeva — se davvero è fondata sulla musica, questa deve

12. Cfr. la nota introd. dell'Autore a « Vorticismo », articolo comparso nel 1933 e che qui si cita da E. POUND, *Opere Scelte*, Milano 1970, pp. 1198 ss. (per la precedente citaz., p. 1203).

13. Cfr. N. D'AGOSTINO, *Ezra Pound, cit.*, p. 65; più dettagliatamente: R. BIANCHI, *La Poetica...*, *cit.*, *passim*.

14. E. POUND, « Vorticismo », *cit.*, pp. 1201-02.

essere tale da dilettae un esperto»¹⁵. E di seguito prescriveva Pound che « il neofita *conoscesse* l'assonanza e l'allitterazione, la rima immediata e ritardata, semplice e polifonica, come un musicista si riterrebbe in dovere di conoscere l'armonia e il contrappunto... ». E vero è anche, soprattutto, che, se di fatto gli anni successivi avrebbero delineato la *variante* poundiana esplicitandone le predilezioni per l'oggettualismo ideogrammatico e, in senso peculiarmente vorticista, per la « sensibilità scultorea » di un Gaudier-Brzeska o di un Brancusi¹⁶, ben ricorreva al tempo dei *Few Dont's* una concezione riguardante la genesi del ritmo in poesia non solo assai vicina, come vedremo poi, alle premesse della poetica di un Mallarmé e di un Valéry — antagonisti dell'Imagismo, secondo la tesi del Davie; occasione, in realtà, anche a limitarsi per ovvie ragioni cronologiche al primo dei due, di consonanze e di verifiche da parte di autorevoli membri di quel gruppo —¹⁷, ma contenente altresì indicazioni destinate a riproporsi in quella fase adulta della poetica eliotiana in cui il Davie più di altri critici precedenti ha riconosciuto quale riferimento di primaria importanza proprio la lezione simbolista, come essa appariva, per così dire, canonizzata da Paul Valéry¹⁸.

15. Si cita il testo di *Alcune cose da non fare* dall'antologia imagista di R. BIANCHI, *La parola e l'immagine*, Milano 1968, pp. 41ss. (qui: p. 43).

16. *Opere Scelte*, cit., pp. 1216 ss.

17. Scegliendo nell'ampio materiale proposto dal BIANCHI, basti qui ricordare che proprio Pound — muovendo da osservazioni riguardanti R. Aldington — riconosceva agli « esperimenti interessanti sul *vers libre* » condotti dagli imagisti l'obiettivo di ottenere « certe cadenze sottili simili a quelle che Mallarmé e i suoi seguaci hanno studiato in francese » (cfr. *La Poetica...*, cit., p. 131).

18. E' abbastanza arbitraria l'osservazione del DAVIE secondo cui « four decades of commentary and explication have been largely wasted, because of the refusal of commentators to explore either the American or the French backgrounds » (« Pound and Eliot... », cit., p. 63): tanto più se — per limitarci qui agli influssi francesi — si faccia, come il Davie fa, obbligatoriamente e per primo il nome di Laforgue, che credo nessuna monografia eliotiana da sempre o quasi trascuri! Effettivamente importante, invece, appare l'accenno a Valéry, il cui accostamento a Eliot

« RITMO E RIMA — Che il candidato si riempia bene la mente — scriveva Pound nel manifesto del '13 — delle più belle cadenze che gli riesce di scoprire, preferibilmente in una lingua straniera, in maniera tale che il significato delle parole abbia minori possibilità di distogliere la sua attenzione dal movimento; per esempio, formule magiche sassoni, canti popolari delle Ebridi, la poesia di Dante... »¹⁹. Non c'è motivo di dubitare che parole come queste trovassero piena rispondenza nella sensibilità e nella pratica di Eliot, non vincolato e al tempo stesso non estraneo al movimento imagista, particolarmente alla versione che Pound ne proponeva; certamente in quelle parole egli poteva vedere

sarà opportuno sviluppare e discutere anche, e proprio, attraverso un'esplorazione di 'backgrounds'. La questione, che pur emerge con piena evidenza dai testi eliotiani, aveva trovato scarsa eco dopo un primo cenno di R. WELLES (cfr. « The Criticism of T.S. Eliot », in *The Sewanee Review*, LXIV (1956), 3, p. 442), essendo semmai gli studiosi di Valéry, come dirò in seguito, a non trascurare l'argomento: è significativo che nello stesso volume del '70 che accoglie il saggio del Davie il nome di Valéry sia altrove confuso fra i tanti autori francesi contemporanei (Perse, Claudel, Duhamel...) con cui Eliot maturo, superato il « debito » accertato per la « early impressionable age » nei confronti di Laforgue, di Corbière, di Gautier, istituì « less significant (contacts) for he no longer needed them » (cfr. F. SCARFE, « Eliot and Nineteenth-century French Poetry », pp. 45 ss. e p. 60).

19. *Alcune cose da non fare, cit., I, cit.* Sia per ribadire il legame tra proposizioni fondamentali dell'Imagismo e la lezione simbolista, sia per prospettare le argomentazioni di questo studio e soprattutto della sua terza parte, torna opportuno confrontare queste parole di Pound — destinate, come si dirà, ad avere eco profonda nella poetica eliotiana — con una chiosa di P. VALÉRY a un proprio celeberrimo scritto risalente già al 1894. Lo scrittore francese aveva allora detto parlando della pittura: « ... je crois... que la méthode la plus sûre pour juger une peinture, c'est de n'y rien reconnaître d'abord et de faire pas à pas la série d'inductions que nécessite une présence simultanée de taches colorées sur un champ limité, pour s'élever de métaphores en métaphores... à l'intelligence du sujet ». La chiosa del '30, a sua volta, avrebbe reso esplicito il riferimento anche alla poesia: « C'est de même que j'ai jugé, pour la poésie, que l'on doit l'étudier d'abord en tant que pure sonorité, la lire et relire comme une sorte de musique; n'introduire le sens et les intentions dans la diction, qu'une fois bien saisi le système des sons que doit, à peine de néant, offrir un poème » (cfr. *Oeuvres, cit., I*, pp. 1186-87; i corsivi sono miei).

autorevolmente confermata e garantita la validità di un *suo* modo di lettura, di prima lettura!, di poeti prediletti dell'adolescenza.

« It is a test... that genuine poetry can communicate before it is understood », potrà infatti scrivere Eliot nel '29. Così era per lui avvenuto con « certa poesia francese » cui si era appassionato prima ancora di saper correttamente tradurne alcunché; così gli era avvenuto con Dante, riguardo al quale ancora più ampia si era presentata a quel tempo « the discrepancy between enjoyment and understanding »²⁰; ove la comprensione del senso avrebbe poi premesso domestichezza feconda con la poesia della lucida condensazione in brevi tratti di emozioni e idee, con le *clear visual images* della *Commedia*²¹, ma avrebbe anche significato portare alla luce le ragioni di un « diletto » che si era radicato in un'area di sensibilità più ampia, scandita dal solo senso del ritmo in funzione evocatrice e simbolica di trame metarazionali, di « partecipazione » con il livello autentico dell'esperienza. E non è casuale, per quanto riguarda l'analogo incontro giovanile con « certain French poetry », che il ricordo dell'apprezzamento di Laforgue come anteriore alla sua comprensione, del momento della *musica* come indisgiungibile dal momento dell'*immagine* e, in certo senso, sua premessa, sarebbe affiorato di nuovo nel '33 durante una conversazione con l'antropologo E. Cailliet²² da questo riportata a conclusione di un volume destinato a veder la luce tre anni dopo, ma che avrebbe riproposto anche nel titolo il tema di un articolo — « Le Symbolisme et l'Ame Primitive » —

20. Cfr. *Dante* (1929), in *Selected Essays*, New York 1950³, p. 199.

21. *Ibidem*, pp. 200 e 204.

22. Cfr. *Symbolisme et âmes primitives*, Paris 1936, p. 301: « Oui, — dichiara Eliot — je suis parti de Laforgue. Je crois même avoir été l'un des premiers à le lire en Amérique... Un fait curieux est que je ne savais pas bien le français à cette époque: je n'ai pas bien compris ce que je lisais; il m'eût été impossible de donner une traduction tolérable de trois vers à la suite. Mais Laforgue me semblait être dans un état d'esprit... qui correspondait admirablement à une manière de sentir... d'alors. Il parlait ma langue. Il était mon contemporain... ».

scritto in collaborazione con J.-A. Bédé e pubblicato già nel '32²³. Articolo cui Eliot fa esplicito riferimento nello stesso libro e nello stesso contesto di idee da cui, appunto nel '33, emerge definita la nozione, celebre quanto forse non abbastanza discussa, di « fantasia uditiva »:

What I call the 'auditory imagination' is the feeling for syllable and rhythm, penetrating far below the conscious levels of thought and feeling, invigorating every word, sinking to the most primitive and forgotten, returning to the origin and bringing something back, seeking the beginning and the end. It works through meanings, certainly, or not without meanings in the ordinary sense, and fuses the old and obliterated and the trite, the current and the new and surprising, the most ancient and the most civilized mentality²⁴.

Nozione tutt'altro che disarmonica rispetto a principi di precedente formulazione e più immediata fortuna; tutt'altro che divagante, in particolare, rispetto all'asse centrale della speculazione eliotiana ravvisabile nel concetto di tra-

23. Sulla *Revue de littérature comparée*, XII (1932), pp. 356-86.

24. Cfr. *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, London 19486, pp. 118-19 (per la favorevole citazione dei due scrittori francesi, cfr. n. p. 148). Giova ricordare che una monografia notevole come quella di K. SMIDT (*Poetry and Belief in the Work of T.S. Eliot*, London 1961²) non faceva parola di questo fondamentale concetto eliotiano. Ne parlò, invece, F.O. MATTHIESSEN, dedicandovi il cap. IV del suo libro famoso (*The Achievement of T.S. Eliot...*, New York and London 1947², pp. 81ss.), senza peraltro curare le implicazioni con la poetica simbolista. Lo stesso deve dirsi per il libro altrettanto magistrale di H. GARDNER (*The Art of T.S. Eliot - A searching evaluation through Eliot's masterpiece 'Four Quartets'*, New York 1959², cap. I), in cui non tanto si indugia sull'origine e latitudine del concetto quanto si procura, piuttosto, di assodarne il carattere di struttura portante dei *Quartetti*. Vi è poi un contributo di B. DEUTSCH («The Auditory Imagination», in *Poetry in Our Time*, New York 1952, pp. 152ss.), in cui la scrittrice americana propone bensì osservazioni interessanti riguardo al 'simbolismo' eliotiano sotto punti di vista che anche qui occorrerà considerare, quali i « musical values of poetry » (pp. 173ss.) e il problema del rapporto fra *imagery* e inconscio (pp. 176ss.), ma trascura di sottoporre il concetto eliotiano a opportuna disamina storico-critica in grado di precisarne con chiarezza le coordinate teoretiche prima di vagliarne la funzionalità artistica.

dizione, intesa come perenne confronto dialettico fra poeti « vivi » e poeti « morti », come mobile equilibrio che attraverso le parole, la loro eco, la loro storia sempre si ripropone e sempre si altera, « seeking the beginning and the end »²⁵. Nozione, anzi, latente nella problematica eliotiana a partire dalle prime scelte di moduli espressivi improntate, come si è visto, a sollecitazioni operanti « far below the conscious levels of thought and feeling ». Nozione, d'altra parte, destinata a definirsi come acquisita consapevolezza e a valere forse come sintesi di una poetica lungamente maturata quando, insieme ad altri concomitanti fattori di riflessione sul linguaggio, la personale attenzione critica all'esperienza simbolista si fece più insistita rispetto agli anni della giovinezza, cui erano bastati della scuola francese — insieme peraltro alle cruciali indicazioni di R. de Gourmont — alcuni concreti esempi e ispirazioni di poesia, ferma restando l'occasione di vederne filtrate le motivazioni di fondo entro quella lezione imagista che di tale esperienza variante, e non antitesi, si è detto essersi proposta. E' entro questa correzione di prospettiva — che cerca di non annullare le distinzioni nell'atto stesso in cui ribadisce l'esistenza di una poetica europea di fondamentale matrice francese mirante a totalizzare l'esperienza verbale come interazione di suono e di immagine — che può ben essere legittimo, oltre che opportuno, l'invito sollecitato dal Davie a precisare l'adesione di Eliot alla tradizione simbolista.

Non è, con questo, che sia da attribuire scarso peso alla giusta diffidenza eliotiana nei confronti di ogni « loose definition », quindi anche del termine « Simbolismo » come

25. Cfr. F.O. MATTHIESSEN, *The Achievement...*, cit., pp. 82-84. Rimando anche al mio « Virgilio e il classicismo di T.S. Eliot », in *Studi Americani*, 17, 1971;: accennavo, in particolare, nelle pagine conclusive a un collegamento che verrà anche qui richiamato fra il concetto di 'fantasia uditiva' e la riflessione sulla tradizione latina, con l'utilizzazione da parte di Eliot di considerazioni proposte da esponenti della critica virgiliana novecentesca in evidente, anche se variamente mediata, connessione con la tematica simbolista...

etichetta di comodo²⁶; ch  anzi trattavasi di diffidenza ben motivata da parte di chi era pienamente consapevole della molteplicit  di stimoli che possono intervenire nella formazione di un'opera, s  da renderne troppo spesso la disamina critica e la ricerca di una formula simili a un esasperato supplizio procust o. Ma se proprio per questo non si vuole, ad esempio, dimenticare quanto abbia contribuito alla genesi dell'universo ritmico-sinfonico dei *Quartets* — e proprio in concomitanza con l'esplicitazione del concetto di « auditory imagination »! — l'esperienza anch'essa ben lunga e significativa sempre, ma particolarmente significativa e attuale in quegli anni, del mondo virgiliano e della sua « audial imagery », ²⁷ non sar  casuale, come negli stessi anni ricordava il virgilianista... ed eliotiano J. Knight, che il primo a far uso di quel concetto ai fini di un'analisi letteraria (dell'*Eneide*, appunto) era stato un gesuita francese nei primi anni del secolo, padre Roiron; chiaramente ispirato,   bene precisare, nel suo *Etude sur l'Imagination auditive de Virgile*, pubblicato a Parigi nel 1908, da quell'*Essai sur l'Imagination créatrice* apparso otto anni prima e nel quale l'eminente psicologo Th. Ribot proponeva una dettagliata analisi dei problemi dell'ispirazione poetica e delle modalit  della poesia sia in grado di rendere scientifica ragione delle intuizioni dei simboli sia destinata, per quel che qui interessa chiarire, a esercitare durevole influsso su Eliot.

« Non c'  alcun dubbio — sostengono R. Wellek e A. Warren, cui si deve, credo, l'unica breve osservazione al riguardo — che Eliot parta dalle posizioni a cui pervenne il Ribot quando present  il contrasto della fantasia 'visiva' di Dante e di quella 'uditiva' del Milton » ²⁸. Dubbio pu  se mai sussistere circa la conoscenza diretta del libro del Ribot da parte

26. Cfr. F. SCARFE, « Eliot... », *cit.*, p. 46.

27. Per questa espressione di J. KNIGHT e per il rapporto significativo con la problematica eliotiana, cfr. il rimando di cui alla n. 25 di questo studio.

28. Cfr. *Teoria della letteratura*, trad. it., Bologna 19652, p. 109.

di Eliot, malgrado il noto soggiorno parigino del poeta nonché la stessa versione inglese dell'opera apparsa nel '06. Ma neppure è necessario postulare tale conoscenza diretta di ciò che fu contemporaneamente e con apparente contraddizione una *summa* di esigenze scientifico-positiviste e di rivendicazioni fondamentali della cultura simbolista, ove si pensi che Rémy de Gourmont, impegnato sul volger del secolo a convertire il primitivo ribelle soggettivismo nella fondazione di una stilistica impregnata dei ben positivi lumi di un Gaston Paris²⁹, trovò l'impulso a definir meglio tale compito proprio nel « magistrale ouvrage de M. Ribot »³⁰, accogliendone sparsamente almeno quattro concetti fondamentali: creazione inconscia; oggettivazione di emozioni allo stato latente e quindi sintesi emotivo-intellettuale realizzata nella opera d'arte; impersonalità — nel senso di involontarietà — dell'ispirazione; contrapposizione tra « *imagination plastique* » e « *imagination diffluente* », tra fantasia costruttrice di immagini e fantasia che si esprime nel suggerire l'eco sonora di uno stato d'animo³¹.

Fin troppo noto perché vi si debba qui insistere è il debito di Eliot riguardo al secondo e al terzo di questi concetti, che rispettivamente diedero vita a espressioni come correlativo oggettivo³² e dissociazione della sensibilità; tradizione e talento individuale: « a few notorious phrases which have had a truly embarrassing success in the world »³³, secondo una professione che da parte dell'Eliot degli ultimi anni non sarebbe stata soltanto né di pura modestia, né

29. Cfr. K.D. URTI, *La passion littéraire de Remy de Gourmont*, Paris 1962, p. 237.

30. Cfr. « La création subconsciente », in: R. DE GOURMONT, *La culture des Idées*, Paris 1916⁸, pp. 43ss.

31. Attingo qui in parte al bel libro di G.S. BURNE, *Remy de Gourmont - His Ideas and Influence in England and America*, Carbondale (Ill.) 1963.

32. Cfr. TH. RIBOT, *Essai sur l'imagination créatrice*, Paris 1900, p. 67: « Toute émotion fixe doit se concrétiser en une idée ou image qui lui donne un corps, la systematise, sans laquelle elle reste à l'état diffus;... forme permanente qui en fait un principe d'unité ».

33. Cfr. *On Poetry and Poets*, London 1956³, p. 106.

di positivo avvertimento contro il pericolo di irrigidimento entro formule astratte cui ogni attività di critico si espone,³⁴ ma altresì di indubbia e meritoria consapevolezza del carattere anche volutamente asistemático della propria, « by-product of (his) private poetry-workshop »³⁵. Sì che compito agevole ha avuto chi, a proposito per esempio del « correlativo oggettivo », osservò trattarsi di una « mezza verità » come tutti i principi eliotiani — le sue immagini-mito, suggerite da intuizione più che da logica, si potrebbe meglio dirli col Praz —³⁶, privi di organizzazione coerente oltre che viziati da quello psicologismo³⁷ che nel Gourmont aveva dunque trovato il punto d'avvio. Ma è d'altra parte proprio all'interno di questa empiria critica³⁸, di un eclettismo pur fecondo e riconosciuto tale anche da chi perseguiva più analitica trattazione del fatto estetico³⁹, che in pari tempo si spiegano le importanti deviazioni rispetto al modello gourmontiano. E questo per ciò che concerne sia il ben

34. Sulla positiva duttilità della critica eliotiana, si vedano le osservazioni di I. A. RICHARDS, « On T.S.E. », in *T.S. Eliot - The Man and His Work*, ed. by A. TATE, Bungay (Suff.) 1971³, pp. 7ss. e, in particolare, pp. 13-14.

35. *On Poetry and Poets*, cit., I. cit.

36. Cfr. « T.S. Eliot as a Critic », in *T.S. Eliot - The Man...*, cit., p. 264.

37. Cfr. R. WELLEK, « The Criticism... », cit., p. 410; E. VIVAS, « Il correlativo oggettivo di T.S. Eliot », in *Creazione e scoperta*, trad. it., Bologna 1958, pp. 211ss. e, in particolare, pp. 228-29.

38. Cfr. ancora M. PRAZ, « T.S. Eliot... », cit., p. 263. E' significativo che pochi concetti come quelli che ispirano la poetica eliotiana abbiano suggerito tante e anche disparate indicazioni — e in gran parte sorrette da validi motivi — riguardanti la loro genesi. Non vanno dimenticate, ad es., le recenti osservazioni di R. WOLLHEIM, cui occorrerà anche qui brevemente accennare in seguito: « Eliot and F.H. Bradley: an account », in *Eliot in Perspective*, cit., pp. 169:8.

39. Significativi i riconoscimenti di maestri del *New Criticism*, dal RICHARDS (« In one degree or another we are all products of his work »; cfr. « On T.S.E. », cit., p. 7) al CROWE RANSOM, al cui elogio di « un senso critico esperto e infallibile » si associa lo stesso VIVAS (« Il correlativo oggettivo... », cit., p. 211). E ancora, sempre a proposito del Ransom in connessione con i temi eliotiani, cfr. R. BARILLI, *Poetica e Retorica*, Milano 1969, pp. 294-95.

diverso accento posto da Eliot sul ruolo della tradizione letteraria nel processo creativo — come avrebbe potuto l'allievo di Babbitt e di Rand⁴⁰ sottoscrivere asserzioni come queste, che *Poetry* pubblicava due anni prima della « virgiliana » *Figlia che Piange*: « We must not make too much of tradition... Tradition is a great power opposing the originality of writers... Moreover a tradition is most fertile... when the period or style being renewed is most distant and unknown »? —⁴¹; sia anche la stessa nozione di « dissociation of sensibility », che nasceva bensì dall'esigenza di restituire alla poesia l'integrità e la schiettezza delle impressioni dirette, liberandole come il Gourmont insegnava dalle retoriche incrostazioni dell'accademia o dell'uso attraverso « a process of sloughing off »⁴², ma diversamente che per il Gourmont non induceva affatto ad accettare le sensazioni, una volta recuperate nella loro fisiologica inerenza e spontaneità, come unico fondamento dell'atto poetico⁴³.

« Of course this is not quite the whole story. There is a great deal, in the writing of poetry, which must be

40. Rimando ancora al mio « Virgilio... », cit.

41. Riprendo la citaz. da G.S. BURNÉ, *Remy de Gourmont...*, cit., p. 143.

42. Cfr. *Saggi Elisabettiani*, trad. it., Milano 1965, p. 161.

43. Cfr. G.S. BURNÉ, *Remy de Gourmont...*, cit., pp. 93-94. Si pensi a questo passo fra i tanti dell'autore francese: « Quant à l'art de 'créer des images', il faut croire qu'il est absolument indépendant de toute culture littéraire, puisque les plus belles images, les plus vraies et les plus hardies, sont encloses dans nos mots de tous les jours, oeuvre séculaire de l'instinct, floraison spontanée du jardin intellectuel » (cfr. *Du Style ou de l'écriture*, in *La Culture des Idées*, cit., p. 39). E' il passo conclusivo di un saggio scritto nel '99, appena un anno dopo che il Gourmont aveva celebrato in Mallarmé il corifeo della novatrice 'idée de décadence' (*ibidem*, pp. 109ss.). Il Gourmont in tal modo — è importante osservarlo per ciò che a suo luogo si dirà circa l'equivoco interpretativo del Simbolismo come poesia naïve, in cui la stessa poetica eliotiana resterà in qualche modo impigliata fra contraddizioni o ambiguità notevoli — alimentava fra i primi tale equivoco (vittima illustre essendone Mallarmé, poeta doctus quant'altri mai!) cui Valéry avrebbe invece opposto una spiegazione assai più lucida del fatto creativo e dei suoi rapporti con l'inconscio...

conscious and deliberate... »⁴⁴; osservazione che mal si accordava — in *Tradition and the Individual Talent* — con il preteso automatismo del processo di *depersonalization* che si voleva destinato a quella particolare « *production psychique complexe* » che è l'opera d'arte attraverso il neutro catalizzatore del *medium* individuale — « *un cas de chimie mentale* », insomma, come aveva spiegato il Ribot⁴⁵. Osservazione, peraltro, che molti anni dopo Eliot avrebbe cercato di integrare col distinguere l'impersonalità « *which is natural to the mere skilful craftsman* » dalla impersonalità ben altrimenti consapevole e ardua « *of the poet who, out of intense and personal experience, is able to express a general truth; retaining all the particularity of his experience, to make of it a general symbol* »⁴⁶; ma non si leggeva già nel saggio del '19 che « *tradition... cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by a great labour* »?⁴⁷ Con buona pace della « *cérébration automatique, en pleine liberté* », teorizzata dal Gourmont⁴⁸, e in nome, viceversa, di tutt'altra esigenza maturata, come si è prima ricordato, attraverso un accostamento al passato di segno opposto all'iconoclastia apocalittica e al prezioso esotismo di tanti simbolisti, al cui mito del raro il Gourmont era tutt'altro

44. *Tradition and the Individual Talent* (TIT), in *Selected Prose*, Harmondsworth (Midds.) 1958³, p. 29.

45. *Essai...*, cit., p. 68.

46. Cfr. Yeats, in *Selected Prose*, cit., p. 189. Sintomatica dell'oscillazione eliotiana fra 'impersonalità' come spersonalizzazione, per così dire, e 'impersonalità' come sublimazione dell'esperienza individuale, è la relativa somiglianza di questa seconda e definitiva accezione del termine — non esclusa, peraltro, dallo stesso saggio... anti-idealista del '18 — con le osservazioni polemiche di B. CROCE a proposito — non a caso! — della 'poesia pura' e dell'impersonalità flaubertiana (cfr. *La Poesia*, Bari 1963⁶, pp. 56ss. e p. 201): lo stesso Croce indubbiamente così poco eliotiano per tanti motivi e che un collaboratore di *The Criterion* aveva severamente accusato nel '26 di « *empty rhetoric* » (cfr. la recensione anonima a A.E. POWELL, *The Romantic Theory of Poetry. An Examination in the Light of Croce's Aesthetic*, IV, 4, pp. 790-91).

47. TIT, cit., p. 22.

48. Cfr. *La Culture des Idées*, cit., p. 45.

che indifferente⁴⁹: l'esigenza di stabilire « con una sicurezza forse non raggiunta da nessun altro » — di stabilirlo nella riflessione sulla poesia non meno che nella poesia propria — « la totalità, il *whole* del nesso storico-diacronico »⁵⁰; l'aspetto tuttora più vivo, insomma, dell'opera eliotiana.

Ma sarà altresì possibile, dopo quanto si è detto, concordare nel riconoscere a tale esperienza — limitandoci, s'intende, alla poetica — carattere univoco e organico, sì da leggervi sempre e comunque « un radicale rifiuto dello psicologismo, dell'individualismo, della fiducia in 'rappresentazioni' che siano esclusivamente psichiche e interne »⁵¹? Credo di no, anche se, da parte di chi così invece interpreta, il riferimento alla « vocazione delle filosofie che Eliot ha studiato, da Bradley a Husserl »⁵² è di indubbia pertinenza e validità, se è vero che perlomeno il relazionismo idealistico del primo ha potuto recentemente essere trattato quale fonte dei concetti eliotiani ora discussi⁵³, in certa misura alternativa all'emozionalismo gourmontiano, alla poetica del « nervous system », dei « digestive tracts »⁵⁴. Ma appunto passi della critica di Eliot come quello famoso ora accennato, bastano a dimostrare che vi fu coesistenza e non una assai problematica sintesi tra le « fonti » diverse della sua poetica. E se ciò è vero per i « miti » sin qui discussi, altrettanto lo è per i due altri e concomitanti di ascendenza

49. E' vero che al volger del secolo il simbolismo gourmontiano tese a spogliarsi di tanti cascami 'decadenti', fra cui almeno in parte lo sdegnoso rifiuto di ciò che piacesse al *profanum vulgus* (cfr. G.S. BURNE, *Remy de Gourmont...*, cit., p. 26), ma resta il fatto che il suo ribelle individualismo determinava una duratura passione, per es., per la poesia eslege — fino a un certo punto...! — della tarda latinità 'decadente' (cfr., ad es., *Stéphane Mallarmé et l'idée de decadence*, cit., pp. 110-11); passione e malcelata insofferenza — se non proprio, nel caso suo, disgusto — per la latinità 'aurca', ben simile a quella che animava l'ira dello Huysmans contro i gusti dei *Normaliens*...

50. Cfr. R. BARILLI, *Poetica...*, p. 289.

51. *Ibidem*, p. 290.

52. *Ibidem*.

53. Cfr. n. 38.

54. Cfr. *The Metaphysical Poets*, in *Selected Prose*, cit., p. 113.

psicologista e gourmontiana che prima si elencavano: inconscio creativo e fantasia uditiva.

Premessa, il primo, non solo del secondo, ma, a ben guardare, di tutti gli altri, sia entro il sistema del Ribot, in cui « inconscio è soprattutto ciò che ordinariamente chiamasi ispirazione »⁵⁵, involontaristico fondamento dei fattori intellettuale e emotivo⁵⁶ destinati a informare i due opposti tipi di « *imagination plastique* » e « *imagination diffluente* », sia entro il... quasi-sistema gourmontiano che ne dipende, entro cui la creazione è, appunto, *subconsciente* ed esplicantesi nei diversi tipi di artista, il « visivo » e l'« emotivo »⁵⁷ sia, infine, entro la stessa « empiria » eliotiana quale approdò — ma non inattesa fin dagli anni dei contatti con l'Imagismo! — alla nozione di « *auditory imagination* » nella conferenza su Arnold del '33, implicando la derivazione inconscia dell'attività fantastica nella misura in cui una sensibilità vigile attinga, per dirla col Gourmont, al « *vaste et profond réservoir de la mémoire verbale* »⁵⁸, e riesca a fondere sensazioni e significati che travalicano l'area dell'esperienza individuale e perpetuano le memorie e i sensi di un'intera stirpe.

Certamente questa insistenza sulla perenne attualità, in forma di latenza spontaneamente fertile, del primitivo e dell'obliterato si apriva su frontiere antropologiche e psicologiche ormai più avanzate, quanto legittime e grate eredi, di quelle fissate anche da un Ribot e, quasi con disdegno di arengo scientifico, dall'autore di *Le Problème du Style*; certamente nel frattempo, e d'altra parte, i suggerimenti del Frazer e della Weston non erano stati vani se consentivano all'Eliot degli anni Trenta di trovarsi in sintonia culturale sia con le scie lévi-brühliane di un Cailliet e di un Bédé sia, correlativamente, con l'aspetto estetologico della speculazione junghiana⁵⁹, al punto che un'allieva inglese di Jung

55. Cfr. *Essai...*, cit., p. 42.

56. *Ibidem*, pp. 152ss. e 163ss.

57. Cfr. G. S. BURNE, *Remy de Gourmont...*, cit., pp. 96ss.

58. Cfr. *La création subconsciente*, cit., p. 47.

59. Cfr. R. WELLEK - A. WARREN, *Teoria...*, cit., pp. 160-07.

poté delineare nel '34 una convergenza fra la tematica degli « archetypal patterns in poetry »⁶⁰ e quella secondo cui, eliotianamente, « a poetic work... is most fully experienced as 'the present moment of the past', in which factors of nearer and more remote tradition enter into relation through their common presence and significance in a sensibility of to-day » —⁶¹; né pensando solo all'Eliot di *The Use of Poetry*, apparso l'anno prima, ma soprattutto, come la citazione rende evidente, all'Eliot universalmente noto del saggio del '19, a indiretta riprova della sostanziale continuità di atteggiamento dell'autore anglo-americano che queste mie annotazioni intendono ribadire...

E appunto diremo con il Wellek che, malgrado la più volte negata preoccupazione per un sistema⁶², « from the

60. Cfr. M. BODKIN, *Archetypal Patterns in Poetry - Psychological Studies of Imagination*, London - New York - Toronto 1951³ (=1934). Pensando a osservazioni che proporrò nell'ultima parte di questo studio, direi che questo libro, ispirato a principi formulati qualche anno prima dallo JUNG (cfr. « On the Relation of Analytical Psychology to Poetic Art », in *Contributions to Analytical Psychology*, London 1928), chiarisce i limiti notevoli dell'ipotesi psico-analitica applicata all'arte. E', ad es., in gran parte fuorviante pensare che, dovendosi interpretare la Catàbasi virgiliana, « our question is: how far is the imagery of the journey to Hades intelligible to us to-day, as expressing needs and feelings which we share with men of the time of Virgil? » (pp. 124ss.). Non è, infatti, di aiuto il ricorrere all'autorità del grande virgilianista E. NORDEN (cfr. *P. Vergilius Maro Aeneis Buch VI*, Leipzig 1916) nel senso che « a proposito del « golden bough », anche il critico tedesco « conjectures that Virgil must be following some piece of folk-lore unknown to us » (p. 129): per il Norden, in realtà, trattasi di considerazione secondaria e solo fino a un certo punto pertinente nell'ambito di una ricerca giustamente preoccupata di chiarire, invece, l'artisticità virgiliana intesa come *letterarietà* (problema delle 'fonti' e quindi, innanzitutto, di Omero; 'originalità' del poeta latino nel senso di rielaborazione etica e retorica dei modelli, etc.). Ma chiarirò più avanti che tale punto di vista è più pertinente anche, e proprio, per la poesia di Eliot, pur tutt'altro che insensibile al... *Golden Bough* del Frazer e alle non dissimili considerazioni junghiane.

61. *Ibidem*, p. 271.

62. Cfr., ad es., *The Use of Poetry...*, cit., p. 143 nonché la recensione a A. E. HOUSMAN, *The Name and Nature of Poetry*, in *The Criterion*, XIII, 50, ott. 1933, pp. 151ss. (« Repeated meditations led me... to suspect, that there are surprisingly few things that can be said about

very beginning of his writings (Eliot) has had a theory in the back of his mind »⁶³; ma proprio perciò una teoria, per così dire, *in progress*, che non volendo o non riuscendo a organizzarsi in sistema, accoglieva via via istanze intuitivamente correlate ma non necessariamente omogenee. Non per nulla, nel già ricordato saggio su Yeats e a proposito del principio di impersonalità, egli avrebbe scritto riferendosi proprio a *Tradition and the Individual Talent* e con uno dei suoi caratteristici efficacissimi incisi: « It may be that I expressed myself badly, or that I had only an adolescent grasp of that idea — as I can never bear to re-read my own prose writings, I am willing to leave the point unsettled —... »⁶⁴. Non per nulla ad analoghe ambiguità di valenza estetica e ad analogo limite speculativo soggiaceva il concetto di « auditory imagination ». Ambiguo, se è vero che, delineato nel '33 a indicare le manchevolezze della poesia « too reflective, too ruminative » di M. Arnold⁶⁵ — offrendo così sussidio al polemista anglo-cattolico contro chi gli appariva « forerunner of what is now called Humanism », antesignano di un'idea della Cultura mirante a « usurpare il posto della Religione » —⁶⁶, esso si sarebbe poi riproposto nel '41 a proposito della poesia di R. Kipling, certo non meno di quella arnoldiana « a medium for a public purpose », indifferente a ogni « searching of form » e, in particolare, a ogni idea di « music of poetry », senza però che questo implicasse più per Eliot e per la sua progrediente esigenza di conservazione politica, non ancora del tutto escluso il mito universalistico dell'Impero, illegittimità a che di poesia si potesse parlare⁶⁷, troppo lontano essendo ormai il tempo

Poetry; and of these few, the most turn out either to be false or to say anything of significance... »).

63. Cfr. « The Criticism... », *cit.*, p. 400.

64. Yeats, *cit.*, p. 189.

65. *The Use of Poetry...*, *cit.*, p. 122.

66. Cfr. *Selected Essays*, *cit.*, p. 396.

67. Cfr. *A Choice of Kipling's Verse*, London 1941, p. 26 e *passim*. Circa il « conformismo conservatore » di Eliot negli anni Quaranta,

della sdegnosa polemica contro l'enfasi e l'ottimismo « romantico »-borghesi.

Ma ugualmente ambiguo apparve quel concetto, quando fu applicato alla poesia di Milton. E non tanto perché l'apprezzamento di Milton venne limitato nel saggio del '36 per la ragione che... non avrebbe poi indotto a fare altrettanto con l'opposto, ma criticamente omologo esempio di Kipling, per essere stato cioè spostato dal Milton tutto l'impegno artistico su *un* aspetto del far poesia: la fattura del verso e, in particolare, il suo aspetto sonoro⁶⁸. Né, in fondo, perché, pur non venendo messa in discussione la *greatness* di una consacrata gloria elisabettiana⁶⁹, evidentemente Eliot risentiva delle ben più spregiudicate denunce poundiane dei «(Milton's) misdeeds as a poet»⁷⁰, quando affermava nell'autore del *Paradiso Perduto* la «*hypertrophy of the auditory imagination at the expense of the visual and tactile*»⁷¹. In fondo, appunto, tale affermazione poteva trovare origine nell'esigenza, legittima se non altro dal punto di vista di

cfr. le osservazioni appropriate anche se troppo drastiche di G. MELCHIONI nell'*Introduzione* a W. EMPSON, *Sette tipi di ambiguità*, trad. it., Torino 1965, p. 12. La discussione del parere del Melchioni, al di là di varianti che ritengo implicite nell'impostazione da me data al problema di cui sto trattando, porterebbe qui troppo lontano e sarebbe almeno in parte fuor di luogo. Più importante è osservare a questo punto che nelle pagine dedicate a Kipling Eliot mantiene peraltro come *proprio* modo di concepire l'ispirazione di una poesia il fondamento simbolista emerso nel saggio arnoldiano del '33, riproponendo in termini anche più precisi il concetto di 'fantasia uditiva': «...the poem may begin to shape itself in fragments of musical rhythm, and its structure will first appear in terms of something analogous to musical form» (per l'analoga concezione di Valéry, oltre a quanto dirò in seguito, cfr. n. 19 di questo studio). Ed è anche da non dimenticare che nel '41 l'equivoco... psicanalitico latente nel '33 sarebbe stato almeno in parte corretto dalle parole successive a quelle ora citate: «such poets... find it expedient to occupy their conscious mind with the craftsman's problems, leaving the deeper meaning, if there, from a lower level» (p. 18; il corsivo è mio).

68. Cfr. *Milton I*, in *On Poetry and Poets*, cit., p. 143 e *passim*.

69. *Ibidem*, p. 138.

70. *Ibidem*.

71. *Ibidem*, p. 143.

una poetica personale, di non isolare « *one important element in poetry* »⁷², dovendo invece l'artista perfetto mirare a un'integrazione dei due tipi di fantasia, secondo il sempre vivo insegnamento del Gourmont⁷³ nonché la conferma implicita nei *Few Dont's* e mai, come si disse, sconfessata dallo stesso Pound — pur impegnato, per parte sua, nel diverso e apparentemente univoco ideale della « *sculpture of rhyme* »⁷⁴ anche se, va precisato, non sarà sviluppando tale esigenza di totalità del verbo poetico — del resto congetturabile più che dichiarata in *Milton I* non meno che in tutta la saggistica eliotiana — che l'autore di *Milton II* avrebbe compiuto una palinodia suggerita, piuttosto, a carriera poetica ormai conclusa dalla predicata impossibilità di vivere in letteratura, « *any more than in the rest of life* », « *in a perpetual state of revolution* »⁷⁵ e dalla correlativa auspicata necessità per i poeti nuovi di scoprire « *new and more elaborate patterns of a diction now established* ».

Non solo umanamente giustificabile, a ben vedere, il « conservatorismo » di un poeta che aveva come pochi altri contribuito a rivoluzionare il linguaggio! Ma è proprio entro tale atteggiamento, d'altra parte, che si individua l'effettivo limite di consapevolezza speculativa di un concetto come quello di fantasia uditiva che pur si traduceva in quelli stessi anni nella *summa* dei *Quartets*, autentico riepilogo e vertice della poesia di Eliot. Perché davvero « *within a pattern, in a poem — nella sua poesia e nella grande poesia di ogni tempo — the word's life is preserved almost miraculously by art, in a kind of true life beyond its life in speech* »⁷⁶; davvero, cioè, come magistralmente analizzava H. Gardner, si ritrova trasfigurata nei *Quartets* la nozione suggestiva di *The Use of Poetry* confermata in diverse suc-

72. *Ibidem*, p. 145.

73. Cfr. G. S. BURNE, *Remy de Gourmont...*, cit., pp. 96ss.

74. Cfr. *Hugh Selwyn Mauberley*, II, v. 12.

75. Cfr. *On Poetry and Poets*, cit., p. 160.

76. Cfr. H. GARDNER, *The Art...*, cit., p. 7.

cessive occasioni⁷⁷, sì che nella perfetta compenetrazione di immagine e senso in virtù della sensibilità ritmica vi si ritrova « the mysterious union of words in poetry... thought of as a symbol... of the process by which past and future are woven together into meaning in our personal lives and in history »; davvero nella creazione dell'universo poetico « the union of the common word and the formal, the colloquial and the remote, the precise and the suggestive, is made possible by the strength and flexibility of the metre... »⁷⁸. Ma vien fatto di chiedersi allora in che modo la « grandeur of sound » attribuita a un gruppo di versi del *Lycidas*⁷⁹ possa essere considerata tutt'uno con l'idea di « auditory imagination », che dovrebbe specularivamente coprire area ben più vasta di quanto si esprime nell'impeccabile accademica sonorità di quel brano miltoniano.

Essa dovrebbe, o meglio avrebbe potuto coprire e illuminare, se organicamente meditata e svolta, l'area delle tensioni, dei paradossi, delle attese di tutta l'esperienza simbolista europea, non fosse altro perché proprio in virtù di tale esperienza — e per chi voglia assumersene l'arduo compito — « ogni studio moderno del processo creativo riguarderà soprattutto le relative parti giocate dal conscio e dall'inconscio »⁸⁰: « the feeling for syllable and rhythm penetrating far below the conscious level... ».

Non dunque approfondimento e rigore teoretico, ma senza dubbio latitudine amplissima e impronta vivificatrice assume in tutto Eliot « the symbolist endeavour to make

77. Oltre al citato saggio su Kipling, cfr., ad es., *The Music of Poetry* (1942), in *On Poetry...*, cit., pp. 26 ss. nonché lo stesso *Milton II*, per cui cfr. n. 75.

78. Cfr. H. GARDNER, *The Art...*, cit., pp. 9 e 15.

79. *Milton I*, cit., pp. 144-45.

80. Cfr. R. WELLEK - A. WARREN, *Teoria...*, cit., p. 113: da confrontare con una già citata pagina eliotiana su Kipling: « It is a question... of what one chooses to be conscious of, and of how much of the meaning, in a poem, is conveyed directly to the intelligence and how much is conveyed indirectly by the musical impression upon the sensibility... » (p. 18, *I. cit.*).

poetry approximate to music », secondo la valida precisazione del Davie⁸¹: ma, appunto, in tutto Eliot! Perché è pur probabile, per quanto cercherò di chiarire nell'ultima parte di questo studio, che proprio la lezione di Paul Valéry, interprete delle istanze teoriche del Simbolismo e come poeta che non solo nella *Jeune Parque* aveva voluto esprimere un « exercice conçu par analogie à la musique »⁸², possa aver avuto parte diretta nell'ispirare fin dal titolo stesso il poema conclusivo di Eliot. Ed è suggestivamente vero che, ad esempio, il primo dei *Quartets* « is a poem very much à la Valéry—a poem in the first place about itself and about the writing of poetry, even (more narrowly) about poetry and music and the specially close relation between these two arts among the others »⁸³. Ma, per tacere ormai dell'influsso gourmontiano e dei suoi già discussi problemi, non erano forse da intendere a loro modo come *charmes* — nel duplice senso etimologico e valeriano di poesia e di sortilegio, composizioni miranti a « enchanter la sensibilité et l'intellecte par une séduisante alliance de son et de sens »⁸⁴ — quelle « formule magiche sassoni », quei « canti popolari delle Ebridi » del cui apprendimento il Pound... anti-simbolista indicava l'esigenza ai suoi « candidati » all'esercizio del ritmo poetico? E infatti, più in generale, — proprio pensando a un confronto da istituire fra poetica valeriana e poetica eliotiana, nella misura in cui quest'ultima, come si insisterà a osservare, non disconobbe mai un'istanza cruciale dell'Imagismo aborrita invece da Valéry — se è certamente vero, non fosse che per tale ragione, che Imagismo e Simbolismo non possono e non debbono considerarsi « interchangeable terms »⁸⁵, è non meno vero, per tornare al punto di partenza di questa indagine, che sarebbe

81. « Pound and Eliot... », cit., p. 63, I. cit.

82. *Oeuvres*, cit., I, p. 1627.

83. « Pound and Eliot... », cit., p. 64.

84. Cfr. J.R. LAWLER, *Lecture de Caléry - Une étude de Charms*, Paris 1963, p. 18.

85. « Pound and Eliot... », cit., p. 12.

errore storico intendere troppo riduttivamente non solo l'Imagismo di per sé, ma anche l'eredità lasciatane e tanto arricchitasi presso un Eliot, così come il non considerarlo sia ispirato dall'esigenza simbolista, più che condivisa poi da Valéry, « d'une poésie dégagée de la déclamation, du lyrisme purement verbal » e di reazione « contre la facilité, l'enflure et l'insuffisance technique »⁸⁶, sia perseguito il non diverso obbiettivo di « une langue aussi imagée que possible et aussi musicale que possible »⁸⁷.

Ad eccezione del prediletto Dante forse nessun autore Eliot fece oggetto di così numerose insistenze e precisazioni come Paul Valéry, da certi appunti contenuti in *The Sacred Wood* fino ad un'ampia *Introduzione* del '58, destinata anche a rimanere uno dei suoi ultimi brani di critica⁸⁸. Ma la suggestiva consistenza di questo impegno colpisce non

86. *Oeuvres, cit.*, I, p. 1561.

87. *Ibidem*, p. 1622.

88. Più precisamente, ci si deve riferire a: 1) Dante, in *Il Bosco Sacro*, trad. it., Milano 1946, pp. 241ss. (vi si trova un primo accenno a Valéry, ripreso da un articolo comparso nell'aprile del '20 su *Athenaeum*); 2) *A Brief Introduction to the Method of Paul Valéry*, introd. a P. VALÉRY, *Le Serpent*, transl. by M. WARDLE, London 1924, pp. 7ss.; 3) *Leçon de Valéry*, in *Paul Valéry vivant*, (contributi di vari autori), Marseille 1946, pp. 74ss.; 4) *From Poe to Valéry* (1948), che qui si citerà dall'antologia critica *The Recognition of Edgar Allan Poe...*, Ann Arbor 1966, pp. 205ss.; 5) la prefazione a J. CHIARI, *Symbolism from Poe to Mallarmé - The Growth of a Myth*, London 1956, pp. Vss.; 6) l'introduzione a *The Art of Poetry* — settimo volume della traduzione inglese delle opere valericane —, London 1958, pp. VIIss. Di tutti questi scritti — salvo il quinto! — offre un riassunto corredato di puntuali osservazioni J.R. LAWLER, « T.S. Eliot et Paul Valéry », in *Mercure de France*, 1169 (anno 1961), pp. 76-101. Se questo, da un lato, mi esime dal riferirmi ai saggi eliotiani più di quanto risulterà strettamente indispensabile — tenuto anche conto del fatto che spesso Eliot sostanzialmente ripete argomenti già formulati, soprattutto nell'ultimo e più ampio brano —, d'altro canto non sfugge la necessità di prospettare una visione più organica, se non proprio esauriente, del problema col ricondurre il confronto fra i due autori alle tematiche del Decadentismo europeo. Giova infine in tal senso ricordare: a) che la breve prefazione al libro del Chiari, di cui il Lawler non tiene conto, propone, con riferimento alla 'parentela' simbolista Mallarmé-Valéry caratterizzante il « peculiar development of self-consciousness in the poetry of the last hundred years », un'osservazione

meno della prolungata disattenzione che la storia della critica eliotiana mi sembra avergli generalmente riservato. E il fatto che, a parte incidentali osservazioni di noti studiosi di Eliot⁸⁹, spunti, e anche più che spunti positivi di indagine siano emersi piuttosto da parte di critici valeriani, ancorché... anglosassoni⁹⁰, potrebbe apparire perfino paradossale, se si pensa che questa meritoria attenzione che Eliot nutrì nei

che conferma l'interesse storico-critico del problema posto dal Davie: «...Without this aesthetic I do not think that the work of some other modern writers would be quite what it is (I am thinking of Rilke, for example, and some of my own later work)...» (pp. VII-VIII); b) che un'altra, brevissima quanto cruciale, citazione di Valéry e della sua *Jeune Parque*, come tipica espressione di poesia «of the poet talking to himself», è da ricordare per quanto poi dirò circa il rapporto fra l'opera di Eliot e la concezione monologica dell'arte: rapporto decisivo per intendere in che senso — ma anche entro quali limiti — *...the late Mr Eliot was a symbolist* (cfr. *The Three Voices of Poetry, in On Poetry...*, cit., p. 97).

89. Cfr., ad es., D.E.S. MAXWELL, *The Poetry of T.S. Eliot*, New York 1961², p. 14 (si associa un po' genericamente Eliot a Valéry nella reazione contro «the facility demanded by the reading public»); più significativa è una testimonianza di H. HOWARTH, da cui si apprende che Eliot ripensava ancora negli ultimi anni a Valéry come a uno dei poeti che più lo avevano interessato in un periodo decisivo, intorno al '20 (cfr. *Notes on Some Figures behind T.S. Eliot*, London 1965, p. 190). Nell'osservare la relativa indifferenza dei critici eliotiani mi riferisco più che altro, però, al secondo dopoguerra. Perché non va certo dimenticata una lontana ma validissima osservazione di R. FERNANDEZ, che accostava bensì Eliot a Valéry considerando la teoria della creazione poetica, ma acutamente lo distingueva dall'autore francese «par son souci de transposer l'expérience integrale de l'homme» (cfr. «Le classicisme de T.S. Eliot», in *NRP*, n.s., 1925, p. 251). Né è ugualmente da dimenticare che E. WILSON fu tra i primi sia a motivare criticamente il rapporto fra Eliot e il Simbolismo, sia congiuntamente a proporre elementi di comparazione fra l'opera critica di Valéry e quella di Eliot. Si osservava, in particolare, che «come critico letterario Eliot ha svolto un ruolo assai affine a quello di Valéry in Francia: in verità le loro idee e i loro modi di esprimerle presentano così profonde corrispondenze da far pensare a una sottile influenza reciproca»: ciò in virtù del comune «tagliante razionalismo» che si rifletteva per entrambi nel disprezzo per «un'arte imperfetta» (cfr. *Il castello di Axel*, cit., p. 110).

90. Oltre al citato art. del LAWLER, sarà da ricordare almeno N. SUCKLING, *Paul Valéry and the Civilized Mind*, London - New York - Toronto 1954, p. 53 (osservazioni sul 'costruttivismo' che i due poeti condividono) e p. 78, n. 1.

suoi confronti Valéry non diede mai gran segno di ricambiare.

Può ben stupire il fatto che, per tacere dei maggiori studi letterari confluiti progressivamente in *Variété* e tutti dedicati a connazionali — o ... quasi connazionali come Huysmans e Vercrhaeren — nessuna menzione di opere eliotiane, accanto per esempio a quelle di un Conrad — senza dire di altre straniere anche più prestigiose come quelle dell'amico Rilke o di Asturias, nonché di altre ancora destinate a esserlo assai meno! —, è dato ritrovare nella lista degli « *assez nombreux textes concernant des écrivains qui ont été les contemporains de Valéry* »⁹¹. E ancor più, in un certo senso, può stupire che fra i tanti nomi di questi « contemporanei » scrupolosamente recensiti nelle note biografiche premesse dalla figlia del poeta all'edizione della *Pléiade*, quello di Eliot ricorra una volta sola e quasi distrattamente: « 9 MAI (1945) - (Valéry) doit déjeuner chez Pierre Brisson avec T.S. Eliot. On vient le chercher rue de Villejust, avec Gide qu'il n'a pas revu depuis 1942: « Surprise... Un choc aussi... On s'embrasse... »⁹². Scarsa traccia, come si vede, — né soltanto a paragone con l'entusiasmo affettuoso per l'intimo Gide! — lasciava l'incontro con Eliot nelle *Éphémérides* in cui Valéry continuava ad annotare per inveterata abitudine tanti e tanti contatti ed esperienze fin quasi agli ultimi giorni di vita: traccia insignificante, anzi, se per contrasto si pensa sia che quell'incontro non fu il primo — ma che altri quattro ve ne erano stati durante ventun anni, sarà proprio Eliot a dircelo! —⁹³, sia soprattutto che ben diversa eco esso trovò nel contributo eliotiano a un volume commemorativo uscito di lì a pochi mesi. *Leçon de Valéry* chiamò significativamente Eliot quelle pagine in cui per la terza volta dal 1920 formulava giudizi su una

91. Il minuzioso elenco è compilato da J. HYTIER, curatore dell'edizione valeriana: cfr. *Oeuvres, cit.*, I, pp. 1768 ss.

92. *Ibidem*, I, p. 70.

93. *Leçon de Valéry, cit.*, p. 74: incontri, precisa Eliot, « distributed at significant points ».

personalità universalmente acclamata, « a figure symbolic of the Europe of our time »⁹⁴, e proprio per ciò in parte veritiera venendo da Eliot giudicata una confidenza resagli appunto nel Maggio precedente.

« L'Europa è finita »⁹⁵, aveva detto il vecchio *homme de l'esprit*, persuaso una volta di più, nei rinnovati orrori fratricidi di quegli anni che accompagnavano anche lui alla morte, del fatto che « noi che siamo la civiltà, — come già aveva scritto nel primo dopoguerra — sappiamo ora di essere mortali »⁹⁶ una volta di più confrontandosi con l'instaurazione forse irreversibile « di una società animale, perfetto e definitivo formicaio »⁹⁷.

L'Europa di Valéry, di chi anche agli occhi di Eliot suscitava il culto dell'intelligenza raffinata come impressione diretta e connotato essenziale⁹⁸, era « certamente finita »:

94. *Ibidem*.

95. *Ibidem*, p. 76.

96. Cfr. *La crise de l'esprit*, in *Oeuvres*, cit., I, p. 988. Può essere interessante ricordare che trattasi di un articolo apparso nel '19 in Inghilterra su *Athenaeum*.

97. *Ibidem*, p. 994. La stessa considerazione venne ripresa nel '38 in: *L'Amérique, projection de l'esprit Européen*, *ibidem*, II, p. 989.

98. Vale la pena di riportare il passo eliotiano, anche pensando a quanto detto a proposito della 'maschera' (cfr. n. 5): « (Valéry) could play different roles, but he never lost himself in any. Of some great men, one's prevailing impression may be of goodness, or of inspiration, or of wisdom: I think the prevailing impression one received of Valéry was of intelligence. Intelligence to the highest degree, and a type of intelligence which excludes the possibility of faith, implies profound melancholy... » (*Leçon...*, cit., p. 74). Col che Eliot, da un lato, implicava la consapevolezza di una distinzione importante — anche se non *di per sé* esauriente, come invece suggerisce il LAWLER (*art. cit.*, p. 78) — fra il proprio *ubi consistam* teologico, capace di ricondurre a unità etica i propri, prufrockiani *different roles* di un tempo, e quello precario, ma pur sempre perseguito dallo scetticismo valeriano; dall'altro, con maggior simpatia e penetrazione di tanti critici 'immanentisti' comprendeva la portata umana dell'atteggiamento di Valéry, per quanto giustificate possano riconoscersi riserve di ieri e di oggi sulla consistenza 'scientifica' del fascino esercitato dall'esperimento leonardesco dell'autore francese (cfr., ad es., per tacere della ben nota stroncatura crociana..., E. WILSON, *Il castello...*, cit., pp. 81ss. e M. LUZZI, « Nel vento della vita », pagina letteraria del *Corriere della Sera*, 28-10-1971).

« and I have to acknowledge — si aggiungeva in *Leçon de Valéry* — that it is, in large part, *my Europe too* »⁹⁹. Osservazione cruciale, se meditata nei presupposti e sviluppata attraverso le sue implicazioni, per intendere sia il rapporto — quanto poco ricambiato o perché non importa per ora insistere — che Eliot istituiva fra la *sua* esperienza e quella di Valéry, sia i suoi consapevoli limiti — « in large part »! —, sia la stessa oggettività storico-critica di cui si riesca a investirlo e che si riesca a far valere come approccio di singolare pregio a definire i confini della « *Leçon de Valéry* » quale lezione simbolista per eccellenza nei confronti della poetica, prima ancora che della poesia, eliotiana.

Perché appunto, e innanzitutto, per duplice e convergente ragione *quella* Europa era effettivamente finita, a giudizio di Eliot: per un principio generale di cui si mostrava convinto e in base a cui, senza distinzione di fase storica, « for an artist who comes at the end of a period, art ends with himself », nonché per la constatazione che di quel trentennale più recente periodo della lirica europea e nella misura in cui esso appariva coronamento di una tradizione poco meno che secolare diramatasi « from Poe to Valéry », come avrebbe chiarito nel '48 il quarto intervento eliotiano sull'autore francese nessuno più di quest'ultimo potesse aspirare al rango di poeta il più rappresentativo — « Not Yeats, not Rilke, not anyone else »¹⁰⁰.

Accostamenti significativi questi, dello stesso stato d'animo eliotiano eticamente, ora più che mai, prima ancora che politicamente non sordo, per motivi qui già accennati, al seducente e a suo modo magnanimo solipsismo di chi, come Yeats, aveva fatto rotta verso « monuments of unageing intellect », sollecitato dal richiamo canoro dell'anima a voler dimenticare « the fury and the mire of human veins »¹⁰¹; di chi, come Rilke, attraverso l'esperienza non meno sim-

99. *Leçon...*, cit., p. 78.

100. *Ibidem*.

101. *Sailing to Byzantium*, str. I e *Byzantium*, str. I.

bolista dell'« appropriazione interiorizzante del mondo extra-soggettivo » era approdato alla « fruizione individualistica del mondo », all'« isolamento esistenziale »¹⁰²; di chi infine, come Valéry, non che delegare alla poesia funzioni salvifiche impensabili in una società che non può ammettere « lusso » alcuno per il fatto stesso di essere « systématiquement et complètement organisée »¹⁰³, presumeva unico scampo per i pochi « des cloîtres rigoureusement isolés, où ni les ondes, ni les feuilles n'entreront; dans lesquels l'ignorance de toute politique sera préservée et cultivée », sì da potervi in un remoto futuro intravedere « quelques spécimens d'hommes libres »¹⁰⁴.

Né può stupire che affermazione identica a questa, pur con relativa diversità di tono per diversità di temperamento e anche in parte di contesto storico-nazionale, era stata scritta due anni prima e sarebbe stata ripetuta nove anni dopo nel primissimo dopoguerra da altri due *phares* della poesia novecentesca, rispettivamente G. Benn e, appunto, T.S. Eliot¹⁰⁵. Proprio perché, precisamente nella misura in cui attraverso tale poesia e le definizioni programmatiche che ne rendono storica ragione e valenza « la crisi del linguaggio dev'essere interpretata, in primo luogo, come linguaggio della crisi »¹⁰⁶ nettamente debitori erano entrambi di quell'« idea del carattere monologico dell'arte »¹⁰⁷ che soprattutto nel solco della tradizione simbolista aveva guidato il Yeats di *Coole Park and Ballylee* a scrivere versi aventi se stessi come soggetto latente e la difficoltà di essere scritti nell'ambito di una civiltà divisa. Che era stata per-

102. Cfr. A. DESTRO, *Le 'Duineser Elegien' e la poesia di Rainer Maria Rilke*, Roma 1970, pp. 32 e 44.

103. *Oeuvres*, cit., II, p. 1071.

104. *Ibidem*, II, p. 969.

105. Cfr. A. BORSANO FIUMI, « G. Benn e T.S. Eliot: poetiche a confronto », in *Studi Americani*, 16, 1970, p. 337 e n. 108.

106. Cfr. P. CHIARINI, *L'Espressionismo - Storia e struttura*, Firenze 1969, p. 117.

107. Cfr. A. BORSANO FIUMI, « G. Benn... », cit., l. cit. A proposito di un importante passo di *The Three Voices of Poetry*, cfr. n. 87 s.f.

seguita dal Rilke maturo nei termini di una *soggettiva oggettività* in cui ancor più esplicitamente la poesia faceva « contenuto di se stessa »¹⁰⁸. Che in Valéry da sempre — per essere egli il discepolo più consapevole e rigoroso del costruttivismo di Mallarmé, del *Livre* inteso come « configurazione adiabatica (in cui) le parole non hanno alcun rapporto con l'orizzonte linguistico esterno all'opera, ma ricevono significato riflettendosi l'una sull'altra » —¹⁰⁹, si era imposta sia come tema di poesia fin dai *Vers Anciens*¹¹⁰ sia come discriminazione teorica tra l'altra poesia, espressione « d'une personne vivante » — magari anche l'amato Racine — e la propria e della propria famiglia di poeti — Hugo, anche, ma più « Mallarmé et quelques autres » — risolvendosi nella « tendance à former des discours non humains, et en quelque manière, *absolus*, — discours qui suggèrent je ne sais quel être indépendant de toute personne, — une divinité du langage, — qu'illumine la Toute Puissance de l'Ensemble des Mots »¹¹¹.

Perché è ben vero che il movimento simbolista — ma nell'ortodossia classicista di Valéry non meno che nelle ribellioni degli anni Ottanta — scherzosamente ricorda, con M. Raymond, uno strano mostro « di cui nessuno di coloro che pretendevano di averlo visto poteva dire come era fatto »¹¹². E solo estrinseco ed equivoco calcolo se ne renderebbe, ove ci si limitasse ad asserirne quale principio informatore un « insieme di proteste contro l'esistenza sociale moderna e contro una concezione positiva dell'universo »¹¹³,

108. Cfr. A. DESTRO, *Le 'Duineser Eleigen'...*, cit., p. 42 e passim.

109. Cfr. F. PISELLI, *Mallarmé e l'estetica*, Milano 1969, p. 82.

110. Ricordo qui l'analisi di « La Fileuse » condotta da L. SPITZER, « La genèse d'une poésie de P. Valéry », in *Romanische Literaturstudien* 1936-1956, Tübingen 1959, pp. 343ss.

111. Cfr. RHUMBS, in *Oeuvres*, cit., II, p. 635.

112. Cfr. M. RAYMOND, *Da Baudelaire al Surrealismo*, trad. it., Torino 1948, p. 43.

113. *Ibidem*. Ben nota, peraltro, è l'importanza e la persistente attualità di questo libro ad ogni riguardo: tante e tante sue osservazioni sono ancora modello di analisi tutt'altro che 'estrinseca' della poesia...

potendosi tale protesta riconoscere alla base di troppi « ismi » idealmente e storicamente contemporanei e dovendo invece il critico d'oggi, come è stato scritto a proposito di uno fra i maggiori di tali « ismi », « non fermarsi al semplice rilevamento della situazione sociologica..., che a prima vista sembrerebbe pure l'unico elemento unificatore, ma... procedere oltre verso una *Stilgeschichte* che sia il rovescio estetico coerente di una condizione umana determinata »:¹¹⁴ allo stesso modo dunque che non solo una comprensiva descrizione del Simbolismo — che qui non compete fare, malgrado se ne avverta, o riavverta, ormai l'esigenza al di là dei molti e spesso ottimi studi non solo parziali —¹¹⁵, ma lo stesso abbozzo di un confronto tra poetica eliotiana e poetica valeriana — che qui è di dovere e che da certe fondamentali indicazioni simbolistiche non sembra poter prescindere — non sarà da esaurire nelle implicazioni offerte dall'accennato spunto sociologico, condiviso dai due poeti non diversamente che da tanti altri loro contemporanei o immediati predecessori, come o più di loro consapevolmente impegnati nelle tensioni e nelle eredità delle avanguardie europee.

Ma è ugualmente vero che proprio P. Valéry, così drastico in altra occasione nel negare che il Simbolismo fosse mai stato una « scuola » e che per altro verso si fossero sentiti vicini poeti che solo « *l'Éthique... unissait* »¹¹⁶, aveva offerto, ancora negli anni in cui la poetica era per lui esercizio correlativo e necessario della poesia che andava creando, un'indicazione rimasta famosa e nella cui luce la disparità delle tendenze artistiche storicamente associate al Simbolismo non riusciva ad obliterarne una caratteristica unifica-

114. Cfr. P. CHIARINI, *Caos e Geometria - Per un regesto delle poetiche espressioniste*; Firenze 1964, pp. XXIX-XXX.

115. Fra i lavori recenti vorrei almeno ricordare, per una chiara riproposizione del problema, B. WEINBERG, *The Limits of Symbolism*, Chicago and London 1966 (in particolare, l'Appendice, pp. 420 ss.).

116. Cfr. *Existence du Symbolisme* (1938), in *Oeuvres, cit.*, I, p. 694.

trice di natura *intrinseca* ai modi del linguaggio: « Ce qui fut baptisé: le *Symbolisme*, se résume très simplement dans l'intention commune à plusieurs familles de poètes (d'ailleurs ennemies entre elles) de 'reprendre à la Musique leur bien' »¹¹⁷.

Troppo semplicemente, si è tante volte pensato. E fu così ascritto a merito della monografia raymondiana « l'aver corretto » questa affermazione di Valéry: una correzione che « vale soprattutto per le generazioni seguenti », essendo « la poesia del Novecento... in gran parte poesia visiva, scritta da 'visionari' che esaltano il valore dell'immagine fino ad un grado supremo d'arbitrario »¹¹⁸; poesia di *voyants*, insomma, più che di *artistes*, secondo la distinzione cara allo stesso Raymond... Ma distinzione, in realtà, tutt'altro che rigida né intesa da chi la formulò a proporre nette antitesi: perché se antitesi erano state concepite tra « poesia musicale » e « poesia visiva », esse non sopravvissero a provvisorie esigenze polemiche incapaci non solo di pregiudicare la necessaria integrazione delle « due poesie » nell'unità del processo creativo, ma neppure di offuscare a un esame retrospettivo la loro germinale coesistenza — dai rispettivi programmi più o meno avvertita, più o meno negata.

Sì che non senza ragione — e sia qui detto anche a conforto di quanto espresso nella parte iniziale di questo studio circa l'inautenticità di facili antinomie postulabili fra simbolisti e imagisti — si è potuto ancor di recente, da parte di M. Praz e proprio ripensando alla formazione del linguaggio eliotiano, considerare poeti « simbolisti » un Laforgue e un Corbière, intesi dalla storiografia ufficiale come « decadenti »¹¹⁹; né a torto — e ancora viene qui da pensare

117. Cfr. *Avant-Propos à la connaissance de la déesse* (1920), *ibidem*, I, p. 1272.

118. Cfr. G. MACCHIA, *Prefazione a M. RAYMOND, Da Baudelaire...*, cit., p. XI.

119. Valga per tutti G. LANSON - P. TUFFRAU, *Storia della letteratura francese*, trad. it., Milano 1961, II, pp. 1327-28. Circa l'uso promiscuo dei termini da parte del PRAZ, cfr. T.S. Eliot e il Simbolismo, in VARI, *Il Simbolismo nella letteratura nord-americana*, Firenze 1965,

alla pretesa antitesi tra « musica » simbolista e *exactness* imagista e poundiana! — Già molti anni fa il Binni giudicava « un po' sbiadite » le correnti distinzioni che ravvisavano nei « decadenti » caratteristiche non condivise dai « simbolisti », quali « l'*émotion directe* et la traduction exacte des phénomènes »¹²⁰. E direi che a un giudizio storico che non si lasci attrarre più del lecito « dalle divisioni di tempi — come scrive il Praz — inventate da noi stessi e investite d'un potere simile a quello della riga bianca di gesso che affascina le galline »¹²¹, forse meno apparirà « *caput mortuum* » la prima metà del nostro secolo ai fini di una... eliotiana simultaneità di presente e passato criticamente percepita e dialettizzata, se si insisterà sul Decadentismo come categoria storicamente più ampia, ben oltre i vaghi propositi e limiti di coloro che primi si dissero *décadents*, e stilisticamente rivelatrice di tutti o quasi i successivi orizzonti del sempre diversificato e sempre medesimo « cammino di Orfeo verso la notte »¹²²: cammino lungo il quale l'estetica simbolista apparve come primo « invero » rigoroso, quasi sistema teorico del Decadentismo stesso¹²⁴.

In questo senso, accogliendo e integrando l'affermazione citata di Valéry, sarà da intendere l'unità del filone simbolista e la mai esaurita presenza del suo insegnamento nella « ricerca della musica e dell'assoluto inconscio »¹²⁵, ulterior-

p. 3. Da ricordare infine, per il LANSON, la contrapposizione piuttosto artificiosa fra « simbolismo... costruttore » e « decadentismo » effimero, « poesia della canzonatura e della negazione universale » (p. 1328): contrapposizione che troppo affida alla considerazione di elementi altrui la nozione di decadentismo assimilandola, in pratica, a quella di decadenza (per una ancora fondamentale correzione di tale prospettiva, cfr. W. BINNI, *La poetica del Decadentismo*, Firenze 1961³ (1^a ediz.: 1936), pp. 17-19 e *passim*).

120. *Ibidem*, pp. 37-38 (in polemica con il Lalou).

121. « T.S. Eliot... », cit., p. 1.

122. *Ibidem*.

123. Cfr. G. MACCHIA, *Introd. cit.*, p. IX.

124. Cfr. G. GABETTI, v. « Decadentismo », in *Dizionario Letterario Bompiani*, Milano 1949, I, pp. 57-60.

125. Cfr. W. BINNI, *La poetica...*, cit., p. 43.

mente specificando che tale ricerca si identificava con quella, valerianamente ancora, della poesia *pura*, costruita a emulazione dell'universo musicale vittorioso sull'indifferenziato *univers des bruits*, nell'impiego di un *langage dans un langage*¹²⁶; con la ricerca di una poesia — non solo, come si è visto, valerianamente — *assoluta*¹²⁷: « festa metaforica che è fine e principio di sé medesima »¹²⁸ — ossessione e talvolta riscatto del *voyant* non meno che dell'*artiste*... ma è in questo stesso senso, altresì, che occorrerà precisare e distinguere circa il *grado* di assimilabilità a tale concezione della poetica eliotiana, considerata sia nella fase definitiva che fa capo ai *Quartets* e alla luce delle citate considerazioni di D. Davic, sia nelle sue linee tendenziali di sempre, da cui quella fase non va considerata avulsa, come lo stesso critico si preoccupa di rendere evidente suggerendo acute osservazioni e motivi di analisi che si estendono a ritroso fino al *Love Song*¹²⁹.

126. P. VALÉRY, *Poésie et pensée abstraite*, in *Oeuvres*, cit., I, p. 1324. Questo scritto, che riproduce una conferenza universitaria tenuta a Oxford nel 1939 e dapprima ivi pubblicata, è stato ristampato più recentemente in Inghilterra nel volume valeriano che contiene la citata *Introduzione* di Eliot (*Poetry and Abstract Thought*, pp. 52ss.). Si tratta di un brano che riassume i punti essenziali di quella che, con formula tante volte usata per la poesia di *Charmes*, potremmo definire una 'poetica dell'intelligenza': precisando, naturalmente, che come Valéry non è — sarebbe del resto assurdo pensarlo — « poeta della conoscenza formulata e codificata », bensì « della conoscenza nativa, del pensiero ancora embrionale, di tutti gli stadi intermedi fra l'inconscio e la coscienza », non diversamente la sua poetica riflette l'esercizio dell'intelletto che disegna le trame liriche sul fondamento di un ritmo emotivo che sorge dall'inconscio e si impone all'artista... » (Per la citaz., cfr. M. RAYMOND, *Da Baudelaire...*, cit., p. 154; cfr. anche E. PACI, *Valéry o della costruzione* (1947), in *Relazioni e significati*, Milano 1966, III, pp. 63ss.).

127. Oltre a una precedente citaz., cfr. *Avant-Propos...*, cit., pp. 1275-76.

128. Le parole citate sono di G. NICOLETTI, a proposito del *voyant* per eccellenza!... (cfr. l'*Introduzione* a A. RIMBAUD, *Poesie*, trad.it., Roma 1972, p. 9).

129. Cfr. « Pound and Eliot... », cit., p. 82 (« The plain directive to the reader was given once and for all in the poem which stands first in the *Collected Poems* »...).

« At the bottom of the symbolist method — scrive dunque il Davie — ... is the discovery that words may have meanings though they have no referents »¹³⁰. La poesia, cioè, in quanto essenzialmente autotelica e inesprimibile se non attraverso le parole stesse — e i silenzi! — di cui si sostanzia¹³¹, mira per sua natura, direbbe Valéry, a rendere necessario il legame fra « suono » e « senso » che è in sé arbitrario e sostituibile¹³². Il poeta « pour agir par le langage, ... agit sur le langage »¹³³, creando una dimensione semantica che necessariamente attinge al mondo dei rapporti pratici e delle connesse relazioni verbali puramente fiduciarie solo per superarne i ristretti confini. Si realizza, questo « domaine d'exception »¹³⁴, attraverso un *nettoyage de la situation verbale*¹³⁵ che sottrae la parola a contesti univoci e sclerotizzati per carpirne i segreti latenti nel tessuto sonoro: arte, quella del poeta, « d'abuser de la résonance des mots », secondo un principio già latente nel Valéry-Leonardo del '94¹³⁶ e mai abbandonato poi quale cardine di una concezione via via fattasi canone *post mortem* del Simbolismo e sostanzialmente inalterata in tutti gli scritti di una saggistica ultraquarantennale¹³⁷.

Naturale, perciò, secondo quanto si accennava, che nessun altro argomento la poesia di Valéry sempre potesse prediligere più che il suo stesso farsi; che quindi il tema di

130. *Ibidem*, p. 78.

131. Prosa, e soltanto prosa, può essere « l'écrit qui a un but inexprimable par un autre écrit » (cfr. *Tel Quel*, in *Oeuvres*, cit., II, p. 555; analogamente, fra svariati altri passi, *Avant-Propos...*, cit., pp. 1284-85).

132. *Oeuvres*, cit., II, p. 893.

133. *Ibidem*, p. 1264.

134. *Poésie pure - Notes pour une conférence* (1928), *ibidem*, I, p. 1457.

135. *Poésie et pensée abstraite*, cit., p. 1316.

136. Rimando qui a *Leonard et les philosophes* (1929), in *Oeuvres*, cit., I, p. 1256. Il brano è da confrontare con la chiosa apposta nel '30 dall'Autore a un passo della *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1894): cfr. n. 19.

137. Cfr. J. MYTIER, *La poétique de Valéry*, Paris 1953, p. 11.

Narciso, « une sorte d'autobiographie poétique »¹³⁸, ne fosse ideale punto di partenza e di arrivo. E naturale anche che innanzi alla coscienza di Narciso, ovvero della giovane Parca intenta a scrutare i moti del proprio labile apparire di sostanza presente eppur inattingibile, valore privilegiato di occasione prima di poesia assumessero certi ritmi emergenti senza sollecitazione della volontà dalle profondità inconscie, immagine sonora di quella « forma aurorale dello spirito »¹³⁹ entro cui l'artista deliberatamente crea poi le sue trame.

Il est né (*Le Cimetière marin*), comme la plupart des mes poèmes, de la présence inattendue en mon esprit d'un certain rythme. Je me suis étonné, un matin, de trouver dans ma tête des vers décasyllabiques...

Sono queste le prime parole di una confidenza preziosa dapprima resa negli anni Venti a F. Lefèvre¹⁴⁰ e altre volte ripetuta anche con più ampi particolari, come nella conferenza oxoniense del '39 raccolta in volume col titolo di *Poésie et Pensée abstraite*. Conferenza che esemplarmente chiariva la prossimità dell'universo poetico nascente a quello del sogno, manifestazione dell'inconscio che *par hasard* crea « figure armoniche », così come la sua successiva essenziale diversità da quello: perché il poeta è appunto talc nella misura in cui, per necessità e volontà di intelletto, sa poi ricreare la relazione « musicale » tra gli oggetti inerenti alla sua sensibilità — « une relation indefinissable mais merveilleusement juste avec les modes de notre sensibilité générale... » —, rendendosi degno di quell'istante privilegiato ma casuale, artefice così diventando da *machine à vivre* che in quell'istante era¹⁴¹.

Ed è certo ripensando a considerazioni come questa che

138. *Oeuvres, cit.*, I, p. 1559.

139. Cfr. E. PACI, *Valéry...*, cit., p. 66.

140. Cfr. *Entretiens avec Paul Valéry*, Paris 1926, pp. 62-63.

141. Cfr. n. 126. Per le citaz., pp. 1322-23.

Eliot avrebbe detto di lì a qualche anno: « I have found again and again that (Valéry's) analysis of the poetic process corresponded to my own experience »! ¹⁴² Perché è indubbio — cosa che né il Lawler né altri mi pare abbiano osservato — che proprio muovendo dalla fenomenologia simbolista del fatto poetico possano e debbano confrontarsi le rispettive posizioni, nei tratti simili non meno che, lo vedremo, nelle notevoli divergenze.

Certo, la ricompensa che salutava Valéry all'alba, fulgorazione spontanea che necessariamente preludeva agli esercizi pazienti, offrendo quando capitava e per insondabile causa l'improvviso brillio di «similitudes amies... parmi les mots» ¹⁴³, è spiritualmente sorella del ricorrere inatteso e inspiegato di « certain images... charged with emotion », delle immagini disparate, sempe personali e sempre aperte su più che personali prospettive, cui Eliot alludeva a conclusione dello stesso volume che contiene la citata e discussa definizione di *auditory imagination*:

The song of one bird, the leap of one fish, at a particular place and time, the scent of one flower, an old woman on a German mountain path...: such memories may have symbolic value, but of what we cannot tell, for they come to represent the depths of feeling into which we cannot peer..., the faded poor souvenirs of passionate moments ¹⁴⁴.

Immagini della memoria che riaffioravano essenziali e imprevedute, proponendo però ogni volta al poeta la trama delle sue *observations*, che non diversamente dagli *exercices* valériani venivano poi a costituire il lavoro, umile e orgoglioso insieme, di un artista che non diversamente aveva preso le mosse in senso anti-romantico dal far guerra al feticcio

142. *Leçon de Valéry, cit.*, p. 78.

143. Cfr. le prime due strofe di *Aurore*, poesia proemiale di *Charmes*.

144. *The Use of Poetry...*, *cit.*, p. 148.

polemico del poeta invasato e vate¹⁴⁵, e non diversamente, negli stessi anni Trenta che pur segnavano l'approdo a questa poetica della fantasia uditiva in cui più di un grande e vero romantico avrebbe potuto riconoscersi¹⁴⁶ si pronunciava contro il mito surrealista della scrittura automatica¹⁴⁷, avvertendolo non lontano dalla «*supposed inspired and untaught spontaneity*» tradizionalmente ritenuta vanto di un Blake¹⁴⁸. Non meraviglia perciò che i *Quartets*, iniziati negli stessi anni, finissero col proporre la sintesi di una privata mitologia filtrata con sapienza di *faber* negli accordi e nel contrappunto di una tessitura che realizzava compito

145. Vale qui la pena di citare un'osservazione di J. HYTIER, sollecito non solo di un'attentissima analisi della poetica valeriana, bensì anche della valutazione di una poesia che, nella misura in cui è tale, sarà senza aggettivi sorella delle grandi esperienze ottocentesche: «(Valéry) donne, comme tout le monde, le premier rôle à l'inspiration et, quand il semble attaquer celle-ci, il s'en prend à une thèse outrancière qui ferait de la dictée par quelque puissance mystérieuse, externe la totalité de l'activité poétique... Valéry se bat contre la caricature d'une théorie sans adeptes ou, au mieux, contre une idée naïve qu'il a rencontré chez des gens qui n'avaient jamais réfléchi à la composition d'un poème» (*Poétique...*, cit., p. 128). Il che nulla toglie — e in questo senso anzi esagera il critico francese! — al significato storico, personale e non, delle «gelide proteste teoriche» di Valéry, al tempo in cui «scomparsi gli adoratori della *passion*, vivi ai tempi di Baudelaire, si erano ad essi sostituiti gli adoratori del *rêve*,... coloro che si abbandonavano all'inconscio e alla notte» (cfr. G. MACCINA, *Il paradiso della ragione - Studi letterari sulla Francia*, Bari 1960, p. 368).

146. Parallela all'osservazione di J. HYTIER ora citata può considerarsi, per Eliot, questa di J. KLEINSTÜCK, che citando una frase famosa di Keats osserva essere falso «Eliots These von der Unpersönlichkeit der Dichtung als spezifisch unromantisch zu bezeichnen» (cfr. T.S. Eliot, Reinbek bei Hamburg 1966, p. 17). Il che è vero, d'altra parte, solo se si pensi al Romanticismo che appare — oggi, almeno, o ancora oggi! — autentico e grande (senza, peraltro, che Eliot mai distinguesse con precisione fra quest'ultimo e altro deteriore o epigonico). In tal senso non è forse arbitraria una mia sensazione che qualcosa di indefinibilmente ma suggestivamente comune vi sia tra i «faded, poor souvenirs of passionate moments» e la sensibilità schiva e affettuosa dei «tristi e cari moti del cor» di un altro grande 'classicista' convertitosi, anche nella poetica, alle note romantiche del grande *Idillio*...

147. Cfr. *The 'Pensées' of Pascal* (1931), in *Selected Prose*, cit., p. 144.

148. Cfr. *Blake* (1920), *ibidem*, p. 160.

ben analogo a quella « image de composition musicale à plusieurs parties », che era stata la *Jeune Parque* del maestro francese¹⁴⁹. E non meraviglia che in particolare già il primo dei *Quartetti*, avviato dall'eco di passi rammemoranti le immagini per un attimo risorte del « primo mondo » e teso a fissarne il « formal pattern », la consistenza meno effimera della poesia prima che la nuvola troppo presto cancelli l'autofania elusiva; non meraviglia che *Burnt Norton* finisca con l'essere poi, nel quinto « tempo », « a poem very much à la Valéry », secondo la giusta e già citata osservazione del Davie¹⁵⁰.

..... Words strain,
Crack and sometimes break, under the burden,
Under the tension, slip, slide, perish,
Decay with imprecision, will not stay in place,
Will not stay still. Shrieking voices
Scolding, mocking, or merely chattering,
Always assail them...

Non sembrano, in effetti, questi versi ripercorrere e concludere con densità espressiva più profonda di ogni enunciazione teorica un processo creativo valerianamente sorto da « rythmes inattendus »¹⁵², da una sensazione di presenze decisive e ancora indecifrate, « sudden in a shaft of sunlight »?¹⁵³ Un processo che di questi ritmi, di queste presenze è rivolto a provocare una pluralità di rivelazioni verbali concernenti quale tema primo ed essenziale il loro stesso emergere dal silenzio con il tortuoso e arduo cammino verso una precaria permanenza... Non sono le *shrieking voices* eliotiane — turbamento da redimere nella quiete della forma — movimento che tumultua « between un-being and

149. *Oeuvres, cit.*, I, p. 1627.

150. Cfr. n. 83.

151. *Burnt Norton*, V, vv. 47 e 13-19.

152. *Poésie et pensée abstraite, cit.*, p. 1323.

153. *Burnt Norton*, V, v. 33.

being » — ¹⁵⁴ un'insidia di tensioni e deterioramenti semantici analoga a quella che per Valéry rappresentava « la voix publique, cette collection de termes et de règles traditionnels et irrationnels, bizarrement créés et transformés, bizarrement codifiés... »? ¹⁵⁵

Since our concern was speech, and speech impelled us
To purify the dialect of the tribe
And urge the mind to aftersight and foresight... ¹⁵⁶.

Non a caso il compito del poeta così è definito dal « compound ghost » dell'ultimo *Quartetto* traducendo parole care a Mallarmé e alla tradizione simbolista che riconobbe in lui il proprio maestro. Tanto più evidente, infatti, di quel che ancora generalmente si ritiene ¹⁵⁷ apparirà il debito eliotiano nei confronti di tale tradizione, quando si osservi che fondamentalmente e coerentemente mallarméana è l'immagine in cui, secondo i versi di *Burnt Norton* che immediatamente precedono quelli prima citati, il « pattern » conquista dimensione assoluta conciliando in sé i contrari — come « a Chinese jar still Moves perpetually in its stillness » e come, appunto, il poeta dell'*Absolu*, pur da parte sua avver-

154. *Ibidem*, v. 32.

155. *Poésie et pensée abstraite*, cit., p. 1328.

156. *Little Gidding*, II, vv. 73-74. « Donner un sens plus pur aux mots de la tribu » è il verso modello mallarméano (cfr. *Le tombeau d'Edgar Poe*, v. 6). Si può osservare incidentalmente che Eliot non nega l'importanza di Poe nella genesi della poetica simbolista, pur considerandolo, non diversamente dalla maggior parte dei critici anglosassoni, « a man who dabbled in verse and in several kinds of prose, without settling down to make a thoroughly good job of any one genre » (*The Recognition...*, cit., p. 209). Eliot, in particolare, riconosceva bensì fondamento del simbolismo di Poe « the feeling for the incantatory element in poetry », sì che la sua poesia « has the effect of an incantation which... stirs the feelings at a deep and almost primitive level »: ma sosteneva trattarsi di un modello imperfetto di fantasia uditiva, nel senso che « in his choice of the word which has the right sound, Poe is by no means careful that it should have also the right sense » (l. cit.).

157. Basti dire che nessun accenno alla tradizione simbolista è dato trovare nell'analisi pur così dottagliata di H. BLAMIRE, *Word Unheard - A Guide through Eliot's 'Four Quartets'*, London 1969.

tendovi non tanto una conciliazione, bensì, « con un contrasto pungente, ...una nostalgia, improvvisa e contenuta, di vita », aveva vagheggiato nel proporsi di emulare « il Cinese dal limpido cuore/ e raffinato, cui estasi pura è dipingere/ sulle sue tazze di neve alla luna rapita/ la fine che ha sentito, fanciullo,/ innestarsi all'azzurra filigrana dell'anima »¹⁵⁸. Non diversamente limpida e raffinata sarebbe poi emersa nelle pagine di Valéry l'immagine della danza con analoghi connotati di quintessenza e di assoluto — « action de l'ensemble du corps humain; mais action transposée dans... une sorte d'espace-temps, qui n'est plus tout à fait le même que celui de la vie pratique »¹⁵⁹; creazione di una forma pura in cui si sublima la vita, come nella musica marmorea del *Cantique des colonnes* o nel « temple délicat » di Eupalino¹⁶⁰; come — viene spontaneo il riferimento — la visione che in *Little Gidding* idealizzerà il perfetto universo del Logos:

An easy commerce of the old and the new,
The common word exact without vulgarity,
The formal word precise but not pedantic,
The complete consort dancing together...¹⁶¹

Aspirando così la *summa* eliotiana dei *Quartetti* a indice espressivo del Verbo, realtà senza tempo, quale sintesi che solo nel tempo si attua virtualmente di tutti i possibili verbi finiti — « both one and many », come ancora l'immagine

158. Cfr. la traduzione e il commento di L. FREZZA a *Las de l'amer repos...* (vv. 15ss.) in MALLARMÉ, *Poesie*, Milano 1966, pp. 30 e 184.

159. Cfr. *Philosophie de la danse* (1936), in *Oeuvres, cit.*, I, p. 1391. Ripensando a quanto osservato nella parte iniziale di questo studio circa i rapporti fra Simbolismo e Imagismo, non giudicherei perciò « curioso » bensì significativo — con riferimento all'« attenzione di Hulme per la danza » — il fatto che « sul tema della danza... ritornasse poi a distanza di anni Paul Valéry »! (cfr. R. BIANCHI, *La poetica...*, cit., p. 218, n. 61).

160 Cfr. *Eupalinos ou l'architecte* (1921), in *Oeuvres, cit.*, II, p. 92.

161 V, vv. 7 ss.

composita del fantasma di *Little Gidding* suggerisce — ¹⁶², riesce seducente pensare, nella linea maestra della pura tradizione simbolista, al progetto di *Igitur* di raggiungere un « assoluto intemporale » che è per drammatico paradosso « immanente alla storia della razza » ¹⁶³, storia i cui momenti sono destinati (lo sarebbero, per meglio dire, ove lo *Hasard* non riuscisse sempre e comunque vittorioso sul colpo di dadi!) a fissarsi nella permanenza entro le pagine intercambiabili del *Libro* orfico, *alius et idem* come i versi eliotiani; specchio, ciascuno, di un eterno presente « in armonia perfetta » proprio perché, in pari tempo, « an end and a beginning » ¹⁶⁴. Di qui la *coesistenza*, nel senso di *Burnt Norton* ¹⁶⁵, di movimento e fissità, che analogamente all'ideale del *Livre* mallarméano in pari tempo suggerisce il necessario coglimento di un ordine architettonico e tonale articolato nelle corrispondenze tematico-sinfoniche e la relativa irrilevanza di priorità temporali di lettura e anche di ideazione fra il primo quartetto e l'ultimo e ugualmente gli altri due — né discorso diverso potrebbe farsi, poniamo, per la *Terra desolata* ¹⁶⁶ e sempre simile esso sarebbe a quello che invita a fare, per esempio con la Giovane Parca, il più diretto discepolo del *coup de dès* ¹⁶⁷. Di qui, insieme, il

162. II, v. 41. Cfr. anche le osservazioni di G. PEARSON, *Eliot: an American...*, cit., p. 93.

163. Cfr. F. PISELLI, *Mallarmé...*, cit., p. 227.

164. *Little Gidding*, V, v. 11.

165. V, v. 9, l. cit.

166. Cfr. B. DEUTSCH, *The Auditory...*, cit., p. 174: « As in a musical composition one may find the contrast between the several parts confided to the orchestration, so here the chief theme is repeated, but always, as it were, by different groups of instruments... ».

167. Sono significative le discordanze, anche sensibili, fra i vari commentatori circa la suddivisione dei diversi 'movimenti' della composizione (cfr., per alcuni cenni essenziali, P.O. WALZER, *La poésie...*, cit., pp. 229-30). Inutile dire quanto giovi in tal senso, per la ricostruzione della genesi e il confronto, l'ediz. critica del poema valeriano curata da O. NADAL (Paris 1957): lavoro analogo può dirsi avviato per la *Terra desolata* dalla recente pubblicazione degli autografi (cfr. T.S. ELIOT, *The Waste Land - A Facsimile and Transcript of the Original Drafts...*, London 1971).

quasi ossessivo iterarsi di un mito cardinale attraverso le rispettive opere — sarà la «overwhelming question» di Prufrock, sarà Narciso in sempre vana ricerca dell'inattuabile Io — che non diversamente anche in questo dal poeta di *Hérodiade* e con analogia intrinseca e più profonda dei pur interessanti paralleli etico-biografici osservati dal Lawler¹⁶⁸, conferisce all'opera di entrambi il comune e consapevole sigillo del *work in progress*, del frammentario e necessariamente mai compiuto, dell'assolutezza intuita che può bensì suggerire l'ordito della trama, ma non mai esaurirne tutte le possibili cifre¹⁶⁹.

Una trama, perciò, cui a priori il poeta simbolista delegava un compito istituzionalmente disperato. Sempre, è vero, la poesia aveva dovuto sostanzialmente di un ordito labirintico, per narrare per confessare per drammatizzare: la Musa omerica che prescriveva al poeta le *oimai*, sì che egli potesse orientarsi *amoten* — a partire «da un punto qualsiasi» delle memorie mitiche¹⁷⁰, non meno della *Commedia*

168. Cfr. «T.S. Eliot...», cit., p. 77: notevoli, soprattutto, mi sembrano — più di quanto il LAWLER non rilevi — gli anni di silenzio che si ebbero per entrambi fra le prime opere poetiche e le successive, senza che ciò per entrambi impedisse «plusieurs prises de position critiques importantes»...

169. Svariati passi dei due autori postulano, correlativamente, la più ampia libertà del lettore circa l'«interpretazione» dell'opera. Basti confrontare, ad es., le osservazioni di Valéry sulla fortuna di un verso raciniano (cfr. *Au sujet d'Adonis*, in *Oeuvres*, cit., I, pp. 494-95) con quelle analoghe di Eliot intorno al «misunderstanding» della quarta ecloga virgiliana durante il Medio Evo (cfr. *Virgil and the Christian World*, in *On Poetry...*, cit., p. 122): Valéry parla esplicitamente in casi del genere di «malentendu créateur» (cfr. *Oeuvres*, cit., I, p. 1360)... E ancora si può ricordare un'osservazione come questa: «Quand l'ouvrage a paru, son interprétation par l'auteur n'a pas plus de valeur que tout autre par qui que ce soit» (*ibidem*, II, p. 557) - da confrontare, ad es., con questa di Eliot: «...as for the meaning of the poem as a whole, it is not exhausted by any explanation, for the meaning is what the poem means to different sensitive readers» cfr. *The Frontiers of Criticism*, in *On Poetry...*, cit., p. 122).

170. Cfr. *Poetica pre-platonica - Testimonianze e frammenti*, a cura di G. LANATA, Firenze 1963, p. 3 (con relativa bibliografia); rimando anche all'ottima antologia omerica per il Licco: *Omero - Poetica e poesia*,

dantesca, tesa a scegliere e foggiare *quelle* immagini e le loro connessioni scelte e sentite come necessarie e insostituibili fra mille altre virtuali. Eppure — a prescindere dai molti dubbi che l'osservazione suscita — un nucleo di verità si trova nelle note parole di Eliot secondo cui « la differenza tra Shakespeare e Dante è che questi aveva un coerente sistema di pensiero dietro di sé »: una « buona sorte » di cui sarà magari da dimostrare la piena esistenza anche per il medioevale Dante e che sarà bensì « dal punto di vista della poesia... un fatto irrilevante »¹⁷¹ ma di cui certo non gode il poeta post-romantico, testimone difficile di un'epoca *out of joint* anche più di quanto lo fosse quella di Shakespeare e del suo Amleto nonché dei « Metafisici » che proprio il Novecento, e proprio con Eliot, ha non per caso ricondotto in onore.

Se nel destino di Sisifo, insomma, è in certa misura da veder rispecchiato sempre il destino del poeta, in nessun periodo storico più che nel nostro la poesia sembra essersi consapevolmente riconosciuta abitatrice degli Inferi; « simbolica » non tanto nel senso un po' equivoco di « simbolismo perenne », ma nel senso di orfica cultrice del *grimoire*¹⁷², del segno sconosciuto e magari schernito dai più ma che coinvolge il destino di tutti.

« Je m'en fous de la poésie! », suonava un aforisma valeriano fin troppo citato. In realtà, solo alla poesia — di qui la sua *necessità* — Valéry non meno di Eliot poteva chiedere « de dissiper une sorte de gêne intérieure, un mal qu'aucun acte ne soulage directement »¹⁷³; solo la poesia,

a cura di M. GIGANTE e F. BONINO, Napoli - Firenze 1969, p. 46 e 61 (n. a *Odiss.* 22, v. 347).

171. Cfr. *Saggi Elisabettiani*, cit., p. 45.

172. Cfr. L. FREZZA, *comm. cit.*, p. 237 (si tratta qui della *Prose pour des Esseintes*).

173. *Nécessité de la poésie* (1937), in *Oeuvres*, cit., I, p. 1388; cfr. *Saggi Elisabettiani*, cit., p. 47 (« ... siccome questa funzione (della poesia) non è intellettuale ma emotiva, non si può definire adeguatamente in termini intellettuali. Possiamo dire ch'essa dà 'consolazione': strana

nel rivelarsi paziente delle lucide Idee, poteva sperare di riavvicinare l'integrità perduta dell'emozione¹⁷⁴, di paradossalmente ritrovare cioè, in senso mallarméano, l'estasi della infanzia personale e umana attraverso l'ardua iperbole intellettuale sdegnosa di impoverimenti verbali e semantici¹⁷⁵; recuperare, come per il pellegrino di *Burnt Norton*, il senso ultimo delle dolorose acrobazie della ragione e del necessario dislocamento dei significati « down the passage which we did not take / Towards the door we never opened / Into the rose-garden »¹⁷⁶. Ritrovare insomma, ma proprio in virtù dell'artificio, la sensibilità non logorata e dissociata dagli inganni dell'intelletto perpetrati nel commercio quotidiano dei gesti e delle parole: « re-creation of thought into feeling » che poté emergere tra i postulati caratterizzanti della poetica eliotiana¹⁷⁷ essenzialmente attraverso il sostrato culturale e polemico del Simbolismo. « J'ai expliqué ailleurs — scriverà infatti Valéry introducendo un *Dialogo sull'arte* di P. Féline — que notre mode de vie, notre hâte, notre abus de puissance mécanique, d'activité vaine, d'excitants trop énergiques, sont des causes et des effets d'un *affaiblissement de la sensibilité* »¹⁷⁸. Indebolimento ovvero appunto, in termini eliotiani, « dissociation of sensibility » come pregiudiziale negativa in senso storico-sociale, che si oppone alla tenacia dell'artista moderno e sulla cui denuncia a livello di fenomenologia della creazione estetica ancora una volta si incontravano Valéry ed Eliot, nel solco di una tradizione impegnata a tracciare la mappa di un nuovo universo nella cui esplorazione la poesia del simbolo e del mistero orfico, antifrasi e riscatto del « pensiero paralizzato »¹⁷⁹, concorreva

consolazione che è data egualmente da scrittori così diversi quali Dante e Shakespeare »).

174. Cfr. *Nécessité de la poésie*, cit., I. cit.

175. Cfr. n. 172.

176. *Burnt Norton*, I, vv. 12-14.

177. Cfr. *The Metaphysical Poets*, in *Selected Prose*, cit., p. 109.

178. *Oeuvres*, cit., II, p. 1037.

179. Cfr. n. 175.

con il progetto faustiano di disoccultamento dell'inconscio che Freud aveva definito facendo proprio il motto minaccioso della Giunone virgiliana: «Flectere si nequeo Superos, Acheronta movebo»¹⁸⁰. Ma proprio al diverso atteggiamento dei due poeti nei confronti della psicologia del profondo, nonché — per Eliot almeno — dei suoi collegamenti con le discipline antropologiche, sarà da riferirsi nel far emergere le differenze sostanziali presenti nel rispettivo modo di intendere il fatto artistico e la sua realizzazione.

Valéry finì certo col delegare alla sua poesia un compito superiore a quello di un gioco disincantato, pur se tanto del suo fascino — non solo del suo limite! — è da cogliere proprio nella rinuncia al carattere metafisico del «grand jeu», sì che a confronto ben si è potuto dire che «Mallarmé è ancora, a suo modo, un ingenuo»¹⁸¹. Ma asceticamente artista, e non «veggente» — malgrado inevitabili consonanze di scelte stilistiche fra gli uni e gli altri esponenti del Decadentismo simbolista che anche qui è capitato di dover brevemente discutere — egli sempre sottolineò con coerenza e rigore la propria ostilità per ogni assimilazione del *poiein* alle operazioni dell'inconscio, pago di indicare bensì l'origine dell'emozione poetica in uno stato simile a quello del sogno, ma sempre deciso nel rivendicare alla consapevolezza del *poietes* tutto ciò che fa sì che l'opera sia veramente tale; espiazione, per così dire, del peccato di debolezza che alimenta il *rêve*, ottenuta in virtù del lucido controllo espressivo di tremori insidiosi, di impalpabili e dolorosi presentimenti:

Qui pleure là, sinon le vent simple, à cette heure

180. Cfr., al riguardo, W. BINNI, *La poetica...*, cit., p. 21 e relativa n. 1. Esiterei, peraltro, malgrado riserve che verranno anche qui più avanti proposte, a intendere riduttivamente la lezione freudiana in termini — s'intende — letterari a «grossolano equivalente (della rivelazione mistica decadente)»...

181. Cfr., sulla citata pagina letteraria del *Corriere della Sera*, l'intervento di E. MONTALE, «Dopo Mallarmé».

Seule, avec diamants extrêmes?... Mais qui pleure,
Si proche de moi-même au moment de pleurer?...¹⁸²

E si può così dire, con E. Montale, che il valore assoluto della poesia valeriana si realizza nello « scontro tra l'evanescenza dei significati e il rigore dell'artefice »¹⁸³ essenziale e non contraddittorio risultando per l'affermarsi di tale valore il fatto che il dramma della Giovane Parca — esempio altissimo, né peraltro isolato — sia quello dell'eroina a lungo in lotta con se stessa ma che si risolve infine a vivere¹⁸⁴. Perché appunto, per Valéry, la rinuncia personale lungamente meditata e sofferta al mito dell'universalità leonardesca o alle invidiate forme matematiche del musicista o dell'architetto, destinava pur con un fondo di scettico risentimento la poesia, e soltanto la poesia, a mitigare negli istanti della sua faticosa creazione — « c'est l'exécution du poème qui est le poème »!¹⁸⁵ — l'irredimibile scacco cui la vita va incontro e che proprio la poesia al suo sorgere dall'inconscio ogni volta ripropone. Di qui la diffidenza del disilluso fedele di ciò che è cartesianamente chiaro e distinto nei confronti di ogni scienza del *rêve* che scienza, appunto, e non poesia volesse essere, nell'ambizione di svelare il seducente ma per Valéry insolubile

182. In questi mirabili versi iniziali della *Jeune Parque* — ma non si tratta ovviamente di un caso isolato — mi sembra di estremo rilievo la consonanza fra il mormorio turbato che l'esperienza suscita al suo affiorare e il particolare impasto sonoro in cui essa si organizza a livello espressivo: con il predominio, ad es., del timbro labiale che contribuisce a prolungare l'eco di « pleure » attraverso tutto il periodo ritmico fino all'allitterazione consonantica del terzo verso: non senza che agiscano da contrappunto sia — soprattutto nel verso di esordio dell'ansioso interrogativo — il timbro intermedio legato alle parole-chiave « pleure », ancora!, e « seule », sia quello opposto — vocalico palatale — che in differenti parole-chiave appare sollecito e a un tempo imperioso richiamo a presenze meno indefinibili (« Qui », « extrêmes », « moi-même »)...

183. « Dopo Mallarmé », cit.

184. Cfr. P. O. WALZER, *La poésie...*, cit., p. 408.

185. Cfr. *Première leçon du Cours de Poétique* (1937), in *Oeuvres*, cit., I, p. 1350.

« mystère Svedenborg », di rischiarare razionalizzando il sogno la dimensione noumenica della psiche¹⁸⁶. Di qui anche, però, proprio per il coerente rifiuto di intendere l'ispirazione altrimenti che sinonimo di intelligenza dei fenomeni e dei loro rapporti¹⁸⁷, la labilità, se non proprio la vanità, agli occhi di Valéry di un sogno antico che tanti voyants e lo stesso artiste per eccellenza, il Mallarmé, avevano idoleggiato sulla scia di certi romantici e proprio, anche, della teosofia svedenborghiana: l'opera del poeta come « strumento irregolare di conoscenza metafisica »¹⁸⁸, come sistema di segni destinato da Mallarmé, più consapevolmente e consequenzialmente di ogni altro, a tradurre il ritmo segreto dell'anima quale autofania dell'Idea — finisse pur questa per essere non platonica sussistenza, ma il Nulla cosmico —, di « una realtà superiore, che casualmente ci si svela, mentre noi stessi siamo nella casualità »¹⁸⁹.

In buona parte diverso, invece, l'atteggiamento di Eliot. Certamente neppur per lui la poesia poté mai aspirare a scienza dell'Assoluto. Non fino agli anni della conversione, perché in nessun tipo di Assoluto Eliot fino ad allora credeva — confermandolo, per esempio, la filosofia del Bradley, fra tante altre ed eterogenee esperienze di negazione, nel rifiuto di un « metaphysical self »¹⁹⁰, di un « quelque moi merveilleusement supérieur à Moi », che inve-

186. Cfr. *Svedenborg*, in *Oeuvres*, cit., I, pp. 867 ss.; in particolare, pp. 881-83.

187. Cfr. *Rhumbs*, *ibidem*, II, p. 628: « *Inspiration*. Supposé que l'inspiration soit ce que l'on croit... l'inspiré pourrait ignorer de même l'époque, l'état des goûts de son époque, les ouvrages de ses prédécesseurs et de ses émules — à moins de faire de l'inspiration une puissance si déliée, si articulée, si sagace, si informée et calculatrice, qu'on ne saurait plus pourquoi ne pas l'appeler Intelligence et connaissance ». Un'ispirazione... ipercosciente, come si vede, ben diversa dalla nozione eliotiana di 'inspiration', secondo cui « the speaker or writer is uttering something which he does not wholly understand »: cfr. *Virgil and the Christian World*, cit., I, cit.

188. Cfr. M. RAYMOND, *Da Baudelaire...*, cit., p. 5.

189. Cfr. F. PISELLI, *Mallarmé...*, cit., p. 237.

190. Cfr. R. WOLLHEIM, *Eliot and F.H. Bradley...*, cit., p. 187.

ce un Valéry, proprio delegando alla poesia il compito di suggerirne una prima idea, continuò nonostante tutto a ipotizzare fino agli ultimi anni¹⁹¹ e per cui, se *mélange* poteva apparirgli lo Spirito, « selon l'heure... esclave d'une mouche ou maître d'une loi »¹⁹², se strano e ambiguo sembrava al suo Socrate il constatare che « tout repose sur Moi et je tiens à un fil »¹⁹³ questo filo era pur sempre intravisto come antitesi al caos; quella mescolanza, proprio perché da essa « à chaque instant se démêle le Moi »¹⁹⁴, era cosa diversa dal *Mélange adultère de tout* che non sembrava lasciare certezze e speranze di sorta all'imitazione eliotiana del decisamente anti-metafisico e 'maledetto' Corbière...

Tanto meno, d'altra parte, dopo la conversione Eliot avrebbe potuto ritenere la poesia un'esperienza ontotetica, come voleva il simbolismo di Mallarmé. Ma neppure — malgrado le osservate ragioni che autorizzano a cogliere, e non solo nei *Quartets*, una vicinanza all'idea monologica dell'arte — Eliot avrebbe potuto o voluto assegnare alla propria poesia il limite e insieme l'arduo prestigio che tale idea comporta: il limite, consistente nell'escludere dal linguaggio ogni altro soggetto autentico che non sia il linguaggio stesso, rendendo in tal modo difficile la via alla « multi-dimensional allusiveness » che dei *Quartets*¹⁹⁵, ma non solo di essi!, volle essere ed è caratteristica; il prestigio, forse illusorio, da ravvisarsi nella pretesa assoluta autotelica del « langage des Dieux », distanziato « le plus sensiblement qu'il se puisse du langage des hommes »¹⁹⁶, e perciò destinato a valere come massimo di realtà consentito al singolo per il solo tempo in cui questi è intento a comporlo.

191. Si veda la conclusione del più volte citato *Poésie et pensée abstraite*, I. cit., p. 1339.

192. *Mélange c'est l'esprit*, in *Oeuvres*, cit., I, p. 286.

193. Cfr., nella sezione *Colloques* di *Mélange*, *Socrate et son médecin*, ibidem, I, p. 372.

194. *Mélange c'est l'esprit*, cit., I. cit.

195. Cfr. H. BLAMIRE, *Word Unheard...*, cit., p. 6.

196. Cfr. *Variations sur les 'Bucoliques'* (1944), premesso alla traduzione in versi delle *Ecloghe* virgiliane, in *Oeuvres*, cit., I, p. 217.

Au Commencement fut la Surprise
 Et ensuite vint le Contraste;
 Après lui, parut l'Oscillation;
 Avec elle, la Distribution,
 Et ensuite la Pureté
 Qui est la Fin ¹⁹⁷.

Per il credente Eliot, al contrario, la Purezza è al principio, quintessenza del Verbo; la Sorpresa — lo «shaft of sunlight» di *Burnt Norton* — è via a ritrovarla, non a crearla; il Contrasto, l'Oscillazione, la Distribuzione sono bensì, dopo la sorpresa con i suoi ritmi inattesi, connotato essenziale di un universo poetico che in senso simbolista si configura musicalmente via via: ma questo linguaggio che è 'musica' deve finalisticamente essere inteso come preghiera o intimo colloquio che né pretende di esaurire in sé le caratteristiche di un Essere più o meno elusivo, né perciò — a purificazione e arricchimento, non a rifiuto, del linguaggio degli uomini — intende concludere la propria storia in quel «lapse of time in which it has its being and its operation», come invece afferma chi vorrebbe fare di Eliot un simbolista e... valeriano *tout court* ¹⁹⁸. La poesia, insomma, non poté arrivare a essere per Eliot una forma più o meno confessata di religione: era ben indicativa, dopo tutto, la polemica nei confronti di M. Arnold, sacerdote laico dell'Arte prima dei simbolisti, proprio in quella conferenza del '33 che pur segnava, come si è notato, lo zenit del simbolismo nella poetica eliotiana con il concetto di *auditory imagination*!

Non paradossale, peraltro, questa coincidenza nella misura in cui tale concetto, teoreticamente viziato da irrisolte ambiguità, se da un lato prospettava, nel «feeling for syllable and rhythm penetrating far below the conscious level of thought», una condizione poetologica in sintonia con le ricerche simboliste di Valéry, dall'altro esponeva Eliot a

197. *Psaume S*, in *Mélange*, cit., *ibidem*, p. 337.

198. Cfr. D. DAVIE, «Pound and Eliot...», cit., p. 77.

intendere in senso antivaleriano non solo — e non tanto — l'ispirazione come qualcosa «coming from beyond the poet»¹⁹⁹, ma soprattutto l'*ars* del poeta, che sola per Valéry il poeta in quanto tale caratterizza, come attività non più informata, con il disdegno anti-romantico e hulmiano di un tempo, alla 'consciousness' dell'artista, ma dipendente in fondo da forze psichiche o addirittura metafisiche da lui non controllabili. E infatti Eliot — proprio lui nella cui opera non meno che in quella di Valéry nulla appare di incontrollato e casuale —²⁰⁰, se con giusto riconoscimento della sua importanza nella tradizione dell'ultimo secolo avrebbe poi elogiato appunto in Valéry «the most self-conscious of all poets»²⁰¹, alcuni anni prima — ancora nel '33 e a dispetto, per esempio, del già citato saggio sul Blake!²⁰² — aveva confidato al Cailliet di non esser mai stato e di non sentirsi affatto vicino all'*intellettualismo* del poeta di *Charmes*²⁰³. Senza, con ciò, preoccuparsi di precisare, a se stesso innanzitutto, che se ciò poteva essere vero, come ho inteso poco fa cominciare a proporre, dal punto di vista del *tipo* di linguaggio scelto e dei *fini* ad esso delegati, tale affermazione già in sé parecchio ambigua finiva col sottoscrivere — né solo poi implicitamente!²⁰⁴ — l'immagine

199. Cfr. N. SUCKLING, *P. Valéry...*, cit., p. 78, n. 1. Anche Valéry — lo si è visto, e lo stesso Suckling non manca di ricordarlo — «welcomed his prime material, as it were, from sources independent of himself — a rhythm resounding in his head, a pattern-unit of verbal sonority — ...» (*ibidem*, p. 70). Né tanto dalla conversione religiosa, come qui sto cercando di chiarire, dipende il diverso atteggiamento di Eliot, bensì piuttosto dal mancato, o eluso!, rigore teoretico del suo simbolismo già a partire dagli anni Venti...

200. Cfr., con il relativo rimando a un'osservazione di C. Izzo, il mio «T.S. Eliot...», cit., p. 246.

201. Cfr. *From Poe to Valéry*, cit., p. 217.

202. Cfr. n. 148 di qs. studio.

203. Cfr. E. CAILLIET, *Symbolisme...*, cit., pp. 301 ss.

204. Ho già avuto modo di ricordare (cfr. n. 24) il plauso di Eliot alla tesi antropologica del CAILLIET e del BÉDÉ, cui si riconosceva debitore per già discussi e fondamentali aspetti di *The Use of Poetry...*: cfr. anche, al riguardo, una breve osservazione di R. WELLEK - A. WARREN, *Teoria...*, cit., p. 107, n. 1.

falsa che l'antropologo francese dava della poesia simbolista, prospettata come espressione *naïve* di una ritrovata consonanza con l'« anima primitiva » negli stessi « migliori » momenti di un...Mallarmé²⁰⁵; e quasi che davvero il vento cui Valéry si abbandona nel concludere la meditazione del *Cimitero marino* sia « une brise du large qui vient ranimer »²⁰⁶ e non invece obbligo a tentare di vivere, pur consapevoli della dispersione incontrollata della sensibilità e dell'amarezza del fallimento intellettuale...

Certamente si andava chiarendo in quegli anni il diritto a distinguere fra il significato che il poeta — ma non diversamente il critico letterario! — dà alla poesia « as something *consciously* made » e il significato conferitole da filosofi del linguaggio e dagli psicologi di « something inherent in all natural language as such, the unconscious natural speech construction described as 'fundamental me-

205. Entro la prospettiva, a mio parere fuorviante, del CAILLIET sarebbe emerso nel « professor Mallarmé » un poeta simbolista solo quando, « in vacanza » e dimentico di enunciazioni teoriche sul rapporto fra poesia e musica, componeva affidandosi al solo ritmo emotivo il « chiaro di luna » di *Apparition* (cfr. *Symbolisme...*, cit., p. 265). E' invece difficile parlare già di simbolismo mallarméano per questa poesia giovanile — pur già « idealmente vicina alla fonte più limpida e nativa » dell'ispirazione del poeta —, riscontrandovisi piuttosto « un certo preraffaellismo di maniera », cui non fu probabilmente estraneo proprio il primo soggiorno londinese del... professore! (cfr. L. FREZZA, *comm. cit.*, p. 174).

206. *Symbolisme...*, cit., p. 273. Occorre dire, peraltro, che tale interpretazione, per così dire, positiva e ottimistica del finale della poesia valeriana e quindi del suo generale senso e orientamento « vers l'action créatrice et vers la vie » — un'interpretazione di tipo bergsoniano, insomma — è quella più familiare nella storia della critica fin dall'« Essai d'explication » di G. COHEN: cfr. NRF (febb. 1929) XVI, 185, pp. 202 ss. e, per la citaz., p. 230 (cfr. anche P.O. WALZER, *La poésie...*, cit., p. 330: « trionfo della volontà e della vita »...). Ma — a prescindere da considerazioni opposte che fin dall'inizio del *Cimétière* mi sembra suggerire l'uso dell'epigrafe pindarica in chiave di amara ironia — sui limiti del 'bergsonismo' in Valéry come polo dialettico del suo cartesianesimo, cfr. le osservazioni di R. KEMP, « Vues d'aujourd'hui sur Paul Valéry », cap. 2° di *La vie des livres*, II, Paris 1962, pp. 183ss. e, in particolare, pp. 187-88.

taphor' »²⁰⁷. Ma l'impostazione che al problema aveva dato il Cailliet non si era limitata a indicare « a little remainder of what was formerly universal » in ciò che ordinariamente si chiama poesia²⁰⁸, ma aveva esplicitato il fraintendimento in cui sembra incorrere ogni interpretazione psicanalitica dell'arte quando voglia eludere come non essenziale, come semplice *correttivo* alla sostanziale « primitività » del linguaggio poetico, lo studio di « ambitions et... ressources techniques » depositate in quel linguaggio da « siècles de civilisation »²⁰⁹. Convergenza su tale tesi nel '33, la poetica eliotiana riproponeva in tal modo un paradossale recupero di miti romantici ben noti; né tanto sotto il segno della fede religiosa ormai maturata, quanto nella persistenza dell'ambiguità già presente in *Tradition and the Individual Talent*. L'impersonalità del poeta, da un lato pur anche poi altre volte mostrata da Eliot come superamento di una personalità limitata e deludente in senso non diverso dall'ideale mallarméano del *Livre* e dalla *recherche* di M. Teste²¹⁰, tendeva d'altro canto a lasciarsi intendere come involontarietà e passività. Veniva taciuto, parlando della fantasia uditiva, in che misura le concrete operazioni dell'*artifex* sono determinanti nel trasformare ciò che comincia « with a savage beating a drum in a jungle » in ciò che da ultimo — ma solo allora, nell'*opus perfectum*! — « fuses the old and obliterated and the trite, ...the most ancient and the most civilized mentality »²¹¹.

207. Cfr. W.H. DUNBAR, *Language and Reality - The Philosophy of Language and the Principels of Symbolism*, London and New York 1951² (1ª ediz.: 1939), p. 458: « ...The poetry of which *we* are speaking is not the 'poet's meaning of poetry'... » (il corsivo è mio).

208. *Ibidem*.

209. *Symbolisme...*, cit., p. 299.

210. Cfr. *Pour un portrait de Monsieur Teste*, in *Oeuvres*, cit., p. 66: « ...Mais n'est-ce point là la recherche de M. Teste: se retirer du moi — du moi ordinaire en s'essayant constamment à diminuer, à combattre, à compenser l'inégalité, l'anisotropie de la conscience? ».

211. *The Use of Poetry...*, cit., p. 155 e pp. 118-19, *l.cit.*

Non è un caso, del resto, che l'esempio famoso del catalizzatore fosse stato applicato in *Tradition and the Individual Talent* al momento creativo dell'opera — che in tal modo, se quelle parole si dovessero intendere alla lettera, risulterebbe vanificato²¹² facendo... rientrare dalla finestra il teologismo romantico cacciato dalla porta²¹³ — mentre lo stesso esempio venne poi da Valéry applicato al momento fruitivo, alle 'reazioni' che l'opera, una volta compiuta, provoca diverse nei diversi lettori, « chacun selon sa nature et son état »²¹⁴; fermo restando che il compimento dell'opera, al di là del dono iniziale pur così simile all'eliotiano « feeling for syllable and rhythm », nulla più deve a un *medium* neutro o insondato e tutto, invece, all'intelligenza lucidamente attiva. Né è un caso che, proprio muovendo da questi aspetti della poetica eliotiana di segno opposto al non meno eliotiano ideale del 'miglior fabbro', da interessi rimasti sostanzialmente superficiali né artisticamente determinanti per opere come quella del Frazer ovvero, in minor misura, del Rank o della scuola junghiana, si sia potuto inscrivere la poesia di Eliot sotto il denominatore comune quanto generico dell'« arte moderna », nella misura in cui questa sarebbe connotata da una « eruption of the

212. Gioverà ricordare ancora parole già citate dello stesso Eliot, sempre in TIT: « Of course this is not quite the whole story. There is a great deal in the writing of poetry, which must be conscious and deliberate... » (*Selected Prose*, cit., p. 29, l.cit.).

213. Cfr. K. SMIDT, *Poetry and Belief...*, cit., p. 40 e J. KLEINSTÜCK, *T.S. Eliot*, cit., p. 17.

214. Vale la pena riportare il passo per esteso: « Il existe des corps assez mystérieux que la physique étudie et que la chimie utilise; je songe toujours à eux quand je pense aux oeuvres de l'art. La seule présence de ces corps dans un certain mélange d'autres substances détermine celles-ci à s'unir entre elles, eux demeurant inaltérés... Tel le texte d'une oeuvre. Son action de présence modifie les esprits, chacun selon sa nature et son état, provoquant les combinaisons qui étaient en puissance dans telle tête; mais quelle que soit la réaction ainsi produite, le texte se retrouve inaltéré, et capable d'amorcer indéfiniment d'autres phénomènes dans une autre circonstance ou dans un autre individu ». (*Commentaires de 'Charmes'*, (1929) in *Oeuvres*, cit., I, pp. 1511-12).

collective unconscious into the conscious strata of modern civilization»²¹⁵. Più precisamente, secondo J. Fabricius, un Eliot «espressionista».

Proposta interpretativa che non tiene conto, da un lato, — per tacere qui di non pertinenti implicazioni e difficoltà²¹⁶ — del fatto che le stesse variegate tendenze dell'Espressionismo, ben lungi dal postulare una sorta di medianica passività dell'artista, mirano in generale a istituire «un nuovo e a suo modo rigoroso principio 'costruttivo', che sublima il caos della realtà fenomenica nella metafisica geometria di uno spericolato ordine formale»²¹⁷. Mentre invece il Fabricius, una volta premesso che «Expressionist art, of which T.S. Eliot is representative, has *also* the collective unconscious as its creative matrix and spiritual focus»²¹⁸, ben poco si preoccupa poi di saggiare la *letterarietà* del testo eliotiano giungendo a fruirne come indifferenziata do-

215. Cfr. J. FABRICIUS, *The Unconscious and Mr Eliot. A Study in Expressionism*, Copenhagen 1967, p. 7.

216. Che vi siano stati importanti contatti fra Eliot e le poetiche dell'Espressionismo è ipotesi suggestiva — si pensi soltanto al soggiorno di Eliot a Monaco nell'11! — già in parte verificata recentemente su questa rivista (cfr. A. BORSANO FIUMI, «G. Benn e T.S. Eliot...», *cit.*, pp. 319 ss.). Né mancano nello stesso libro del FABRICIUS accostamenti di notevole interesse, come quello fra il correlativo oggettivo eliotiano, inteso come particolare tecnica di selezione delle immagini, e la teoria del montaggio cinematografico quale fu poi elaborata da Pudovkin e Eisenstein (pp. 15ss.). Ma parlare senza mezzi termini di un Eliot espressionista significa, almeno allo stato attuale della documentazione, sottoporre il concetto stesso di Espressionismo a un «processo di *estrapolazione culturale*» che rischia di tradursi in «dilatazione indebita della sfera concettuale e cronologica» (cfr. P. CHIARINI, *L'Espressionismo...*, *cit.*, pp. 38ss.). Mi sembra inoltre — anche a voler momentaneamente prescindere da ogni riserva sull'importanza del 'collective unconscious' nella poetica di Eliot — che sia troppo parlarne come di «creative matrix and spiritual focus» del movimento espressionista (p. 7, *l. cit.*), essendo stata semmai l'esplosione dell'inconscio *uno* dei temi espressionisti, da collegare soprattutto, mi pare, al filone «visionario» e molto meno — o solo mediatamente — a quello «astratto-puro» e a quello «sociale» (per questa «tipologia dell'Espressionismo», cfr. P. CHIARINI, *Caos e Geometria*, *cit.*, pp. XXXII-XXXIII).

217. Cfr. ancora P. CHIARINI, *L'Espressionismo...*, *cit.*, p. 117.

218. *The Unconscious...*, *cit.*, *l. cit.*

cumentazione antropologica, nel senso che, ad esempio, l'interesse delle immagini simboliche ricorrenti nell'opera resta circoscritto al fatto di possedere « the collective and mythological quality which justify their nature as archetypes »²¹⁹! Ma proposta interpretativa, d'altra parte, che, poco attenta alle ambiguità della poetica di Eliot, finisce col radicalizzarne e isolare *un* aspetto — quello, appunto, per cui il concetto di tradizione confina o coincide con quello di « unconscious collective mind »²²⁰, senza tenere conto dell'altro e più vitale — quello per cui tale concetto, conquistato « by great labour », « involves, in the first place, the historical sense », la percezione di un variabile ordine storico-letterario radicato, magari, nell'inconscio di generazioni ma destinato a rimanere disatteso e di fatto a perire senza la critica consapevole che guida il lavoro arduo dell'artista.

Ma proprio questa etica del 'faber', che ancora una volta suggerisce il parallelo fra il quotidiano esercizio di Valéry e lo 'struggle with words' eliotiano che sottraeva, per esempio, al silenzio e all'impotenza della nevrosi i versi tormentati di *The Waste Land*, suggerisce altresì — posta a confronto con il problema della tradizione e con quello connesso del linguaggio — una radicale e decisiva diversità fra i due, a livello di poesia non meno che di poetica.

« These fragments I have shored against my ruins », dice il Re Pescatore negli ultimi versi della *Terra Desolata*, alludendo alle voci di un passato di eletta cultura che appare caleidoscopicamente sconvolto in un'età di disorientamento.

219. *Ibidem*, p. 97. Si tratta, innanzitutto, di immagini (acqua, fuoco, vento, terra, stelle...) che *in sé e per sé* e in generale non distinguerebbero certo la poesia eliotiana da tante e tante altre. Ma anche considerandone una delle più caratteristiche e vulgate dal punto di vista psicanalitico — quella delle scale — è evidente che al critico di *Asb-Wednesday*, per es., interessa solo marginalmente — e anche, nel caso particolare, con beneficio d'inventario! — che tale immagine dominante è da ricondurre a un simbolismo sessuale (cfr. S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, trad. it., Roma 1952, pp. 286-87), mentre certo interessa come essenziale tema poetico-letterario la sintonia che Eliot istituisce con la simbologia mistica di Dante e di S. Giovanni della Croce...

220. *The Unconscious...*, cit., p. 72.

E riesce suggestivo pensare, per analogia, alla *Jeune Parque* concepita negli stessi anni, « la pensée à Verdun et ne cessant d'y penser », come « petit monument peut-être funéraire, ... un petit tombeau sans date, — sur les bords menaçants de l'Océan du Charabia »²²¹: monumento funebre innalzato alla lingua, « fait de mots les plus purs et de ses formes les plus nobles », nella necessità di « costringersi a un gioco difficile » per vincere l'« angoscia quotidiana ». Ma in questo « jeu difficile » ancora e sempre in chiave rigorosamente monologica si realizzava quella come ogni altra poesia di Valéry. Sì che, da un lato, essa rappresentava la solipsistica fruizione della *langue* da parte di un poeta rigorosamente simbolista, che si escludeva dal mondo, dal passato non meno che dall'attualità, per affinare il superstita ma privato tesoro della sensibilità intellettuale che il mondo gli negava; dall'altro, tale fruizione si riservava il privilegio di una purezza e dignità di lessico e di toni che suonava quasi polemico rifiuto — « mots les plus purs et... formes les plus nobles »! — a considerare la crisi del linguaggio come insostituibile strumento operativo.

Laddove, invece, da un lato, pur avendo presente sempre — non solo nella fase di più acuta attenzione alla 'fantasia uditiva' e ai miti dell'anima — che « only a part of an author's imagery comes from his reading »²²², è ben difficile pensare simile a quello di M. Teste — spoglio di libri e tutto geometrica astrazione²²³ — il laboratorio, per così dire, di chi si sentiva impegnato come scrittore « to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of literature of Europe from Homer... has a simultaneous existence and composes a

221. *Oeuvres, cit.*, I, p. 1629.

222. *The Use of Poetry...*, *cit.*, p. 148, *l. cit.*

223. Cfr. *La soirée avec Monsieur Teste*, in *Oeuvres, cit.*, II, p. 23: « Au haut de la maison, nous entrâmes dans un très petit appartement 'garni'. Je ne vis pas un livre. Rien n'indiquait le travail traditionnel devant une table, sous une lampe, au milieu de papiers et de plumes... ».

simultaneous order »²²⁴; dall'altro, cosa certamente diversa dalle raciniane simmetrie della *Jeune Parque* è la contaminazione linguistica di *A Game of Chess*, nei cui versi la solenne e dotta rarefazione verbale dell'esordio 'virgiliano' fa poi posto alla crudezza dissacrante di uno « Shakespcherian Rag » e al gergo di un *pub*... Non 'langage des Dieux' voleva Eliot la sua poesia — anche se sempre meno « rat-and-bone poetry »²²⁵ — essa poi fu, per necessaria coerenza con la dantesca ascesa a spazi più luminosi —, bensì lingua degli uomini, potenziata e continuamente arricchita attraverso le deformazioni e i paradossi dei modi espressivi. Ed era proprio l'insistere sull'incerenza sociale del linguaggio poetico, sulla sua funzione « for us collectively, as a socie-

224. Sono parole famose di TIT, p. 23: ed è quasi inutile ricordare anche qui quale significato nell'ispirazione e nella struttura dei versi eliotiani sempre abbia assunto tale « simultaneous existence » — e sempre come componente essenziale di una poetica del 'miglior fabbro'... Quanto a Valéry, va da sé che neppure la sua poesia avrebbe le caratteristiche che ha se non fosse nutrita di una tradizione secolare; poeta, in effetti, anche più dell'europeo... neofita Eliot « si pétri ...de culture classique, qu'on a quelquefois l'impression, comme chez Ronsard, qu'il pense en latin et en grec » (cfr. G. COHEN, « Essai... », cit., p. 227). Ma ciò non toglie che rimase un equivoco interpretativo della poesia valeriana quello in cui Eliot incorse nel '24 — e che non a caso lasciò poi cadere nei successivi saggi! — quando ne parlò come di poesia « tradizionale » nel senso da lui già chiarito in TIT e già ampiamente sperimentato nelle *Observations* e in *The Waste Land* (cfr. *A Brief Introduction...*, cit., pp. 11-12)... In realtà, mentre è ben vero che la poesia di Valéry rappresenta « the reintegration of the symbolist movement into the great tradition » (*ibidem*, p. 8) — seguendo un itinerario dallo sperimentalismo al classicismo che Eliot analogamente fece in gran parte suo —, è pur significativo che la critica valeriana poco si preoccupi e debba preoccuparsi di « influences » che, non solo nel caso del *Cimitero Marino*, « sont tout à fait épisodiques et n'affectent qu'une expression isolée ou qu'une image » (cfr. P.O. WALZER, *La poésie...*, cit., p. 323). Né è un caso che, a proposito del suo Narciso, Valéry ironicamente ringraziasse un critico malevolo « de m'avoir fait ouvrir Ovide pour la première, et sans doute ultime, fois » (*Oeuvres*, cit., I, p. 1563): cosa che ben difficilmente Eliot avrebbe potuto e voluto dire, poniamo, della *Terra desolata* in rapporto al *Satyricon*... (cfr. M. DE STASIO, « Il mondo classico nella poesia di T.S. Eliot », in *Studi Americani*, 15 (1969), pp. 210ss. e 214ss.).

225. Cfr. B. DEUTSCH, *The Auditory...*, cit., p. 180.

ty »²²⁶, che determinava l'obiezione ripetuta e netta di Eliot al distacco che Valéry propugnava e realizzava fra espressione della poesia ed espressione della prosa²²⁷: obiezione troppo perseguita nella poesia eliotiana — gli stessi *Quartets* tutt'altro che esclusi! — oltre che nella poetica, perché si possa accettare integralmente la tesi del Davie cui il titolo stesso di questo mio studio si richiama.

Verrebbe, anzi, da dire giunti a conclusione che imagista, semmai, più che simbolista fu Eliot, — ove non si tenesse conto di considerazioni qui fatte che impediscono di istituire una reale antitesi fra i due modi di intendere la poesia in seno al Decadentismo —, pensando al carattere della scuola poundiana e alla sua consonanza con il mondo eliotiano proprio sui punti-chiave del concetto di tradizione e del tipo di linguaggio che il poeta della decadenza è esortato a usare²²⁸. Ed è proprio al carattere deliberatamente tradizionalista e sperimentale insieme del fondamentale inse-

226. Cfr. *The Social Function of Poetry* (1943-45), in *On Poetry...*, cit., p. 18.

227. Cfr., ad es., *Questions de poésie* (1935), in *Oeuvres*, cit., I, pp. 1284-85. Secondo Valéry la poesia pura presupponeva, appunto, un *certain écart* della parola poetica « avec l'expression la plus directe, c'est-à-dire la plus insensible de la pensée » (*ibidem*, I, p. 1457). Certamente non gli sfuggiva trattarsi di un « état purement idéal », di « objet impossible à atteindre » (*ibidem*); sotto questo aspetto sembrerebbe a tutta prima inutile la precisazione eliotiana al riguardo: « I believe it a goal that can never be reached... » (cfr. *From Poe...*, cit., p. 216; nonché da ultimo, *Introduction...* (1958), cit., pp. XVss.). In realtà, altro è rimpiangere la frammentarietà inevitabile del *domaine d'exception* così concepito, altro il ritenerlo positivamente una *méta* irraggiungibile — « because I think (proseguiva Eliot) that poetry is only poetry so long as it preserves some 'impurity' in this sense: that is to say, so long as the subject-matter is valued for its own sake » (*From Poe...*, cit., l. cit.; il corsivo è mio).

228. Circa l'ascendenza imagista di questo aspetto cruciale dell'opera eliotiana, basterà ricordare una breve rievocazione contenuta in *Milton II* della « revolution in idiom » resasi necessaria al volger del secolo: « ... Milton does... represent poetry at the extreme limit from prose; and it was one of our tenets that verse should have the virtues of prose... Another tenet was that the subject-matter and the imagery of poetry should be extended to topics and objects related to the life of a modern man or woman; that we were to seek the nonpoetic, to seek even material refractory to transmutation into poetry, and words and

gnamento di Pound, che forse si deve in ultima analisi la propensione di Eliot — non a caso molto poco ricambiato dallo scrittore francese, come si vide! — a riflettere in modo eclettico quanto fecondo *anche* sulla *leçon de Valéry*, per aspetti decisivi così diversa dal suo programma. Né a caso, per ciò stesso, parlando proprio dell'Europa 'finita' di Valéry, Eliot assumeva atteggiamento diverso dal suo perché diversamente da lui — e con la sincerità di pochi altri — credeva nel dialogo e nel futuro che la poesia istituisce, l'uno e l'altro quanto si voglia tormentati e difficili:

...Now the journey has to be taken by new travellers, and not the next generation, or the next after that, will arrive. And each new journey is in some way more difficult than the last. But it is in this way that the great languages of Europe can be kept alive; and if they can be kept alive, then Europe is not finished²²⁹.

FAUSTO FIUMI

phrases which had not been used in poetry before» (*On Poetry...*, cit., pp. 160-61). Se al secondo dei due *tenets*, non meno ...anti-valeriano del primo e a questo strettamente collegato, la poesia eliotiana parzialmente arrivò a rinunciare nella sua fase 'religiosa', essa non rinunciò mai al primo: tanto meno negli anni in cui a E. WILSON essa sembrava assimilabile a quella di Valéry nella «tendenza a separare la poesia dalla prosa» (cfr. *Il castello di Axel*, cit., p. 113). Ciò, anche se aveva ragione il grande critico a cogliere un tratto comune alle due poetiche nella negazione del carattere di riflessione filosofica alla poesia (*ibidem*, pp. 111 ss.), malgrado una iniziale e poi abbandonata polemica di Eliot con Valéry proprio in difesa della poesia 'filosofica' (cfr. *Dante*, in *Il bosco sacro*, cit., pp. 241 ss.: polemica sommaria e avventata, come bene ha chiarito il LAWLER — *art. cit.*, pp. 58-59 —, cui senz'altro rimando per questo aspetto che ritengo marginale rispetto alla questione da me affrontata).

229. Cfr. *Leçon de Valéry*, cit., p. 80. In fondo non è casuale — anche se ovviamente da non intendersi a servizio di assurde graduatorie tra valori assoluti così alti — il fatto che, ieri come oggi, la critica valeriana abbia potuto affermare con indubbio fondamento che «Paul Valéry non è un iniziatore che apre le vie verso una poesia nuova» (cfr. M. RAYMOND, *Da Baudelaire...*, cit., p. 163; nonché la conclusione del bellissimo articolo di C. Bo, «Sogno irrealizzabile», in *Il Corriere della Sera*, cit.); laddove diverso destino — a dispetto di ogni polemica — si continua a riconoscere alla poesia eliotiana come ispiratrice di versi nuovi «beyond the gentility principle»... (cfr. l'introduzione di A. ALVAREZ all'antologia da lui recentemente curata: *The New Poetry*, Harmondsworth, Midds. 1962).

LE POESIE OGGETTO DI GERTRUDE STEIN

Le poesie a cui Gertrude Stein diede il significativo quanto provocatorio titolo di *Tender Buttons*¹, volevano essere un contributo letterario analogo e parallelo alle tele sperimentali create dai pittori francesi contemporanei: da Cézanne ai cubisti, e a Picasso in particolare. Da una parte quindi, *Bottoni Teneri* nascevano come risposta a sollecitazioni culturali specifiche, che investivano direttamente le forme e i contenuti della produzione artistica²; dall'altra si presentavano immediatamente come modello esemplare di assimilazione di tecniche pittoriche all'interno di un modo 'rivoluzionario' di affrontare e risolvere il rapporto parola-oggetto (e quindi lingua-realtà) e composizione-realtà³.

1. *Bottoni Teneri*. La rigidità connessa al significato del nome contrasta con la qualità opposta presente nell'aggettivo che lo qualifica. Spezzando la catena delle relazioni di senso la Stein annuncia il tipo di operazione dissociante che attuerà nei singoli testi. Nonostante il sostegno delle avanguardie sperimentali che tra l'altro avevano contribuito alla diffusione dei 'portraits' di personaggi, scritti in quegli stessi anni (vedi *Camera Work* del 1912 e '13), il grande pubblico aveva reagito negativamente. Le poesie di *Bottoni Teneri*, scritte fra il 1910 e il '12 ma pubblicate nel 1914 (New York), nel disancorare completamente il gioco linguistico dal senso logico e dalla normale comunicatività verbale, si presentano come una provocazione ben più fastidiosa nel loro previsto rifiuto del lettore medio.

Il testo che qui usiamo sta nella raccolta: *Selected Writings of Gertrude Stein*, ed by CARL VAN VECHTEN, New York, 1972.

2. Dalla filosofia bergsoniana alla psicologia di James, che propugnano la partecipazione dell'io al presente, e l'introspezione del profondo, come dalle teorie sull'arte di pittori e poeti, proviene un atteggiamento nei confronti del soggetto creatore, dell'oggetto artistico e del fruitore, che rivoluziona tutti i rapporti precedenti, rompendo provocatoriamente gli schemi di comunicazione culturale della borghesia contemporanea. Si veda, per un maggiore approfondimento, la bibliografia contenuta nei lavori citati nella nota seguente.

3. Nonostante gli scritti sperimentali della Stein abbiano spesso tenuto lontano il pubblico non solo dei lettori ma anche dei critici lette-

Poiché il procedimento compositivo della Stein si pone innanzitutto come modifica del rapporto codificato lingua-realtà, una analisi che parta da una definizione del segno linguistico, fornirà una prima chiave di lettura:

Nel segno due coppie di fattori vanno considerate come componenti l'unità della significazione: vi è dapprima la dualità del segno sensibile e della significazione che esso regge (signifiant/signifié); vi è inoltre la dualità intenzionale del segno (unità di signifiant/signifié) e della cosa o dell'oggetto designato. Cioè le parole, in ragione della loro qualità sensibile (suono) esprimono delle significazioni e grazie alla loro significazione, designano qualche cosa⁴.

Questa scomposizione, indicando la dualità sostanziale della parola, permette di comprendere come sia possibile, destrutturando l'automaticità dei rapporti, privilegiare di volta in volta il rapporto suono → significato, oppure quello suono → oggetto o ancora quello significato → oggetto.

rari, si è avuto nel corso degli ultimi anni un rinnovato interesse per il complesso della sua produzione e quindi anche per questo testo. Rimando, per una bibliografia articolata, a due notevoli lavori critici pubblicati negli ultimi due anni in Italia. Il primo: *Gertrude Stein: l'esperimento dello scrivere*, a cura di B. TDESCHINI LALLI, Napoli, 1975, raccoglie saggi di vari autori e affronta da differenti angolature il problema del linguaggio steiniano. Il secondo, un saggio di B. LANATI pubblicato in: *L'avanguardia americana, tre esperimenti*, Torino, 1977, confronta più specificamente la sperimentazione steiniana in *Tender Buttons* e le sue connessioni con le avanguardie. A partire dal 1973, centenario della nascita dell'autrice, si è iniziata una nuova attività critica e di diffusione. Considerando ancora soltanto l'Italia, nel 1976 sono state tradotte due opere narrative, *Q.E.D.*, per Einaudi a cui va tra l'altro il merito di aver fatto conoscere l'autrice in Italia fin dall'immediato dopoguerra con la pubblicazione di *Tre Vite* e de *L'autobiografia di Alice Toklas* tradotte da C. Pavese; e *L'autobiografia di noi tutti* per le edizioni La Tartaruga. Più di recente (1977) in *Almanacco dello specchio*, 6, di Mondadori è apparso il saggio «Poesia e Grammatica» e il ritratto «La sacra Emilia». Nel 1979 infine, da Einaudi è apparso il romanzo - fiume della Stein. *The Moking of Americans*, con il titolo *c'era una volta gli Americani*; Mondadori ha riproposto *Ida*, in edizione economica.

4. PAUL RICOUR, «Del linguaggio, del simbolo, dell'interpretazione» in *Psicanalisi come filosofia del linguaggio*, a cura di A. PAGNINI, Milano, 1976, p. 138.

G. Stein in *Tender Buttons* privilegia la relazione suono → significato nel tentativo di deautomatizzare il rapporto con l'oggetto, assegnando alla parola una funzione deittica piuttosto che referenziale.

1. G. Stein, parola e realtà

Ripetutamente nella sua produzione teorica e in « Poetry and Grammar » in particolare la Stein afferma che il segno non è importante perché in rapporto con l'oggetto ma perché inserito all'interno di un sistema di segni. La lingua è codice innanzitutto e il segno voce di un dizionario.

Language as a real thing is not imitation either of sounds or colors or emotions it is an intellectual recreation and there is no possible doubt about it and it is going to go on being like that as long as humanity is anything⁵.

La parola, la lingua per la Stein è altro dalla realtà. Né la realtà, nella mutevolezza delle sue manifestazioni e delle diverse percezioni che ne hanno gli uomini in luoghi e momenti diversi, può essere riassunta in quel gettone di scambio, in quella rappresentazione codificata che è la parola. L'io esperiente in essa non si ritrova, né vi si può riconoscere l'esperienza del qui e ora. Non resta che accettare la separatezza dell'una e dell'altra. Il linguaggio si limiterà ad indicare la realtà, tentando soltanto di riprodurre la rielaborazione mentale che della realtà fa il soggetto.

5. « Poetry and Grammar » in *Gertrude Stein: Look at Me Now and Here I Am*, ed. by P. MEYEROWITZ, London, 1967, p. 142. I saggi teorici furono scritti dalla Stein in occasione di conferenze tenute a Oxford e Cambridge (*Composition as Explanation*, London, 1926) e in America (*Lectures in America*, New York, 1935; *Narration*, Chicago 1935). La maggior parte dei saggi è ripubblicata nella raccolta di Meyerowitz e in *Selected Writings of Gertrude Stein* ed. by CARL VAN VECHTEN. Aggiungerei a questa lista *How to Write* (Paris, 1932) nonostante sia una riflessione creativa più che teorica.

Il riconoscere che nella Stein la funzione deittica della parola domina su quella referenziale, permette di comprendere delle affermazioni apparentemente paradossali:

... nouns as I say even by definition are completely not interesting, the same is true of adjectives... Verbs and adverbs are more interesting... they can be so mistaken... Prepositions can live one long life being really nothing... I like prepositions best of all... Articles are interesting... because they do what a noun might do if a noun was not so unfortunately the name of something... Beside there are conjunctions, and a conjunction is not varied but it has a force that need not make anyone feel that they are dull... Of course there are pronouns. Pronouns are not so bad as nouns... they of course are not the name of anything. They represent someone but they are not its or his name... Now actual given names of people are more lively than nouns which are the name of anything⁶.

Nonostante si possa riconoscere una assoluta ingenuità scientifica e senz'altro molta imprecisione terminologica, è chiaro che la Stein ha presenti i meccanismi e le articolazioni della lingua e il loro rapporto con la realtà. Se scomponiamo e analizziamo da un punto di vista linguistico le sue affermazioni troviamo che: 1) preferire articoli, congiunzioni e preposizioni significa dar peso a parole che trovano il loro valore soltanto all'interno di relazioni grammaticali o discorsive o anche, come è il caso di alcune preposizioni (di spazio ad esempio) indicano possibili relazioni fra gli oggetti⁷; 2) preferire verbi e avverbi per la loro mobilità, significa riconoscere una caratteristica di comportamento tipica del verbo inglese, delle sue possibilità di trasformazione e mutamento di categoria, del suo prestarsi ad un uso ambiguo; 3) preferire i pronomi, evidenzia la loro funzione deittica del discorso scritto e orale, e quindi

6. «Poetry and Grammar», *cit.*, pp. 126-28.

7. Per una analisi del significato e della funzione di queste parole nella lingua inglese rimando a: RANDOLPH QUIRK - SIDNEY GREENBAUM, *A University Grammar of English*, London, 1973.

il loro disancoramento da un referente preciso⁸; 4) rifiutare nomi e aggettivi significa rifiutarne il legame automatico con l'oggetto che essi designano. Dell'oggetto difatti il nome rappresenta i caratteri generali, i semi che designano un contorno riconoscibile e generalizzabile. Ciò a cui la Stein aspira è fare del nome comune, un nome proprio (notare anche l'alternanza nell'uso di 'noun' e 'name') che come tale non può che indicare l'esistenza di una persona o luogo, senza darne la rappresentazione.

La parola, vuotata di ogni referenzialità, diventa oggetto concreto di per sé, che si realizza in rapporti grammaticali, e che ha vita solo in un dizionario. In *How to Write*⁹ troviamo affermazioni come « a sentence has wishes as an event » (p. 18) in cui viene riconosciuta una esistenza oggettiva ed autonoma alla frase che a sua volta si qualifica solo in quanto parte del discorso, « What is a sentence. A sentence is a part of speech » (p. 13). Si noti infine la portata di un'affermazione quale « there are two things a dictionary and a country » (p. 19) e della successiva lista:

October is a name
so is Basket a name
Graves is a name
Flowers is a name
a dictionary. (p. 18)

Se la parola è innanzitutto voce di dizionario, la frase non sarà altro che un'articolazione delle possibili relazioni, grammaticali o foniche, tra parole. A volte, sia nei saggi che nelle opere più propriamente creative si ha l'impressione di trovarsi in presenza di esercizi strutturali per l'apprendimento

8. Sull'uso dei pronomi vedi: E. BENVENISTE, *Problemi di linguistica generale*, XXI, Milano, 1971; M.A.K. HALLIDAY, R. Hasan, *Cohesion in English*, London, 1976.

9. Something Else Press, Barton, 1973.

della lingua: esercizi di sostituzione, ampliamento, associazione di forme verbali o sonore.

When he will see
 When he will see
 When he will see the land of liberty (*How to Write*, p. 13)
 Will be welcome
 We will be welcome (p. 13)
 A dog.../ this is a dog (p. 15)

Viene così sottolineato lo spessore fisico, spaziale e temporale dell'espressione, di cui viene rafforzata l'autonomia significativa non solo rispetto al denotato, ma ancora di più rispetto ad una possibile connotazione¹⁰.

2. Cézanne, Picasso: segno/composizione - oggetto

Everything I have done has been influenced by Flaubert and Cézanne, and this gave me a new feeling about composition... Cézanne conceived the idea that in composition one thing was as important as another thing¹¹.

I began to play with words then (mentre scriveva *Tender Buttons*). I was a little obsessed by words of equal value. Picasso was painting my portrait at that time, and he and I used to talk this thing over endlessly. At this time he had just begun on cubism. And I felt that the thing I got from Cézanne was not the last composition¹².

10. I risvolti di questa operazione di destabilizzazione sono stati sottolineati anche da M. Blanchot che, commentando il verso « a rose is a rose is a rose » scrive: « ciò significa che si può pensarla [la rosa] ma non rappresentarsi qualcosa in proposito, né tanto meno definirla (tanto è vero che, come qualcuno ha suggerito, la tautologia potrebbe essere un rifiuto ostinato di definire) », *L'infinito intrattenimento*, Torino, 1977, p. 457. Si veda inoltre di U. Eco, « La critica semiologica » in *I metodi della critica in Italia*, a cura di CORTI-SEGRE, Torino, 1973, pp. 378-9, e il *Trattato di semiotica*, Milano, 1976, p. 337.

11. « A Transatlantic Interview » in *A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein*, a cura di R. BARTELETT HAAS, Los Angeles, 1971, p. 15.

12. *Ibid.*, p. 17. Vedi anche la monografia *Picasso* (Boston 1959) e le due autobiografie della Stein.

In queste affermazioni della Stein troviamo un esplicito richiamo all'influsso su di lei esercitato sia da Flaubert sia da Cézanne e Picasso. Soffermiamoci per il momento ad analizzare i presupposti teorici su cui operavano i due pittori e le implicazioni relative.

Con Cézanne, pur nel riconoscimento delle sue possibilità rappresentative, la pittura inizia ad affermarsi come autonoma, formata da unità che stabiliscono fra loro un rapporto non più orientato verso la riproduzione iconica della realtà. Per Cézanne la tela, la superficie del quadro è il luogo in cui interno ed esterno, soggetto e oggetto si incontrano:

La natura di fuori e quella di dentro devono amalgamarsi... mi sembra che io sarei la coscienza soggettiva di questo paesaggio e la mia tela la coscienza oggettiva. La mia tela e il paesaggio, l'una e l'altra al di fuori di me, ma il secondo caotico, effimero, confuso, senza vita logica, senza quasi razionalità; la prima duratura, categorizzata, partecipe del linguaggio e delle idee¹³.

La superficie pittorica, il quadro oggetto, acquista un'autonomia, un suo linguaggio che, nell'articolarsi obbedisce ad una precisa logica compositiva, ben differente dal caotico agglomerato della realtà.

Cézanne giunge infine alla individuazione di un codice destrutturabile le cui unità elementari saranno « la sfera, il cono, il cilindro ». Basterà « imparare a dipingere queste figure » perché si possa « fare ciò che si vuole »¹⁴. Questi elementi si disporranno nello spazio della tela come su una griglia fondata su direttive orizzontali e verticali. Il volume verrà ridotto a superficie.

Le figure però non saranno contorni geometrici, ma unità piene, formate attraverso l'articolazione di tratti, segni pittorici, unità di forma e colore: « Non si deve staccare il

13. Riportato in W. HESS, *I problemi della pittura moderna*, Milano, 1958, p. 23.

14. *Ibid.*, p. 25.

disegno dal colore; sarebbe come se voi voleste pensare senza parole, semplicemente in cifre e segni »¹⁵. I tratti, le singole pennellate di forma-colore, costituiscono le unità lessicali di base.

La superficie della tela forma così uno spazio pieno nel cui tessuto trova luogo l'oggetto pittorico:

Io porto avanti tutta la mia tela, capite, tutta in una volta, tutta insieme... La mia tela stringe le mani, non vacilla, è densa, è piena¹⁶.

Picasso e i cubisti sviluppano e portano alle estreme conseguenze la ricerca iniziata da Cézanne operando il definitivo disancoramento dell'oggetto pittorico dalla realtà esterna, annullando ogni possibile referenzialità e rappresentatività.

La pittura si trasforma in pittura pura, studio di possibili relazioni e articolazioni di forme e colori. Il quadro diventa una struttura autosignificante che non rinvia ad altro da sé ma, come oggetto concreto, acquista una sua autonomia.

Prima di tutto essi (i cubisti) separano — secondo i loro metodi analitici e le caratteristiche dell'oggetto — gli elementi principali che si propongono di tradurre in forma. Quindi studiano quegli elementi secondo le più elementari leggi pittoriche, e ricostruiscono l'oggetto per mezzo dei suoi elementi, ora noti e rigorosamente determinati. In questo modo i pittori cubisti avranno presto creato l'algebra della pittura¹⁷.

Il procedimento analitico e concettuale viene riconosciuto come base della costruzione pittorica. Il codice iconico viene definitivamente destrutturato, i segni si riducono a tratti elementari privi di spessore denotativo. Non solo, ma

15. *Ibid.*, p. 25.

16. *Ibid.*, p. 23.

17. M. RAYNAL, *Salon de Juin: Troisième exposition de la Société Normande de Peinture Moderne*, Rouen, 1912, pp. 9-11.

lo sganciamento dalla realtà in favore di una visione mentale, elimina la necessità di una angolatura percettiva unica, lasciando aperte tutte le possibilità di presentazione associativa del dato d'esperienza, ed una loro compresenza sulla superficie della tela.

E' interessante notare come un commento di Raynal al quadro cubista possa essere applicato anche alla composizione della Stein:

Nella sua combinazione di elementi (il quadro) sarà un'opera di arte, un oggetto, un mobile se volete; meglio ancora sarà una specie di formula; con più efficacia, una parola. Sarà difatti per gli oggetti che rappresenta, ciò che è la parola per l'oggetto che sta a significare¹⁸.

Come la parola cioè, esso traduce in un altro sistema una realtà che però rimane differente.

3. G. Stein, *Composizione letteraria*.

Abbiamo già visto come la Stein assumesse nei confronti del segno linguistico e delle sue possibilità articolative e combinate un atteggiamento analitico simile a quello adottato dai cubisti.

La frequentazione di opere pittoriche e il dialogo con i pittori contemporanei, soprattutto Picasso, aveva sicuramente contribuito a rafforzare in lei il concetto di autonomia dell'opera d'arte:

Any oil painting... has achieved an existence in and for itself, it exists on as being an oil painting on a flat surface and it has its own life¹⁹.

18. *Quelques intentions du Cubisme*, Paris, 1929.

19. « Pictures », *Lectures in America*, Boston, 1957, p. 60.

Una simile considerazione viene dalla Stein mutuata e riproposta per la composizione letteraria. In questo modo la scrittrice si riallaccia anche alla tradizione letteraria francese e in particolar modo a Flaubert e a Mallarmé che avevano aperto la strada verso un'arte letteraria pura. La Stein stessa ci dà un riferimento preciso, riconoscendo l'influenza fondamentale su lei esercitata da Flaubert e dalla sua ricerca di una struttura formale dipendente non dalla realtà ma dalla capacità dell'artista di modellare il suo materiale.

Associazione del linguaggio al pensiero ed eliminazione di ogni referenzialità, composizione come forma pura, costituiscono l'equivalente della pittura pura nel campo letterario: questi due suggerimenti di Flaubert sembrano aver trovato applicazione in *Tender Buttons* ed altre opere steiniane.

Anche per la Stein, difatti, la composizione è il luogo in cui l'artista dispone le forme linguistiche in rispondenza ad una esigenza estetica ed emotiva che promana dal soggetto pensante. E' questo il senso che dobbiamo attribuire alla differenza che ella opera tra frase e paragrafo, e quindi tra segmenti già codificati del linguaggio e loro articolazione creativa:

In a book called *How to Write* I made a discovery which I considered fundamental, that sentences are not emotional and that paragraphs are... I found out that this difference was not a contradiction but a combination²⁰.

Nel suo modo paradossale, opponendo 'contraddizione' e 'combinazione' (che in realtà hanno portata referenziale differente ma non oppositiva) la Stein evidenzia il carattere compositivo del paragrafo, e quindi delle unità superiori alla frase. Sottolinea quindi che appunto nell'arrangiamento di queste unità l'artista imprime la sua personalità, e a quel livello l'oggetto letterario entra in rapporto esclusivo con chi lo crea e diventa una composizione autonoma.

20. «Plays», *Lectures in America*, cit., p. 93.

Le singole unità lessicali e strutturali, essendo più rigide, si prestano soltanto al gioco scompositivo. Ed è appunto questa scomposizione delle unità minime, e il loro inserimento in una struttura complessa, il componimento poetico, che caratterizza *Tender Buttons*.

4. *Tender Buttons*

In questa raccolta di 'poesie' la Stein opera con un procedimento analitico parallelo a quello usato dai cubisti: da una parte il linguaggio, le sue unità e strutture, dall'altra l'oggetto e le sue possibili manifestazioni.

La composizione articolerà all'interno delle varie unità linguistiche (fonema, lessema, sintagma, frase) i caratteri dell'oggetto decomposto non solo nei suoi tratti fisici o mnemonici, ma anche nelle possibili associazioni da esso evocate. Il linguaggio costituirà così il tessuto entro cui si dispongono i singoli tratti significativi, che avranno però perso nella loro diaspora ogni possibilità rappresentativa o denotativa: costituiranno figure di senso piuttosto che immagini di oggetti (fisici o mentali).

L'oggetto potrà essere ritrovato nell'ambiente circostante o nell'esperienza dell'artista, ma potrà anche essere la parola stessa, il suono, il significato o le associazioni ad essa legate.

Prima di addentrarci nell'analisi è interessante sottolineare il rapporto che si instaura tra titolo e composizione. Citerò quattro brevi poesie, di cui tre hanno un titolo simile:

A CARAFE, THAT IS A BLIND GLASS

A kind in glass and a cousin, a spectacle and nothing strange a single hurt color and an arrangement in a system to pointing. All this and not ordinary, not unordered in not resembling. The difference is spreading. (p. 461)

ORANGE

A type oh oh new new not no not knealer knealer of old
show beef-steak, neither neither. (p. 495)

ORANGES

Build is all right. (p. 496)

ORANGE IN

Go lack go lack use to her.

Cocoa and clear soup and oranges and oat-meal.

Whist bottom whist close, whist clothes, woodling.

Cocoa and clear soup and oranges and oat-meal.

Pain soup, suppose it is a question, suppose it is butter,
real is, real is only, only excreate, only excreate a no since.

A no, a no since, a no since when, a no since when since,
a no since when since a no since when since, a no since, a
no since when since, a no since, a no, a no since a no since,
a no since, a no since. (p. 496)

A commento di questo procedimento basta citare una frase
di Apollinaire nel suo scritto sui cubisti:

Molti pittori nuovi non dipingono che quadri in cui non
v'è un vero soggetto. I titoli che si trovano nei cataloghi hanno
allora la funzione di nomi che designano gli uomini senza carat-
terizzarli ²¹.

Il titolo della poesia, come il titolo del quadro, ha una
funzione puramente indicativa. E' qui già evidente l'opera-
zione steiniana di trasformazoina del 'noun' in 'name'.

Riguardo i contenuti delle poesie e i procedimenti co-
struttivi usati, è possibile individuare almeno tre grosse
articolazioni, evidenziate dalla stessa Stein nei vari commenti
alla raccolta:

a) sviluppo di associazioni legate al nome enunciato
nel titolo;

21. Citato in MARIO DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del
Novecento*, Milano, 1966, p. 357.

b) articolazione di parole, costruzione preminentemente sonoro-significativa legata alla parola-oggetto;

c) scomposizione figurativa dell'oggetto all'interno di un tessuto costituito dai due primi procedimenti. Come esempio del procedimento del primo tipo, esemplare è « A HANDKERCHIEF »:

A winning of all the blessings, a sample not a sample because there is no worry. (p. 472)

Notiamo innanzitutto una prima scomposizione in due unità, « a winning of all the blessings » e « a sample not a sample... » che costituiscono altrettante ridefinizioni dell'oggetto. La prima in chiave funzionale, la seconda più figurativo-associativa (a sample), nonostante la figuratività venga immediatamente negata (not a sample).

Soffermandoci sulla prima ridefinizione, troviamo che in « a winning of all the blessings » viene operata una sostituzione. Alla forma più 'logica' nominale 'winner' viene sostituito 'winning' ad indicare più che l'oggetto il processo, ma ciò non indipendentemente dalla ripetizione del suono 'ing' presente anche in 'blessings'.

« A sample not a sample because there is no worry » nell'apparente paradosso ridefinisce una possibile forma e dimensione, annullata in seguito dalla seconda parte dell'enunciato che ne impedisce una ricostruzione figurativa.

Al secondo gruppo appartiene la maggior parte delle poesie. Il metodo usato è comunque rinvenibile in tutta la raccolta. Suono e significato delle parole costituiscono spunto per lo sviluppo e la costruzione di associazioni. Queste poesie possono essere ridefinite 'quadri di parole' e probabilmente ad esse la Stein allude quando, riferendosi a *Tender Buttons* dice: « I began then to make a more complete picture of each word »²².

22. « A Transatlantic Interview », cit. p. 18.

A volte prevale una scelta di iterazione di suoni o di ritmi da 'nursery rhyme' come in *A SOUND*:

Elephant beaten with candy and little pops and chews all bolts and reckless reckless rats, this is this. (p. 474)

dove 'reckless reckless rats' riproduce, nell'iteratività del suono e nell'articolazione del ritmo, una famosa 'nursery rhyme' (hickory dickory dock). Le altre scelte lessicali, 'candy', 'pops' rafforzano questo ritmo infantile, mentre il paradosso 'elephant beaten with candy' costituisce quasi un luogo comune della letteratura del periodo.

A volte è solo il suono, le sue possibilità di iterazione o di articolazione che costituisce il centro della poesia. E' questo il caso di *THIS IS THE DRESS, AIDER*:

Aider, why aider why whow, whow stop touch, aider whow, aider stop the muncher, muncher munchers.

A jack in kill her, a jack in, makes a meadowed king, makes a to let. (p. 476)

'Aider' sembra, per posizione nel contesto, un nome proprio probabilmente derivato dal verbo 'to aid', e quindi può essere reso come 'aiutante'. E' possibile anche riconoscervi però, una alterazione grafica di 'either' che in alcune pronunzie suona proprio come 'aider'. Sebbene la prima versione sia più rispondente al tema del titolo, nessuna delle due letture contribuisce alla comprensione del senso complessivo della poesia che conserva la sua compattezza di puro gioco linguistico.

Questo accade anche in composizioni più lunghe, come « *ROAST BEEF* » dove l'elemento figurativo emerge da un tessuto linguistico in cui il gioco ritmico occupa ampi spazi:

Lovely snipe and tender turn, excellent vapor and slender butter, all the splinter and the trunk, all the poisonous darkening drunk, all the joy in weak success, all the joyful tenderness, all the section and the tea, all the stouter symmetry. (p. 477)

Il terzo gruppo esemplifica quel tipo di poesia in cui oggetti, colori, emergono come tratti isolati da uno sfondo articolato di suoni, accostamenti, associazioni.

In *A CARAFE. THAT IS A BLIND GLASS* si possono riconoscere, strettamente intersecantisi i tre procedimenti. Per semplicità la riporterò nuovamente per intero:

A kind in glass and a cousin, a spectacle and nothing strange a single hurt color and an arrangement in a system to pointing. All this and not unordinary, not unordered in not resembling. The difference is spreading. (p. 462)

Procedendo nell'analisi a partire dal titolo, vediamo che sia la seconda parte del titolo che tutta la prima 'frase' della composizione costituiscono altrettante articolazioni figurative o associative dell'oggetto. Ad una prima lettura 'a blind glass' rimanda ironicamente a 'looking glass', non solo perché gli si oppone come polarità negativa (looking/blind) ma perché spezza l'unità di significato che lega 'looking' a 'glass' e quindi costringe a riflettere sul composto nominale. Inoltre, l'impossibile accoppiamento semantico di aggettivo e nome, mentre conserva il significato di 'vetro' spinge a cercare, oltre il significato letterale di 'blind', il motivo per cui è stato scelto. Le associazioni possibili sono numerose, ma la più plausibile in questo caso, anche perché la più figurativamente remunerativa, è quella 'blind' = 'opaco', che non permette di vedere attraverso, ma anche che non permette di riflettere l'immagine. Possiamo così derivare un primo tratto: vetro opaco.

Le altre ridefinizioni si articolano tutte in sintagmi nominali formati da due unità congiunte:

« a kind in glass and a cousin »

« a spectacle and nothing strange »

« a single hurt color and an arrangement... »

che si dispongono l'uno accanto all'altro come altrettanti tratti, senza permettere alcuna sintesi discorsiva o figurativa.

« A kind in glass and a cousin »: notiamo anzitutto l'allitterazione che volutamente avvicina due parole che, messe in rapporto con 'glass' sembrano essere incompatibili, ma considerate vicine hanno in comune almeno il tratto 'parentela'. Abbiamo così una seconda unità, 'un tipo di vetro ma non veramente vetro'.

« A spectacle and nothing strange »: anche qui si gioca sulla possibilità di un doppio significato per 'spectacle'; spettacolo e occhiali. Il primo viene cancellato da 'nothing strange', resta ancora 'occhiali', da intendere forse come 'vetro deformante'.

« A single hurt color and an arrangement in a system to pointing »: il colore viene indicato indirettamente da 'hurt' mentre la forma della caraffa è ricostruibile tramite « arrangement in a system to pointing ».

La seconda frase costituisce una spiegazione dell'operazione figurativa (notare l'iteratività di 'not'; la vicinanza fonetica e grafica di 'ordinary' e 'unordered' che si contrappone alla differenza di significato) di cui viene evidenziata la costruttività che, pur non ricercando una normale iconicità, obbedisce ad una logica formale.

L'ultima frase, l'unica grammaticalmente compiuta, indica il metodo seguito: disarticolazione e diffusione delle varie componenti: sostanza (vetro), forma (system to pointing), colore (hurt color) che però hanno perso qualunque referenzialità iconica, l'eventuale figuratività essendo soltanto intuibile per processi associativi.

Questa poesia, la prima della raccolta, può essere considerata esemplare ed esplicativa del procedimento più cubista ed analitico. Rientrano in questo gruppo le più lunghe composizioni quali ROOMS, ROAST BEEF, in cui parole relate al soggetto sono sparse in tutta la composizione.

In ROAST BEEF parole come 'cutting', 'smell', 'taste', 'kitchen' 'roasting', 'spoonful', 'beef' ed altre compaiono qua e là quali altrettanti tratti di una presentazione frantumata.

In queste poesie singoli colori o accostamenti di colori e forma compaiono quasi in giustapposizione. In RED ROSES:

A cool red rose and a pink cut pink, a collapse and a sold hole, a little less hot». (p. 472)

i colori dei fiori (notare il gioco di 'pink') vengono dati e la forma del mazzo suggerita da 'collapse' e 'hole' (leggi 'whole').

In A TABLE

A table means does it not my dear it means a whole steadiness. It is likely that a change.

A table means more than a glass even a looking glass is tall. A table means necessary places and a revision a revision of a little thing it means it does mean that there has been a stand, a stand where it did shake. (p. 474)

Il tavolo, nella sua stabilità si intravede dietro l'iterazione di 'a table means'.

Mi pare utile, per concludere, citare il commento della stessa Stein a A LITTLE BIT OF A TUMBLER:

A shining indication of yellow consists in there having been more of the same color than could have been expected when all four were bought. This was the hope which made the six and seven have no use for any more places and this necessarily spread into nothing. Spread into nothing. (p. 472)

I have used this idea in more places. I used to take objects on a table, like a tumbler or any kind of object and try to get the picture of it clear and separate in my mind and create a word relationship, between the word and the thing seen. 'A shining indication of yellow' suggests a tumbler and something in it. '... when all four were bought' suggests there were four of them. I try to call to the eye the way it appears by suggestion the way a pointer can do it. I want to indicate it without calling in other things. 'This was the hope which made the six and seven have no use for any more places'. Places bring up a reality. 'and this necessarily spread into

nothing', which does a broken tumbler which is the end of the story²³.

La relazione si instaura tra parola e cosa, come nel procedimento cubista, ma le parole non devono presentare la cosa, devono piuttosto indicarla. La cosa deve essere presente nel testo come oggetto, ma non nominata. L'oggetto inoltre, non riducibile a un contorno fisico, è soprattutto una ricreazione mentale.

I giochi di dissociazione grammaticale, fonetica e sintattica, si inseriscono in questa frammentazione dell'oggetto, la rafforzano, impedendo qualsiasi sintesi logica o rappresentazione complessiva del senso. Piuttosto le parole, come altrettanti tratti pittorici, conquistano lo spazio del testo, unità di suono e di senso che possono integrarsi a gruppi ma mai in funzione rappresentativa. Il testo si distende nello spazio visivo e mentale e non permette nessuna sintesi mnemonica, ma solo il riconoscimento della sua esistenza come oggetto, come prodotto che in sé e non altrove ha il suo senso.

La comunicazione, momento finalizzante l'espressione linguistica, cede così il posto alla contemplazione, al godimento estetico fine a sé stesso.

La 'parola' steiniana, facendo proprie le possibilità combinatorie del codice, le sovverte, orientandole in modo da rompere la catena comunicativa connessa al linguaggio quale istituzione sociale. Essa così crea una frattura fra il testo e le aspettative del lettore comune, esaltandone allo stesso tempo le potenzialità ludiche e la creatività linguistica.

MARINA CAMBONI

23. « A Transatlantic Interview », cit., p. 25.

E.E. CUMMINGS: A PARADOX OF NON-DIFFICULTY

Its hub and heart, «quick i the death of thing» constitutes the structural pivot of E. E. Cummings' volume of poetry *Xaire* (1950)¹, occupying the centre of its universe both spatially — thirty-sixth poem in seventy-one — and symbolically, as enactment of its mode and mood. So intimate is their relationship that the poem can signify only in terms of the book's theme and Greek title *Xaire*. *xaire* means «rejoice» and both the Greek and its English correlate evoke a climate of exaltation, as we have in Chaucer's *Troilus and Criseyde*² — where «rejoice» finds its first intransitive use in English literature — or in the Bible³; in the Easter Libris of the Greek Orthodox Church — where Cummings attended services while at Harvard⁴ — reduplication of *xaire* expresses Pentecostal joy. Sensitive and intense, the poet no doubt was alive to the sacred radiance and spiritual charge of these rites, all the more so, perhaps, as his father — Edward Cummings, whom he celebrates in his most famous poem «my father moved through dooms of love»⁵ — was a preacher of the Unitarian Church⁶; *Xaire* may thus be paying homage to both Church and father. Yet it harks back not only to the impressions and feelings of a son and occasional worshipper within a particular rite,

1. E. E. CUMMINGS, *Xaire* (Oxford University Press, 1950).

2. Book V, l. 1164-5: «But hardily, it is naught for nought / That in myn herte I now rejoyssse thus».

3. *Eg. Zech.*, 9:9: «Rejoice greatly, O daughter of Jerusalem». *John*, 16:22: «but I will see you again, and your heart shall rejoice».

4. Information provided by George Steiner personally.

5. E. E. CUMMINGS, *50 Poems* (Duel, Sloan and Pearce, 1940), no. 34.

6. E. E. CUMMINGS, *i six non-lectures* (Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1972), page 8.

but also to the whole of Christianity as a principle of inheritance from both Greece, mother of arts⁷, and from Christ, son of God and God of love. Many *Xaire* poems relate to the Gospels; at their core, lies « quick i the death of thing », incorporating His resurrection with poetry; to Cummings, indeed, « poetry is being, not doing »⁸: is love.

Like so many English children's verses, folk poems, medieval lyrics and contemporary metrics, « quick i the death of thing » is informed with the archaic — embodiment of Greece — in terms of linguistic structure, poetic patterns, musical texture. The poem consists of a full two-thirds of « basic English » monosyllables built into a four-square stanzaic configuration of short lines — three to six syllables — with normally masculine endings and an imperfect — consonantal — rhyming pattern of the type abab, ccdd. We have numerous real or near assonances and alliterations and consonances, often working simultaneously and reinforcing the rhymes⁹. The privileged connection between poetry and cult music in Greece is conjured up in the reader's perception by the poem's 'music' or structure of 'sonorousness'. Its phonemic analysis reveals an organization of the *crescendo-decrescendo*-type characteristic for musical phrases which culminates in stanza three, vocalic and consonantal systematization lending each other support. Taking into account the complex-nuclei off-glides¹⁰, the high vowels (/i/, /u/, etc.) of strophe one are followed by the mid vowels (/e/, /ə/, /ɛ/, /ʌ/, /o/ etc.) of strophe two, and by the low

7. See for instance his poem « plato told », no XIII of *I x I* (*One Times one*) (Henry Holt and Company, 1944).

8. *i six non-lectures*, p. 24.

9. Strophe one: « thing / glimpsed / flimsying », and « glimpsed / side ».

Strophe two: « under / a / opens » can be attacked with a glottal'.

Strophe three: « what / was / always »; always / fall ».

Strophe four: « they'll / all / less / love ».

10. Linguistic terminology reference work here used is W. NELSON FRANCIS, *The Structure of American English* (The Ronalds Press Company, New York, 1958).

vowels (mainly /a/ and /ɔ /) of stanza three, whilst the last of the four comprises a mixture of low, mid, and high vowels and more diphthongs than the other three; to the unsophisticated speaker (the non-linguist who conceives of his language in nonscientific terms), high vowels feel 'small', low ones 'big', from the point of view of both oral opening and sound-volume, and he, thus, perceives the vocalic speech-tune of our poem in terms of a gradual increase in intensity up to and included the third stanza which evidences a climax of loudness followed by a gradual decrease in sound-volume to the end. Studying the arrangement and proportion of unvoiced and voiced consonants, we find they follow a parallel movement: whilst nasals play an important role in stanzas one, two and four, they give way to a large amount of semi-vowels (intrinsically more sonorous than any other consonants), in stanza three; similarly, the unvoiced stops and fricatives predominant in the first two strophes relent before their voiced correlatives in the third, whereas the last presents all the consonantal types. We note, then, the progress of voiced consonants from one-half in the first stanza, to two-thirds in the second, to three-quarter in the third, and back to one-half in the last; in other words, the proportion of voiced consonants increases up to the third strophe, then decreases to initial proportions in the last: the noise made by producing the poem's consonants intensifies and diminishes simultaneously with the progression of its vowels from low to mid, to high and back to low. We are effectively witnessing a phonemic *messa di voce*¹¹ metaphor. Reciting « quick i the death of thing », a performer must begin on a level of relatively high tension (taut vocal cord and lips; jaws hardly open) for the

11. Literally «placing of the voice»; in vocal technique, particularly of the Italian 18th century *bel canto*, the sustaining of a long note at an unwavering pitch and combined with a *crescendo* and *diminuendo* on that note (see RACHELE MARAGLIANO MORI, *La Coscienza della Voce nella Scuola Italiana del Canto*, Edizioni Curci, Milano, 1970).

high vowels and unvoiced stops, in particular; for the mid vowels, he must gradually release it to reach full relaxation on the low vowels, semivowels, voiced stops; then back to higher tension to end with; it is pure *bel canto*, technically speaking, though, in spirit, it is the embodiment of the arts' archaic oneness, on the one hand, but on the other, enactment of any life on earth — which, so alike itself, begins with almost nothing, grows big and recedes back into nothingness — as well as the performance of a total shouting « unto God »¹², climaxing with the poem's and the poet's ultimate truth, the third stanza's mysterious third line — « (yes but behind yes) » — which relates to it as the poem relates to *Haire*: image of the image of an image

If the poem celebrates *Xaire*, it does it, however, on its own theme, resurrection. Thus, whilst the rejoicing mood is expressed by the sound-organization of the words, Christ's rising from the dead is incarnated by their rhythm. Rhythm being a relationship in time — the periodic organization of matter, its conceptual structure, principle of its continuity and seed of its tangibility — the poem's rhythm, which brings its sounds to life, then forms the poem's second non-verbal metaphor, a metaphor for eternity, for the non-interruption of life, for the transcendence of death. In addition, interaction between the vocalic and the rhythmic metaphors produces a further, 'deep-structure' metaphor of sorts, a 'figure of thought' realizing the dialectic relationship between terrestrial life and life after life, between mortality and immortality, matter and soul: between Man and God. My metric reading¹³ conceives of strophes one, two and three as dimetric, of strophe four as of a trimetric quatrain¹⁴;

12. *Psalms* 47:1.

13. See Appendix.

14. There exist many alternative readings. The first line conceived as a tetrameter becomes more majestic (stresses on quick, i, death, thing) but the syntactic ruptures are thus emphasized and the movement arrested, not rendering service to both meanings of « quick », alive and rapid. For similar reasons, a trimeter is not satisfactory. And at least

that reading does not correlate in its progression with the poem's 'melodic' line: as quantity of sound decreases, number of stresses grows in the last strophe. This particular conception of the poem's 'music' encompasses symbolic uses of numbers: two are the phases of man's life — birth and death — but Christ's life, and our soul, know a third phase, resurrection and life after life.

« quick i the death of thing » presents us with a first person poem; the typically Cummingsese lower-case « i » stands for the voice of Jesus. Twice we note the « quick i » formula completed, in the fourth quatrain, with « am »; in the first line, « quick » and « death » are opposed, immediately evoking the 'quick / dead' collations of the New Testament¹⁵. The very first clause « quick i the death of thing¹⁶ glimpsed » then gives us the poem's theme, resurrection, almost immediately; it also illustrates, at its very incipience, the poem's characteristic syntactic procedure:

one of two possible 3-stress readings — the second hereafter — sounds almost ridiculous in its iambic regularity:

x	x	x	x	x	x
quick	i	the	death	of	thing

But a balance between 2-stress and 3-stress lines could be justified or many other combinations worked out. On the other hand, some of the stresses in my reading could be shifted without altering their number; also, the fourth strophe can be read as a dimetric quatrain. But it is a false problem: every reading is a personal trial and a comment on the reader's understanding; consensus may never be reached. It is a pity that Cummings' own — recorded — readings do not include « quick i the death of thing ».

15. Eg. *Acts* 10:42: « The Judge of quick and dead ».

2 *Timothy* 4:1: « judge the quick and the dead ».

1 *Peter* 4:5: « ready to judge the quick and the dead ».

As we note, the collation implies the notion of judgement.

16. « thing I construe as meaning « body », « physical hull ». The absence of a predeterminer may suggest the indifference of Jesus to what was his body but a split-second ago (for, indeed, He is telling us about His death which must, then, needs already pertain to the past); thus conceived, it would constitute a syntactic enactment, also reminding us of Shakespeare's *Venus and Adonis* and Venus' contemptuous anger at her indifferent lover when she berates him « Thing like a man » — but the analogue is far-fetched, for Adonis indeed is a statue.

inversion. Clumsily, I would paraphrase as follows: 'I, being alive, have glimpsed the death of my body'. Despite their uncommon order, the poet's words in their very arrangement and choice generate his message much more energetically than my paraphrase.

Next comes the long clause «(and on every side / swoop mountains flimsying / become if who'd)». The shorter *OED* classifies «flimsy» as both adjective and substantive and gives, furthermore, «flimsiness» and «flimsily»: no signs of a verbal form. The big one however permits us to trace a 19th c. use of 'to flimsy'¹⁷. So the adjective has not been forced through a class-change, after all. In its adjectival form, 'flimsy'¹⁸ means easily destroyed, frail, slightly put together, paltry, trivial, frivolous, superficial¹⁹. Since our poem deals with resurrection, we can probatively ascribe its «flimsying» to the first three above-quoted meanings and associate it with mountains that swoop — come down on us with the rush of a bird of prey, make a sudden attack on us from the distance — and, taking note of the last line's utter confusion, intuit that the semantico-grammatical catastrophe in which order, and the relations between all that is on earth, are cathartically altered, corresponds to the universal collapse — to a primeval *tohu-wawohu*²⁰, void without form, chaos, utter frightening tumult, dream, disruption, earthquake — which follows Christ's resurrection²¹, in the New Testament, and

17. *The Daily News*, 17 July 1886, where it means «to write on thin paper».

18. Etymology: the Norwegian *flim* «lampoon»; by metathesis, it gave us our word «film».

19. As a substantive, it may mean «thin paper» or «reporter's copy». In the United States, it also means «thin paper used for carbon copy or transfers» and «copy written on this paper». In slang, the word stands for «banknote».

20. *Genesis* 1:2.

21. *Matthew* 27:51-3: «And behold, the veil of the temple was rent in twain from the top to the bottom; and the earth did quake; and the rocks rent; and the graves were opened; and many bodies of

often also announces the presence of the Lord in the Jewish Bible²². In an act of linguistic embodiment, the tortured syntax relates to such experiences of cosmic disorder.

The syntactic break-up achieves the demonstrable possibility of several equally convincing structures. We may, for instance, assume « mountains » to be the subject, « swoop » the verb; « on every side » being the adverbial, « flimsying » can then be seen as either an *-ing*-participial adjectival postmodifying « mountains » or as a derived substantive, apposition to « mountains » and subject of the elliptical relative clause postmodifying it, or as a complement of « become ». On the other hand, « become » — infinitive or past participle — could postmodify « mountains », « flimsying », both, or none, if it be considered as a derived substantive itself: in the chaotic context, 'a become' might sound reasonable. As to « if », it may act as a subordinator — and if on every side mountains swoop, who'd become flimsying — implying a correct question but nonsense meaning. Or it may act as a substantive — and on every side swoop flimsying mountains, who'd become if — « if » expressing the uncertainty and conditionality and hypotheticality normal in or for an earthquake. The same either-or analysis is applicable to « who'd » which, besides assuming the function of interrogative or relative pronoun, could also play the role of a substantive (phonologically equivalent

the saints which slept arose, and came out of the graves after his resurrection ».

Luke 23:30: « Then shall they begin to say to the mountains, Fall on us; and to the hills, Cover us ».

1 Corinthians 13:2: « and though I have all faith, so that I could remove mountains ».

22. *Psalms* 114:4-7: « The mountains skipped like rams, and the little hills like lambs. What ailed thee, O thou sea... ye mountains, that ye skipped like rams; and ye little hills, like lambs? Tremble, thou earth, at the presence of the Lord ».

Micah 1:4: « the mountains shall be molten under him, and the valleys shall be cleft, as wax before the fire, and as the waters that are poured down a steep place ».

with « hood »; some of its more sinister connotations²³ crowd themselves upon the sensitive reader), on the same level with « if »²⁴. In the poem, the personal relative pronoun in conjunction with mountains only reinforces their prey-animal-like quality suggested by « swoop »; we probably are in presence of an actual metaphor, to which « glimpsed » and « flimsying » add power: a swooping eagle, in his enormous acceleration, would no more than glimpse the world lying under him, nay, his vision might be blurred as if by a very-thin-paper-like-mist. My metrical reading supports this interpretation and draws attention to the metaphor²⁵. The syntactic fragmentation does, at no time, deprive the quatrain of meaning nor leave us without sentence: we have a set of words with subject and predicate, made up of two *and*-coordinated clauses, conveying an understandable statement. Cummings organizes chaos into pluri-structural order. Method in depth underlies surface irregularity²⁶.

23. In American slang, a hood is a hoodlum. Variant of voodoo, hoodoo informally is that which or one who brings bad luck (placed as the last word of quatrain one, the phonic realization of « who'd » entails a necessarily very sonorous /d/, easily perceived as a lax concretizing of the syllable /du/ in final position). And the white hoods of the Klu-Klux-Klan are not an impossible image, their black-crossed pointedness not so different from those tumbling mountain-tops, perhaps, not to mention the disaster threatened by the presence of both.

24. As we know, Cummings often personified things by applying to them the personal relative pronoun *eg.* « if night's mostness (and whom did merely day) », from *no thanks* (1935), no. 65.

25. It emphasizes « who'd » (drawing attention to the rhyme with « side » without, however, overstressing this word), « swoop », « glimpsed » « flimsying ». The /u:/ timbre of « who'd » and « swoop » reinforces the impression of animal cries, owls' hooting, wolves' howling and a sense of sublunary desolation. On the other hand, « mountains » goes unstressed altogether, and I ignore the secondary stress on « flimsying » (which forces the reader hastily to tumble over three non-stressed syllables « -sy-ing / be- ») in order to intensify the skipping rhythm of the word — the longest in the whole poem — and enact rhythmically the mountains' utter instability, the sense of an earthquake.

26. See, for instance, how he organizes the chaos of an earthquake into a syllabic *messa di voce* by aligning the two last lines of the quatrain into a 1-2-3-2-1-1 configuration of words.

With the second quatrain we spin around in a lexical *vertigo* engendering generalized dizziness. The temptation immediately to rearrange the words must be resisted for — what 'is' 'a opens'? We are sure all of us know that we can go into 'the open'. Further checking uncovers other substantival meanings²⁷; but the unphonetical — and orthographically incorrect — determiner « a » before a noun beginning with a vowel almost surely clinches the argument against « opens » being a noun: it must be a third person singular, present, indicative, verb. Now we rearrange the words and get a relatively simple sentence: 'under me opens a hole (of petals and silence) bigger than ever-to-have-been' and the allusion to Christ's sepulchre becomes transparent²⁸. The hole of silence is the tomb, the hole in the ground, and it is full of petals, the petals of the plants and trees and flowers in the garden of the sepulchre, and full of the spices brought to it by Nicodemus. And when Jesus comes out of it, his tomb itself becomes a flower that « opens ». Since by metonymy « hole » may stand for death, « hole bigger than never to have been » may mean: Jesus's death is not simply going back to zero, for his life was sorrow and grief; the comparative « bigger » associates with spatial bigness (deep hole); Jesus' greatness; Mary's pregnancy and sorrow²⁹. Too, His death was much more

27. Eg. « aperture », « mouth of a river »; in Lincolnshire, it is « a gap in the sand-dunes through which a road passes to the shore ». In mining, it refers to a cavern.

28. *John* 19:39-41: « And there came also Nicodemus, which at the first came to Jesus by night, and brought a mixture of myrrh and aloes, about a hundred pound weight. Then took they the body of Jesus, and wound it in lincn clothes with the spices, as the manner of the Jews is to bury. Now in the place where he was crucified there was a garden; and in the garden a new sepulchre, wherein was never man yet laid ».

29. *Luke* 2:5: « Mary... being great with child ». From German poetry one recalls that in « Pietà », *Das Marien-Leben*, Rainer Maria Rilke has Mary saying (with Jesus across her lap): « Du wurdest gross — und wurdest gross, um als zu grosser Schmerz ganz über meines Herzen Fassung hinauszustehn. Jetzt kann ich dich nicht mehr gebären »; despite

awful than if He had never existed because His life was big with the suffering foretold by the prophet³⁰. Etymologically, hole is of course cognate of hell: death does imply preceding life and what it involved.

Here — as in the first quatrain — the inversions (particularly of line one) constitute no gratuitous game; why not 'under me' instead of « me under »? I see it as a technical device focusing on the voice of Jesus: the initial nasal bilabial mimetically reproduces the voice of atrocious physical suffering, an aching which has, however, no audible impact, a muffled moaning. Prepositioning the personal pronoun and postpositioning the preposition further concretizes the words and what they stand for in space and time. But more than anything, it affords three words in a row after « me » to begin with a vowel preceded by a glottal attack (if one so choses) all of which can 'metaphorize' short, weak, panting cries as might accompany and punctuate acute torment. Thus the « a opens » inversion is not only warranted by the last argument (the effect would, indeed, be lost if, instead, we had 'opens a'), but also justified on psychological grounds, from the Crucified's point of view. And that Cummings writes from both points of view: that of Jesus still alive and that of Jesus resurrected, by no means invalidates either of them, for in Man made God the impossible is possible. From the standpoint of Christ on the cross in the pangs of death, the linguistic-human order of things-and-words is nullified. The method characteristic for Cummings — to make syntactic fractures become meaningful — is at work here too. A further example of non-continuity is the non-concordance between tenses of the

profoundly different movements, we note a similar collocation of the notions of « bigness », « death », « suffering » in Rilke and Cummings: their source imposed it, of course.

30. *Isaiah* 53:5-7: « He is despised and rejected of men; a man of sorrows, and acquainted with grief... he was wounded for our transgressions, he was bruised for our iniquities... He was oppressed and he was afflicted ».

quatrains: from the preterit « glimpsed » we go to the present « swoop » and « opens ». This could also be accounted for in terms of drama. Resurrection abolishes any human concept of time; past, present and future are one, constituting divine space without. With regard to eternity, there is no before, no after, no now, no yesterday, no tomorrow. However present following on past is inevitable in human time, and this is the sequence of tenses in the poem. In fact, the events alluded to occur in their referentially correct order: death of body, earthquake, resurrection. What emerges is the narrative tone of a witness reporting occurring phenomena, tenses being — after all — handled in quite a conventional fashion. There is at any rate no need to have recourse to the sophisticated theory of non-concordance reflecting time-being-abolished through resurrection: the narrator — Christ — looks back from an everlasting present. Despite syntactic fractures and non-concordances, structural ambiguity disturbs no more in the second than in the first strophe, then. Its only difficulty relates to the amount of energy and time required to decode its signals. Having eventually done so — and found it to constitute a complete sentence — we become responsive to its mood of expectant tranquillity, strangely interfering with the sense of physical misery implied in lines one, three and four; as « swoop » and « who'd » of stanza one, their words seem to create a shadowing effect designed better to set off the rising expectations of joy, released in our organism by the stanza's slowly opening vowels. The tranquillity also resides in the images and sounds of the parenthetical verse³¹; here the poet actually paints with words and composes with meters and

31. « Petals » suggests perfume, flowers, peace, balminess, fragrance, spring, aroma, incense, sweetness of smell, bouquet, the bounties of life. And though the hissing sounds of « petals », « silence », as well as the unvoiced stops of the former, may suggest final expiration and arrested breath of a dying being, their following each other and being followed by more sounds indicates also that life goes on, but that we now are at rest.

sings with phonemes and speaks with images — and makes our imagination tingle and throb³².

Entering the realm of the third stanza, we are at a loss as to where to begin. Offhand, we see in the repeated « yes » an enactment of *Xaire*; the rest is mostly prepositions or adverbs of the most common, unexciting sort. But we actually stand by the *adytum* of our poem and of the book to which it belongs. Recalling that which followed Jesus's burial — resurrection, ascension, disciples doubting, faith — our reading says: 'what did fall was always above or without until (yes but behind yes)'. 'what did fall' refers to Jesus' crucified body, « fall » encompassing all of its de—and connotations³³. The emphasizing auxiliary « did » not only confirms the finality of Christ's earthly demise but perhaps also means to remind us, tangentially, of all that He did for us in the flesh. 'was always above' alludes to the various meanings of « above » in the New Testament: free (like Jerusalem that is above)³⁴; precious ((that which pertains to God)³⁵, and higher than all (that which comes from heaven)³⁶, attributes — all — of Jesus the Man and the Son of God. « without » probably points

32. My metrical reading emphasizes the personal pronoun and its initial /m/ can thus be dramatized. The rush of short, unstressed, rhythmic units, that comes next, crashes into the pit of the /ou/ diphtong — intrinsically given to being drawn-out — of « opens », which betokens the pain of Jesus' crying « Eli, Eli, lama sabachthani? that is to say, My God, my God, why hast thou forsaken me? » (*Matthew* 27:46). The mood of tranquillity pertaining to the second line is generated by its feminine ending, its necessary initial thesis, its first accent dampened by the unvoiced stop /p/ followed by the relatively relaxed mid vowel /ε/. That of the third line, by the unburiedness of the spondee / pyrrhic succession (called for by the words' normal lexical stress). The last couplet's bio-hypothetical proposition is pressed upon us by the stress on the infinitival preterit.

33. Drop, descend, sink, collapse, be lowered. Die away. Sin, err, transgress, trespass. Die, perish. Pass, occur, be transferred, etc.

34. *Galatians* 4:26.

35. *Colossians* 3:1-2.

36. *John* 3:31.

to Mary who « stood without at the sepulchre weeping »³⁷, as well as to Jesus' body already being out of it. « until » seems to refer to the chief priests and Pharisees asking that Pilate secure the sepulchre « until » the third day, lest Jesus then rise from the dead, as announced³⁸; its position at the end of the quatrain and its being followed immediately by the statement of immortality — line one of quatrain four — « no atom couldn't die », constitute Cummings' comment on the irony of any man trying to arrest metaphysical processes. As to the contrastive connector « or », the strategy of its use — between « without » and « until » — implies, I think, an « either-or » reference to the Gospels which state and to the others which imply His heavenward ascension³⁹ although none doubt His transcendence of death through resurrection: its phases, after all, are not so important! But what about line three? It could be defined as the quatrain's cross; at any rate it is the poem's main crux — its nuclear enigma — and *Xaire's* central mystery. Its being the most sonorous line of the whole poem — it consists almost only of voiced consonants, alternatively, highly audible ones such as the hissed /s/es of « yes »⁴⁰ — suggests that it also constitutes a climax of meaning, a focal point of meanings « behind » meanings, all requiring full revelation. And « behind » may, directly, point again to Mary (as did « without ») but only after she spoke to the angels; Mary,

37. *John* 20:11-16.

38. *Matthew* 27:63-64.

39. Ascension is mentioned in the following two Gospels specifically: *Luke* 24:51: « while he blessed them, he was parted from them and carried up into heaven ». (This is its most descriptive mention.) *John* 20:17: « Jesus saith unto her, Touch me not; for I am not yet ascended to my Father, and your Father; and to my God, and your God » It is implied but not specified in *Mark* 16:19: « after the Lord had spoken unto them, he was received up in heaven, and sat on the right hand of God ». *Matthew* does not relate to it.

40. The only theoretically unvoiced unit we meet here is the final *t* of « but »; however, the laws of English phonetics assimilate it before a following voiced consonant to it; in this case, to the initial of « behind ».

then, is mentioned to see the Lord « behind »: behind herself but she does not recognize him — He is not revealed — until He calls out her name Mary⁴¹. The texts tell of others, other actors in the drama who also saw Him but yet doubted⁴² and of others, still, who did not need to see in order to believe⁴³: it is to the people — all that believed but needed to see; those who saw but yet doubted; those who did not see but yet believed — that « but » may contrastively be referring (just as the connector « or » contrasts various texts) — *or* to « yes » through « but let your yea be yea »: in the New Testament, « yea, yea » — and no more — betokens the truth⁴⁴, all the truth and nothing but the truth. Furthermore, truth is in either Jesus⁴⁵ or God⁴⁶. But Cummings uses the modern form of the affirmation and this is no accident; to my feeling, the double « yes » blazons the 'enter' of a new voice in the poem, Cummings' own, American voice: the voice of one who knew, for instance, his country's Negro Spirituals and their exultantly affirmative praising of the Lord:

Yes God is real, real in my soul,
 Yes, Gud is real for He has washed and made me whole.
 His love for me is like pure gold.
 Yes God is real for I can feel him in my soul⁴⁷.

41. *John* 20:14-16: « She turned herself back, and saw Jesus standing, and knew not that it was Jesus. Jesus saith unto her, Woman, why weepest thou? whom seekest thou? She, supposing him to be the gardener, saith unto him, Sir, if thou have borne him hence, tell me where thou hast laid him, and I will take him away. Jesus saith unto her, Mary. She turned herself, and saith unto him, Rabboni; which is to say, Master ».

42. *Matthew* 28:17.

43. *Luke* 24:4-10.

44. *Matthew* 5:37: « let your communication be, Yea, yea; Nay, nay: for whatsoever is more than these cometh of evil ». *James* 5:12: « but let your yea be yea: and our nay, nay lest ye fall into condemnation ».

45. *2 Corinthians* 1:18-22; *John* 14:6.

46. *1 Kings* 17:24.

47. THEO LEHMANN, *Negro Spirituals, Geschichte und Theologie*

And Cummings would not ignore the responsorials common in the churches of Negro communities in the United States:

Lead-singer: O, must I be like the foolish mens?

Community: O yes, Lord!

Lead-singer: Will build de house on de sandy hill.

Community: O yes, Lord!

Lead-singer: I'll build my house on Zion hill.

Community: O yes, Lord!

Lead-singer: No wind, nor rain can blow me down.

Community: O yes, Lord! ⁴⁸

The double «yes» may, thus, well stand at the intersection of a spiritual encounter between two civilizations and be the soul-children of a mighty — temporal-spatial — cross-fertilization behind which lies the ecstasy of a faith refined in the «refiner's fire» ⁴⁹. And the strophe's third line's almost mythical quality may well be due to these «yes, yes» 'es recondite generation; but its climactic nature leads us back to Jesus's voice calling «Mary» after which Mary recognizes Him who resurrected. This, I think, is what Cummings points to when making the third line so resounding: Christ resurrected reveals Himself and is recognized as the true Son of God.

The hyperbatonic patterns chosen by Cummings are no more accidental here than anywhere else in the poem. My reading of the quatrain has resulted in the following reversions: 'what did fall always was above or without until (yes but behind yes)'; a paraphrase of it might read: Jesus, who died for us, is free, precious, higher than all, and — whatever the Gospels write about his Ascension — he rose on the third day, yes he did. But if you doubt, it is

(Eckhart-Verlag, Berlin, 1965: the song was published by KENNETH MORRIS, in *Twelve Gospel Song «Hits»* (Martin and Morris Music Studio, Chicago, ?), p. 15.

48. Lehmann quotes it as reported by TH. W. HIGGINSON in «Negro Spirituals», *The Atlantic Monthly*, 19, 1867, p. 689.

49. *Malachi* 3:2.

because you are misled by appearances. Look behind them and you will know that, indeed, Jesus Christ is resurrected'. But it proves the poem's enormous density that paraphrase is almost impossible and awfully wordy. As to the design of inversions and disruptions: why, for instance, one « yes » at the beginning and one at the end of the line? It might point to the poet's multiple inspiration, drawing from many diverse sources. Or it might constitute a metaphor for the equipoising of love and faith. Or aim at a performative effect. As it were, Cummings probably meant all of these and some more⁵⁰. The whole stanza seems to be upside-down — enacting the Gospels' 'first / last' relationship'⁵¹, in a way — with « above » preceding « fall », and « until » following the statement of achieved resurrection made by the third line: the dislocations stage the inconceivable, generating in themselves the reversion of time: they embody resurrection. Each word and each relationship in this stanza then acts as a multi-faceted reflector of sounds and signs. The whole quatrain fairly quivers with reverberations and echoes, ringing with a myriad overtones, harmonics, impalpabilities. In the repercussive process, syntax overcome incorporates particles, auxiliaries, and prepositions, conjunctions and adverbs with the counter-point of subtlest meaning, investing them with the supreme dignity of metrical freedom⁵².

50. Eg. the title of the Easter Hymn of the Greek Orthodox Church, which is *Xaire, Xaire!* But then, this does not explain the strategy of Cummings' « yes », both initial and final. Or is it precisely *this*: alpha and omega — the beginning and the end — of faith, which it is meant to enact?... The more I think about it, the more I feel this to be relevant, to the utmost: « yes » is truth, faith-bred-breeding.

51. *Matthew* 19:30; 20:16; *Mark* 9:35; 10:31; *Luke* 13:30.

52. My metrical reading of the quatrain's first line stresses « above » and « was » — as if to emphasize Christ's rising — resulting in a rising meter in an act of rhythmic embodiment. That of the second line, on the contrary, is conceived in terms of a falling rhythm, reinforcing the content of its words. The rhythms of both lines counter-balance each other as did His life and death. In the third line, « yes » twice bears the ictus passing lightly over any possible objection to

With the last quatrain, humour makes its appearance: Jesus' physical immortality⁵³ is stated in atomic terms, and with a slangy tone — two negations in the first line where one would suffice — that deflates some of the emotional build-up of the preceding lines. Indeed the double negation is more critical for tonality than the name of the material particles, particularly as the dual *no* is a structural countering of the preceding strophe's double affirmation — and an embodiment of the paradox inherent in the notion of resurrection; hence my specific metrical reading⁵⁴. Humour assumes several functional shades; it does deflate overwrought emotions; it provides a stepping-stone to the end of the poem's almost conventional syntax which enacts the grace bestowed on those whose faith allows them to be at peace with the existing order and themselves; it performs as the diminished seventh chord heralding imminent resolution, in other words, it constitutes a metaphor of the believer's forthcoming salvation through the grace of love. Indeed, the last three lines — paraphrased easily with Cummings' own words and with hardly a change of order, to read 'and how

Him which might be suggested by the unaccented «but behind»; we unconditionally surrender to Him, now and forever. As to the last line's strongly rising rhythm, it is self-validating in terms of the last strophe's poetic claim (lastness) and its message (foreverness), which it introduces. But almost *any* other metric conception could be defended equally well!

53. *Luke* 24:39-43: «Behold my hands and my feet, that it is myself: handle me, and see; for a spirit hath no flesh and bones, as ye see me have. And when he had thus spoken, he showed them his hands and his feet. And while they yet believed not for joy and wondered, he said unto them, Have ye here any meat? And they gave him a piece of broiled fish and of a honeycomb. And he took it and did eat before them».

54. De-emphasizing «atom» may sound risky; but it gives rise to the «no-atom» unit of meaning which I feel to be more in the spirit of Cummings' poetry, quite generally speaking, than might seem at first. At any rate, *arsis* on «no» is essential (one could, of course, have — instead of the sequence «dactyl, trochee, trochee» — spondee, purrchi, iambus, stressing «no», the first syllable of «atom» and «die»).

alive I am, nobody can conceive it who does anything less than love me' — strongly connect faith and love, echoing, it would seem, the lines from Coleridge, *The Ancient Mariner* «He prayeth well, who loveth well» and «He prayeth best, who loveth best»⁵⁵, both in poetical wording and spiritual movement. Humour, then, affords the poet an opportunity to retreat from his poem's prior catharsis into the control of serenity through acceptance, a control phonetically enacted by the last lines' more numerous high vowels and diphthongs directing the performer to a strategic retreat from wide open and hence highly vulnerable positions to more protected and better controlled bearings, although the words keep a ringing quality and vibrating transparence due to their consonantal structure, with many sonorants and liquids⁵⁶. They have the ring of a soul rejoicing in its grace.

Serviceable to the understanding of the poem as a whole is Cummings use of parentheses, the poem's only type of punctuation. In each quatrain, one. In prose, parenthetical statements are read (aloud or mentally) on a different level of expression correlating with a different level of thought, either less important than or irrelevant to its main stream; here, what's parenthetical seems to relate to the circumstances in which the events are perceived. The four strophes correlate with four main events and four sets of circumstances:

<i>quatrains</i>	<i>events</i>	<i>circumstances</i>
one	crucifixion	earthquake
two	burial	garden
three	resurrection	revelation
four	transcendence	grace

Surely, the 'circumstances' in which the events are known are far from being either less important than or irrelevant

55. Lines 612, 614 (in COLERIDGE, *Poetical Works* (Oxford University Press, 3, 1974), p. 209.

56. But quite a few unvoiced stops provide it with firmness.

to them; their hermeneutic subordination makes, however, little doubt. And a final remark about the printing of the very first parenthesis without leaving any space between itself and both the preceding and the following word: it seems to underline the earthquake's functional and metaphoric importance in the sequence of events.

Having thus attempted to come to terms with the poem by probing its sources and structures still leaves me to justify my contention that «quick i the death of thing» constitutes «a paradox of non-difficulty»: does it? Have I fully accounted for the impulse of Cummings' creativity? For his allusions? Yet is there anything nebulous about what motivated Cummings' poetical act, about his celebrating God with the voice of a twentieth century Christian American poet? Or have we now a case for a difficulty in interpreting stanza three's third line «(yes but behind yes)» and its referential — though I believe willed — ambiguity? To E. E. Cummings «mysteries only are significant» and the «mystery-of-mysteries» is love⁵⁷. Connecting of the double «yes» to both the Gospels and the Negro people of America is therefore right for Cummings loved both⁵⁸. This does, of course, not mean that I did not miss even more relevant references; whatever those might be, they would however not cancel out the ones here adduced.

Though «quick i the death of thing», then, presents no real — modal or referential — difficulty, the poem,

57. *i six non-lectures*, p. 11, 43.

58. *Ibidem*, p. 66, about the *New Testament*: «Most of you are no doubt acquainted with this more than famous manifestation of whatever I can only call feeling — as against unfeeling: alias knowing and believing and thinking — this masterpiece of human perception». And if his attitude to Miss Baldwin (principal of a public school to which his father sent him because of her «gentle immense coalblack negress», p. 8) is of any significance, symbolically, then he loved the Blacks of America as he loved human beings in general; says he, about her: «Her very presence emanated an honour and a glory: the honour of spiritual freedom — no mere freedom from — and the glory of being, not (like most evntant mortals) really undead, but actually alive», p. 30.

however, remains a paradox: the paradox inherent to its own subject. According to Cleanth Brooks, the language of paradox is the language of poetry⁵⁹. But it also is the language of criticism, or else I would have found a way out of seeming to make absurd statements about poems that are both difficult and non-difficult: or ought oxymorons be reserved for the poets? Of course, the critical oxymoron transcends an ornamental figure of style; being forced to use one means that the critic cannot help but adopt two opposed but dialectically connected points of view, that is to say, that of the simple reader who, honestly, must admit that a text — in our present case E. E. Cummings' « quick i the death of thing » — is difficult, *and* that of the critic who, just as honestly, must assert its non-difficulty. For whereas very few simple readers eventually graduate to become critics, most critics always remain, at some level, simple — or simply — readers. Or: on how to resolve the paradox of a poetical non-difficulty⁶⁰.

DORITH OFRI - SCHEPS

59. CLEANTH BROOKS, *The Well-Wrought Urn* (1947), p. 3.

60. I gratefully acknowledge George Steiner's generous and enlightened guidance in the writing and editing of this paper. It is he who drew my attention to the Coleridge analogue.

APPENDIX

A

Metric reading of

« quick i the death of thing »

quick i the death of thing
glimpsed (and on every side
swoop mountains flimsying
become if who'd

x ' ' dactyl
x ' ' dactyl
x ' ' dactyl
' x iambus

x ' ' dactyl
x ' ' dactyl
x ' ' dactyl
' x iambus

me under a opens
(of petals of silence)
hole bigger than
never to have been

x ' ' dactyl
' x ' amphibrach
x spondee
x ' ' dactyl

' x ' amphibrach
' x ' amphibrach
' ' pyrrhic
x ' trochee

what above did was
always fall
(yes but behind yes)
without or until

' ' x anapest
x ' trochee
x ' trochee
' x iambus

' x iambus
x catalectic trochee
' ' x anapest
' ' x anapets

no atom couldn't die
(how and am quick i
they'll all not conceive
less who than love)

x ' ' dactyl
x ' trochee
x ' trochee
x x spondee

x ' trochee
x ' trochee
x ' trochee
' x iambus

x catalectic trochee
x catalectic trochee
x catalectic trochee

JAMES PURDY'S SHORT STORIES

In « Color of Darkness » (*Color of Darkness*, New Directions, 1957), a young father admires the placid serenity of Mrs. Zilke, the housekeeper: « He envied in a way Mrs. Zilke's command over everything. She understood, it seemed, everything she dealt with, and she remembered and could identify all the things which came into her view and under her jurisdiction. The world for her, he was sure, was round, firm, and perfectly illuminated » (p. 33)¹. The old man in « Home by Dark » (*Children is All*, New Directions, 1961) tells his grandson that birds « are really strange creatures... They remember always where to go, where to build their nests, where to return to » (p. 14)². Mrs. Zilke and the birds are exceptions in James Purdy's fiction. The world they see around them is ordered and comprehensible; with everything in its place there can be no problems of orientation. But their perception of reality is distorted: Mrs. Zilke's view of the world soon proves to be anachronistic, her understanding is, after all, inadequate and at the end of the story she wearily admits: « I don't know what's happening to people » (p. 39). The stories included in the *Color of Darkness* and *Children is All* collections — as indeed in all Purdy's production up to the present time — present a world that is out of joint, where the dominating feeling is of « everything being not quite right », of being in the wrong place: « you do not belong here, as I said earlier. Nobody belongs here. It has all been a mistake your coming here » (« Sermon », *Children is All*, p. 82).

1. Page numbers refer to the Doubleday & Company 1974 edition of *Color of Darkness and Malcolm*.

2. Page numbers refer to the New Directions Paperback edition of 1971.

The main image used to express « not quite rightness » is the « not right house », symbolizing human relationships that have gone wrong, a human condition based on homelessness and exclusion. Purdy's characters never feel at home in their surroundings; even their own homes are alienating, escaping their control, expressing only part of their personality, so that when they seek a solution that will in some way satisfy their innermost needs they are forced to subdivide their houses, leaving one part for their contacts with society, the outside world, reserving the other for their secret, « different », inner selves (« Mrs. Benson », « About Jessie Mac », *Children is All*). Yet the refuge offered by such « other rooms » is illusory, serving in fact to aggravate the characters' estrangement, cutting them even more sharply off from the rest of the world.

The comforting, reassuring world of middle class society, whose natural symbol was the house, the emblem of private property, status symbol *par excellence*, has disappeared, submerged by the mass society denounced by Purdy both in his fiction, letters and statements. And with the collapse of the « round », « firm », « perfectly illuminated » and governable world Mrs. Zilke obstinately tries to recognize in her surroundings, the house also has fallen, reduced to a mere ruin of its former shape. Instead of representing security and protection, the assurance of having a place of one's own in the world, a recognized position in society, as was its traditional function, the home has become a prison, its door locked, its windows boarded up, its walls acting as barriers to shut the inhabitant off from all communication with society outside¹. The barriers, real or imaginary, that keep Purdy's characters apart, the closed doors and walls of partition that are represented most strikingly in the metaphor of the divided house (« Mrs. Benson », « About Jessie Mae »),

3. See IRVING MALIN'S, *New American Gothic*, Southern Illinois University Press, 1962, for an analysis of how the « castle » has been used by contemporary authors to express the « prison of the psyche ».

are one of the most characteristic features of Purdy's stories. In « 63: Dream Palace », *Color of Darkness*, for example, the connection between the house and the difficulties of communication is made explicit in the encounter between Grainger and Fenton, when Grainger, seeking to establish Fenton's identity, puts « her hand on his face as one might touch what is perhaps a door in a dark house » (p. 160) or in the passage where Fenton compares himself to the dark, dilapidated house on Sixty-third Street: « That was why the big old house with tall rooms was getting more ghostly for him, it was so much like the way he was inside himself, the house didn't work at all, and he was all stopped inside himself too, just like the house. That was why it was like a trap, he said » (p. 153). Another particularly transparent use of the parallel is to be found in « Goodnight Sweetheart » (*Children is all*, p. 108) where, even after Winston has « cautiously » opened the door of his house to Miss Miranda, permitting the removal of the first, physical barrier between them, no real communication is possible, so that at the end of the story « they both lay there close to one another, and they both muttered to themselves in the darkness as if they were separated by different rooms from one another ».

The transformation of the house into a prison can also be seen as an aspect of the upheaval of all the normal space relations that appears to have occurred in Purdy's world, where everything is out of proportion, becoming stiflingly cramped or terrifyingly vast. Dwarfed by an immensity they will never be able to know, understand and control, or confined in a tiny, suffocating room, Purdy's characters are lost in a never ending waste land (the big city, the lobby of « one of the world's largest, perhaps the largest » hotels, the various « mansions ») or trapped in a prison from which there is no escape. In the most harrowing of these « not-right-kind of place(s) », the rotten house on Sixty-third Street, shut in by its « fence of sharp iron, cut like spears » (p. 145), the huge and the tiny co-exist as

in a nightmare in a scene that appears to be the direct opposite of Mrs. Zilke's solid but inexistent world: « They went through a hall-way as *long as a half city block* to a *small* room in which there was a *dwarf-like* cot with a *large* mattress clinging to it and a crippled *immense* chest of drawers supported by only three legs. The window was boarded up and there was *almost no* light coming from a dying electric bulb hung from the *high* ceiling » (p. 145, my italics). The application of terms normally associated with a desperate, suffering humanity (« dwarf », « clinging », « crippled », « dying ») to inanimate objects adds to the oppressive quality of the setting and is a further reflection of a mechanized, dehumanized world, where man's position in society has been called into question and where mass production, the Author seems to imply, has turned man into an object among objects.

But Purdy's prisons are not only built with the walls of a room. In some of his stories (« Sound of Talking » and « You Reach for Your Hat » in *Color of Darkness* and « About Jessie Mae » in *Children is All*), the state of confinement is produced by the presence of another person. In « Why Can't They Tell You Why » (*Color of Darkness*), the invalid child, Paul, is imprisoned not so much by the close, suffocating walls of the apartment — « His crying redoubled in fury, some of his spit flying out onto the cold calcimine of the walls. He kept turning the while to look at the close confines of the staircase as though to find some place where he could see things outside » (p. 73) — as by his mother's cruel, terrifying presence — « Her sweet fake awful voice and the stale awful smell of the bathrobe stifling as she drew nearer » (p. 71) ... « he began to cry with panicky terror, for it seemed to him then that in the whole world there were just the two of them, him and Ethel » (p. 73) — a presence that, drawing nearer and nearer, with a claustrophobic effect reminiscent almost of Poe, compels him at last into an inhuman, animal state (and it should be remembered that Poe's sense of oppression

and constriction often appears to be connected — in « The Pit and the Pendulum », for example — with his fear of the advancing mechanization of American society, then only at the initial stage of industrialization, a fear that is not, after all, dissimilar to that voiced by Purdy, over a century later). The physical nearness corresponds to a spiritual distance, for the nearer the mother gets to her child, the less she is able to recognize him as her son or even as a human being.

Similar « human » prisons are evident in the small towns — with the incomprehensive curiosity of their inhabitants, ready to pounce on any irregularity, any deviation from the mechanical norm — that provide the setting in « You Reach for Your Hat », « About Jessie Mac », « Goodnight Sweetheart » and in several of Purdy's novels. The contrast to the general indifference of the big city, the Chicago of « 63: Dream Palace » or the New York of « Daddy Wolf » (*Children is All*), is only superficial, for the basic condition, of incommunicability, of the absence of any valid human relationship in contemporary society, is the same.

As we proceed in the analysis of the topography of Purdy's world it becomes evident that all its features, its space relationships, its sounds and silences, its objects, plants and animals, its light, colour and darkness, contribute, each in its specific way, to the general sense of void and desolation. Thus both colour and the absence of colour, despite the apparent antithesis, reflect the same condition. In « A Good Woman » (*Color of Darkness*) the garishly colourful « exotic » objects, costume jewellery and cosmetics accumulated by the inhabitants of Martinsville in their desperate attempt to escape the dull squalor of their lives, represent the synthetic cheapness of the mass culture Purdy abominates. Elsewhere colour is invariably the « color of darkness »: only Mrs. Zilke, who can remember the colour of all her relations' eyes, is able to see the world as « perfectly illuminated ». An abundance of objects is similarly deceptive, a totally

inadequate veil, unable to mask the desolate emptiness that lies beneath the surface.

Purdy's objects reflect and accentuate the alienation of their environment. Their relationship with both their surroundings and society is abnormal: no longer fulfilling their usual functions (the seats in the All Night Theater of « 63: Dream Palace », for example, « did not act as though they were required to hold you off the floor »), they have lost their normal proportions (as in Fenton's room in « 63: Dream Palace » — see p. 348 above — and not just his room, for « everything about him was too large for him, the speech, the terrible clothes, the ragged hair, the possible gun, the outlandish accent », p. 139) and are too many or too few, as in « Home by Dark », where it is the absence of certain necessary objects — the loss of the little boy's tooth and the lack of the flashlight which might have helped to find it — that leads to the climax of the story and hints at all the more vital elements that are also missing in the tragic condition of the little orphan and his grandfather. The contrast between the deadness of manufactured objects and the vigour of animals and natural life implied in some of the stories is also more apparent than real, for the artificial, manufactured zone encroaches upon and gradually eliminates the natural, animal area, until even a human being is seen and presented as an object, and the animals and animal qualities survive only in inadequate man-made imitations, or lose their positive, regenerative powers to become hostile and menacing.

At the same time, a different world, a world that no longer exists, begins to take shape and acquire a certain consistency through the vague and fragmentary memories, dreams and regrets that haunt Purdy's characters, even those who are least aware of their alienated condition. Common to all of them is the nostalgia for a pre-industrial world, an organic, « natural » society. Animals, and particularly birds and wild animals, represent the aspiration to a freer,

instinctive and more human existence. In «Home by Dark» we have already seen how birds represent a different way of being, with their sense of security, their ability to keep their bearings and their relative freedom: unlike the Grandfather and the little boy, the birds «know to go South when it's cold» (p. 14) and the child's first wish when he gets his «pot of gold» is to «turn into a bird and go South then» (p. 15). But the world of birds and forests remains a dream in Purdy's stories. The only vegetable life present in reality is the philodendron plant in «Color of Darkness» and the «dead»-looking potted palms in «Mrs. Benson». The animals are not birds (except in «Sound of Talking» where the bird, a raven, is able only to pronounce a message of death and in «Home by Dark» where their function is to underline the static, hopeless and insecure nature of human life in contrast with their own confidence and mobility) but rats, insects («Daddy Wolf», «A Good Woman», «Sound of Talking», «63: Dream Palace») and the «small mongrel with a pitifully long tail» that Mrs. Zilke ingenuously believes will be the answer to the child's loneliness in «Color of Darkness». Nothing is left, therefore, but to turn to surrogate forms of natural life: skeletons of pre-historic animals in «63: Dream Palace», Baxter's toy crocodile or the brown paper bird he sails through the air until it «hit a philodendron plant and stuck there in it, as though it were a conscious addition» («Color of Darkness», p. 32), the wild animals painted on the wall in unnatural and ridiculous positions in «Night and Day» (*Children is All*), the beard in «Cutting Edge» (*Color of Darkness*) and the tattoos in «Everything Under the Sun» (*Children is All*).

The characters themselves tend, moreover, to lose their human attributes, resembling or even identifying themselves with animals or objects («The Lesson» in *Children is All*, «Sermon», «Color of Darkness» and «Man and Wife» in *Color of Darkness*. In «Man and Wife», the title is already indicative: «Man and Wife», not «Husband and

Wife » or « Man and Woman » as might more readily be expected. Lafe is in fact a man who is incapable of fulfilling his role of husband, while Peaches Maud, in ironic contrast with her name, is more a function than a complete human being, her very emotions described as if they were some kind of mechanical phenomenon: « 'Was it a boy you were stuck on?' Peaches Maud said, making her voice both empty and quiet, and at the same time all the tears came onto her face as though sprayed there by a tiny machine in one second » (p. 83), similar in nature to the noisy, broken down refrigerator, whose presence dominates the story.

Against the negative implications of the products of an industrialized society, stand the memories and remnants of a more « human » past where individual handicrafts had not yet been ousted by mass-produced goods, hence the value attributed to elements such as handpainted china, written invitations instead of telephone calls, the gooseberry preserves and marmalades the « Good Woman » had helped her mother make when she was a schoolgirl instead of the drugstore fare that has become part of her dreary existence and that represents, in Purdy's world, yet another synthetic, repulsive aspect of consumer society. Yet the hand-made objects associated with a human, identifiable society, with production by individuals for other individuals or at least for a limited, knowable public in contrast to assembly-line production by anonymous workers with no contact either with the finished product or the unidentified mass of consumers to whom the product is destined⁴, when carried over into the anonymous, automatized world of the present, are unable to project their positive qualities. The domestic comforts, inherited from his mother, that surround Winston Cramer's lonely existence in « Goodnight Sweetheart » have lost their comforting, familial associations and make his solitude all the more apparent,

4. The kind of production illustrated in « Daddy Wolf », where the speaker's job is to « raise the lever that sews the inner lining to your mittens » (p. 9).

suggesting the pathetic and distorted preoccupation with the self of a man who is completely out of touch with the society of his time.

Sound has also been degraded in this «not-right» world. Positive, meaningful sound, the kind Peaches Maud waits for in vain («listening as though for any sound that might perhaps rescue them there both together», «Man and Wife», p. 84), exists only as an aspiration or a fantasy, or as a distant, idealized memory. Music, like nature, represents a different way of being, an «otherness» that is yearned for but is hardly attainable: «She saw the tenor sax only in her imagination because he had not shown it to her, she saw it curved and golden and heard it playing far-off melodies» («Eventide», *Color of Darkness*, p. 64); the «actual musicians» described by Mrs. Benson are in the «part of the house... that the others never saw», for the other guests, the rest of the world, may only hear the «strange little painted-glass player piano» (p. 72) that is associated with the shabbiness and depression of Mrs. Carlin's entertaining. Other music in Purdy's world is incomprehensible or disagreeable to its listeners, while the «sound of talking» has taken the place of conversation. Sensing that their talk will remain mere sound, never to be transformed into communication, the speakers express themselves in a meaningless, impersonal, «not right» language, strangely jolting and disjointed, made up of clichés and set phrases, words that are somehow external, not organically related to meaning («a whole whirlwind of words awaited» Mrs. Farebrother in «Sound of Talking») and seem almost to have materialized, becoming hostile objects («Man and Wife»).

Purdy's characters tend to «mutter», «whisper», «whine» or «grunt» rather than talk; their voices are distant, seeming to come «from under the floor», or mechanical («'that was so long ago' he said, as though quoting himself»), like a record played over and over again (reminding us of John Barth's *Lost in the Funhouse* stories, where the «narrative» in «Frame-tale», «Autobiography»,

«Eco», etc. consists in a recorded voice with «nothing to say», telling the «same old story» that can only end with some external interruption). Yet silence, expressing the definite breakdown of communication, can bring no relief. Ominous, oppressive to the point of being intolerable, it seems to partake of the general mechanical nature of Purdy's world: «the silence of the city night... is a silence in which although one cannot really say *this is a sound I am hearing now*, many little contractions and movements like the springs of a poorly constructed machine make one feel that something will break with a sudden crash and perhaps destroy everyone» («63: Dream Palace», p. 168). The danger of mechanical breakdown in a mechanized world, a recurrent fear, is given direct expression in some of the images — the clattering refrigerator in «Man and Wife», the «weak but prolonged explosion» in the short play «Cracks» included in the *Children is All* collection, the «damage to the machinery of the cosmos» in the novel *Malcolm* — used to denounce the precariousness of man's position in the modern world.

When the distractions and illusions offered by a consumer society have been exhausted, Purdy's characters are brought face to face with the hopelessness and emptiness of their condition in a moment of awareness that coincides with the climax of the story. A number of the stories («Sound of Talking», «You Reach for Your Hat», «Man and Wife», «Cutting Edge», «63: Dream Palace», «Home by Dark»), move towards a point where time in its historical dimension, time understood as an onward movement, a dynamic force implying a possibility of ripening and growth, comes to a halt: «She looked as though she had come to her permanent age, and he knew that though he was but twenty-eight, he might as well be sixty, and the something awful and permanent that comes to everybody had come at last to him. Everything had come to an end» («Man and Wife», p. 85). With the awareness of this situation, a feeling of

permanence sets in, the realization that nothing new can ever happen again. Life settles into a dreary monotony, an infinite stasis where night fades imperceptibly into day without anything changing (« 63: Dream Palace », p. 171) and where all distinctions, between past, present and future, even between people, between the old and young, begin to lose sense. Even the seasons no longer observe their natural sequence: life has become « a perpetual Autumn », as Purdy writes in *Malcolm*, « an Autumn that will pass into Winter owing to some damage perhaps to the machinery of the cosmos. It will go on being Autumn, go on being cool, but slowly, slowly everything will begin to fall piece by piece... » (p. 295).

Suspended in an eternal present, Purdy's characters tend, like the father in « Color of Darkness », to forget what has happened in the past, or to see it as practically identical to the present, a proof that the passing of time brings no substantial development or progress (Graitop is like « a statue in a museum, looking very young still and at the same time ancient, as though he had never been new », his « face had not changed in twenty years », « Plan Now to Attend », *Color of Darkness*, p. 107; while in « Cutting Edge » Bobby sees his parents as « both young people who had learned nothing from life, were stopped and drifting where they were twenty years before with Ellen Whitelaw. Only *she*, the son thought, must have learned from life, must have gone on to some development in her character, while they had been tied to the shore where she had left them », p. 128, but even Ellen's « development » is illusory, for the reader already knows — p. 126 — that she is dead). The future, except as an endless repetition of the present, is equally inconceivable, as Purdy's children are all too well aware: « 'Soon you will be all grown up », the father said one night... 'I don't think so, the boy replied' (« Color of Darkness », p. 27; see also « Home by Dark », p. 18). Fenton, the young protagonist of « 63: Dream Palace », desperately trying to grow up in a not-right world, uses the

word «lateness» to describe his suspended condition: «He knew now (he began all over again) that Kincaid was not coming to find them in the house. And as he went on with his drink he knew that nobody was ever coming to the house because it was the 'latest' time in his life and maybe the 'latest' in the world» (p. 152). Despite the attempt to illude himself with the possibility of a «new life», he is fully conscious of the hopelessness of his situation: «'Things don't go anywhere in our lives', he wrote. 'Sometimes somebody like Mama dies and the whole world stops or begins to move backwards, but nothing happens to us, even her dying don't get us anywhere except maybe back. Yet you have to go on waiting, it's the one thing nobody lets up on you for. Like now we're doing for Kincaid and what?'» (p. 153), for Kincaid, like Godot, will never come. Life, for Purdy's characters, is an endless continuity, history a «continuous error» («Sermon», p. 82).

At this point Purdy's indictment of contemporary society, of what he calls «our cigarette-beer-TV culture», the «stupidest cultural era in American history»⁵, begins to appear under a different light. Statements of the following kind: «All of my work is a criticism of the United States, implicit not explicit. This is a culture based on money and competition. It is inhuman, terrified of love, sexual and other, and obsessed with homosexuality and brutality. Our entire moral life is pestiferous and we live in a completely immoral atmosphere. I believe the human being under capitalism is a stilted, depressed, sick creature»⁶, seem rather to be the rationalization *a posteriori* of a man who is not condemning capitalism as such, nor even its present degeneration, its lamentable consequences, as his nostalgia for an idyllic, mythified, decidedly irrecoverable past would seem to suggest. The indication of capitalism as the specific

5. Quoted by WEBSTER SCHOTT in «James Purdy: American Dreams», *The Nation*, March 23, 1964.

6. *Ibid.*

historical motive for the plight of modern man is belied on the one hand by the scale of values that is implicit in Purdy's work (through the symbol of the « not right » house, for example), on the other, at a deeper level, by the implication that the condition described is the eternal condition of man, a condition to which solutions of a socio-political nature are clearly inapplicable. As « God » tells his audience in « Sermon »: « You are wrong, and I am powerless to add or subtract from that fact. You came originally wrong, and you have been getting worse in every way since that day. There is, in fact, no hope for you, and there never was » (p. 80).

It is perhaps worth noting that this sense of hopelessness, expressing not only profound dissatisfaction with the « American way of life » but connected to a general distrust in history, or even the rejection of the historical process, is by no means limited to Purdy alone. A « flight from reality » (see Marisa Bulgheroni, *Il nuovo romanzo americano* 1945-1959, Milan, 1960 and Agostino Lombardo, *La ricerca del vero*, Rome, 1961) has characterized the post-war novel in America. A new, free-floating symbolism, on the one hand, associated with the predominance of New Criticism concepts and the return to myth, the search for archetypes, as the latest variety of a transcendental vision of life, and the emergence of a clowning, apparently carefree nihilism, on the other (see Ihab Hassan, *Radical Innocence*, Princeton 1961), are but different aspects of the same reality. Even authors whose work is still grounded on realism, such as Bernard Malamud, show their doubts in the very structure of their novels (more than the explicit statements by Martin Brober, who passes his time « waiting » in the store — a prison/refuge like the house in Purdy's stories — that « entombs » him and for whom « time died as he waited, stinking in his nose », and by Helen, waiting for a Spring she fears will never come, it is the circular structure of *The Assistant* that renders Frank Alpine's redemption ambiguous, for Frank finishes by assuming Brober's fate upon

himself and repeating at the end of the book the same activities Brober had performed in the opening pages).

In « Sermon » Purdy gives us his most explicit illustration of his view of the human condition: « by being infinitely repulsive you have continued continuity and what more could any speaker ask. What if you had become while I was talking. The whole world would have changed, of course. You would have all become alive, But the truth of the continuum is that it is continuous. You have not failed History, the continuous error. You have gone on with it, but continuing » (p. 82), but all his stories are pervaded by the feeling of continuity, by a timeless flux, expressed in a series of images and situations. Life is variously described as an oft-seen, « too long and overacted » movie (« You Reach for your Hat », p. 86; « 63: Dream Palace », p. 183), a « rehearsal » (« 63: Dream Palace », pp. 137 and 141) or a nightmare: Purdy's characters seem to feel they are living in a dream world, sleeping or sleepwalking (as the title of the trilogy *Sleepers in Moon-Crowned Valleys* also suggests), while the onirical quality of « 63: Dream Palace » (my italics) stems from its surreal sequence of scene: one scene merging into another in a strange, atemporal dimension. The most complete expression of the eternal continuity of life, however, is the feeling that there is no difference between life and death, that we are not only « practicing for death », like Mr. Farebrother in « Sound of Talking » (p. 121), but that we are all dead already, as Parwhearst and Grainger take for granted in « 63: Dream Palace » (p. 134, see also « Color of Darkness », p. 31). Death no longer constitutes the end of human existence, but in its infinitude represents and comprehends the « endlessness » and « nothingness » of life. Similar sensations, expressed in a similar form, may be found in the work of several contemporary American novelists (see Jonathan Baumbach's *The Landscape of Nightmare*, New York University Press, 1965), particularly John Hawkes and Truman Capote — Cousin Randolph's remark in Capote's *Other Voices, Other Rooms*, p. 130, could equally well

have been made by one of Purdy's characters: « There is no daytime in this room, nor night; the seasons are changeless here, and the years, and when I die, if indeed I haven't already, then let me be dead drunk and curled, as in my mother's womb, in the warm blood of darkness » — with the difference that the onirical element in Purdy's work is an inseparable part of a convincingly realistic setting, delineated with a scrupulous, almost photographic attention to detail, with images that are all the more horrifying in that they derive from ordinary, everyday experience.

Death, in such a world, has consequently lost its traditional implications and is even desired as the only possible way out from the dilemma of human existence (see « 63: Dream Palace », p. 143) for, as Eustace Chisholm observes bitterly in the novel *Eustace Chisholm and the Works*, « All our Presidents are killers, but they can't stop us from dying when the day for us to die comes. It's a good thing Dame Nature thought up death after the mistake of inventing life, otherwise we'd all go on being forever under some immortal captain or other in timeless slavery » (p. 182). Yet in a similarly « infinite » situation, even this solution is an illusion. Purdy's world recalls the hell of Sartre's *Huis Clos*, which « concludes » with the invitation to « continue »; as Purdy's « God » — like the voice in John Barth's « NightSea Journey » — tells his congregation, « There is no escape from it. That is why we are all so repulsive to one another: infinitely so. Life is immortal. Its eggs are too numerous for it but to spawn at the mere touch » (p. 83), after warning them that « there is no hope for you even when things get so impossibly terrible that you will kill yourself. For that is no solution. In death you will only begin where you left off, but naturally, in worse shape » (p. 81; compare also the conclusions in « Home by Dark », « Sound of Talking », etc. to Todd Andrew's final words in Barth's *The Floating Opera*, pp. 245 and 246: « V. There's no final reason for living (or

for suicide) » and « the truth is that nothing makes any difference »).

The inevitable conclusion to a similar condition appears to be silence: Purdy's characters explore every possible way of escape or of distraction, but to no avail. « God » warns his audience in « Sermon » against the futility of attempting any form of reaction: « You are hopeless and my words are spoken to tell you not to hope. You have nothing with which to win » (p. 83) in a monologue in which he openly admits to his own failure as redeemer. Religion, at least in its orthodox forms, has become meaningless interjection (« Man and Wife », « Goodnight Sweetheart ») and fraud, offering no way out to its followers (« Everything Under the Sun », « Daddy Wolf », « Plan Now to Attend »). Yet the inhabitants of Purdy's world are none the less nostalgic for something similar to a religious faith, for « God or something mythological », with which to give value to their lives (« Plan Now to Attend », p. 112), and the continuous adoption of a structure based on the pattern of rites of initiation, the appearance of mysterious Christ figures, clearly evident in « 63: Dream Palace » and *Malcolm*⁷, but present, to a greater or lesser extent, in all Purdy's novels, suggests the Author's constant preoccupation with the possibility of a solution of this kind.

Hence in « 63: Dream Palace », the unfinished story of Fenton, the « riddle », who appears suddenly in a park in answer, as it were, to Parkheast's plea for « a reward for life just as I have lived it » (p. 137), « come out of nothing to him » (p. 140), is on the one hand a possible Messiah and on the other an archetypal innocent, a candidate for

7. See BETTINA SHWARZCHILD'S, « The Forsaken: An Interpretive Essay on James Purdy's *Malcolm* », *Texas Quarterly* (Spring-Summer '67), or CHARLES STETLER, « Purdy's *Malcolm*: Allegory of No Man », *Critique*, where the novel is seen as a parody of initiation, « using the genre to satirize it ».

initiation, whose first question — unanswered — is: « Where do you get out? » (p. 137). But the youth's attempts at initiation are doomed to failure, as he himself, with his « complete and intuitive knowledge of the way things were and had to be » (p. 149), is aware from the start: « He thought of Parkhearst as a kind of magician who would show different magic tricks to him, but he knew not one would take on him » (p. 157).

An orphan in an alien world, friendless, except for Claire, his invalid brother — who represents the hopes and illusions Fenton must put behind him, the old life that must be destroyed — and Parkhearst, who has introduced him to Grainger, the « Queen of Hell », but seems unwilling to assist him in the fulfilment to this union, Fenton is having to face his initiation into manhood alone. Despite his offer to show the boy how to « get out », Parkhearst is no guiding father; he is himself « a child » in need of initiation and his interest in Fenton is that of a writer looking for « material » for a story that will never be written. Grainger is no symbol of life, but a « Queen of Hell » (p. 171), who has brought only death upon her previous partners, and it is in the memorial room to Russell, the « dead young Christ » (p. 164) that Fenton undergoes his first metamorphosis, donning one of Russell's suits. After the failure of this first attempt at initiation, Fenton's next encounter is with Bruno Korsawski, another totally inadequate guide, for his first words show that he too is seeking protection. Not only drunk, as on the previous occasion, but drugged, Fenton undergoes a second metamorphosis, going « out of the door dressed in clothes that did not look like his own » (p. 188). Both Fenton's attempts at initiation fail and even after murdering Claire, in a desperate effort to destroy his old self once and for all, he is unable to « get out ». After a vain attempt, through a travesty of the eucharist, to revive the child and after a period of vagabondage, listening to « the revivalists and the fanatics » (p. 191), he returns to the derelict house. In order for Claire — Fenton's old

concepts, ideals, emotional patterns — to be really dead, some new sacrament must be celebrated. Not until Claire is safely buried will he really be free. Significantly, the burial ceremony is associated with symbols of a wedding, mother love and sacrifice: Fenton will perhaps at last be able to celebrate the «sacred union»⁸ with the complex mother-destroyer figure, the life symbol that would complete his initiation. But the end of the story seems to confirm our doubts as to the success of the operation, for as he had already foreseen in a confession to Parkhearst: «then I will probably fly into a thousand pieces and disappear» (p. 168), Fenton vanishes and the story breaks off at the culmination of the rite.

Thus, throughout Purdy's fiction, his adolescents are initiated not into life but into death: «Marriage, which users most people into life, in Malcolm's case, therefore, ushered him into happiness — and death» (*Malcolm*, p. 375). Cliff's attempt to break free from the oppressive charity of his aunt and uncle, enlisting in the army, ends in his death in Korea (*The Nephew*); Amos and Daniel both meet tragic and violent deaths in *Eustace Chisholm and the Works*, and the same pattern is repeated by Jethro in *Jeremy's Version* and by the three brothers in *The House of the Solitary Maggot*. Like Fenton, these are no ordinary American youths. Their appearance is surrounded by an aura of mystery and they are seized upon by the desperate inhabitants of Purdy's world as if they were the bearers of much needed salvation, Grail Knights come to redeem the waste land, yet their sacrifice is not long remembered: «Malcolm, in the interim, had been almost entirely forgotten, and was no longer a subject of conversation anywhere»

8. See JOSEPH CAMPBELL, *The Hero with a Thousand Faces*, for a detailed description of the phases through which the child must go before achieving initiation. Comparison with «63: Dream Palace» will show how nearly all Fenton's experiences (only the most significant of which are mentioned above) correspond to moments in the initiation rites described by Campbell.

(*Malcolm*, p. 382). The Messiah is a blank, his death brings no redemption, even his memory is short-lived.

Yet there is a further aspect of Purdy's fiction that indicates an ultimate possibility of survival and even development in his not right world. The tale of his Christ figures is presented through the eyes or voice of a narrator. The « story » in his novels and novellas is indeed not so much the story actually presented as the story of the story-telling, the story, nearly always, of the impossibility of story-telling, for just as the initiate fails to be initiated, so the story-teller fails to complete his narrative; his tale dwindling into « nothing-ness », like Mrs. Benson's money in what is surely an embryonic example of Purdy's later « versions »:

Mrs. Benson did not answer. She had taken some francs out of her purse and was staring at them.

'Some of this money', she pointed out, 'have you noticed? It comes to pieces in one's hands. I hardly know what to do with some of the smaller notes'. (« Mrs. Benson », p. 77).

Thus Mrs. Bickle, the principal narrator in *Cabot Wright Begins*, declares at the end of the novel: « I won't be a writer in a place and time like the present » (p. 228); Alma, in *The Nephew*, sets aside the memorial she has been writing about her dead nephew when she begins to learn more about his true nature; Eustace Chisholm (*Eustace Chisholm and the Works*) burns his poem and tells his wife: « You see how calm I am about the poem burning. I'm not a writer, that's my news, never was, and never will be » (p. 241).

The failure of the narrator, his reiterated decision to abandon his task, should not, however, be taken entirely at face value. Through his writing, his impossible attempt to fix the identity of another person, to know another human being (« Of course we never know any other human being, do we » the father asks in « Color of Darkness », p. 29) and the question, which is purely rhetorical, is put again and again throughout Purdy's work), the narrator has acquired a degree of understanding and maturity. By « pick(ing) up

the rotten » which is what Fenton warns Claire is what one has to do « when there ain't nothing else » (« 63: Dream Palace », p. 178), by accepting the sadness and littleness of his condition, he is able to accept and perhaps develop the human relationships within his reach, instead of pining for a great love or redeeming Christ figure that has proved to be an illusion. Instead of the silence to which the narrator's decision appears to lead, the writer continues. Purdy, the « God » behind the mask of the narrator (and « Sermon » may be interpreted as the manifesto of Purdy's conception of the author and his relation to his public), continues writing his stories of the impossibility of storytelling, replacing Mrs. Bickle's declaration « I won't be a writer in a place and time like the present », with the conclusion that he can *only* be a writer « in a place and time like the present »: « I am not even writing novels, I am writing me. I go on writing to tell myself at least what I have been through »⁹.

JANE WILKINSON

9. Quoted by WEBSTER SCHOTT, *op. cit.*

TRE INTERPRETAZIONI DELLA STORIA AMERICANA: PARRINGTON, BOORSTIN E HARTZ

Il presente scritto rappresenta un'analisi di *Main Currents in American Thought* di Vernon L. Parrington, con speciale riferimento al primo volume, che riguarda il periodo coloniale. Tale opera è stata messa a confronto con *The Americans: The Colonial Experience* di Daniel Boorstin, allo scopo di evidenziare le principali correnti di pensiero che sottintendono ciascun lavoro, così come le differenze basilari esistenti tra di esse¹. Altre due opere di Boorstin, inoltre, *The Genius of American Thought* e *America and the Image of Europe* sono state prese in considerazione al fine di specificare le caratteristiche del suo pensiero². Infine, le conclusioni di Boorstin sono state confrontate con l'interpretazione storica di Louis Hartz, così come è espressa in *The Liberal Tradition*³. Hartz, infatti, benché si muova all'interno della stessa matrice ideologica (di solito conosciuta come « storioGRAFIA del consenso ») e benché condivida molti degli assunti basilari di Boorstin, sembra tendere verso una serie di conclusioni essenzialmente divergenti.

Parrington e Boorstin tentano entrambi di riassumere nelle loro opere l'intera esperienza americana. Il loro scopo è assai ambizioso e, da « costruttori di sistemi », essi tendono

1. VERNON L. PARRINGTON, *Main Currents in American Thought: 1620-1800 The Colonial Mind* (New York, Harcourt Brace, 1927) e DANIEL J. BOORSTIN, *The Americans: The Colonial Experience* (1958; rpt. New York, Vintage Books, 1974).

2. DANIEL J. BOORSTIN, *The Genius of American Politics* (Chicago, The University of Chicago Press, 1953) e DANIEL J. BOORSTIN, *America and the Image of Europe* (New York, Meridian Books, 1960).

3. LOUIS HARTZ, *The Liberal Tradition in America: An Interpretation of American Political Thought Since the Revolution* (New York, Harcourt Brace, 1955).

a fornire una spiegazione totale. Le loro teorie risultano di conseguenza insolite, se paragonate con le interpretazioni storiche loro contemporanee. Infatti, adesso come già negli anni Venti, gli storici americani sembrano mettere in dubbio la validità stessa di una interpretazione globale, mostrando al tempo stesso un notevole senso di disagio e una certa sfiducia verso ogni teoria onnicomprensiva.

Il compito di fornire una spiegazione totale deve essere parso più facile a Parrington, essendo egli stesso in un certo senso estraneo alle principali correnti del pensiero storico del suo tempo. Infatti, essendo un Midwesterner, egli era, prima di tutto, quasi completamente alieno dalle cittadelle della cultura dell'Est. E in secondo luogo, egli non è mai stato uno storico di professione nel senso stretto del termine, ma piuttosto — quale professore di letteratura inglese all'Università di Washington — un critico letterario che derivava stimolo ed ispirazione soprattutto dalle scienze sociali. Ciò gli permise un più ampio grado di libertà nell'esprimere giudizi di quanto non fosse concesso agli « storici di professione » suoi contemporanei.

In contrasto, la figura di Boorstin è da venti anni a questa parte una delle più importanti ed influenti della storiografia americana contemporanea. Ex professore all'Università di Chicago ed ora direttore della Library of Congress, Boorstin, sottraendosi alle accuse di « globalismo », sostiene che la sua interpretazione storica non sia, in realtà, ideologica ma che al contrario essa metta l'accento soprattutto sulla prassi. Ma, paradossalmente, una vera e propria teoria, e per di più una teoria estremamente elaborata, sembra apparire dietro al suo diniego di fare della teoria⁴. Parafrasando un suo giudizio, secondo cui « i Quaccheri crearono un dogma dall'assenza di dogma »⁵, si potrebbe arrivare ad affermare che Boorstin crea una ideologia dall'assenza di ideologia.

4. BOORSTIN, *The Genius*, p. 7.

5. BOORSTIN, *The Americans*, p. 69.

Un fine analogo sembra essere alla base dell'opera di ambedue gli storici: la definizione del carattere nazionale attraverso la riscoperta delle radici della cultura americana. Malgrado il punto di partenza sia simile, tuttavia le due interpretazioni storiche risultano assolutamente antitetiche. La riacquisizione da parte di Parrington di un « passato da utilizzare » viene sempre sviluppata in vista di un futuro migliore, cosicché la storia passata risulta indissolubilmente legata alle esigenze di riforma del presente. In questa prospettiva, un giudizio morale non è solo giustificato, ma anzi, diventa uno degli impegni essenziali dello storico. E benché tale impostazione ideologica sia particolarmente evidente nel primo volume di *Main Currents in American Thought*, vale tuttavia la pena di ricordare che avrebbe continuato ad essere una conditio sine qua non anche quando la fede originaria di Parrington nelle possibilità di restaurare gli ideali democratici avrebbe cominciato a diminuire gradualmente, fino al punto in cui, durante gli ultimi anni della sua vita che coincidono con la stesura del terzo volume, egli sarebbe apparso ormai completamente disincantato e scettico circa le possibilità del sogno americano e il futuro stesso della democrazia ⁶.

Boorstin invece, comincia a scrivere negli anni Cinquanta, sotto la spinta delle insicurezze e delle pressioni prodotte dalla guerra fredda. Di conseguenza, la sua è una ricerca di valori permanenti, ma durante lo svolgimento di tale ricerca egli finisce col negare la funzione morale dello storico e il suo ruolo di riformatore sociale. E del resto, il suo atteggiamento verso le classi subalterne risulta per lo meno scettico, se non addirittura ambiguo, tanto da suggerire che dopo tutto egli non condivida la fede nella democrazia popolare così tipica di Parrington. Le conseguenze di tale presa di posizione sono notevoli: lo studio della storia non è più un invito al cambiamento, ma piuttosto una ricerca di stabilità,

6. Vedi JOHN HIGHAM, *Writing American History* (Bloomington, Indiana University Press, 1970), p. 59.

e una sorta di vera e propria sfiducia verso il cambiamento come tale, sembra emergere⁷.

Da parte sua Hartz, condividendo le premesse ideologiche di Boorstin, si dimostra particolarmente critico nei confronti dell'ottimismo degli storici della cosiddetta « scuola progressista » a cui Parrington appartiene⁸. « I 'Progressisti', per prima cosa, avevano sempre un eroe americano pronto a controbilanciare ogni malfattore americano che essi incontravano, un Jefferson per ogni Hamilton »⁹. E ancora: « Un nuovo Jefferson sarebbe sorto così come era sorto in precedenza. I 'reazionari' sarebbero stati sottomessi ancora una volta »¹⁰.

Questo continuo e rassicurante senso di sicurezza è negato invece allo storico contemporaneo, che Hartz significativamente definisce « un analista liberale della società », accentuandone così l'oggettività e la presunta imparziale scientificità. Secondo tale visione, lo storico « scopre le debolezze della nazione e non può offrire nessuna certezza assoluta sulla base del passato che ad esse verrà posto rimedio »¹¹. Ma il negare la necessità di un giudizio morale produce dei risultati immediati abbastanza pericolosi. Infatti, sotto le spoglie della neutralità ideologica tali storici sembrano cedere ripetutamente alla tentazione di indulgere alla compiacenza morale.

Malgrado le loro interpretazioni risultino divergenti, paradossalmente Parrington e Boorstin sembrano soffrire dello stesso tipo di limitazioni. Infatti, una contraddizione interna ed una persistente ed irrisolta tensione pervadono le loro opere. Tale contraddizione è duplice e riguarda tanto il

7. *Ibid.*, p. 143.

8. Tra gli storici « progressisti » ricordiamo soprattutto Charles A. Beard, e Frederick Turner. A questo proposito vedi, per es. RICHARD HOFSTADTER, *The Progressive Historians: Turner, Beard, Parrington* (New York, Knopf, 1968).

9. HARTZ, *The Liberal Tradition*, pp. 31-32.

10. *Ibid.* p. 32.

11. *Ibid.*

modo in cui Boorstin e Parrington si pongono di fronte ai fatti storici, quanto la sostanza stessa delle loro costruzioni ideologiche.

Per quello che riguarda il primo punto, la causa principale di tale contraddizione sembra derivare dalla volontà di entrambi di ridurre l'intera esperienza americana ad una unica matrice. Di conseguenza, quando un evento si presenta come estraneo o eccezionale, la sua risonanza viene amplificata o sottovalutata in modo tale da essere armonizzata con la struttura teorica generale. Nell'opera di Parrington ciò dà luogo a un considerevole grado di schematismo, che si esplica in una concezione manichea, pronta a dividere necessariamente la storia in buoni e cattivi, progressisti e conservatori. D'altra parte invece, l'approccio di Boorstin, sottovalutando i temi e i motivi di giustizia sociale, finisce con l'appianare ogni crisi politico-sociale passata e presente della società americana.

Inoltre, come abbiamo detto, serie contraddizioni interne a ciascuna teoria sembrano minarne gli stessi presupposti basilari. L'opera di Parrington soffre di un apparente grado di rigidità, ingenuità e di una certa carenza di raffinatezza che ne fa « un amalgama potente ma effimero », come l'ha ben definita John Higham¹².

Nell'introduzione a *Main Currents* Parrington afferma esplicitamente che il suo fine è quello di « fare alcune considerazioni sulla genesi e sullo sviluppo di certe *idee fondamentali* che sono state riconosciute come tradizionalmente americane »¹³. Parrington fornisce un'interpretazione ambientale dell'origine delle idee, secondo cui le idee sono create e sviluppate storicamente, e per di più (così come già per Charles A. Beard) esse sono condizionate da forze sociali, e prima di tutto da fattori economici »¹⁴.

12. HIGHAM, *Writing American History*, p. 57.

13. PARRINGTON, *Main Currents*, p. 111.

14. Vedi per es. l'interpretazione della Costituzione di Beard: CHARLES A. BEARD, *An Economic Interpretation of the Constitution of the United States*. With a new introduction. (New York, Macmillan,

Ma accanto all'influenza di fattori economico-sociali, Parrington insiste anche sull'importanza dell'ambiente, sostenendo che le idee variano a seconda delle regioni geografiche, e ne subiscono un'influenza decisiva. Così, a proposito della storia degli Stati Uniti, egli sembra accettare in toto l'interpretazione di Turner della frontiera come fonte di democrazia¹⁵. La frontiera, egli scrive, « esercitò un'enorme influenza creativa nel modellare il carattere e le istituzioni americane »¹⁶.

Ora, secondo Parrington, le idee in America possono tutte essere riportate a due principali correnti di pensiero e, in questo contesto, la storia nazionale può essere considerata come il risultato di una continua lotta ideologica tra tali correnti. La prima corrente è democratica, laica, tollerante, legata alla dottrina di un debole potere statale centralizzato, continuamente rifacentesi ai concetti umanitari di uguaglianza e fratellanza, e portavoce di solito, degli interessi di una società agraria e decentralizzata. I suoi più importanti esponenti sono, per esempio, Thomas Jefferson, Roger Williams e Benjamin Franklin¹⁷.

Al contrario, la seconda corrente di pensiero è intollerante, antidemocratica, e spesso addirittura aristocratica. Essa tende ad instaurare un governo forte, e ha trovato espressione originariamente nella colonia puritana del Massachusetts.

1948) trad. it. *Interpretazione economica della Costituzione degli Stati Uniti d'America* (Milano: Feltrinelli, 1959). E ancora CHARLES A. BEARD e MARY R. BEARD, *Economic Origins of Jeffersonian Democracy* (New York, Macmillan, 1915). Una interessante critica « revisionista » della interpretazione storiografica di Beard è stata fornita da STAUGHTON LYND, « Beyond Beard » in *Towards a New Past*, a cura di BARTON J. BERNSTEIN (1967, rpt. New York, Vintage, 1969).

15. FREDERICK J. TURNER, *The Frontier in American History* (New York: Holt, 1921). Trad. it. *La frontiera nella storia americana* (Bologna, Il Mulino, 1959).

16. PARRINGTON, *Main Currents*, p. 137.

17. Per quello che riguarda Jefferson, Williams e Franklin vedi rispettivamente pp. 327-342, pp. 53-62, e pp. 152-164 in PARRINGTON, *Main Currents*.

Tra i suoi esponenti Parrington include, per esempio, Cotton Mather, Alexander Hamilton e Jonathan Edwards¹⁸.

Sebbene ogni personalità politica o intellettuale possa venire assimilata in una di queste categorie, Parrington ammette tuttavia che esistono certe figure particolari situate più appropriatamente in una zona intermedia. Così, per esempio, John Adams viene posto tra Jefferson e Hamilton, mentre Thomas Paine, pur facendo chiaramente parte della corrente democratica, ne rappresenta però l'ala più avanzata¹⁹. E l'importanza data da Parrington ai singoli individui come promotori e sostenitori di idee è tale che, al limite, la sua opera è stata considerata unicamente come una serie di biografie di americani illustri.

L'opposizione dialettica delle due correnti di pensiero produce il conflitto sociale che, a sua volta, influenza il cambiamento sociale. Secondo tale schema interpretativo, le idee sono « strumenti nella lotta dell'uomo per prevalere »²⁰, ed essendo strumenti, vengono usate per creare condizioni sociali più libere e democratiche, oppure per difendere lo status quo.

Parrington prende direttamente da Beard la tendenza a polarizzare la storia in senso verticale. Il dualismo sociale fondamentale pur affondando le sue radici nella struttura economica, passa tuttavia attraverso le classi. Infatti, piuttosto che essere considerato, come dai marxisti, come il risultato di un antagonismo basilare tra classi egemoni e classi subalterne, tra borghesia e proletariato, viene ancora una volta riaffermato secondo la classica dicotomia agrario-capitalistica, e cioè la democrazia jeffersoniana contrapposta al privilegio di stampo hamiltoniano.

Tale polarizzazione verticale produce, come conseguenza principale, una tendenza a stabilire una divisione degli eventi

18. *Ibid.* Per Cotton Mather vedi pp. 99-106; per Hamilton pp. 279-292; e infine per Jonathan Edwards pp. 140-152.

19. *Ibid.* pp. 292-307, e pp. 321-327.

20. ROBERT ALLEN SKOTHEIM, *American Intellectual Histories and Historians* (Princeton, Princeton University Press, 1966), p. 131.

storici in periodi corrispondenti all'alternò predominio politico di ciascuno di questi due gruppi. Parrington, in tal modo, divide il periodo coloniale in tre fasi separate e, all'interno di ciascuna fase, egli scopre una data fondamentale che, a sua volta, la divide in due parti. Così, per esempio, la prima fase della « Colonial Mind » è intitolata « Liberalismo e Puritanesimo » e dura dal 1620 al 1720. La data che divide il periodo è il 1660, e le due parti testimoniano rispettivamente dell'influenza delle tradizioni europee sulle colonie e delle prime conseguenze di tale influenza²¹.

Sebbene questi siano i presupposti ideologici fondamentali dello schema interpretativo di Parrington, bisogna notare tuttavia che egli non si dimostra sempre coerente con se stesso. Al contrario, la maniera in cui viene descritta l'origine delle idee risulta contraddittoria e parziale, e spesso viene chiaramente adoperato un diverso criterio di giudizio a seconda che Parrington si riferisca ad idee democratiche o antidemocratiche. Infatti, nel descrivere l'origine delle idee antidemocratiche, egli tende a stabilire una relazione diretta con l'ambiente dal quale esse derivano, cosicché esse diventano il prodotto necessario di un ambiente conservatore e, allo stesso tempo, il risultato di egoismi ed interessi privati.

D'altra parte, alla corrente di pensiero democratico è in genere concesso un più ampio grado di indipendenza. In chiara contraddizione con le premesse ambientali dello schema parringtoniano, l'origine e lo sviluppo di tali idee risultano, di solito, slegati ed indipendenti da pressioni ambientali. In questo caso le idee non sono più funzionali, e sembrano acquistare un carattere trascendentale. Esse « esistono » al di là delle strutture socio-economiche contingenti. Inoltre, Parrington sembra presumere che tali idee possano rappresentare una forza causale creatrice, di modo

21. Le altre due fasi che Parrington individua in « The Colonial Mind » sono « The Colonial Mind » stessa (1720-1783) e « Liberalism and the Constitution » (1783-1800).

che le idee stesse (o almeno quelle idee che Parrington considera positive) finiscono con l'acquistare il potere di influenzare l'ambiente.

Quindi, da un lato John Cotton è « spiegato » essenzialmente dal suo ambiente: « L'idealismo di John Cotton fu il frutto della sua educazione, e del fatto che egli era un Calvinista e un gentiluomo della Carolina »²². Cotton era un intellettuale puritano dotato di « una mentalità aperta che lo fece ricettivo a nuove idee » ma, secondo Parrington, « si lasciò coartare da uomini dalle vedute ristrette »²³.

D'altra parte, Benjamin Franklin è descritto nei seguenti termini: « Nessun altro uomo in America e pochissimi in Europa si erano liberati così completamente dei pregiudizi tradizionali. Il Calvinismo in cui era stato allevato non aveva lasciato la minima traccia su di lui; e il mondo medio-borghese dal quale era emerso non aveva ristretto la sua mente entro i suoi limitati orizzonti. Egli era un uomo libero che se andava per la sua strada con una imperturbabile buona volontà e una imparziale intelligenza »²⁴.

Il modello interpretativo proposto da Parrington risulta, tutto considerato, piuttosto semplicistico, ma ha il merito di porsi certi interrogativi precisi circa le ragioni storiche che sono alla base di determinate idee ed eventi sociali, anche se le risposte fornite sono spesso insufficienti e persino contraddittorie.

Di fronte alla relativa semplicità di Parrington, l'interpretazione di Boorstin si presenta invece come notevolmente elaborata. Ma, al contrario del precedente, Boorstin insiste principalmente sul « come » degli eventi storici, piuttosto che sul « perché ». In altri termini, ciò che lo interessa non è la causalità storica, ma sono piuttosto i meri fatti. « Le ragioni che gli uomini attribuiscono alle loro azioni » egli

22. PARRINGTON, *Main Currents*, p. 30.

23. *Ibid.*, p. 29.

24. *Ibid.*, p. 165.

scrive « sono molto meno importanti delle azioni stesse »²⁵. Tale sottovalutazione della causalità storica, soprattutto in relazione all'esperienza americana, va posta in relazione con l'idea di « giveness », o « donazione », che è alla base della concezione boorstiniana della storia. Secondo Boorstin, infatti, « 'Giveness' è la fede che i valori in America sono in un modo o nell'altro definiti automaticamente; *dati* da certi nostri fatti geografici o storici particolari »²⁶. L'esperienza risulta perciò unica, particolare e irripetibile. Essa possiede una sua « geist », che Boorstin definisce « un genio suo proprio »²⁷. Ma, essendo il risultato di una speciale combinazione di fattori, ne deriva che, almeno in una certa misura, essa sia inevitabile. E una volta stabilito che esiste un certo grado di determinismo intrinseco nell'esperienza storica (e in particolare in quella americana) Boorstin può facilmente concentrarsi sui « come » e dimenticare i « perché ».

Il suo approccio è essenzialmente naturalistico: le istituzioni americane sono paragonate ad « organismi che crescono dal suolo in cui sono radicate e dalla tradizione da cui hanno germogliato »²⁸. Questa concezione, in fondo, sembra ricordare le teorie immanentistiche ed animistiche, così come l'idea di una legge divina. Ed infatti, Boorstin scrive che i valori americani sembrano « venire direttamente dalla mano di Dio e dal suolo del continente »²⁹, e in seguito fa riferimento al « mistico potere della nostra terra »³⁰.

Boorstin sviluppa il suo approccio naturalistico in quella che egli chiama la « preformation theory » o teoria della preformazione³¹. Utilizzando nuovamente la metafora dell'orga-

25. BOORSTIN, *The Americans*, p. 151.

26. BOORSTIN, *The Genius*, p. 9.

27. *Ibid.*, p. 1.

28. *Ibid.*, p. 151.

29. *Ibid.*, p. 6.

30. *Ibid.*, p. 28.

31. *Ibid.*, p. 25.

32. E' da notare a questo proposito la predilezione di Boorstin per i termini difficili e le definizioni insolite, che lo porta ad inventarne

nismo, egli sostiene che, così come tutte le parti di un organismo preesistono in potenza nel seme³³, anche la società è una specie di guscio (exoskeleton) e « noi pensiamo a noi stessi come se crescissimo all'interno del nostro guscio »³⁴.

In questo quadro di riferimento, i valori americani risultano essere doni del passato, « dati » fin dall'inizio, e una volta per tutte, dai padri fondatori delle colonie³⁵. Allo stesso tempo, però, tali valori vengono continuamente rinnovati, poiché, non esistendo una distinzione reale tra passato e presente, per Boorstin « il passato confluisce in modo indistinguibile nel nostro presente » in una sorta di flusso continuo³⁶. Tali valori però non costituiscono una esplicita ideologia, e Boorstin anzi insiste sul carattere inarticolato della teoria politica americana: « La nostra teoria è sempre implicita nelle nostre istituzioni »³⁷.

Pur negando che un'ideologia americana possa essere formulata in termini razionali, egli sostiene che essa presenti, ciononostante, una caratteristica fondamentale, esemplificata in un alto grado di flessibilità che consente di risolvere facilmente i problemi pratici³⁸. Il carattere pragmatico del pensiero americano ne costituisce la principale virtù. E Boorstin sembra stabilire una sorta di « criterio di successo » per le idee: esse non vengono infatti giudicate sulla base del loro valore intrinseco (buone-cattive) ma sulla base della loro praticità³⁹.

Hartz sembra sviluppare il suo pensiero in modo analogo e spesso parallelo a Boorstin. Il suo fine prioritario, infatti, consiste nel determinare le caratteristiche del pensiero ame-

spesso di nuovi, come per esempio, preformation theory, givenness, exoskeleton, e così via.

33. BOORSTIN, *The Genius*, p. 10.

34. *Ibid.*, p. 16.

35. *Ibid.*, p. 11.

36. *Ibid.*, p. 9 e p. 23.

37. *Ibid.*, p. 9.

38. *Ibid.*, p. 20.

39. Vedi per esempio BOORSTIN, *The Americans*, p. 47.

ricano. Come già Ralph Gabriel prima di lui, Hartz mette in evidenza certi principi unificatori e ricorrenti che, secondo lui, possono essere tutti riportati al concetto di liberalismo, sebbene una teoria liberale non possa mai essere formulata esplicitamente⁴⁰. Conseguentemente, egli può parlare del « liberalismo irrazionale americano » e sostenere che « la credenza liberale è una fede sommersa »⁴¹. E' da notare a questo proposito che, benché sia Boorstin che Hartz pongano ambedue l'enfasi sul carattere pragmatico e poco articolato del pensiero americano, essi giungano a conclusioni diametralmente opposte.

Per Boorstin il fatto che l'America sia afflitta da una sorta di ostinato provincialismo rappresenta, in fondo, un pregio e, in una certa misura, anche una garanzia di democrazia e stabilità. Al contrario, Hartz sembra rimpiangere anziché celebrare la supposta mediocrità del pensiero americano: « L'America deve guardare al contatto con le altre nazioni per ottenere quella scintilla di filosofia, quel granello di relativa introspezione che la sua storia le ha negato »⁴².

Paradossalmente, Hartz e Boorstin nella loro strenua difesa dei valori nazionali finiscono col sottovalutare completamente la cultura americana. La mediocrità e il conformismo sembrano prevalere indiscutibilmente, e in tal modo, essa finisce col perdere le sue qualità di raffinatezza ed artisticità. Secondo tali storici, quindi, non ci sono (e non ci sono mai stati) grandi filosofi, grandi artisti o grandi scrittori americani. E, a questo proposito, che cosa dire di autori come Melville, Hawthorne, Twain, Henry e William James?

Dunque, sia Parrington che Boorstin subordinano le idee all'ambiente, rendendole funzionali, ma Boorstin porta alle estreme conseguenze tale processo, fino ad affermare che le idee sono addirittura sommerse nell'ambiente, rimanendo il più delle volte ad un livello implicito. Tali posizioni, se ana-

40. RALPH HENRY GABRIEL, *The Course of American Democratic Thought* (New York, Ronald Press Co. 1940).

41. HARTZ, *The Liberal Tradition*, p. 30 e p. 305.

42. *Ibid.*, p. 287.

lizzate in rapporto al ruolo delle ideologie europee in America, producono risultati spesso opposti.

Prima di tutto, poiché Parrington non crede completamente all'influenza dell'ambiente (come già è apparso chiaro nel suo modo di considerare l'origine delle idee) gran parte della sua attenzione è dedicata all'analisi delle conseguenze dovute al trasferimento di ideologie e tradizioni europee nel nuovo mondo. Tali tradizioni sono state in grado di penetrare, in una certa misura, il nuovo ambiente e di influenzarlo in maniera spesso determinante, cosicché l'America, secondo Parrington, è diventata in realtà « un prodotto delle tradizioni e istituzioni del vecchio mondo *modified* dal nuovo ambiente »⁴³. Ma, nell'analisi di questo rapporto dialettico fra tradizioni europee ed ambiente americano Parrington assume un atteggiamento essenzialmente pragmatistico. Ciò che lo riguarda principalmente non è tanto il valore intrinseco di un'idea quanto i suoi risultati politici in una determinata situazione storica. Quindi, nella « Colonial Mind » egli oscilla continuamente tra ideologia e prassi politica cercando, in particolare, di « esplorare tutte le logiche deduzioni derivanti dalle premesse rivoluzionarie della Riforma » protestante e del liberalismo europeo⁴⁴. All'interno di ciascuna dottrina Parrington individua due tendenze divergenti, che diventano poi le premesse originarie del dualismo di pensiero americano (per esempio, calvinismo e luteranesimo, o teoria romantica francese e liberalismo inglese).

Così, per esempio, egli sostiene che la teoria calvinistica della predestinazione tenda a produrre un sistema di governo autoritario, dogmatico ed elitista, esemplificato nel New England.

« Il Calvinismo non era amico dell'uguaglianza » e « la dottrina degli eletti diventa il complemento teologico dei pregiudizi di classe di quel tempo »⁴⁵.

43. PARRINGTON, *Main Currents*, introduzione p. ix.

44. *Ibid.*, p. 9.

45. *Ibid.*, p. 14 e p. 11.

Al contrario, la concezione luterana del sacerdozio universale e, soprattutto, le dottrine di altri movimenti evangelici di riforma, quali gli Anabattisti e i Seekers, tendono a produrre come conseguenze politiche la democrazia e la tolleranza (come per esempio nel Rhode Island e nella Pennsylvania).

Allo stesso modo, nel campo delle teorie politiche, Parrington contrappone il liberalismo inglese alla cosiddetta teoria romantica francese. Egli ritiene a questo proposito che la teoria romantica francese, sostituendo la concezione negativa che i puritani avevano della natura umana, come profondamente peccatrice ed incapace di salvarsi mediante le opere ma solo attraverso la grazia divina, con una concezione più ottimistica che affermava la basilare bontà umana, ne affermava di conseguenza anche certi diritti inalienabili. Poiché i mali della società sono imputabili alle carenze e agli errori delle istituzioni politiche, piuttosto che alla malvagità della natura umana, i cittadini acquistano il diritto di ribellarsi contro un ingiusto sistema di governo.

Al contrario, il liberalismo inglese, basato sull'ideologia del *laissez-faire*, tende secondo Parrington a considerare la natura umana come essenzialmente acquisitiva. I diritti del commercio (*rights of trade*) piuttosto che i diritti umani (*rights of man*) sono privilegiati, cosicché il ruolo fondamentale e prioritario dello Stato diventa la protezione della proprietà privata e non la cura del benessere dei cittadini.

In questa prospettiva, è chiaro che Parrington non abbia molta simpatia per i Puritani, che giudica ipocriti, bigotti e dalle vedute ristrette. Il New England rappresenta « lo scontro tra una filosofia politica liberale e una teologia reazionaria »⁴⁶ e questo scontro è destinato a produrre il « risveglio della mente americana » e « l'emergere dell'individualismo democratico »⁴⁷. Come al solito, Parrington vede questa transizione simbolizzata in una particolare figura sto-

46. *Ibid.*, p. iv.

47. *Ibid.*, p. xiii. Confronta anche p. 86 e p. 88.

rica, rappresentata in questo caso da Samuel Sewall, che « rivela la trasformazione del puritano inglese nello yankee del New England »⁴⁸.

Boorstin porta avanti la tendenza di Parrington a considerare i risultati pratici dell'ideologia fino ad arrivare ad un giudizio sul periodo coloniale del tutto antitetico. Lo scopo che si prefigge in *The Americans* è l'analisi di « come sogni fatti in Europa furono dissipati o trasformati dalla realtà americana »⁴⁹. Egli afferma esplicitamente che gli eventi storici in America debbano essere spiegati senza fare riferimento alle ideologie allora prevalenti in Europa⁵⁰.

Secondo Boorstin, infatti, l'Illuminismo è del tutto estraneo all'esperienza americana e quindi, considerare pensatori come Locke, Montesquieu o Rousseau come « padri putativi della rivoluzione » rappresenta un'operazione completamente irrilevante⁵¹. Le idee americane, Boorstin scrive, « a prima vista sembravano come le conclusioni dei filosofi dell'Illuminismo europeo. Ma a un secondo esame queste dottrine americane spesso risultano essere le conclusioni 'cvi-

48. *Ibid.*, p. 88.

49. BOORSTIN, *The Americans*, p. 1.

50. BOORSTIN, *The Genius*, p. 34.

51. BOORSTIN, *The Americans*, p. 110, p. 122, p. 131 e pp. 149-152. La negazione da parte di Boorstin dell'influenza delle idee dell'Illuminismo sull'esperienza americana, e in particolare, sulla rivoluzione del 1776 contrasta nettamente con le interpretazioni di altri importanti storici americani. Tra questi ricorderemo: RUSSEL B. NYE, *The Cultural Life of the New Nation* (1960) primi 4 capitoli. BERNARD BAILYN, *The Ideological Origins of the American Revolution* (1967) e ancora dello stesso autore i seguenti articoli: « The Central Themes of the American Revolution: An Interpretation », in STEPHEN G. KURTZ e JAMES H. HUTSON (a cura di) *Essays on the American Revolution* (1973); e « Political Experience and Enlightenment Ideas in Eighteenth Century America », in *American Historical Review*, 67 (gennaio 1962), pp. 339-351. Inoltre, EDMUND S. MORGAN, « The American Revolution Considered as an Intellectual Movement », in MORTON WHITE e ARTHUR SCHLESINGER, jr. (a cura di) *Paths of American Thought* (1963). Infine, PETER GAY, « The Enlightenment », e R. R. PALMER, « The Revolution » in C. VANN WOODWARD, (a cura di) *The Comparative Approach to American History* (1968).

denti' dei fatti della vita americana »⁵². Liberati dalle influenze delle idee europee, gli Americani diventano un popolo pratico che affronta problemi pratici e, primo fra tutti, il compito di costruire una comunità.

In questa prospettiva, Boorstin esamina i puritani che, resistendo alle tentazioni dell'utopia, si sono dimostrati dei buoni « creatori di comunità »⁵³. « Il fallimento dei puritani del New England di sviluppare una teoria basata sulla tolleranza... non fu in nessun modo una debolezza... fu una sorgente di forza »⁵⁴. Al contrario, i quaccheri della Pennsylvania si dimostrarono dei costruttori di comunità poco abili e la loro fede nella tolleranza e nell'uguaglianza finì col rappresentare uno svantaggio politico. In particolare, secondo Boorstin, una certa rigidità in tutte le loro convinzioni fu la fonte di innumerevoli problemi⁵⁵. Di conseguenza, il rifiuto dei quaccheri di venire a compromessi, che di solito viene considerato come una delle loro più importanti qualità, viene invece criticato da Boorstin perché poco pratico e, al contrario, l'arte del compromesso viene celebrata al di là dei principi morali. Accettando questo punto di vista, che definiremmo machiavellico, Boorstin sembra implicare che il fine giustifichi i mezzi, e allo stesso tempo, egli non può astenersi dal mostrare un certo disprezzo per tutti coloro che perdono, anche se, come alla fine del capitolo dedicato ai quaccheri, egli tenta poi di rettificare la sua posizione con affermazioni come la seguente: « ma dobbiamo ammirare il loro coraggio »⁵⁶.

52. BOORSTIN, *The Americans*, p. 158. Al parrocchialismo di Boorstin si potrebbe contrapporre l'affermazione di John C. Greene che il pensiero occidentale è costituito da un unico « blocco ». Così, il pensiero americano non è altro che un aspetto del pensiero occidentale, e può essere compreso soltanto in questa più ampia prospettiva. Confronta JOHN C. GREENE, « Objective and Methods in Intellectual History », *Mississippi Valley Historical Review*, 44 (giugno 1957) pp. 58-74.

53. BOORSTIN, *The Americans*, p. 29.

54. *Ibid.*, p. 6.

55. Confronta, per esempio, pp. 40-48, per quello che riguarda le conseguenze politiche del rifiuto da parte dei quaccheri di giurare.

56. *Ibid.*, p. 40.

Trattando della Virginia, Boorstin usa lo stesso metro di giudizio. Prima di tutto, insiste sul fatto che i virginiani fossero «uomini d'affari piuttosto che visionari, riformatori o rivoluzionari»⁵⁷. Essi volevano trapiantare le istituzioni inglesi, ma durante il processo di trasferimento tali istituzioni subirono profonde modificazioni, cosicché l'aristocratico ereditario venne rimpiazzato dal piantatore capitalista. Il limite dei virginiani sembra essere, nuovamente, la mancanza di praticità, dovuta questa volta al loro carattere aristocratico.

Ma Boorstin opera una revisione ancora più importante dell'interpretazione parringtoniana, sostituendo la precedente struttura dualistica con una visione che accentua l'omogeneità e la continuità dell'esperienza storica americana. Anche se, in realtà, il conflitto sociale non viene mai completamente negato, tuttavia esso subisce un processo di ridefinizione che si esplica attraverso una duplice trasformazione: a) per quello che riguarda la società americana, il conflitto sociale viene dapprima negato, per poi riapparire in una forma diffusa e parcellizzata; b) il conflitto è trasferito al di fuori della società, e quindi riproposto come un contrasto di fondo tra Europa e America.

La prima conseguenza della dissoluzione delle vecchie polarità fa sì che non esistano più due tradizioni di pensiero nella storia americana, ma soltanto una. Influenzato da Tocqueville, Boorstin sostiene che l'America, in un certo senso, abbia colto i frutti di una lunga rivoluzione democratica senza però avere mai avuto la rivoluzione stessa⁵⁸.

In maniera analoga, Hartz scrive che «il fatto che i rivoluzionari del 1776 avessero ereditato la società più libera del mondo modellò il loro pensiero in un modo intricato»⁵⁹. L'assenza di una eredità feudale, quindi, per entrambi questi

57. *Ibid.*, p. 121.

58. ALEXIS DE TOCQUEVILLE, *De la Démocratie en Amérique* (Bruxelles, Lucis Hauman, 1835) trad. it. *La democrazia in America* (Bologna, Cappelli, 1932).

59. HARTZ, *The Liberal Tradition*, p. 47.

storici, spiega perché l'America non abbia avuto una « genuina tradizione rivoluzionaria » così come una « tradizione di reazione »⁶⁰.

In questo contesto, Boorstin insiste sul conformismo e sulla frammentazione sociale. Quest'ultima sarebbe prodotta dalla natura stessa della società americana, nella quale non esistono, secondo Boorstin, interessi inconciliabili, ma piuttosto una *molteplicità* di interessi possibilmente armonizzabili. La nozione di classe sociale parallelamente, diventa vaga, e viene da ultimo sostituita con quella di gruppo sociale o di strato sociale.

Boorstin insiste in modo particolare sulla diffusione dei ruoli: « l'ideale dell'uomo indifferenziato », come viene definito, enfatizza proprio il carattere fluido e non specifico della società americana⁶¹. Gli estremi finiscono col toccarsi e fondersi tra loro cosicché, all'interno di questa esperienza unica (ma non uniforme) il conflitto sociale viene frantumato in una miriade di particelle che reagiscono liberamente tra loro, in modo tale che ognuna finisce con l'avere un rapporto soltanto con la sua vicina, senza un contatto reale con le altre. Il risultato è una entità sociale armoniosa, che ricorda da vicino la mitologia nazionale. L'America diventa una società pluralistica e senza classi, oppure (ed è sostanzialmente la stessa cosa) una società in cui esiste una tale varietà di classi da diventare irrilevante. E la ridefinizione boorstiniana del conflitto sociale rappresenta, a ben vedere, l'equivalente della sua negazione.

Allo stesso tempo, il conflitto sociale è riproposto sotto forma di contrasto aperto tra America ed Europa. Ciò è vero anche per Hartz, la cui posizione, anzi, rappresenta un approccio storico esplicitamente comparativo. Quanto a Boorstin, egli accentua la continuità della storia americana, sostenendo che non ci sono mai stati dei reali conflitti interni (perfino la rivoluzione e la guerra civile non rappre-

60. *Ibid.*, p. 5. Vedi anche Boorstin, *The Americans*, p. 145.

61. *Ibid.*, pp. 185-188.

sentano delle profonde divisioni, secondo tale interpretazione!). In contrasto, egli accentua la discontinuità della storia europea, caratterizzata da violente oscillazioni di potere e rapidi cambiamenti di regime.

Il vecchio pregiudizio americano tendente ad identificare l'Europa col peccato, e a raffigurarla come una società di classe vecchia, decadente e corrotta, riappare al di là del complicato schema interpretativo. Le ideologie sono la causa della instabilità dell'Europa, e Boorstin sembra condividere, a questo punto, un altro vecchio pregiudizio americano, il pregiudizio contro gli intellettuali e gli « uomini di mente » contrapposti agli « uomini d'azione ». I filosofi sono necessariamente elitisti e alienati dalla società, e quindi non ci si può (né ci si deve) fidare di loro. Così, descrivendo i primi americani, Boorstin riferisce il loro « dubbio che il pensatore professionale potesse pensare meglio degli altri »⁶² e in un altro passaggio egli sostiene che « le novità del nuovo mondo li portarono a sospettare che una verifica elaborata potesse essere essa stessa fuorviante »⁶³. Questo sembra essere il sospetto di Boorstin stesso.

Se la scoperta nell'opera di Boorstin di questo pregiudizio contro gli intellettuali può apparire dapprima strana, visto che è egli stesso un intellettuale raffinato, tale constatazione diventa però meno strana, se si nota che Boorstin, lungi dall'essere alienato dalla società a cui appartiene, è invece totalmente riconciliato con essa, e concorda totalmente con i suoi fini. Nel clima degli anni Cinquanta, di conseguenza, la sua teoria si presta ad essere strumentalizzata in quella che Christopher Lasch ha definito la « guerra fredda culturale »⁶⁴.

Così, secondo Boorstin, l'ideologia come tale è perico-

62. *Ibid.*, p. 151.

63. *Ibid.*, p. 150.

64. CHRISTOPHER LASCH, « The Cultural Cold War: A Short History of the Congress for Cultural Freedom », in *Towards a New Past: Dissenting Essays in American History*, a cura di BARTON BERNSTEIN (1967; rpt. New York, Vintage, 1969), pp. 322-359.

losa poiché, rendendo astratti i principi della vita politica, tende a divenire « idolatria ». Le ideologie europee diventano così *necessariamente* sinonimo di totalitarismo, e sono prontamente assimilate al fascismo, al nazismo o al comunismo. Boorstin immagina che « i venti del dogma e le bufere della rivoluzione » soffino violentemente sul vecchio continente⁶⁵. Ed egli porta alle estreme e forzate conseguenze questo assunto quando afferma, con un voluto paradosso, che la differenza tra l'America e l'Europa è come « la differenza tra Washington e Napoleone, tra Roosevelt, Truman ed Eisenhower da una parte e quei letterati europei 'nati in soffitta', come Lenin, Mussolini ed Hitler »⁶⁶.

A questi « opposti estremismi » egli contrappone l'esperienza democratica americana. Gli Stati Uniti vengono a simbolizzare ancora una volta la sola reale democrazia esistente al mondo. Ma ciò implica necessariamente che il sistema di vita americano non possa essere esportato, e a questo proposito, Boorstin è critico della politica estera delle amministrazioni Truman e poi Eisenhower verso i paesi del Terzo Mondo. « Non abbiamo nulla nel campo della teoria che può essere esportato ad altri popoli della terra »⁶⁷.

Allo stesso modo, Hartz sostiene che il liberalismo, e cioè il modo di pensare prevalente in America, non sia una teoria che « altri popoli possano facilmente capire o utilizzare »⁶⁸.

La storia acquista una dimensione deterministica. Se le istituzioni e i valori politici non possono essere esportati, se

65. BOORSTIN, *The Genius*, pp. 34-35. Come ha notato giustamente John Diggins, Boorstin risulta contraddittorio nel suo modo di trattare l'ideologia. Infatti, egli sembra concedere all'ideologia un potere causale in Europa, che invece viene negato in America, cosicché, secondo tale interpretazione, l'ideologia diventa irrilevante *soltanto* in America. Vedi JOHN P. DIGGINS, « Consciousness and Ideology in American History: The Burgen of Daniel J. Boorstin », *American Historical Review*, 76 (febbraio 1971), pp. 99-113. In particolare, confronta p. 112.

66. BOORSTIN, *The Americans*, p. 154.

67. BOORSTIN, *The Genius*, p. 1.

68. HARTZ, *The Liberal Tradition*, p. 305.

essi sono solo « dati » dall'ambiente e dal passato, se crescono automaticamente anziché essere creati e ricreati dal basso, allora l'uomo non è più il protagonista della storia. L'individuo non è più responsabile per le istituzioni della società, visto che gli è negata la libertà stessa di creare i propri valori attraverso una scelta cosciente. Non esistendo l'autodeterminazione, l'uomo, secondo Boorstin, « non ha il potere di rifare la sua cultura a volontà »⁶⁹.

Per di più, la fede europea che « l'uomo possa migliorare le sue condizioni secondo qualche immagine colossale » è una « illusione romantica »⁷⁰. Boorstin, quindi, arriva a fornire una completa razionalizzazione del sistema capitalistico americano che, in questo contesto, è solo il *prodotto naturale* del passato e del continente. Non esistono alternative possibili e non c'è nemmeno posto per il dissenso, essendo negato anche il « diritto alla rivoluzione ».

La relativa semplicità del pensiero di Parrington ha ceduto il posto a una vera e propria filosofia della storia. E, applicando alla storia il concetto di paradigma di Thomas S. Kuhn, si potrebbe affermare che il « paradigma progressista » di Parrington è stato sostituito dal « paradigma del consenso » di Boorstin⁷¹. Una certa mancanza di sofisticazione è stata sostituita da uno schema altamente elaborato, ma, al di là della raffinatezza stilistica, le conclusioni sono abbastanza deludenti. A conti fatti, l'interpretazione di Boorstin sembra essere piuttosto semplice, e forse troppo semplice. E John Higham sembra avere ragione quando afferma che « la semplicità ha ceduto il passo alla complessità » ma il risultato è « una visione della storia ancora più semplice di prima »⁷².

CRISTINA SCATAMACCHIA

69. BOORSTIN, *The Genius*, p. 6.

70. *Ibid.*, p. 7.

71. Per il concetto di paradigma, vedi THOMAS S. KUHN, *The Structure of Scientific Revolutions*. Second ed. enlarged. (Chicago, Chicago University Press, 1970. Pubblicato originariamente nel 1962). Confronta anche MICHAEL MCGIFFERT, « American Puritan Studies in the Sixties », *William and Mary Quarterly*, 3rd series, 27 (gennaio 1970), p. 65.

72. JOHN HIGHAM, *Writing American History*, p. 146.

STUDI AMERICANI

Rivista annuale dedicata alle lettere e alle arti negli Stati Uniti

DIRETTORE: AGOSTINO LOMBARDO

Numeri 1-24 — Anni 1955-1978

- Vol. 1, 1955, pp. 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. 6.000: dedicato in parte a Melville, contiene articoli su T. S. Eliot, F. S. Fitzgerald, O'Neil, ecc.
- Vol. 4, 1958, pp. 436, L. 6.000: dedicato in parte a Mark Twain, contiene articoli su Prescott, Edmund Wilson, Pavese, ecc.
- Vol. 5, 1959, pp. 390, L. 6.000: dedicato in parte a T. S. Eliot, contiene articoli su E. A. Poe, Faulkner, D. Barnes, ecc.
- Vol. 6, 1960, pp. 420, L. 6.000: contiene articoli su Hawthorne, Melville, Henry James, J. C. Ransom, ecc.
- Vol. 7, 1961, pp. 476, L. 6.000: contiene articoli su Whitman, De Forest, Dreiser, Faulkner, Hemingway, Malamud, ecc.
- Vol. 8, 1962, pp. 372, L. 7.000: dedicato in parte a Emily Dickinson, contiene articoli su Melville, Sherwood Anderson, Sinclair Lewis, William Burroughs, ecc.
- Vol. 9, 1963, pp. 500, L. 7.000: contiene articoli su Bryant, Poe, Henry James, Thomas Wolfe, Marianne Moore, Theodore Roethke, ecc.
- Vol. 10, 1964, pp. 508, L. 7.000: contiene articoli su Cotton Mather, C. B. Brown, Edith Wharton, Salinger, Ginsberg, ecc.

Vol. 11, 1965, pp. 468, L. 7.000: contiene articoli su Poe, Henry James, Mark Twain, Hilda Doolittle, T. S. Eliot, H. Crane, ecc.

Vol. 12, 1966, pp. 406, L. 7.000: contiene articoli su Irving, Emerson, E. Dickinson, Salinger, Barth, ecc.

Vol. 13, 1967, pp. 510, L. 7.000: contiene articoli su Rowlandson, Freneau, Fenimore Cooper, Melville, G. Eliot, H. James, Hemingway, ecc.

Vol. 14, 1968, pp. 452, L. 7.000: contiene articoli su Thoreau, Hawthorne, Melville, Faulkner, Dahlberg, ecc.

Vol. 15, 1969, pp. 485, L. 7.000: contiene articoli su Cooper, Lowell, Melville, James, Eliot, Wright, Baldwin, ecc.

Vol. 16, 1970, pp. 480, L. 8.000: contiene articoli su Barlow, W. Irving, Longfellow, T.S. Eliot, ecc.

Vol. 17, 1971, pp. 508, L. 9.000:

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: Flannery 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. 9.000.

R. M. COLOMBO, *Hugh Henry Brackenridge e la frontiera americana*. - P. BAIRATI, *La cultura radicale americana tra storia e retorica*. - M. RIVAS, *Mazzini et les écrivains anglais et américains 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 esteta al fronte: John dos Passos e la prima guerra mondiale*. - N. ZAPPONI, *Odi e amori futuristi di Ezra Pound*. - R. S. CRIVELLI, *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 American Literature: a Reexamination*. - M. C. COCO DAVANI, *Happenings*. - L. CARETTI, *Jack Gelber a «contatto» con il "Living Theatre"*.

Vol. 19-20, 1973-1974, pp. 408. L. 9.000.

I. VIVAN, *La sfida quacchera alla nuova Inghilterra*. - L. CODIGNOLA, *Francis Parkman: Wilderness e progresso*. - K. S. HOUSE, *Francesco Caracciolo, Fenimore Cooper and «Billy Bud»*. - E. MENASCÈ, *E. A. Poe e i suoi contemporanei*. - A. J. KOPPELHAVER, *«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. FERRUGGIA, *Il teatro di Le Roi Jones*. - *La letteratura beat americana*. Nota bibliografica a cura di A. GEBBIA.

Vol. 21-22, 1975-1976, pp. 552. L. 10.000.

P. CABIBBO, *L'invenzione di Pocahontas*. - G. GATTI, *Ponteac: una tragedia indiana*. - V. LERDA GENNARO, *Movimenti di protesta agraria e populismo nel Sud degli Stati Uniti, 1877-1896*. - J. COY, *A thematic and character approach to Henry James*. - L. VALTZ MANNUCCI, *I saggi di Frank Norris*. - R.S. CRIVELLI, *«The Enormous Room» e la visione del pellegrino*. - P. LUDOVICI, *Oliver La Farge e i nuovi indiani*. - M.V. D'AMICO, *Cinque versioni del «trickster»*. - D. MONTANARI, *Il personaggio nero nei romanzi di William Faulkner*. - M. STRANO, *La visione entropica di Norman Mailer*. - C. SCATAMACCHIA, *«Liberation» e la tradizione radicale americana*. - G. MOORE, *American Poetry, 1900-1950: Notes toward a re-assessment*. - D. ABBATE BADIN, *Roethke and Rimbaud: a case of identity*. - A. GOLDONI, *Robert Duncan o la poesia come religione*. - G. SILVANI, *L'isola di Robert Creeley*. - M.A. SARACINO, *«Bread and Puppet Theatre» fra utopia e impegno*. - M. BATTILANA SHANKOVSKY, *Sull'umorismo americano contemporaneo*.

Vol. 23-24, 1977-1978, pp. 396 L. 12.000.

A. PORTELLI, *E. A. Poe e due canzoni femministe dell'Ottocento*. - M. CORONA, *«Moby-Dick; or The Whale»: analisi di un titolo*. - L. TERZO, *Lettura di «Bartleby»*. - P. LUDOVICI, *The craftsmanship of timelessness*.

a linguistic investigation of « Leaves of Grass ». - B. PISAPIA, *Stephan Crane: la 'lunga logica' di « Maggie ».* - P. CABIBBO, *Linguaggio e metalinguaggio teatrale in « Maggie ».* - M. O. MAROTTI, *Mark Twain alle soglie della fantascienza.* - H. GARDNER, *Frank Norris: « The Octopus ».* - F. FIUMI, *Sul simbolismo di T. S. Eliot.* - M. CAMBONI, *Le poesie oggetto di Gertrude Stein.* - C. SCATAMACCHIA, *Tre interpretazioni della storia americana: Parrrington, Boorstin e Hartz.*

A *Studi Americani* hanno collaborato: D. Abbate Badin; M. L. Allen; V. Amoruso; R. Anzilotti; P. Bairati; S. Baldi; L. K. Barnett; M. Battilana Shankovsky; A. A. Berger; R. Bianchi; M. L. Bignami; F. Binni; P. Boitani; P. Bompard; M. ulgheroni; H. Bungert; P. Cabibbo Jandolo; G. Calinmi; G. Cambon; L. Caretti; B. Cartosio; R. Cesarini; R. H. Chase; P. Chiesa; E. Chinol; E. Cifelli; L. iotti Miller; M. L. Coco Davani; L. Codignola; S. Colognesi; R. M. Colombo; C. Consiglio; A. ontenti; M. Corona; C. Corradini Ruggiero; J. Coy; R. S. Crivelli; N. D'Agostino; M. V. D'Amico; P. De Logu; M. T. De Maio; E. de Michelis; M. de Stasio; A. Fabris; F. Ferrara; G. Ferruggia; G. Fink; F. Fiumi; N. Fusini; V. Garieli; G. Gadda Conti; R. Gale; L. Galli; L. Gallino; L. Garegnani Unali; G. Gatti; A. Gebbia; M. Geismar; A. Giaccari; R. Giammanco; A. Giannitrapani; C. Giorcelli; M. T. Giuliani; A. Goldoni; C. Gorlier; F. Gozzi; F. C. Gozzini; M. Gradoli; P. Guidetti; A. Guidi; A. P. Hinchliffe; K. S. House; C. Izzo; S. J. Kahn; A.J. Koppenhaver; B. M. Lanati; A. Lombardo; R. Lo Schiavo; J. Lucas; P. Ludovici; R. Lundy; C. Lupo; G. Manganelli; G. Martignetti; A. Mastrangelo; M. Materassi; J. C., Mathews; H. T. McCarthy; B. Melchiori; G. Melchiori; M. Mcladò; E. Menascè; G. Miglior; M. Millgate; P. Mirizzi; M. Moffa; D. Montanari; E. Mortara Di Veroli; R. Oliva; C. Pagetti; M. Pagnini; A. Pandolfi; D. Paroissien; M. Pasi; A. Pellegrini; S. Perosa; S. Piccinato; B. M. Pisapia; B. Placido; Vi Poggi; S. Poli; A. Portelli; G. Prampolini; M. Praz; P. Pugliatti; M. Ratner; C. J. Rawson; M. Rivas; A. Rizzardi; F. Rossi; S. Rossi; E. Rossi Linguanti; R. Ruffini D'Errico; P. Sanavio; V. Sanna; A. Serpieri; G. Sertoli; G. Silvani; G. Sinko; P. Spinucci; M. Stella; B. Stringher; C. Strout; B. M. Tedeschini Lalli; V. Verucci; I. Vivan; L. Wainstein; A. Weissgarber; R. L. White; A. Winner; J. Woodress; N. Zapponi; 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. 4.500.
- * 2. GLAUCO CAMBON, *Tematica e sviluppo della poesia americana*. 1956, pp. 252 (esaurito).
- * 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. 4.500.
5. NEMI D'AGOSTINO, *Ezra Pound*. 1960, pp. 180. L. 4.000.
- * 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. 6.000.
8. CLAUDIO GORLIER, *L'universo domestico. Studi sulla cultura e la società della Nuova Inghilterra nel secolo XIX*. 1962, pp. 296. L. 6.000.
9. ELÉMIRE ZOLLA, *Le origini del trascendentalismo*. 1963, pp. 202. L. 6.000.
10. PIETRO MIRIZZI, *Mark Twain*. 1965, pp. 328. L. 6.000.
11. MARISA BULGHERONI, *La tentazione della chimera. Charles Brockden Brown e le origini del romanzo americano*. 1965, pp. 280. L. 5.500.
- 12-13. *Repertorio bibliografico della letteratura americana in Italia*. A cura del CENTRO STUDI AMERICANI sotto la direzione di BIANCAMARIA TEDESCHINI LALLI. 1966. Vol. I: 1945-1949, pp. xvi-172; vol. II: 1950-1954, pp. 280. Prezzo dei due volumi: L. 12.000.
- 14-15. CARLO IZZO, *Civiltà americana*. 1967. Vol. I: *Saggi*, pp. 440; vol. II: *Impressioni e note*, pp. 308. Prezzo dei due volumi: L. 10.000.

16. CRISTINA GIORCELLI, *Henry James e l'Italia*. 1968, pp. 168. L. 4.500.
17. MARIO MATERASSI, *I romanzi di Faulkner*. 1968, pp. 438. L. 8.000.
18. ALBERTA FABRIS, *Henry James e la Francia*. 1969, pp. 372. L. 7.000.
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. 10.000.
20. CARLO PAGETTI, *Il senso del futuro. La fantascienza nella letteratura americana*. 1970, pp. 331. L. 7.000.
21. LINA GAREGNANI UNALI, *Mente e misura. La poesia di William Carlos Williams*. 1970, pp. 260. L. 5.600.
22. GIUSEPPE GADDA CONTI, *W.D. Howells*. 1971, pp. 300. L. 6.000.
23. PIERO BOITANI, *Prosatori negri americani del Novecento*. 1973, pp. 328. L. 7.000.
24. GIUSEPPE MASSARA, *Viaggiatori italiani in America (1860-1970)*. 1976, pp. 231, L. 8.000.
25. GUIDO FINK, *I testimoni dell'immaginario. Tecniche narrative dell'Ottocento americano*. 1978 pp. 390. L. 10.000.

In corso di stampa:

MASSIMO BACIGALUPO, *L'ultimo Pound*.

ENGLISH MISCELLANY

A Symposium of History, Literature and the Arts

Editor: MARIO PRAZ

Assistant Editor: GIORGIO MELCHIORI

Numeri 1-27 — Anni 1950-1978

Publicato annualmente sin dal 1950; collaboratori ai primi ventidue 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. Bottrall; 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; Cl. 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. Fellheimer; 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; 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; R. 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. Presson; F. T. Prince; P. Rebora; C. Refice; A. Renoir; J. Richardson; S. Rosati; S. Rossi; C. Roth; G. S. Rousseau; L. Salerno; A. 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. Welck; H. V. White; J. H. Whitfield; S. J. Woolf; E. Zolla.

Vol. 22, 1971, pp. 352, 11 illustrazioni, L. 8.000:

M. H. PARTEE, *Anti-Platonism 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, *Studies 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. 8.000:

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 Classic*. - 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, 1973-1974, pp. 315, 8 illustrazioni, L. 9.000:

M. TUNG, *Emblematic Inventions of Alciati and Whitney*. - P. PALMER, *Marvell, Petrarchism and «De gli eroici furori»*. - G. BRUNETTI, *Swift e la satira della scienza*. - V. PAPETTI, *Amor sacro e amor profano in alcuni romanzi settecenteschi*. - J. M. ALEXANDER, *«Ut Musica Poesis» in Eighteenth Century Aesthetics*. - J. C. BEASLEY, *Fanny Burney and Jane Austen's «Pride and Prejudice»*. - A. COZZA, *The Betheral of Bleakrigs*. - B. SWANN, *«The Mill on the Floss» and the Form of Tragedy*. - E. PAGANELLI, *Thomas Hardy: paradigmi e simboli ambientali*. - B. BONADEO, *D. H. Lawrence's View of the Italians*. - P. ROSSI, *«The Fox» e «La Lupa»: D. H. Lawrence lettore di Verga*. - M. MELCHIONDA, *«The Waste Land»: vv. 137-8*. - L. MAGNANI, *Beethoven as Reader of Shakespeare*. - *English Studies in Italy*.

Vol. 25, 1975-1976, pp. 396, 8 illustrazioni, L. 10.000.

A. FAJ, *Poetic Reminiscences and an Ascetic Principle in «Patience»*. - A. M. KINGHORN, *William Tyndale's Tractate of Disobedience, «The Obedience of a Christian Man»*. - R. COOGAN, *Surrey's Petrarchism and Tudor Concepts of Translation and Imitation*. - R. COOGAN, *The Date of Wyatt's «Jopas' Song»*. - PH. DUST, *The Kiss in Iyly's «Endymion»*. - S. EL-GABALAWY, *Aretino's Pornography in the Later English Renaissance*. - R. E. MCFARLAND, *The Rhodian Colossus in Renaissance Emblem and Poetry*. - L. T. FITZ, *Mental Torment and the Figurative Method of «The Tempest»*. - C. DAVIDSON, *Herbert's «The Temple»: Conflicts, Submission and Freedom*. - W. SCHLEINER, *The Hand of the Tongue: Emblematic Technique in One of Donne's Sermons*. - J. E. PARISH, *«Sun, Stand Still!»*. *Secular Parody of Sacred Wonders*. - S. FAJOLA NERI, *La narrativa epistolare prima di Richardson*. - N. BETTI, *Lo statuto del narratore in «Tristram Shandy»*. - PH. FLYNN, *Recovering Francis Jeffrey*. - M. A. CERUTTI, *Trollope e l'autobiografia*. - B. A. MELCHIORI, *The Windows*.

of the Victorians. - C. DE PETRIS, *Ginestre o lillà sulla tomba del poeta?* - G. JACKSON, *Bemerkungen zu Elizabeth Bowens «Demon Lover»*. - M. JACINI, *Un esempio di comunicazione verbale: i titoli dei detective novels di Agatha Christie*. - *English Studies in Italy*.

Vol. 26-27, 1977-1978, pp. 412, 9 ill. f.t., L. 12.000:

P. BOITANI, *Piers Plowman: il classico della parola*. - T. GROVE, *Sexual Intemperance and the Fall of the Round Table*. - B. WINDEATT, *The 'Painted Process': Italian to English in Chaucer's «Troilus»*. - K. FRIEDENREICH, *English Renaissance Accounts of the Fall of Constantinople*. - T. MOSTYSSER, *Puritan Meditation and Four Devotional Lyrics by Fulke Greville*. - B. A. MELCHIORI, *A note on the Murdered Duncan and the Drowned Ophelia*. - G. D'ANNA, *Shakespeare's «Troilus and Cressida», V. iii and V. x: A Textual Problem*. - S. EL-GABALAWY, *George Herbert and the Emblem Books*. - D. H. BROCK, *Praise and Dispraise: Salient Social Aspects of Ben Jonson's Poetry*. - P. KAUFMAN, *Sheridan as Social Crusader: «The Rivals», 1,2 in New Perspective*. - J. F. GERALD, *The Structures of Mill's «Autobiography»*. - M. MAYMONE SINI-SCALCHI, *E. G. Craig: il dramma per marionette*. - H. KLINGER, *Intention versus Art: L. H. Myers and the Novel*. - A. BONADEO, *Gli italiani di D. H. Lawrence*. - C. BIGAZZI, *«Riders to the Sea»: problemi di traduzione*. - O. DE ZORDO, *«Paneros» o della giovinezza*. - V. PAPETTI, *«Parents and Children», o del teatro impossibile*. - *English Studies in Italy 1977-78*.

NUOVO MONDO

La storia, le arti, la filosofia negli Stati Uniti d'America

- * 1. FREDERICK J. HOFFMAN, *Il romanzo in America, 1900-1950*. Traduzione di Augusto Guidi. 1953, pp. 230 (esaurito).
- * 2. JOHN I. H. BAUR, *Le arti figurative in America, 1900-1950*. Traduzione di Giorgio Melchiori. 1954, pp. 228 (esaurito).
- * 3. LOUISE BOGAN, *La poesia in America, 1900-1950*. Traduzione di Nemi D'Agostino. 1954, pp. 127. L. 3.500.
4. EDMOND M. GAGEY, *Il teatro in America, 1900-1950*. Traduzione e introduzione di Mario Roberto Cimnaghi. 1954, pp. 372. L. 5.000.
5. RAY B. WEST Jr., *Il racconto in America, 1900-1950*. Traduzione di Giuliana Scudder. 1955, pp. 145. L. 4.000.
6. WILLIAM VAN O'CONNER, *La critica letteraria in America, 1900-1950*. Traduzione di Fiammetta Moroni. 1955, pp. 204. L. 3.000.
7. MORTON D. ZABEL, *Antologia della critica americana del Novecento*, 4 vol. Vol. I, 1957, pp. 348; vol. II, 1961, pp. 380; vol. III, 1962, pp. 404; vol. IV, 1964, pp. 348. Prezzo dei 4 volumi L. 15.000.
8. ALLEN TATE, *Saggi e poesie*. Traduzione di Nemi D'Agostino. 1957, pp. 186. L. 3.500.
9. JOHWARD e GEORGE K. BELLOWE, *Breve storia della musica in America*. Traduzione di Lidia Lovatelli. 1963, pp. 575. L. 7.000.
10. RICHARD M. DORSON, *Il folklore in America*. Traduzione di Elisabetta Battista. 1964, pp. 376. L. 6.000.
11. J. HECTOR ST. JOHN DE CREVECOEUR, *Lettere di un agricoltore americano*. Traduzione di Ornella Camalero. 1965, pp. 266. L. 3.500.
12. WILLIAM MILLER, *Nuova storia degli Stati Uniti*. A cura di Renato Grispo. Prefazione di Raimondo Luraghi. 1966, pp. xii-530. L. 8.000.
13. VAN WYCK BROOKS, *Il mondo di Washington Irving*. 1959, pp. 431. L. 3.000.

Stampato con i tipi
della Tipolitografia Aurelia 72 s.r.l.
Roma

CCPIA
OMAGGIO