

STUDI AMERICANI

25 - 26

ROMA 1979-1980
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

R. M. TEDESCHINI LALLI

STUDI AMERICANI

25 - 26



ROMA 1979-1980

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

PAOLA GALLI MASTRODONATO, <i>The Fall of the House of Usher: il paradosso del narrare</i>	Pag. 7
CHIARA BRIGANTI, <i>Quattro racconti gotici di Melville</i>	» 37
FRANCESCO MARRONI, <i>Analisi topologica di Portrait of a Lady</i>	» 53
IGINA TATTONI, <i>What Maisie knew</i>	» 71
CAMILLA PAGANI, <i>Immagini in What Maisie knew</i>	» 93
ORIANA PALUSCI, <i>Due strategie narrative a confronto in An American tragedy</i>	» 117
GIUSEPPE GADDA CONTI, <i>William James e Theodor Roosevelt nella stampa italiana</i>	» 135
FEDORA GIORDANO, <i>Il primo impatto della psicanalisi sulla cultura americana</i>	» 179
MARIO MATERASSI, <i>Il doppio paradigma ideologico di The Pearl di John Steinbeck</i>	» 199
PAOLA GADDI, <i>James Agee</i>	» 225
STEFANO TANI, <i>Plot Structures in the fiction of John Hawkes: from The Cannibal to the sexual triad</i>	» 263
BERNADETTE FALZON, <i>Images of the poet's personae in Sylvia Plath's The Colossus</i>	» 295
CARLO GIACOBBE, <i>La poesia di Frank O'Hara</i>	» 331
GIUSEPPINA CORTESE, <i>«Defending the Groves»: Gary Snyder's Poetry of the Earth</i>	» 373
ANNA RITA SCALESSE, <i>La conquista dei mondi interiori</i>	» 405
GIORGIO MARIANI, <i>Alce Nero scrive: la stampa indiana degli anni '60 e '70</i>	» 423

THE FALL OF THE HOUSE OF USHER: IL PARADOSSO DEL NARRARE.

«The Fall of the House of Usher» risalta, ad una prima lettura, per una sua esplicita complessità narrativa che sfida la «faculty of analysis»¹ tanto teorizzata da Poe nei vari saggi di critica letteraria. Come hanno dimostrato per primi i formalisti russi, molte considerazioni critiche di Poe rimangono pertinenti tuttora: «Il suo articolo sui racconti di Nathaniel Hawthorne è un trattato sui generis intorno alle caratteristiche costruttive della novella»². Analizzando la «constructive ability» che deve regolare la produzione del testo, Poe elenca le «properties» che rendono tale produzione possibile: «... a great deal depends ... upon patience, upon concentrativeness, or the power of holding the attention steadily to the one purpose, upon self-dependence and contempt for all opinion which is opinion and no more — in especial, upon energy or industry»³. La letteratura, in base a questa poetica e in quanto opera di scrittura, viene considerata da Poe come lavoro intellettuale quantificabile. «The Fall of the House of Usher» si configura quale messa a nudo del procedimento della narrazione.

IL DISCORSO NARRATIVO

Partendo dall'unità costituita dalla «short prose narrative, requiring from a half to one or two hours in its perusal»⁴, è già individuabile ad un primo livello lo sfasamento esistente tra il tem-

1. EDGAR ALLAN POE, «Men of Genius», *Poems and Essays*, New York, Everyman's, 1972, p. 326.

2. BORIS EJCHENBAUM, «Teoria della prosa», *I formalisti russi*, TZVETAN TODOROV ed., Torino, Einaudi, 1968, p. 242.

3. EDGAR ALLAN POE, «Men of Genius», p. 326.

4. EDGAR ALLAN POE, «Nathaniel Hawthorne», *Poems and Essays*, New York, Everyman's, 1972, p. 188.

po della lettura e il tempo della «narrative». La doppia dimensione spazio-temporale del testo — la pagina stampata con la sua sequenza grafica da un lato e la successione diacronica degli avvenimenti dall'altro — permette di raggruppare alcune categorie narrative (storia, racconto, narrazione) secondo funzioni che evidenzino le relazioni temporali esistenti tra di loro⁵.

Cominciando la lettura di «House of Usher» dal suo inizio, possiamo individuare di primo acchito alcune anacronie. Tenendo presente che «I had been passing»⁶ è la forma verbale che dà l'avvio alla storia, le «shadowy fancies that crowded upon me as I pondered» sono una prolessi rispetto a questo livello primo della narrazione. Contemporaneamente alla prima visione della casa («within view of the melancholy House of Usher») si verifica con la pausa descrittiva che inizia da «I know not how it was» un primo arresto della velocità del discorso. Questa pausa che copre un vasto spazio della pagina esemplifica perfettamente lo sfasamento esistente tra storia e racconto: alla quantità di testo impiegato non corrisponde una eguale quantità di avvenimenti narrati. Il discorso risulta notevolmente rallentato dalla prevalenza che la pausa acquista sulla narrazione dei fatti: lo stesso procedimento si ripete con «and acting upon this idea, I reined my Horse to ...» azione a cui segue con «gazed down» una pausa descrittiva, pausa che precedentemente sulla pagina si aveva dopo «within view».

A questo stadio dell'analisi una prima ipotesi è possibile: nel discorso narrativo la progressione diegetica — misurabile in minuti, ore, giorni — è continuamente ostacolata dalla lunghezza — misurabile in righe e pagine — delle pause descrittive che determinano un'anisocronia o cambiamento di velocità con effetto ritardante e dilatatorio. Il racconto ne risulta appesantito e la contrapposizione a livello sintattico di dinamico e di statico («I had been passing,» «found myself») trova il suo corrispettivo nella strut-

5. Per comodità la terminologia impiegata segue lo schema metodologico fornito da Genette nel suo «Discorso del racconto». Vedi GÉRARD GENETTE, *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976.

6. EDGAR ALLAN POE, «The Fall of the House of Usher», *Selected Poetry and Prose of Poe*, New York, The Modern Library, Random House, 1951, tutte le citazioni da p. 155 e segg.

tura narrativa, in cui l'azione, elemento primo della diegesi, è subordinato all'atto di pensiero, elemento primo della pausa descrittiva. Infatti, a tre pagine dall'inizio del discorso, il narratore deve ancora entrare nella casa; possiamo quindi stabilire che la mancanza quasi totale di azione determina la staticità del racconto. Se si elencano i segmenti diegetici finora incontrati, si vedrà che il movimento spaziale si riduce altre soli momenti: «found Myself... within view», «I reined my horse to» e «I rode over... to the house». La temporalità (che potrebbe essere misurata in x minuti) di questo movimento *orizzontale* è dilatata in uno spazio narrativo di due pagine e mezzo, riducendo la portata rispetto al movimento *verticale* dell'attività percettiva («gazed down» e «uplifted my eyes», corsivo mio) che si pone come temporalità effettiva di lettura.

Il racconto come processo di acquisizione di un'esperienza («I looked», «I gazed», «I considered», «while speculating», «there grew in my mind», «I scanned») ha assoluta priorità sulla sequenza diegetica.

La pausa percettiva che rende possibile la speculazione mentale appare dominata dalla prima persona e la ricerca conoscitiva configura il narratore quale fattore principale di regolazione della temporalità del discorso narrativo. La pausa perde la sua caratteristica di subordinazione rispetto all'azione e si pone allo stesso livello della successione diegetica diventando il movimento narrativo principale di «House of Usher», non più pausa ma attività di pensiero che rende dinamico il racconto.

Con l'ingresso nella stanza («The room in which I found myself») che ci riporta, con la forma riflessiva del verbo, al «found myself» della prima frase, avviene il nostro primo incontro con Usher: «Upon my entrance, Usher arose from a sofa... We sat down; and for some moments, while he spoke not, I gazed upon him...». L'osservazione minuziosa di Usher è la continuazione del processo percettivo iniziato con l'ispezione della stanza («the eye», «objects around»). Cambia solamente l'oggetto esaminato, il punto di vista è lo stesso: i «some moments» sono dilatati in uno spazio di 39 righe, mentre fra il momento dell'entrata nella casa («I entered») e il momento dell'entrata nella stanza («ushered me») il racconto impiega 18 righe. I personaggi non occupano uno spazio nar-

rativo che li ponga in risalto rispetto agli oggetti e la descrizione di Usher è rapportabile per numero di righe alla descrizione della casa.

La durata della storia è compresa tra lo «evening of my arrival» e i «several days ensuing» l'inizio dell'agonia di lady Madeline per proseguire fino allo «entombment» e alla notte del «seventh or eighth day after», estensione diacronica che può essere misurata in due settimane approssimativamente, tenendo conto del riferimento a «some weeks». La narrazione del susseguirsi di tali avvenimenti è però rallentata dal ripetersi costante delle pause descrittive che operano una dilatazione del tempo narrativo, risultando in una prevalenza del sincronico/analitico rispetto al diacronico/diegetico: statico \neq dinamico, verticale \neq orizzontale.

L'istanza narrativa primaria che inizia dopo l'ultima visione della casa che cade («my brain reeled as I saw») ricostruisce retrospettivamente la storia che ha avuto il narratore protagonista in quanto esponente di un certo movimento diegetico orizzontale («as I found myself crossing the old causeway»). Questo momento dinamico è sovrastato strutturalmente dal momento verticale di percezione e di analisi: la nozione di protagonista quale agente che presuppone un certo spazio di azione, sembra perdere la sua accezione precisa. Se prendiamo in particolare la funzione analitica del narratore, notiamo l'intervento di un codice medico-scientifico («nervous agitation», «cataleptical character», «diagnosis», «hypochondriac», «hysteria») che pone il narratore in posizione di soggetto razionale capace di mantenere ed anzi acuire la distanza narrativa tra gli avvenimenti e il momento di scrittura, rendendolo capace di descrivere la «malady» di Usher. Ma questo controllo della materia narrativa è minato fin dall'inizio da un certo «indice psychologique, la nervosité»⁷ che rende estremamente ambiguo il narratore. Nel primo paragrafo il narratore si chiede: «What was it — I paused to think — what was it that so *unnerved* me in the contemplation of the House of Usher?» (corsivo mio) e si risponde: «It was a mystery all insoluble; nor could I grapple with the

7. CLAUDE RICHARD, «La double voix dans The Tell-Tale Heart», *Delta*, no. 1 (novembre 1975), p. 17.

shadowy fancies that crowded upon me as I pondered». L'equazione «unnerved» = «contemplation» qualifica l'atto di percezione estetica mediante un indice di nervosismo che mina dall'interno la coerenza empiricoscientifica della descrizione, causando l'allusione prolettica alle «shadowy fancies». Più avanti nel testo Usher pronuncia queste parole: «'... in this *unnerved* — in this pitiable condition — I feel... '» (corsivo mio); il quoziente di nervosismo accomuna il malato di mente («mental disorder») allo «scrutinizing observer», fornendo un primo esempio del processo di identificazione del narratore con il personaggio. Processo che ha il suo climax la notte del «seventh or eighth day after», durante la quale il narratore sente «creeping upon me, by slow yet certain degrees» quella «nervousness» che non riesce a razionalizzare («But my efforts were fruitless»). Le descrizioni-analisi lasciano il posto alla sequenza diegetica che accelera il racconto verso il finale dove questo processo di identificazione si conclude: «*Completely unnerved, I leaped to my feet*» (corsivo mio).

È significativo come la *linea della follia* sia preannunciata dallo stesso nome di lady Madeline: *Mad* — e — *line*. Paradossalmente, nell'intento di calmare i nervi scossi di Usher, il narratore sceglie fra i tanti libri (anche se, lo ammetto, i titoli non promettevano niente di buono) uno che si distingue per la sua nota di pazzia: «'Mad Trist'» (corsivo mio). Questi ammiccamenti del narratore nei confronti della credibilità della narrazione, rendono ancora più evidente l'intento di messa a nudo degli stessi meccanismi che dovrebbero rendere coerente l'insieme. C'è una pazzia imminente e il narratore tenta di convincerci razionalmente, che ha in mano gli strumenti per esorcizzarla, mentre sembra continuamente prepararla, sotterraneamente anticiparla.

La struttura narrativa ad anticipazione trova nel «racconto nel racconto», — il «'Mad Trist'» — come notato da Jean Ricardou — il momento risolutivo:

Se il narratore fugge precipitosamente dal castello, è perché *egli conosce già la fine del racconto*. Le concordanze sonore, che si sono stabilite fra il racconto che egli stava narrando e la scena che ha vissuto, lo portano a riconoscere che, per la via indiretta di un'abile trasposizione, egli ha letto in un certo modo la sua stessa avventura.... È dunque con il mi-

croscopico riassunto del racconto globale che la *mise en abyme* contesta l'organizzazione prestabilita del racconto. Essa, in quanto profezia, perturba il seguito del racconto svelandolo prima del tempo, per anticipazione⁸.

La narrazione quale espressione della voce del narratore e quale modo di svolgimento di alcuni presupposti, è fin dall'inizio *mise en abyme* dagli stessi procedimenti narrativi che ne rivelano l'essenza costruita e programmata. L'analisi del discorso narrativo è servita ad aprire il racconto ad una rosa di possibili implicazioni.

LA COSTRUZIONE

Il narratore è il protagonista del racconto e la sua esperienza della «House of Usher» è il filo conduttore che ci guida al «proposed effect»⁹ del crollo. La struttura ad anticipazione prodotta dall'attività di percezione statica e descrittiva, provoca nel narratore delle «fancies». Il «mystery all insoluble» si configura come una serie di ritorni alla prima visione che egli ha della casa. Come vedremo, la sua percezione scenografica del paesaggio è il primo esempio di messa a nudo della costruzione: così come il narratore sceglie gli elementi che compongono la «scene», così egli struttura gli elementi che formano il racconto.

LA SCENA

«Voilà un paysage selon ton goût; un paysage fait avec la lumière et le minéral, et le liquide pour les réfléchir!»: luce, solido e liquido riflettente sono le tre costanti che regolano la costruzione del paesaggio baudelairiano¹⁰. Paesaggio che attraverso l'operazione di scelta delle costanti è interpretato, manipolato dall'artista e perde la sua demotazione naturale per acquistare una sua essenza artificiale rapportabile ad un «goût» particolare. Paesaggio costruito che viene ricreato una seconda volta attraverso l'o-

8. JEAN RICARDOU, *L'ordine e la distopia e altri saggi di teoria del romanzo*, Roma, Lerici, 1976, p. 158, corsivo dell'autore.

9. EDGAR ALLAN POE, «Men of Genius», p. 326.

10. CHARLES BAUDELAIRE, *Petits poèmes en prose*, Paris, Garnier, 1928, p. 140.

perazione di rispecchiamento nel mezzo riflettente. Questo modello estetico extra-testuale ci può servire per individuare come le pause descrittive di «House of Usher» rimandino sempre ad un primo momento di percezione in cui la natura, il paesaggio, la casa, sono recepiti come una scena.

Durante il primo momento di percezione («the first glimpse of the building») avviene immediatamente uno scarto dal «natural» ad una «scene» organizzata: «I looked upon the scene before me — upon the mere house, and the simple landscape features». I «simple natural objects» possono essere riuniti in «combinations», scegliendoli secondo un «goût» preciso e creando un insieme di elementi che si reggono su leggi di coerenza nuove e diverse. Gli oggetti divengono «particulars of the scene» e «details of the picture» e acquistano una loro precisa autonomia nel testo, mezzo in cui sono combinati: non rispettano il codice del «sublime» che dovrebbe organizzare anche le più terribili «natural images». Il grado di fruizione estetica con cui il narratore valuta questa combinazione di elementi — «utter depression of soul» — si rapporta — attraverso l'indice psicologico dei presagi funesti — al movimento narrativo di percezione-anticipazione. La depressione psichica causata dalla recezione della casa è lo stato d'animo che provoca il presagio oscuro.

Il secondo momento di percezione («gazed down — but with a shudder even more thrilling than before — ») causa il rispecchiamento della scena nella superficie riflettente del «black and lurid tarn», operando la seguente trasformazione speculare: «the remodelled and inverted images of the gray sedge, and the ghastly tree-stems, and the vacant and eye-like windows» (corsivo mio). Speculare nel senso letterale di attributo di specchio, mezzo emblematico di sdoppiamento dell'oggetto. Lo stagno quale superficie riflettente diviene un fattore artificiale nella costruzione della scena. Il liquido come mezzo riflettente è onnipresente nell'opera di Poe ed è un elemento dominante nella sua concezione estetica¹¹.

11. Un «divertissement» affascinante sul tema è costituito dal saggio di Jean Ricardou, «L'aspetto singolare di quell'acqua», dove l'acqua magica di Gortlon Pym rappresenta nientemeno che la lettura del testo e l'opposizione americana nero-bianco si concretizza in un poco simbolico inchiostro-foglio di carta. Vedi JEAN RICARDOU, *L'ordine e la disfatta*, cit.

La struttura doppia di oggetto e immagine («house,» «its image in the pool») stabilisce una tensione fra i due punti della trasformazione, i quali si trovano a dipendere dal punto di vista fisso del narratore. L'azione di guardare nello stagno e di ricomporre inversamente l'oggetto-casa è una prerogativa soggettiva del narratore e deriva dal suo identificarsi con «the eye of a scrutinizing observer». Questa capacità percettiva è uno dei fattori sensoriali su cui si basa la sua esplorazione razionale del «mystery all insoluble» e la «contemplation of the House of Usher» è il programma operativo per lo sviluppo a vari livelli della costruzione.

Con la progressione del narratore dall'esterno della casa al suo interno, si assiste alla creazione di una seconda scena (o terza, se si considera la scena della casa ricomposta nello stagno): «The room in which I found myself», che ripete mediante la stessa struttura narrativa (il «found myself» dell'inizio) lo stesso modello estetico. La luce («Feeble gleams of encrimsoned light») ha una funzione scenografica ed i solidi, gli oggetti («prominent objects») che formano l'arredamento sono messi a fuoco da «the eye»-obbiettivo fotografico. La fruizione estetica è la stessa: «An air of stern, deep, and irredeemable gloom hung over and pervaded all».

La scena rappresenta quindi il primo procedimento di costruzione messo a nudo: l'atto di delimitazione e di scelta del paesaggio compiuto dal narratore e la seguente riflessione nello stagno rivelano i meccanismi artificiali che controllano la composizione. Poe precisa in «The Domain of Arnheim» (1847) come l'arte della composizione «is apparent to *reflection* only; in no respect has it the obvious force of a feeling»¹², dove la riflessione e il pensare due volte, caratteristici della pausa descrittiva, sono sintomatici di un processo logico che secondo Poe deve regolare la costruzione del racconto con la «precision... of a mathematical problem»¹³.

12. EDGAR ALLAN POE, «The Domain of Arnheim», *Tales of Mystery and Imagination*, New York, Everyman's, 1975, p. 38, corsivo mio.

13. EDGAR ALLAN POE, «The Philosophy of Composition», *Poems and Essays*, cit. p. 166.

LA STRUTTURA SPECULARE

Lo stagno quale meccanismo impiegato per rendere evidente la «reduplication», è un altro modo del narratore per intervenire direttamente sul tessuto del racconto. È come se il narratore si rivolgesse al lettore per fargli notare che, per quanto egli si impegni ad analizzare ed osservare che le pause descrittive ritornano e parlano sempre della stessa cosa, tutto lo svolgimento era già stato previsto e preannunciato. La specularità, per chi non volesse andare nel profondo, era resa palese dalla costruzione della scena il cui procedimento compositivo veniva raddoppiato dalla riflessione nello stagno.

La particolarità del testo di parlare su se stesso deriva dalla presenza della struttura speculare a più livelli. Il rispecchiamento della scena come procedimento è accentuato dal rispecchiamento di una pagina sull'altra: la prima visione nella prima pagina («first glimpse») è riflessa nella seconda pagina («gazed down») per poi essere ripetuta nella terza pagina («I again uplifted my eyes»). Questo incastro di una pagina nell'altra, determina la chiusura speculare del discorso narrativo. Il continuo rimandare il progresso della diegesi per fermarsi ad osservare e pensare («I paused to think»), ha come risultato *la messa a nudo della stessa scrittura*. Avviene in effetti una saldatura fra le pagine: il narratore è vanificato dalla ripetizione che rimanda ad un primo momento poi rispecchiato più volte nel testo. L'oggetto è sempre uno, le immagini molte.

Il narratore è del resto consapevole di questa forzatura del discorso ed ammette che l'operazione di rispecchiamento lo ha portato ad «accelerate the increase itself», e definisce questo procedimento una «paradoxical law». L'intento paradossale di aumentare, attraverso la riflessione nello stagno, la «superstition» che lo affligge, è in effetti *il paradosso di continuare a descrivere un'azione già risolta e conclusa*.

Il «racconto nel racconto» è un chiaro esempio di messa a nudo della scrittura attraverso la specularità: il «'Mad Trist'» riproduce in piccolo la struttura narrativa del racconto primo. Ad un primo livello tipografico, il «racconto nel racconto» contiene al suo interno un segmento in versi («Who entereth herein, a conqueror

hath bin; / Who slayeth the dragon, the shield he shall win;») che richiama «The Haunted Palace» del racconto. Ethelred, l'eroe, in preda ai fumi del vino entra anch'egli in una casa fatta di «'dry and hollow-sounding wood'» e non è un caso che, nel descrivere lo «exterior» della casa di Usher, il narratore parli della «specious totality of old wood-work which has rotted for long years in some neglected vault with no disturbance from the breath of external air». «L'anticipazione del sotterraneo e della chiusura all'esterno nella terza pagina si salda con le penultime pagine dove le stesse descrizioni sono ripetute. Non è questo ennesimo rispecchiamento un paradosso del narrare che rivela la saldatura tra la «fine» del discorso ed il suo «inizio»?

La struttura speculare si innesta a vari livelli ed è un procedimento che scopre mano a mano i meccanismi del racconto pur essendo un procedimento scoperto fin dalle prime pagine.

L'UOMO OGGETTO

La capacità di formare del narratore è il tratto distintivo della sua attività percettiva. La sua *voce* che regola i diversi piani del discorso narrativo, è il tramite di una particolare *visione del mondo*. Il mondo è un mondo di oggetti, in cui «the eye of a scrutinizing observer» funziona da localizzatore e si muove, da una descrizione all'altra, operando composizioni e scomposizioni. «I scanned more narrowly the real aspect of the building»: dopo aver ricomposto la casa in una scena («I again uplifted my eyes to the house itself») il narratore la scompone nei suoi minimi termini («feature»). Il blow-up dei «particulars» e dei «details» che formano la casa si rapporta alla dissezione anatomica delle «features» che formano («made up») Usher.

Con lo stesso procedimento narrativo di passaggio da una scena osservata nella sua totalità ad un'ispezione dettagliata degli elementi costitutivi che la compongono, avviene l'assimilazione dell'uomo all'oggetto. Usher che in posizione orizzontale sembra far parte degli oggetti della stanza («a sofa on which he had been *lying at full length*», corsivo mio), in posizione verticale diviene l'immagine di se stesso, un oggetto senza parole («he spoke not») ulte-

riormente oggettivato dall'analisi-scrittura: «I gazed upon him». Usher = «building»: l'uomo oggetto contrapposto all'«uomo oggettivo» nel senso marxiano, il quale realizza la propria alienazione all'oggetto inserendolo nella «realtà umana» e quindi trasformandolo in «oggetto sociale»¹⁴.

Il procedimento di assimilazione delle due entità, l'uomo e l'oggetto, determina la posizione marxiana, la resa totale dell'uomo all'oggetto e, per omologia, del creatore al creato, dell'artista al suo prodotto. In «The Colloquy of Monos and Una» del 1841, il processo di creazione artistica è eguagliato all'alienazione senza speranza dell'uomo alla realtà industriale:

Art — the Arts — arose supreme, and, once enthroned, cast chains upon the intellect which had elevated them to power. Man, because he could not but acknowledge the majesty of Nature, fell into childish exultation at his acquired and still-increasing dominion over her elements. Even while he stalked a God in his own fancy, an infantine imbecility came over him. As might be supposed from the origin of his disorder, he grew infected with system, and with abstraction. He enwrapped himself in generalities. Among other odd ideas, that of universal equality gained ground; and in the face of analogy and of God — in despite of the loud warning voice of the laws of *gradation* so visibly pervading all things in Earth and Heaven — wild attempts at an omniprevalent democracy were made. Yet this evil sprang necessarily from the leasing evil — Knowledge. Man could not both know and succumb. Meantime huge smoking cities arose, innumerable. Green leaves shrank before the hot breath of furnaces. The fair face of Nature was deformed as with the ravages of some loathsome disease¹⁵.

Una visione esistenziale dell'uomo dominato dal mondo creato artificialmente da lui, che ci pare molto attuale.

La costruzione della «face» di Usher riflette chiaramente (specularmente) lo schema compositivo dello «exterior» della casa. Lo «extensive decay» che non intacca stranamente la «fabric», è l'im-

14. KARL MARX e FREDERIC ENGELS, «Lo sviluppo storico del senso artistico», *Scritti sull'arte*, CARLO SALINARI ed., Bari, Laterza, 1976, corsivo dell'autore.

15. EDGAR ALLAN POE, «The Colloquy of Monos and Una», *Tales of Mystery and Imagination*, cit., p. 117, corsivo dell'autore.

magine allo specchio di questo viso singolare, «not easily to be forgotten». Viso la cui composizione esige uno spazio narrativo di 19 righe e che si erge massiccio, nella sua potenza di oggetto costruito, al di sopra di qualsiasi fremito vitale. Occhio, labbra, naso, mento e capelli sono pietrificati dalla descrizione in un rigor mortis che funziona da preannuncio del crollo futuro. Questo ennesimo scenario composto di «particulars» scelti ed organizzati uno ad uno, risulta in una «Arabesque expression» che non è più secondo Aries Tottle ¹⁶ un'imitazione verosimile del naturale, ma una consapevole enfaticizzazione dell'artificiale.

L'uomo e l'oggetto sono il risultato della stessa opera di «arrangement» e il rispecchiamento a livello del discorso che ne determina l'assimilazione, è anche il procedimento della creazione artistica che assimila l'artista al suo prodotto. Usher è costruito dal narratore («Arabesque expression») e crea egli stesso: «elaborate fancy». Ma il suo dominio sulle cose che lo rende capace di creare («intense mental collectedness and concentration») è messo in discussione dalla «excessive nervous agitation» che lo vuole oggetto agito. Struttura doppia che determina una tensione all'interno dei due oggetti: «wild inconsistency» della casa che risulta dalla discrepanza esistente tra «its still perfect adaptation of parts, and the crumbling condition of the individual stones», e «an incoherence, an inconsistency» di Usher che oppone «a tremulous indecision» a «energetic concision»: il tutto, l'insieme composto, reca in sé le forze della propria scomposizione. La «morbid acuteness of the senses» che lega Usher al destino della casa è il principio formale su cui si basa la sua produzione artistica. I «books», i «musical instruments», sono oggetti che rispecchiano la «deplorable folly» e vengono qualificati mediante lo stesso grado di fruizione estetica che si verifica nei confronti della casa: «An excited and highly distempered ideality threw a sulphureous lustre over all».

La casa come scena organizzata nello stagno e la stanza come scenario in cui gli oggetti-prodotti artistici sono organizzati in modo da sovrastare il produttore, sono due anelli di quella catena di

16. Aristotele in «Eureka» (1847) e «Mellonta Tauta» (1848).

identificazioni-rispecchiamenti che causano l'alienazione completa dell'uomo all'oggetto. Il problema esistenziale di Usher è complesso e ci riporta ad un dibattito che è centrale nelle sue implicazioni:

... non appena l'uomo si oggettiva nel mondo delle opere che ha creato, della natura che ha modificato, immediatamente si crea una sorta di tensione ineliminabile i cui poli sono, da un lato, il dominio *dell'oggetto* e *sull'oggetto*, dall'altro la perdita totale *nell'oggetto*, la resa ad esso, in un equilibrio che può essere solo dialettico, e cioè fatto di una lotta continua, di una negazione di ciò che si afferma e di una affermazione di ciò che si nega¹⁷.

La «tensione ineliminabile» è quella che si è creata, «through long ages», tra gli abitanti della casa e gli oggetti attraverso cui si è manifestata la loro «exalted art», in un processo che ha risolto l'alienazione in una chiusura speculare verso l'interno.

L'uomo è prigioniero del «ragionamento pietrificato»¹⁸ che ha organizzato in uno schema ineluttabile il suo universo esistenziale e lo tiene «enchained... to the dwelling», angelo caduto in un inferno miltoniano¹⁹.

EUREKA

Il positivismo, come osserva Narcejac, «è stato effettivamente la grande scoperta dell'ultimo secolo», il risultato del grande cambiamento operato dalla rivoluzione industriale. Il ragionamento scientifico, evolutosi nella componente deterministica, arriva a dimostrare che «le azioni umane obbediscono a leggi, né più né meno dei fenomeni fisici, e quindi sono prevedibili, si possono dedurre»²⁰. Nella sua ricerca sulle origini del romanzo poliziesco, Narcejac individua un aspetto di questo periodo storico che ci interessa particolarmente:

17. UMBERTO ECO, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962, p. 233, corsivo dell'autore.

18. THOMAS NARCEJAC, *Il romanzo poliziesco*, Milano, Garzanti, 1976, p. 35.

19. «Chained to the burning lake», *Paradise Lost*, Book I, v, 210.

20. THOMAS NARCEJAC, *Il romanzo poliziesco*, p. 19.

La deduzione, per Poe e per i suoi contemporanei, è il filo d'Arianna che guida, ormai, il pensiero umano nel dedalo delle apparenze... La deduzione è sentita quale strumento di potenza. Così afferma Edgar Poe in 'Eureka': "The universe is the plot of God". Ora, un intreccio non è altro che un insieme di relazioni, e la deduzione è precisamente lo strumento logico che permette di classificare tali relazioni e di ridurle, per gradi, al principio supremo che tutte le contiene. Grazie alla deduzione, l'uomo risale a Dio²¹.

In altri luoghi di «Eureka» le coordinate dello «universe» sono stabilite, fissate «on a purely geometrical basis»²². È evidente a questo punto, che al di là della struttura filosofica che rapporta, come più volte è stato notato, il macrocosmo al microcosmo, è sempre il procedimento, il percorso logico, la «constructive ability»²³ che si pone in primo piano. È significativo che, dopo un lungo excursus attraverso le teorie cosmogoniche del tempo, Poe arrivi ad un momento di sintesi che ripropone la creazione non più a livello divino ma a livello di scrittura del testo:

Creation would have affected us as an imperfect PLOT in a romance, where the dénouement is awkwardly brought about by interposed incidents external and foreign to the main subject, instead of springing out of the bosom of the thesis, — out of the heart of the ruling idea, — instead of arising as a result of the primary proposition, as inseparable and inevitable part and parcel of the fundamental conception of the book²⁴.

Lo «universe» della «House of Usher» è diviso in «moral» e «physical», binomio che riassume il processo di congiungimento dei due poli: animato ed inanimato. Come abbiamo visto, la coordinata verticale quale espansione dell'attività di pensiero arriva a contenere nella sua struttura statica la componente vitale e dina-

21. *Ibid.*, p. 23.

22. EDGAR ALLAN POE, «Eureka», *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, Vol. X, Ohio, Werner Company, 1890, p. 202.

23. EDGAR ALLAN POE, «Men of Genius», p. 326.

24. EDGAR ALLAN POE, «Eureka», p. 314.

mica dell'elemento umano. L'apertura all'esterno, proseguimento orizzontale dell'asse diegetico, è cessata con il progressivo incatenamento della famiglia Usher alla casa, risultato della «deficiency... of collateral issue»: «He was chained to the dwelling... whence, for many years, he had never ventured forth». La specularità ha causato la catena di identificazioni che si concretizza nella «quaint and equivocal appellation of the 'House of Usher'», passando attraverso le varie fasi di rispecchiamento: «patrimony» e «the name», «premises» e «people», «family» e «family mansion». L'incapacità di produrre «any enduring branch» ha causato la «influence» di una entità sull'altra che si è risolta nella perdita dell'identità nell'oggetto: «identified the two».

Il «*physique* of the gray walls and turrets, and of the dim tarn into which they all looked down» ha uno «effect» sul «*morale*» dell'esistenza di Usher: la legge di causa ed effetto inserisce la struttura filosofica all'interno del ragionamento pianificatore che stabilisce anche il livello di paura di Usher. Una passione così elementare e disordinata è resa ordinata dal carattere maiuscolo «'FEAR'» che determina i sentimenti di Usher all'interno di uno schema in cui egli non deve temere gli «'events of the future ... in themselves'» ma «'in their results'». Lo «'absolute effect'», il terrore, è la forza risultante che rende qualsiasi azione umana già scontata e prevista all'inizio, inserita in un discorso narrativo che profetizza la fine «Fall». La chiusura all'esterno rende la casa un'immensa bara: la porta che si chiude su lady Madeline («a door, at length, closed upon»), si rapporta alla chiusura ermetica del coperchio della cassa («screwed down the lid») e alla chiusura della porta di ferro del sorterraneo («having secured the door of iron»), preannunciando strutturalmente l'apertura finale. Lo svolgimento del piano diegetico sull'asse dello «up» e «down», causa la chiusura del rispecchiamento ed evidenza «the sentience». La teoria pseudo-scientifica²⁵ che attribuisce una sensibilità alle «vegetable

25. Questa teoria è corroborata da «Watson, Dr. Percival, Spallanzani, and especially the Bishop of Landaff», e ripropone l'interesse suscitato a quel tempo dagli esperimenti sull'elettricità e il magnetismo animale; anche Poe ne è un acceso sostenitore: vedi, per esempio, il racconto «Mesmeric Revelation».

things», spiegherebbe la «influence» che la casa, con il suo contorno di funghi e «decayed trees», ha esercitato, «for centuries», sui destini della famiglia. Ma è «above all» il «long undisturbed endurance of this arrangement, and ... its reduplication in the still waters of the tarn» che ha come effetto «the gradual yet certain condensation of an atmosphere of their own above the waters and the walls»; è il procedimento di «arrangement» e «reduplication» che chiude l'uomo in un universo strettamente delimitato, le cui opzioni, «moral» e «physical», lo plasmano reciprocamente: «made him what I now saw him — what he was».

La specularità di Usher («saw» / «was») è l'effetto prodotto dalla visione dall'esterno del narratore che assimila il «*physique*» al «*morale*», l'oggetto all'uomo. Il «*method of collocation of these stones*» e «*the order of their arrangement*» (corsivo mio) provocano il terribile influsso, mantenendo inalterato, attraverso il metodo e l'ordine, il potere di coesione dei vari elementi che formano la scena. Un destino terribilmente ordinato, reso ancor più drammatico dalla precisione graduale («gradual») con cui si compie. Si legge in «Eureka»: «The clearness with which even *material phenomena* are presented to the understanding depends very little... upon a merely natural, and most altogether upon a *moral, arrangement*», dove «moral» è la capacità della mente di effettuare una «introspective analysis of its own operations»²⁶. Il «moral» perde quindi qualsiasi connotazione etica e acquisisce quel significato di costruzione che oppone Poe ai «savants» del suo tempo²⁷.

«Eureka» parte dalla seguente «proposition»: «— IN THE ORIGINAL UNITY OF THE FIRST THING LIES THE SECONDARY CAUSE OF ALL THINGS WITH THE GERM OF THEIR INEVITABLE ANNIHILATION»²⁸. Questa teoria della «diffusion from unity»²⁹ è stata spesso citata

26. EDGAR ALLAN POE, «Eureka», p. 197, corsivo mio.

27. EDGAR ALLAN POE, «Bon-Bon» (1831): «... what *litterateur* of that day would not have given twice as much for an 'Idée de Bon-Bon' as for all the trash of all the 'Idées' of all the rest of the «savants»?», *Tales of Mystery and Imagination*, cit. p. 496, corsivo dell'autore.

28. EDGAR ALLAN POE, «Eureka», p. 176.

29. *Ibid.*, p. 199.

quale struttura profonda capace di spiegare il crollo. La sorella gemella che si unisce ad Usher che a sua volta si riunisce alla casa che si congiunge allo stagno, sarebbe il movimento strutturale che esprime la «tendency to return into unity»³⁰. La «Fall» sarebbe causata dal ritorno alla prima cosa degli elementi che se ne erano diffusi. Questa interpretazione di «Eureka» mi pare limitata ed il suo rapporto diretto con «House of Usher» mi sembra abbastanza improbabile. Questo «Poem», infatti, da un lato mantiene la discussione su un rigoroso piano logico-matematico, dall'altro propone ipotesi che poi risulteranno errate, tipo «our moon is strongly self-luminous»³¹, che derivano dall'arretratezza comprensibile della scienza e dell'astronomia nella prima metà del diciannovesimo secolo. Tali limiti contenutistici non intaccano però la *costruzione*, che rimane l'aspetto più affascinante.

È il ragionamento che muove le fila dell'universo geometrico, e per motivare la «proposition» iniziale, Poe scomoda Newton e la legge della gravità: «The general principle of gravity being... the expression of a desire on the part of matter ... to return into the unity whence it was diffused»³². Questa tensione della mente verso la prova logica che spieghi l'origine di ogni mistero, anche dell'universo, è il procedimento costruttivo che percorre «Eureka», ed anche «House of Usher». La «fissure» che percorre a zigzag la facciata della casa e che si perde nelle «sullen waters of the tarn», può essere considerata come il «GERM» della «INEVITABLE ANNIHILATION». Ma ciò che rimane indefinito è la «ORIGINAL UNITY OF THE FIRST THING»: che ci sia un crollo, un annullamento, è evidente; che ci sia una «diffusion» è anche evidente poichè la famiglia perpetuandosi tra consaguinei ha prosciugato le sue risorse generatrici e non rimane ai due gemelli che cadere l'uno sull'altro. Ma qual'è la «FIRST THING» da cui proviene questa «SECONDARY CAUSE OF ALL THINGS»? Se la casa ed i suoi abitanti hanno peccato contro l'unità originale, l'identità della prima cosa rimane ignota. Lo sta-

30. *Ibid.*

31. *Ibid.*, p. 257.

32. *Ibid.*, p. 229.

gno, forse? Perdendosi dietro queste tracce pseudo-filosofiche avvincenti, ma poco verificabili, si rischia di perdere il filo conduttore del racconto: il punto di vista del narratore. Egli, infatti, vede la «fissure» all'inizio ed alla fine: la frattura nel sistema coerente-incoerente è la chiave, il segno, che può scomporre la complessa costruzione del racconto.

Si può capire come Matthiessen abbia escluso Poe dal *Rinascimento Americano*, non trovandovi l'evidenza di un confronto diretto con la linea della tradizione americana da lui seguita. La polemica aperta di Poe contro la «cloud-land of metaphysics»³³, lo pone in una dimensione terrena e concreta dove tutto, anche la morte, si può analizzare e trascendere logicamente³⁴. «Eureka», questo «Poem» che precede di poco la morte di Poe e attraverso il quale egli voleva essere ricordato, è una testimonianza sconcertante nella sua attualità dello sforzo metodologico che ha sempre impegnato questa grande mente. Il credo di Poe in una «structure erected by reason»³⁵ è la sua professione di fede laica tanto più ammirabile nella sua epoca, nei confronti della quale egli opera una critica continua: «He who, divesting himself of prejudice, shall have the rare courage to think absolutely for himself»³⁶. Accanto a questa originale presa di posizione, si manifesta una consapevolezza nazionalistica che gli fa pronunciare amare parole sullo stato coloniale della letteratura e della critica in America: «There is not a more disgusting spectacle under the sun than our subserviency to British criticism. ... We do indeed demand the nationality of self-respect. In letters as in Government we require a Declaration of Independence»³⁷.

33. *Ibid.*, p. 262.

34. Vedi «The Facts in the Case of M. Valdemar» (1845); il potere delle parole come «... PHYSICAL POWER OF WORDS», dove la parola è definita quale «impulse on the air»; una forza fisica misurabile che agisce nella stessa tomba.

35. EDGAR ALLAN POE, «Eureka», p. 240.

36. *Ibid.*, p. 255.

37. EDGAR ALLAN POE, «American Nationality in Literature», *Poems and Essays*, cit., pp. 324-25. Dove si legge anche: «Is it too much to say that, with us, the opinion of Washington living — of Prescott — of Bryant — is a mere nullity in comparison with that of any anonymous sub-sub-editor of the 'Spectator', the 'Athenaeum', or the London 'Punch'?»

Lo «universe» di Poe, cioè la sua visione del mondo, non è isolato ed anomalo come lo si è sempre voluto mostrare. Il suo intervento nella realtà contemporanea, come ci appare dall'analisi di «House of Usher», è più mediato, più strutturato, ma non per questo assente o improbabile. Nel mondo di Usher esiste un «valet», una poco incisiva «peasantry», ma soprattutto vi è la «family mansion», che benché snaturata dal suo rapporto con lo stagno, è pronta nel suo sfacelo organizzato a servire da scena per i drammi delle future famiglie Compson. Forse Faulkner aveva intravisto tutto il lavoro delle «wheels and pinions ... — the step-ladders and demon-traps»³⁸ che preparavano inesorabili il crollo della «House of Usher».

Macbeth non è un caso.

LA STRUTTURA PROFONDA

Macbeth: «the heaven's breath/Smells wooingly here»; (I. vi, vv. 4-5)

John Russell Brown, nell'introduzione al *Macbeth*, scrive: «Contrasting images suggest that many of the shaping ideas of the play were ancient antitheses: angel and devil, heaven and hell, darkness and light, order and disorder, disease and health, natural and unnatural, man and beast, appearance and reality»³⁹. Cercherò di provare come il *Macbeth* funzioni da *contre-texte* o testo di riscontro su cui si struttura il testo vero e proprio. Testo sotterraneo, nascosto, che occorre portare alla luce attraverso un'accurata opera di filtraggio. Seguendo l'ordine stabilito da Russell Brown per le coppie di antitesi, si può notare come le stesse opposizioni trovino un riscontro verificabile in «House of Usher».

«Angel and devil»: nel «poem» in versi «The Haunted Palace» esiste una dicotomia netta tra le prime quattro strofe e le ultime due. Il dominio dei «good angels» sullo «stately palace» nelle prime quattro strofe è «assailed» e, attraverso il «But» avversari-

38. EDGAR ALLAN POE, «The Philosophy of Composition», p. 165.

39. JOHN RUSSELL BROWN, *Shakespeare: The Tragedy of Macbeth*, London, Edward Arnold, 1963, p. 29.

vo, rovesciato: «evil things». L'uguagliare il «palace» al viso di Usher, ripropone — in versi — il processo di identificazione di Usher alla casa, esistente a livello del discorso. Ma la struttura antitetica inserisce la poesia in un pattern binario di «good» ≠ «evil». La complessità della costruzione del discorso narrativo è ridotta alla semplicità di un codice referenziale manicheo.

«Heaven and hell»: il narratore qualifica l'atmosfera che circonda la casa come « — an atmosphere which had no affinity with the air of *heaven*» (corsivo mio). Mentre in *Macbeth* l'osservazione di Banquo («the heaven's breath/Smells wooingly here») rende ancora più drammatico il contrasto tra la pace dell'esterno e il tormento esistente all'interno del castello, qui siamo in una *waste-land* spazzata da vapori infernali: « — a pestilent and mystic vapour, dull, sluggish, faintly discernible, and leaden-hued». Duncan impersona i valori dello «heaven», il bene minacciato ricomporrà il suo ordine attraverso Malcolm; nel racconto di Poe lo «heaven» è stato irrimediabilmente perduto e la casa diventa l'anticamera per l'inferno. Il movimento verticale funziona da *trait-d'union* fra la superficie terrena e il mondo degli inferi: «The vault ... lying, at great depth, immediately beneath that portion of the building in which was my own sleeping apartment» (corsivo mio). Il narratore scende in una «region of horror» e il suo movimento all'interno della casa («beneath» / «upper») rivela il legame che si è stabilito fra il mondo sotterraneo e quello in superficie. Egli non esce dalla casa per effettuare il «Subterranean Voyage»⁴⁰ e la misura verticale («at great depth») è ancora una volta la costante che ci permette di valutare la spazialità del racconto: tutto avviene nella casa, in una dimensione di «up» e «down». Altra conferma della presenza sotterranea ci viene ancora da un prodotto artistico di Usher: il quadro. Questo «small picture» presenta una «vault or tunnel ... that ... lay at an exceeding depth below the surface of the earth» (corsivo mio): l'antitesi netta tra una posizione inferiore che acquista spazio (lady Madeline rifarà all' inverso il viaggio

40. È questo il titolo di uno dei libri di Usher, tra cui si trova anche «the Heaven and Hell of Swedenborg».

agli inferi) ed una posizione superiore ormai scomparsa («heaven») appare confermata.

«Darkness and light»: il «for never morrow / Shall dawn upon him, desolate»! della poesia riccheggia, in modo inequivocabile, il «O never / Shall sun that morrow see»! (l. ix, v. 58) del *Macbeth*. La sparizione della luce è definitiva e le uniche fonti di illuminazione sono artificiali. Mentre in *Macbeth* il ciclo naturale giorno-notte, stravolto dai delitti notturni, riafferma con la sua ripresa regolare («I 'gin to be aweary of the sun», V. v, v. 49) la vittoria della luce sull'oscurità, nel racconto di Poe il sole purificatore non esiste. La percezione della casa avviene «During the whole of a ... dark ... day» ed i «dark and intricate passages» che guidano il narratore verso la stanza di Usher hanno tutta l'apparenza dei meandri di una catacomba. La «encrimsoned light» che illumina gli oggetti della stanza e il «flood of intense rays» che dona al quadro di Usher un «ghastly and inappropriate splendour» sono creazioni artificiali, prodotti estetici, frutto della potenza organizzatrice del-

l'uomo che ha modellato gli antichi elementi naturali in oggetti formati che minacciano ogni momento di travolgerlo. La «unnatural light of a faintly luminous and distinctly visible gaseous exhalation» (corsivo mio) che prepara l'atmosfera dell'ultima notte, ha chiaramente origine nelle interiora della terra, ed è un odore di zolfo quello che aleggia sopra gli oggetti di Usher («a sulphureous lustre»). La luna che splende attraverso la fessura, emette una «wild light ... a gleam so unusual» e lo stesso colore «blood-red» dimostra che in questo universo la caduta è totale ed irreversibile, che la luce è anch'essa intrappolata nella «darkness» del meccanismo.

«Order and disorder, disease and health, natural and unnatural»: queste tre coppie di antitesi sono internamente correlate tra di loro, in quanto dove vi è disordine è facile che vi siano malattie e cose innaturali. Ora, è proprio su queste tre variabili che gioca l'*ambivalenza* del testo. È possibile infatti stabilire, senza alcun margine di dubbio, l'esistenza di un ordine, di una sanità mentale ineccepibile e di uno stato di cose perfettamente naturale, in confronto ai quali si può verificare disordine, malattia e uno stato di cose innaturale? Quali sono i valori, i parametri di valutazione

in base ai quali il narratore diagnostica il «mental disorder» di Usher? Infine, che cosa è normale per il narratore?

Se seguiamo la traccia dell'aggettivazione che si snoda attraverso il testo, vediamo come la concezione dello «ordinary» e del «familiar» espressa dal narratore è per lo meno alquanto originale. Egli dichiara di essere abituato «from my infancy» alle immagini suscitate da «the carvings of the ceiling, the sombre tapestries of the walls, the ebon blackness of the floors, and the phantasmagoric armorial trophies which rattled as I strode». Tutto questo lugubre *bric-à-brac* che al narratore pare «familiar», a noi pare oltremodo sinistro e funerario. Alla stessa maniera egli vede Usher cambiato, ma ammette che «the character of his face had been at all times remarkable»: un viso notevole, ma non per questo anormale. Ci sembra che anche in un tempo precedente, Usher avesse poche probabilità di passare inosservato. Il «now ghastly pallor of the skin, and now miraculous lustre of the eye» sottolinea come l'espressione presente di Usher abbia poco in comune con l'idea di una «simple humanity». Ma, lo stesso viso, non era prima di per sé abbastanza straordinario? La semplicità umana sembra appartenere al paradiso perduto e lo stesso narratore appare influenzato dalla dimensione artificiale e quindi innaturale in cui si svolge la storia.

Gli occhi di Usher che riassumono gli attributi già applicati alle «divine orbs» di Ligeia e di Morella⁴¹ («an eye large, liquid, and luminous beyond comparison»), come in loro erano indice di potenza intellettuale, in Usher denotano una spiccata sensibilità artistica. Sensibilità che è subito definita come una malattia («excessive nervous agitation») che si esplica in una varietà di «unnatural sensations» (corsivo mio). È indubbio che la condotta della famiglia Usher fosse già di per sé poco naturale, manifestandosi in una «peculiar sensibility» che li portava a produrre «works of exalted art» ed a provare una «passionate devotion» per la «musical science». Antenati eccentrici, in confronto ai quali Usher non appare così matto e malato come il narratore lo vuole far passare. Il concetto di disordine mentale non ha quindi un opposto antite-

41. Gli occhi di Ligeia: «Those eyes! those large, those shining, those divine orbs!» e quelli di Morella: «the lustre of her melancholy eyes.»

tico su cui poggiarsi e il nervosismo che agita il narratore fin dallo inizio è, come abbiamo visto un fattore che deforma la verità scientifica delle sue osservazioni. Non esiste quindi il codice di valori a cui le coppie di antitesi fanno riferimento e il «method» e «order» scaturiscono da nuove leggi.

La notte in cui ritorna lady Madeline si verifica un ulteriore «change» in Usher: «an observable change came over the features of the mental disorder of my friend». Il narratore spiega in cosa consiste il cambiamento: «His *ordinary* manner had vanished. His *ordinary* occupations were neglected or forgotten» (corsivo mio). A questo punto è lecito chiedersi: cos'era ordinario, cos'era normale? Le attività di Usher, già allora, nel passato del racconto, definito pazzo, erano quindi normali e ordinarie, mentre ora non lo sono più. Ora Usher è veramente pazzo: «the mere inexplicable vagaries of madness». Ma, in questa girandola di naturale ed innaturale, di sano e malsano, di ordine e disordine, chi è che non è pazzo o è stato pazzo? In base a che cosa, ci domandiamo, il narratore ha classificato in un primo momento il comportamento di Usher come nevrotico («hypochondriac»), per poi in un secondo momento dirci che lo stesso comportamento era dopotutto normale e usuale?

La struttura binaria ad antitesi percorre in profondità tutto il testo. È evidente il riferimento, anche diretto, ad un testo più antico quale il *Macbeth* il cui codice di valori propone l'esistenza di un passato remoto dove le leggi, anche se trasgredite, riaffermavano la loro supremazia. Il frequente uso di aggettivi che descrivono il reale come un «mystery all insolubile» ci porta a concludere che in risposta allo «sleep no more»⁴² del narratore, nessuno potrà più sperare in un sonno senza incubi. Il ritorno all'ordine delle tre unità («measure, time and place» V. vi, v. 112) non può avvenire in un universo chiuso ed astratto che non offre vie d'uscita se non attraverso un'esperienza allucinante che può risolversi in pazzia: *Une saison en enfer*. Si può riassumere in tali termini il viaggio del narratore attraverso la «House of Usher» e forse non è un'ipotesi troppo azzardata. Il riscontro con il *Macbeth* dimo-

42. Vedi in *Macbeth*: «Methought I heard a voice cry, 'Sleep no more'!» (II. ii, v. 34).

stra che si assiste ad una eliminazione del polo positivo delle antiche antitesi: ci troviamo infatti in una dimensione di diavolo-inferno-oscurità-malattia-innaturale. Il paradiso non è che un ricordo e viene quindi a mancare una base sicura di supporto per le ricorrenti opposizioni. O forse esiste una base, un filo conduttore, una «under-current of meaning» che rende possibile fissare l'istanza narrativa e ci chiarifica la dimensione di scrittura in cui si situa l'esperienza del narratore.

Più che una dimensione è un *paradiso artificiale*.

LA VIA DELL'OPPIO

La prima visione della casa provoca nel narratore una «utter depression of soul» che egli non può eguagliare ad alcuna «earthly sensation» se non ad un «after-dream of the reveller upon opium» (corsivo mio). Fra tutte le possibili sensazioni terrene il narratore sceglie la meno condivisa (a quel tempo) dal lettore-narratario a cui egli si rivolge. È significativo che la dimensione di scrittura riceva questa qualifica allucinogena. Come vedremo, sarà proprio la via dell'oppio che ci guiderà verso una possibile sintesi dei procedimenti del racconto.

La struttura percezione-anticipazione è il movimento narrativo che assicura al racconto il suo svolgimento sia diacronico che sincronico. La «unsufferable gloom» che riempie di presagi il narratore fin dal primo sguardo alla casa, è in sintonia con la «nervousness» che lo porterà alla pazzia. Di conseguenza, si sviluppa una tensione narrativa fra la descrizione razionale che vuole oggettivare-scrivere qualsiasi sensazione reputata strana ed inesplicabile, e il progressivo addensarsi degli elementi strutturali che portano al crollo. Questa tensione si riscontra soprattutto a livello della aggettivazione. Tutto lo «unusual», il «peculiar», in altre parole il fantastico e lo straordinario, è ritmicamente scandito e ripetuto dagli aggettivi che ad intervalli, musicalmente, qualificano le descrizioni. Sarebbe lungo elencarli tutti, qualche esempio può essere sufficiente: «dull, dark, and soundless», «... the bleak ... the vacant ... few rank ... few white ... decayed», «an iciness, a sinking, a sickening of», «shadowy», «... gray ... ghastly ... vacant and

eye-like», «strange», «peculiar», «... decayed ... gray ... silent», «pestilent ... mystic ... dull, sluggish, faintly discernible and leaden-hued», «leaden, self-balanced and perfectly modulated», «stern, deep, and irredeemable», «phantasmagoric», «fantastic». Questa pesantezza stupefacente («sensation of stupor») a livello di linguaggio è l'elemento fondamentale che ci permette di affermare che tutto il racconto è scritto sotto gli effetti di un'allucinazione da oppio. La depressione da risveglio che tormenta il narratore è la vera situazione esistenziale in cui avviene la produzione del discorso e tutto è quindi qualificato-descritto in conseguenza.

«Shaking off from my spirit what *must* have been a dream»; la dimensione di sogno è il parametro di valutazione che cercavamo, ed ora possiamo intravedere almeno una antitesi sicura: «dream» contrapposto a «real». Ma ... sono poi così reali questa casa ed i suoi abitanti? Ancora una volta ricompare la via dell'oppio: Usher parla in un modo «leaden, self-balanced and perfectly modulated» che richiama uno «irreclaimable eater of *opium*, during the periods of his most intense excitement» (corsivo mio). Nuovamente, qualificando-descrivendo Usher, il narratore associa l'oppio alla follia ed all'arte, credendosi al di sopra di qualsiasi contaminazione. Ma noi non ci possiamo scordare che la sua dimensione terrena-reale è una dimensione di droga, di «after-dream» e quindi lo cogliamo in fallo. Questa terra che dovrebbe essere l'elemento stabile, fermo, su cui ergere la costruzione razionale del racconto, è scossa, sovvertita, terremotata dall'oppio che fin dalle prime pipate stravolge la realtà della scrittura. Il sogno non è poi così insidioso contrapposto alla realtà, se tale è la condizione che permette ad Usher di creare nei «particular moments of the highest *artificial excitement*» (corsivo mio). Siamo così risaliti dal profondo alla superficie: il linguaggio. E questo il mezzo, il tessuto connettivo che organizza e collega le varie strutture che significano il racconto ed è proprio attraverso il linguaggio come costruzione che avviene l'esperienza allucinogena ultima.

È frequente il ricorso del narratore a esclamazioni che testimoniano la sua impotenza, in quanto scrittore, di fronte alle cose che deve narrare: «I know not how», «in terms too shadowy», «I should fail in any attempt to convey an idea», «I shuddered kno-

wing not why», «I would in vain endeavour to educe more than a small portion which should lie within the compass of merely written words». L'impotenza della scrittura era già implicita nel primo momento di percezione dove, per descrivere la sua depressione il narratore deve ricorrere a una comparazione («I can compare to»). Il «What was it?» esprime tutta la sua angoscia davanti all'inesplicabile e caratterizza la dimensione fantastica, *altra*, su cui si organizza la materia del racconto. È questa tensione linguaggio-esperienza che regola la retorica iterativa del discorso narrativo, mentre l'inesprimibile preme alle porte e chiede spazio continuamente.

Gli aggettivi tendono ad affermare la presenza dello strano e dell'inquietante che sotterraneamente procedono di pari passo con lo svolgersi razionale e controllato della scrittura. Cos'è veramente il mondo inferiore che sale in superficie? Cosa rappresenta, in ultima analisi, lady Madeline che irrompe sulla scena preannunciata ma tenacemente rifiutata fino all'ultimo? Freud ci può illuminare in proposito:

Freud conclut que ce qui est traîné sur la scène pour être exposé aux regards, c'est ce qui a été refoulé: refusé par le moi, renvoyé ou abandonné dans l'inconscient. *L'étrangement inquiétant*, c'est le retour du refoulé: en tant que retour (réitétation, répétition) et en tant que refoulé (irreprésentable, imprésentable) ⁴³.

È quindi il ritorno del represso, del rifiutato, del profondo e del sotterraneo ciò che si verifica con il viaggio alla superficie di lady Madeline. Gli oggetti fantasmagorici di Usher («phantasmagoric»), i suoi libri che esprimono un «character of phantasm», si inseriscono perfettamente nella struttura verticale che preannuncia il ritorno di lady Madeline quale «'grim phantasm, FEAR'». Fantasmagorico etimologicamente significa l'arte di far venire sulla scena pubblica dei fantasmi. L'inclusione progressiva del narratore sull'asse verticale di discesa agli inferi (lady Madeline è sepolta

43. JEAN BELLEMIN-NOËL, «Notes sur le fantastique», *Littérature*, no. 8 (dicembre 1972), p. 6, corsivo dell'autore.

direttamente sotto la sua camera) realizza l'associazione tra il suo tentativo di oggettivazione-scrittura e l'esperienza della droga quale stato di dormiveglia artificiale che permette la risalita dell'inconscio verso la soglia della coscienza.

Poe ha descritto cosa avviene in uno stato di dormiveglia naturale: le «*shadows of shadows*» che gli sembrano «*rather psychal than intellectual*» si formano nei momenti in cui «*the confines of the waking world blend with those of the world of dreams*»⁴⁴. Egli ammette che le condizioni favorevoli per effettuare questi «*experiments*» sono rare, altrimenti avrebbe già «*compelled ... the heaven into the earth*». Nel racconto, il narratore, attraverso il sogno d'oppio, ha trasgredito le leggi naturali («*a situation where ... I can survey them with the eye of analysis*») che controllano queste «*psychal impressions*» ed è l'inferno e non lo «*heaven*», un inconscio carico di incubi e di presagi funesti, che si oggettiva sulla pagina e raggiunge la «*earth*».

Questo viaggio attraverso la «*House of Usher*» ha dimostrato, spero, l'esistenza di un procedimento circolare che collega la fine del racconto con il suo inizio. «*HOUSE OF USHER*» alla fine della storia risalta nei suoi caratteri maiuscoli come fine del racconto. La costruzione del testo, attraverso la messa a nudo esasperata del procedimento, si pone come realtà ultima e la lettura come finalità principale.

Quale conclusione provvisoria, credo opportuno riassumere brevemente alcuni punti importanti. Partendo dall'analisi del discorso narrativo mi sono accorta che, in questo racconto, primo: è più quello che non avviene che quello che avviene; secondo: è il narratore-«*the eye*» il regolatore del ritmo della narrazione. Ho dimostrato in che modo la prevalenza della pausa descrittiva (come momento di percezione) sulla sequenza dei fatti determina la prevalenza dell'esperienza del narratore sulla stessa storia di Usher. Ho infatti fissato la dimensione spaziale del racconto in due coordinate, orizzontale e verticale. L'asse diegetico delle azioni dei fatti (orizzontale) risulta notevolmente inferiore all'asse verticale della

44. EDGAR ALLAN POE, «*Thoughts and Words*», *Poems and Essays*, p. 315.

percezione e della valutazione estetica che struttura questo pensare in una serie di movimenti di «up» e «down». Come ho poi mostrato, la chiusura all'esterno degli abitanti della «House of Usher» è risultata in un prolungamento verso il basso, verso il sotterraneo, di questa iper-sensibilità percettiva che li accomuna al narratore.

Analizzando più a fondo come funziona la prospettiva del narratore, ho notato che Usher non ha momenti di discorso diretto se non per profetizzare ciò che gli deve capitare. La sua capacità di parlare, di esistere come persona, è seriamente minacciata dal discorso ambiguo in cui le parole, messe fra virgolette, sono riportate in discorso indiretto. La crescente ambiguità del racconto sarà poi giustificata dalla dimensione allucinogena in cui avviene la narrazione. Per arrivare alla struttura profonda che è costituita dal portare all'estremo limite (droga) l'artificialità già insita nel processo di creazione artistica, ho dovuto analizzare alcune strutture intermedie che formano il racconto. La conclusione è sempre una: la scena, l'arte di Usher, la struttura filosofica e la stessa specularità, funzionano ad incastro ottenendo una continua messa a nudo dei procedimenti che ne dovrebbero garantire la credibilità e la coerenza nel racconto.

Il raffronto con *Macbeth* mi ha permesso di schematizzare attraverso l'elencazione delle coppie di antitesi che hanno perso il polo positivo, la struttura manichea del testo che rimanda ad una situazione di profondo disagio esistenziale. Con l'inconscio che sale in superficie ho ipotizzato che tutto il racconto è in realtà un unico processo soggettivo di creazione artificiosa. L'«irriducibile, minaccioso 'sotto'» che ritorna implacabile, non è forse la consapevolezza del «fondo limaccioso che ribolle»⁴⁵ e che obbliga la ragione ad una tensione di scrittura che porta in sé la coscienza del proprio «diavolo nel manoscritto»⁴⁶?

Il linguaggio ad una dimensione, deprimente e monotono (ricorrono sempre le stesse parole), riafferma la presenza del narra-

45. BENIAMINO PLACIDO, *Le due schiavitù*, Torino, Einaudi, 1975, p. 106.

46. Per un'analisi della creazione artistica nella letteratura americana, vedi AGOSTINO LOMBARDO, *Il diavolo nel manoscritto*, Milano, Rizzoli, 1974.

tore come costruttore del racconto. Tutti questi «particulars», «details», descrizioni, dissezioni, digressioni, rispecchiamenti, riflessioni, anticipazioni, sono troppo evidenti e pesanti perché non ci si chieda come mai, se si deve parlare solo del crollo di una casa, si debba affaticare il lettore in questo modo. «House of Usher» come paradosso del narrare. Paradosso che deriva dall'ambiguità del racconto, in quanto ad una prima lettura non si capisce il senso del «mystery all insoluble» e si crede di averlo capito leggendo la fine. Ma si rimane poco convinti della spiegazione filosofica e «House of Usher» rimane un «mystery». Senonché il testo bisogna leggerlo e per essere più esplicito il narratore mette a nudo il suo narrare. La «House of Usher» è definita ambigua: «quaint and equivocal appellation» ed alla fine la letterarietà del racconto è rivelata: «'HOUSE OF USHER'». Il maiuscolo fra virgolette potrebbe essere il titolo del racconto.

Infine, il crollo della casa non vuol dire che il racconto sia terminato: come era iniziato con un atto di percezione, si termina con un'altra visione: «my brain reeled as I saw». Di nuovo, non sono i fatti che contano ma la loro costruzione, la loro descrizione.

PAOLA GALLI MASTRODONATO

QUATTRO RACCONTI GOTICI DI MELVILLE

Ad un'analisi semantica i racconti di Melville presentano serie coerenti di scelte strutturali: parole ed immagini hanno una funzione fondamentale in quanto esse, ne sia l'autore consapevole o meno, si caricano di potenziali significati e tradiscono giudizi di valore. Nei racconti le immagini tratte dalla letteratura gotica sono a tal punto frequenti che l'influsso di questa tradizione appare scontato¹. Ciò che resta da definire è quale significato essa abbia avuto per Melville e a qual fine e in che modo egli ne abbia utilizzato i procedimenti ed i motivi.

Nell'elenco compilato da Merton M. Sealts² dei libri acquistati o presi in prestito da Melville riscontriamo la presenza di romanzi come *Vathek* di Beckford, *The Castle of Otranto* di Walpole, *A Princess of Thule* di Blake, *Frankenstein* della Shelley, *Caleb Williams* di Godwin, e di un trattato come *A Philosophical Enquiry* di Burke, quest'ultimo ad attestare un interesse critico e consapevole nei confronti della narrativa del terrore. Per quanto riguarda gli scrittori del romanzo tedesco dell'orrore sappiamo soltanto che nel 1850 prese in prestito da un amico il *German Romance* di Carlyle, in cui compaiono traduzioni di opere di scrittori romantici e qualche volta gotici come Tieck e Hoffmann; mentre d'altro canto è noto che possedeva *Titan* di Richter e *Der Geistesher* di Schiller.

1. L'influsso della letteratura gotica sull'opera di Melville è già stato studiato in modo dettagliato da HEINZ KOSOK in *Die Bedeutung der Gothic Novel für das Erzählwerk Herman Melvilles* (Hamburg 1963) e da NEWTON ARVIN in «Melville and the Gothic Novel», *New England Quarterly* (1949), 35-48. Tuttavia essi si sono limitati a stabilire la consistenza di tale influsso attraverso l'analisi dei *devices* gotici impiegati da Melville. Si avverte in entrambi i casi l'assenza di un tentativo di andare oltre un confronto testuale per indagare quali siano state le motivazioni che hanno determinato l'impiego della *machinery* gotica e in quale modo essa sia stata utilizzata. L'inclinazione di Melville verso tale gusto ci viene quindi presentata come una sorta di capriccio letterario, un atteggiamento eccentrico rispetto alla tematica più seria dello scrittore.

2. MERTON M. SEALTS, «Melville's Reading: A Check-list of Books Owned and Borrowed», *Harvard Library Bulletin*, II (1948), 141-163, 378-392; III (1949), 268-277, 407-421; IV (1950), 98-109; VI (1952), 239-247.

Tra le opere degli scrittori americani che si erano ispirati al gotico aveva letto *The Red Rover* di Cooper; possedeva poi le opere complete di Poe e di Hawthorne, incluso *Mosses From an Old Manse*. Di quest'opera, da cui traspare un certo gusto per il gotico, fu entusiasta al punto da scrivere una recensione, nella quale dimostrava di apprezzare in Hawthorne soprattutto l'interpretazione del gusto gotico, quel continuo muoversi tra zone di luce e di oscurità, fino ad approdare ad una «blackness ten times black». Secondo Melville «this great power of blackness» derivava a Hawthorne da «that Calvinistic Sense of Innate Depravity and Original Sin, from whose visitations, in some shape or other, no deeply thinking mind is always and wholly free»³. In effetti sembra egli stesso incapace di definire esattamente ciò che lo attrae in quell'opera: all'inizio della recensione afferma che la qualità più notevole e rara di cui Hawthorne avesse dato prova in questi racconti era la «great art of telling the truth»; in seguito tuttavia si mostra via via più interessato a quegli aspetti di *Mosses* che gli appaiono tipicamente gotici. In definitiva sembra apprezzare Hawthorne tanto più in quanto questi, pur continuando a fare ampio uso di *devices* gotici, aveva concentrato il suo interesse sul problema psicologico del male, trattando il gotico in modo simbolico e traducendone la *machinery* in metafore di terrore psicologico, sociale e metafisico⁴. L'opera di Hawthorne, così come Melville l'aveva interpretata, veniva a costituire quel *trait d'union* tra Shakespeare, la letteratura gotica europea e la tradizione americana, capace di dare omogeneità ai vari influssi che in modi diversi lo avevano contagiato.

Melville aveva trovato nei romanzi gotici facili spunti comici, come dimostrano i primi frutti della sua attività letteraria, *Frag-*

3. HERMAN MELVILLE «Hawthorne and His Mosses», *Literary World* (17 agosto 1850).

4. HUBERT H. HOELTJE ha osservato come questa recensione, «however revelatory of of Melville» non possa comunque essere considerata una valida interpretazione di *Mosses*, ma dimostri piuttosto l'ingenuità di Melville come critico nel voler attribuire a Hawthorne la propria visione della realtà: «...what must one think of the 'blackness ten times black', which Melville, in holding a mirror up to himself saw pervading Hawthorne through and through? HUBERT H. HOELTJE, «Hawthorne, Melville and 'Blackness'», *American Literature*, v. 37, 1 (marzo 1965), 41-51.

ments from a Writing Desk, pubblicati nel 1839; questa tendenza ritorna anche nei *Piazza Tales*, in «The Apple-Tree Table», l'unico racconto in cui Melville inserì tutti i particolari necessari a creare un *setting* gotico in senso tradizionale, per raggiungere un effetto di comicità piuttosto che di terrore. Al centro della vicenda è un tavolo «dingy and dusty», ingombro di «be-crusted, old purple vials and flasks, and a ghostly, dismantled old quarto», che il narratore ha reperito in «a very old house in an old-fashioned quarter of one of the oldest towns off America». Si tratta di una soffitta che «had been closed for years», tanto che «it was thought to be haunted». Il tavolo in questione è caratterizzato da «two plain features... significant of conjuration and charms the slab being round, supported by a twisted little pillar, which, about a foot from the bottom, sprawled out into three crooked legs, terminating in the three cloven feet. A very satanic-looking old table, indeed»⁵. Come si vede ci sono tutte le premesse per un racconto di fantasmi; Melville parla esplicitamente di «a Gothic pulpit-stairway, leading to a pulpit-like platform, from which a still narrower ladder someways higher to the lofty scuttle»⁶. Tuttavia, proprio perché tutto è detto fin dall'inizio e ben poco spazio è lasciato all'immaginazione, il racconto non va oltre queste premesse ed il *setting* gotico fa da sfondo ad un divertente quadro di vita familiare, mentre la leggerezza di tono ci induce a pensare ad un uso più parodistico che non metaforico della tradizione gotica. È comunque interessante notare come in un racconto come questo, in cui i presunti fantasmi ed il carattere misterioso del tavolo non costituiscono altro che il pretesto per una gradevole comicità, Melville trovi modo di introdurre il motivo del patto faustiano, trattandolo tuttavia semplicemente, come uno di quegli elementi che sono parte integrante della *machinery* di un romanzo gotico (si pensi all'impotanza che tale tema aveva assunto in *Moby Dick*):

...I turned inward to behold the garret now unwontedly lit up. Such humped masses of obsolete furniture. An old escritoire.....and broken-

5. *The Complete stories of Herman Melville*, a cura di JAY LEYDA New York, 1949.

6. *Ibidem*, 410.

down chairs, with strange carvings, which seemed fit to seat a conclave of conjurers. And a rusty, iron-bound chest, lidless, and packed full of mildewed old documents; one of which, with a faded red ink-blot at the end, looked as if it might have been the original bond that Doctor Faust gave to Mephistopheles — and, finally, in the least lighted corner of all ... stood the little old table one hoofed foot, like that of the Evil One — dimly revealed through the cobwebs. What a thick dust, half paste, had settled upon the old vials and flasks; how their once liquid contents had caked, and how strangely looked the mouldy old book in the middle — Cotton Mather's *Magnalia* ⁷.

In seguito, riferendosi all'impressione ricevuta dalla lettura di questo volume, scriverà:

I was, in fact, under a sort of fascination... I felt nervous. The truth, that though, in my previous night-readings, Cotton Mather had but amused me, upon this particular night he terrified me... Now for the first time it struck me that this was no romantic Mrs. Radcliffe who had written the *Magnalia*, but a practical, hard-working, earnest, upright man, a learned doctor, too, as well as a good Christian and orthodox clergyman ⁸.

In questo modo Melville pone le tradizioni e le credenze del calvinismo nella stessa dimensione leggendaria dei fantasmi e dei racconti di spiriti. Vale a dire, ripropone ad un livello più superficiale ciò che aveva affermato a proposito di *Mosses from an Old Manse*, considerando retaggio del calvinismo quell'attrazione che spinge una mente sensibile verso il mondo di tenebre e di oscurità che si cela al di sotto delle apparenze del mondo fenomenico.

Uno dei temi principali dei racconti, su cui si insiste soprattutto in «The Piazza», è il carattere illusorio della realtà: un gioco di luci determina un'illusione ottica, inducendo il protagonista a crearsi un'idea fantastica del panorama che gli si offre dalla veranda: il luogo gli appare «one spot of radiance, where all else was shade. Fairies there, thought I, some hauntd ring where fairies

7. *Ibidem*, 412.

8. *Ibidem*, 415.

dance»⁹. Ma il sogno non ha lunga durata, ed egli sarà costretto a constatare che «when the curtain falls, truth comes in with darkness. No light shows from the mountain. To and fro I walk in piazza deck, haunted by Marianna's face and many a real story»¹⁰. Come nei romanzi degli scrittori gotici, anche qui apparenza e realtà non coincidono: al motivo dell'inganno e della simulazione è stato tuttavia sostituito l'espedito raffinato dell'illusione ottica.

In «The Piazza» le premesse del *pattern* gotico appaiono nel complesso decantate e quasi del tutto dissolte: Marianna non verrà salvata dal protagonista, poiché, schbene in alcuni momenti siamo indotti ad immaginarla prigioniera di un qualche misterioso personaggio, non esiste in realtà un *villain* da cui proteggerla; essa è vittima dell'ambiente, di una natura cui Melville nega qualsiasi carattere benefico. Infatti, al pari di Poe egli sembra condividere la concezione medievale e calvinistica del mondo naturale dominato da una forza demoniaca, e ce ne fornisce un esempio cospicuo nelle descrizioni del «Tartarus of Maids», che rivelano la propria appartenenza alla grande tradizione barocca di Salvator Rosa, tradizione a cui già Ann Radcliffe e gli altri narratori gotici si erano ispirati.

La segheria abbandonata, che si staglia contro un paesaggio cupo e desolato, evoca quel profondo senso di decadenza e rovina che è tipico dell'*haunted castle*:

The black-mossed bulk of those immense, rough-hewn, and spike-knotted logs ... tumbled together in long abandonment and decay, or left in solitary, perilous projection over the cataract's gloomy brink impart to this rude wooden ruin, not only much of the aspect of one rough-quarred stone, but also a sort of feudal, Rhineland, and Thurmberg look, derived from the pinnacled wildness of the neighboring scenery¹¹.

Ed i precipizi, le forre, il «Blood River», le «maniac springs» della «Woedolor mountain» sono tutti aspetti di una medesima na-

9. *Ibidem*, 442.

10. *Ibidem*, 453.

11. *Ibidem*, 196.

tura malefica. Gli elementi del gotico hanno fornito allo scrittore il modo di esprimere la propria *Weltanschauung*, concretizzando in immagini quelle forze del male di cui egli percepiva l'azione costante in un mondo che riteneva fosse stato concepito «in fright».

Ma è nelle «Encantadas» che le solitudini di Melville raggiungono il culmine della desolazione. Il paesaggio che appare come «sublime» ed infinito risente della prospettiva gotica, in quanto lo scenario naturale non ha una funzione di puro ornamento, ma ci appare dominato, alla luce di una concezione animistica già propria del gotico, da una forza demoniaca. D'altro canto tale prospettiva è superata, poiché non si determina una melodrammatica e romantica corrispondenza tra paesaggio naturale e paesaggio dell'anima, e nemmeno dal paesaggio scaturiscono presagi di imminenti sciagure; piuttosto sulla percezione dell'infinità dell'universo incombe l'*horror vacui*:

Take five-and-twenty heaps of cinders dumped here and there in an outside city lot; imagine some of them magnified into mountains, and the vacant lot the sea; and you will have a fit idea of the general aspect of the Encantadas, or Enchanted Isles. A group rather of extinct volcanoes than of isles, looking much as the world at large might, after a penal conflagration...¹²

Nelle «Encantadas» il pittoresco romantico si fa misura e specchio di una desolazione totale ed assoluta, in cui la nota più forte è costituita dall'assenza di vita umana: «No voice, no low, no haul is heard; the chief sound of life here is a hiss»¹³. Ciò che è più ossessivo e sconcertante è il silenzio infinito del luogo, a cui corrisponde il senso di privazione, di assenza e di morte, sia della natura che dell'elemento umano. Secondo la teoria del sublime di Burke, la privazione è da considerarsi una delle sette cause del senso di orrore, e quello che è stato definito il sublime negativo di Melville¹⁴ non è mai così suggestivo come nella descrizione delle En-

12. *Ibidem*, 49.

13. *Ibidem*, 51.

14. MAURITIA WILFETT, «The Silences of Herman Melville», *American Transcendental Quarterly* VII (1970), 85-92.

cantadas: il monte Rodondo non è solo desolato, è «haunted», ed il silenzio, la mancanza di voci umane, sono ossessivamente sottolineati dal «demonic din» di «strong bandit birds, with long bills cruel as daggers». Le epigrafi ai bozzetti, tratte dal *Paradise Lost* di Milton indicano anch'esse in che senso si muova la progressione lessicale attraverso cui Melville stabilisce il crescendo del tono:

«Darke, dolefull, dreary, like a greedy grave;/That still for carrion carcasses doth crave:/ On top whereof ay dwelt the ghastly owle,/Shrieking his balefull note, which ever drave;/Far from that haunt alla other chearefull fowle;/And all about it wandring ghostes did wayle and howle»¹⁵.

Gradualmente l'atmosfera diventa quella tipica del romanzo gotico; più volte si insiste sulla maledizione che incombe sul luogo: «But the special curse... of the Encantadas... is, that to them change never comes... on the oppressive, clouded days... the dark, vitrified masses... present a most Plutonian sight»; e sulle apparizioni misteriose e sinistre degli animali repellenti che vivono su queste isole: «Most ugly shapes and horrible aspects.... all dreadful pourtraicts of deformitee»¹⁷.

I riferimenti ai paesaggi gotici, «it is all better if this tower stand solitary and alone, like that mysterious Mewport one, or else be the sole survivor of some perished castle»¹⁸, ed il gusto per il pittoresco sono espliciti:

Approached in one direction, in cloudy weather, its great overhanging height and rugged contour, and more especially a peculiar slope of its broad summits, give in much more the air of a vast iceberg drifting in tremendous pose. Its sides are spit with dark cavernous recesses, as an old cathedral with its gloomy lateral chapels. Drawing nigh one of these gorges from the sea... conveys a very queer emotion to a lover of the picturesque¹⁹.

15. *Ibidem*, 49.

16. *Ibidem*, 50-51.

17. *Ibidem*, 55.

18. *Ibidem*, 60.

19. *Ibidem*, 67.

Le immagini si fanno sempre più ardite («There toil the demons of fire who... irradiate the nights with a strange spectral illumination...») ²⁰, fino ad evocare pratiche magiche e sortilegi:

...a strange sail was descried, which — not out for keeping with alleged enchantments of the neighborhood — seemed to be staggering under a violent wind, while the frigate lay lifeless as if spell-boundAn enchanted ship no doubt ²¹.

Il carattere dell'*imagery*, densa di termini come *devil*, *demons*, *diabolical*, ha pure origine gotica: erano stati infatti gli scrittori gotici che, alla ricerca di avvenimenti prodigiosi da introdurre nei propri romanzi, si erano volti con interesse alla demonologia. Ma se la scelta delle immagini dimostra un'affinità ancora una volta l'intento è diverso: agli scrittori gotici esse servivano a creare un mondo soprannaturale fittizio in cui il lettore poteva evadere, sfuggendo in tal modo alla piattezza e al grigiore della realtà quotidiana; a Melville esse invece forniscono il mezzo per esprimere una realtà psicologica vera quanto la realtà effettuale; cosicché in seguito a tale processo simbolico le Encantadas ci appaiono come l'oggettivizzazione di tutto ciò che di negativo esiste nel mondo, e non al di fuori del mondo.

La natura è, come nella narrativa gotica, nemica, ed appare dotata di volontà propria nell'opporre un'ostinata resistenza alla sventurata eroina: «She struggles on through the withered branches, which seek at every step to bar her path» ²². Oltre alla figura dell'eroina non manca neppure quella del *villain*, nel personaggio di Oberlus, benché soltanto abbozzata, poiché Melville sembra qui interessato alla figura umana soltanto per quanto concerne il potere contaminante che una natura corrotta esercita su tutto ciò con cui viene a contatto.

Oberlus è uno di quei numerosi esempi di «Natural Depravity» creati da Melville, in cui, come nei *villains* gotici, all'aspetto

20. *Ibidem*, 71.

21. *Ibidem*, 74-75.

22. *Ibidem*, 96.

orripilante corrisponde una natura perversa e corrotta: «He now approves himself a man, or rather devil, in the way of cajoling or coercing others into acquiescence»²³.

È l'autore stesso, ci sembra, che ci fornisce la chiave di lettura delle «Encantadas» quando accenna alla propria sensibilità di fronte a certi aspetti abnormi della natura, il cui ricordo, anche dopo che molto tempo è trascorso, non cessa di angosciarlo:

...such is the vividness of my memory, or the magic of my fancy, that I know not whether I am not the occasional victim of optical delusion concerning the Galapagos. For, often in scenes of social merriment, and especially at revels held by candle-light in old-fashioned mansions, so that shadows are thrown into the further recesses of an angular and spacious room, making them put on a look of haunted undergrowth of lone woods, I have drawn the attention of my comrades by my fixed eye and sudden change of air, as I have seemed to see, slowly emerging from those imagined solitudes, and heavily crawling along the floor, the ghost of a gigantic tortoise with 'Memento' burning in live letters upon his back²⁴.

È caratteristica propria del gotico la suggestione esercitata da certi paesaggi, da certe atmosfere, sullo stato d'animo dei personaggi, che sono indotti a scoprire nella realtà oggettiva che li circonda un'origine ai terrori che albergano nella propria mente. Da parte di Melville esiste evidentemente questa tendenza a popolare il reale di ombre, a proiettare in esso le proprie angosce cosicché i riferimenti ai monasteri, alle rovine, ai fantasmi non ci appaiono il frutto di un pedissequo rifarsi alla tradizione del romanzo gotico, ma si pongono piuttosto come la proiezione in immagini concrete di una mente particolarmente sensibile ad un certo tipo di suggestione.

Non è un caso che anche nel diario che Melville cominciò a tenere nel 1857, un anno dopo la stesura dei racconti, quando intraprese il viaggio in Europa e Medio Oriente, si ritrovino frequentemente annotazioni che fanno da contrappunto all'*imagery* gotica dei racconti. Howard C. Horsford ha osservato come «the journal

23. *Ibidem*, 108.

24. *Ibidem*, 54.

shows, in a non-literary — and to that extent, unselfconscious context, — how certain ideas and symbolic values, evident enough in the short stories and novels of the last years, continued to obsess his thinking»²⁵. Si vedano le osservazioni a proposito della grotta della Sibilla, «What in God's name were such places made for, & why? Surely man is a strange animal. Dining into the bowels of earth then building up towards the sky. How clear an indication that he sought darkness rather than light»²⁶. O l'impressione lasciatagli dall'interno di una piramide egiziana: «A feeling of awe & terror came over me... I shudder at idea of ancient Egyptians. It was in these Pyramids that was conceived the idea of Jehovah. Terrible mixture of the cunning and the awful»²⁷.

La desolazione della Giudea sembra esercitare lo stesso effetto del paesaggio delle Galapagos: «Whitish mildew pervading whole tracts of landscape—bleached—leprosy—encrustation of curses...bones of rocks—crunched, knawed, & mumbled—mere refuse & rubbish of creation...As the sight of haunted Haddon Hall suggested to Mrs. Radcliffe her curdling romances, so I have little doubt the diabolical landscapes great part of Judea must have suggested to the Jewish prophets, their ghastly theology»²⁸. Il senso di morte, espresso attraverso immagini di desolazione, di violenza, o di terrore, è ovunque percepibile nel diario; anche nelle «Encantadas» la tonalità è quella della morte, e la morte vi torna alla fine come suggello, anche qui evocata con immagini di tipo gotico:

It is but fit that, like those old monastic institutions of Europe whose inmates go not out of their own walls to be inurned, but are entombed there where they die, the Encantadas, too, should bury their own dead, even as the general monastery of earth does hers²⁹.

25. HOWARD C. HORSFORD, (a cura di) *Journal of a Visit to Europe and the Levant by HERMAN MELVILLE*, Princeton 1955, 19.

26. *Ibidem*, 106.

27. *Ibidem*, 117.

28. *Ibidem*, 137-151.

29. JAY LEYDA ed, *The Complete Stories* cit., 116.

Un diverso esempio, e forse il più riuscito, di utilizzazione di motivi gotici, si ritrova in «Bartleby», dove Melville ci dà appieno la misura della propria abilità e sensibilità nel fare ricorso alla tradizione rielaborandone i moduli secondo un'ottica del tutto personale: ciò che del gotico rimane è una tensione psicologica, un procedere per allusioni a terrori sconosciuti, un'inquietudine che sollecita il lettore a spingersi al di là della realtà effettuale del racconto.

Il personaggio di Bartleby, analizzato in rapporto alla rappresentazione nel racconto di due mondi diversi ed opposti, ci appare come la sintesi di tutti quegli aspetti indefinibili, sfuggenti e misteriosi di una realtà inconoscibile; mentre d'altro canto le figure farsesche di Turkey, Nippers e Ginger Nut si pongono come rappresentanti di una realtà quotidiana perfettamente comprensibile, e quindi rassicurante.

Il punto di contatto tra questi due poli opposti è dato dalla figura del narratore, che vive in questa realtà concreta e comune, ma non è tuttavia insensibile ad una certa inquietante attrazione verso il mondo di Bartleby: «...strange to say—I tore myself from him who I had so longed to be rid of»³⁰. La figura dello scrivano, «a motionless young man ... pallidly neat, pitiably respectable, incurably forlorn!»³¹ si fa ai suoi occhi via via più ambigua, e mentre il suo comportamento desta reazioni normali nei colleghi («...I think his conduct quite normal and, indeed, unjust, as regards Turkey and myself. But it may be only a passing whim») ³², non cessa di turbare il narratore, «...Had there been anything ordinarily human about him, doubtless I should have violently dismissed him.... But there was something about Bartleby that not only strangely disarmed me, but, in a wonderful manner, touched and disconcerted me»³³.

30. *Ibidem*, 38.

31. *Ibidem*, 11.

32. *Ibidem*, 18.

33. *Ibidem*, 13-14.

Il narratore si trova a riflettere sul mistero che circonda il passato dello scrivano, «I now recalled all the quiet mysteries which I had noted in the man.... that he had declined telling who he was, or whence he came, or whether he had any relatives in the world»³⁴, e sulla strana influenza che questi esercita su di lui: «Bartleby...with his cadaverous gentlemanly *nonchalance*, yet withal firm and self-possessed, had such a strange effect on me, that uncontinnently I slunk away from my own door and did as desired»³⁵.

A partire dal momento in cui sorprende Bartleby nell'edificio deserto, egli viene a contatto con il profondo squallore della solitudine, con la desolazione dell'uomo solo con se stesso: «This building, too, which of week-days hums with industry and life, at nightfall echoes with sheer vacancy, and all through Sunday is forlorn. and here Bartleby makes his home; sole spectator of a solitude which he has seen all populous - sort of innocent and transformed Marius brooding among the ruins of Carthage»!³⁶ ed è come se avesse guardato nell'abisso del proprio animo.

A questo punto non è più uno spettatore, né quello che chiamiamo un «reliable narrator», è diventato partecipe della realtà di Bartleby, verso cui sente al tempo stesso attrazione e repulsione: vuol liberarsi dello scrivano, ma sente il bisogno di mettere a tacere la propria coscienza offrendogli del denaro; non può fare a meno di sentirsi responsabile per il fatto che egli si trovi in prigione e quindi si preoccupa di assicurargli un trattamento particolare. In definitiva liberandosi di Bartleby tenta di liberarsi di una realtà che vorrebbe continuare ad ignorare.

Ci sembra quindi che il sensazionalismo di tipo gotico («Like a very ghost, agreeably to the laws of magical invocation, at the third summons, he appeared at the entrance of his heritage»)³⁷ e le allusioni al fatto che lo scrivano possa non essere una figura reale, ma piuttosto un fantasma, («what does conscience say I should do with this man, or, rather, ghost?....He now persists in haun-

34. *Ibidem*, 23-24.

35. *Ibidem*, 21.

36. *Ibidem*, 23.

37. *Ibidem*, 19.

ting the building generally, sitting upon the banisters by day, and sleeping in the entry by night»³⁸, indicano la scelta del narratore-protagonista di allontanare la realtà Bartleby, di renderla innocua, facendo dello scrivano una figura di romanzo del terrore, appartenente ad un mondo che, lo sappiamo, non esiste.

Nella rivelazione finale secondo cui Bartleby aveva lavorato in un periodo precedente della sua vita nel «Dead Letters Office» è intrinseca una duplicità di intenti:

Dead letters! does it not sound like dead men? Conceive a man by nature and misfortune prone to a pallid hopelessness, can any business seem more fitted to heighten it than that of continually handling these dead letters, and assorting them for the flames?... Sometimes from out the folded paper the pale clerk takes a ring — the finger it was meant for, perhaps, moulders in the grave.... On errands of life, those letters speed to death³⁹.

Da un lato c'è l'allinearsi alla tradizione gotica: non possiamo infatti non cogliervi l'affinità con l'espedito dell'*explained supernatural* di Mrs. Radcliffe: il contatto continuo con la morte fisica avrebbe determinato in Bartleby la morte spirituale, privandolo delle sue caratteristiche umane per renderlo simile ad uno spettro. Come accade nei romanzi di Ann Radcliffe, anche quando viene fornita una spiegazione razionale, l'atmosfera di mistero che si era creata non accenna a svanire. Dall'altro lato Melville prende le distanze dal gotico in modo sostanziale. I romanzieri gotici come la Radcliffe e, in America, Charles Brockden Brown, si diffondevano in spiegazioni scientifiche dei fenomeni apparentemente soprannaturali allo scopo di fornire al lettore razionalista un *device* gratificante che gli permettesse di lasciarsi coinvolgere dall'atmosfera di terrore senza che la sua capacità di raziocinio venisse in qualche modo messa in dubbio. Il compito che Melville si trova ad affrontare è l'opposto: la spiegazione non sarà quindi esplicita né tantomeno scientifica: non si tratta di tranquillizzare il lettore e gra-

38. *Ibidem*, 37-39.

39. *Ibidem*, 47.

tificarne la capacità di raziocinio, dimostrando che il mondo degli spiriti non esiste. L'unica tranquillità possibile si ha qualora si ammetta, seppure attraverso un'allusione indiretta, («on errands of life those letters speed to death»), la possibilità che *Bartleby* sia uno spettro e quindi appartenente ad un mondo che non è il nostro.

È ovvio a questo punto che il finale enigmatico è funzionale al racconto e che una spiegazione esauriente finirebbe per farlo cadere nel grottesco. Così come ci sembra che ciò possa considerarsi valido per l'opera di Melville in generale, la cui attualità risiede per buona parte nell'impossibilità di limitarne, decifrandola, la materia simbolico-suggestiva.

Evidentemente, per poter utilizzare la sostanza gotica in un processo simbolico così fluido e sfuggendo ad ogni tentativo di risoluzione logica, Melville ha dovuto spogiarla da tutti quegli impacci che potevano derivare dall'impiego di una *machinery* ormai logora; indicativo in questo senso è il modo in cui è stato trattato il *setting*: niente più rovine, né muschio, né cattedrali, soltanto la prospettiva gotica ridotta all'essenziale: la concezione della vita come un'enorme trappola da cui non esiste scampo; da cui la ripetizione insistente di immagini di 'clausura': l'edificio abbandonato; la finestra che si affaccia su un muro cieco; il paravento che nasconde *Bartleby* agli occhi degli altri; la prigione, non a caso chiamata con il nome del greco popolare, «Tombs». Il terrore è il terrore nella sua forma più pura, quello dell'uomo che ha guardato nell'abisso della propria vita e del mondo circostante, cosicché ciò che viene espresso è un senso di orrore tutto psicologico, che già sembra anticipare il surrealismo di Kafka.

La conclusione a cui possiamo giungere è che ciò che fa di Melville uno scrittore gotico nell'accezione più ampia del termine, è il suo credere in un mistero insolubile e minaccioso alla base della realtà. Melville ha utilizzato i *devices* gotici per drammatizzare la sua visione del male, per darle corpo e sostanza, per trasporre in immagini vive e consistenti una realtà metafisica, per esplorare «the power of blackness».

La concezione del male nell'opera di Melville si era venuta facendo sempre più complessa; all'inizio assumeva forme convenzionali: era miseria e crudeltà in *Redburn*, in cui, adeguandosi al

pattern gotico, Melville aveva ambientato buona parte dell'azione in Europa. Era perdita dell'innocenza in *White-Jacket*; ed in entrambi i casi aveva i suoi agenti in personalità malvage, prive di particolare complessità. In *Moby Dick* non è più possibile individuare con chiarezza quali forme il male abbia assunto, poiché l'ambiguità pervade tutta l'opera: in essa Melville dà forma alla prospettiva gotica di Ahab, alla sua concezione dell'universo dominato da una forza democratica. *Moby Dick* ci appare come la rappresentazione di questa forza, ma anche come la proiezione dei terrori che derivano all'uomo dal suo proprio io; a questo punto è impossibile stabilire se la balena bianca esista per l'esercizio della volontà di Ahab o, se al pari di questi, possieda una coscienza ed uno scopo. La stessa ambiguità morale caratterizza «Benito Cereno», che la scelta delle immagini, e il linguaggio fortemente modalizzato a creare un'atmosfera fantastica, rendono un racconto tipicamente gotico⁴⁰.

Melville utilizza i *devices* gotici in modo non convenzionale. Gli scrittori gotici tendevano a creare stereotipi, a fissare significati univoci: l'esempio di questo processo di cristallizzazione è evidente nella dicotomia ovunque presente in questo tipo di narrativa tra l'innocenza della bionda eroina e la bruna sensualità della *dark lady*. In Melville, anche se significazioni allegoriche sono presenti, l'*imagery* gotica non si cristallizza, ma si complica di significati molteplici, esprime in modo evocativo una pluralità di valori, e costituisce non già il punto di arrivo di una mente allegorizzante, quanto lo stimolo per un'immaginazione simbolica.

Per quanto riguarda i personaggi è stato possibile individuare determinate caratteristiche che ne indicano, se non la discendenza, perlomeno l'affinità con le figure create dagli scrittori gotici.

Melville, pur mostrando di condividere l'opinione di Poe, secondo il quale il terrore era «not of Germany but of the soul», ha comunque prestato attenzione al *setting*: la stessa atmosfera che circondava l'*haunted castle* si ritrova in certe descrizioni delle «Encantadas» e del «Tartarus of Maids», e, in forma più rarefatta, cir-

40. Data la quantità di letteratura critica esistente al proposito, non abbiamo ritenuto necessario includere «Benito Cereno» nella nostra analisi.

conda l'edificio desolato che fa da sfondo alla vicenda di Bartleby. Come nei romanzi gotici la natura riflette spesso lo stato d'animo dei personaggi, e, anche qui secondo la prospettiva gotica, si presenta a volte come dotata di volontà propria.

Tuttavia Melville rovescia il *pattern* tradizionale dei romanzi della Radcliffe e degli altri scrittori gotici: mentre questi infatti si preoccupano di chiarire gli avvenimenti misteriosi, Melville non risolve le ambiguità, poiché esse sono il frutto dell'ambiguità morale che è alla base di tutte le sue opere; ciò è soprattutto evidente in «Bartleby» e in «The Piazza», in cui il tentativo di ristabilire una distinzione manicheistica tra bene e male, quella stessa distinzione che era stata alla base del gotico, si perde al contatto di una realtà che si rivela elusiva e sfuggente.

Gli scrittori gotici, infine, avevano creato nei loro romanzi un mondo fittizio e soprannaturale; Melville, pur riallacciandosi a questa tradizione, ne ha evitato gli aspetti più superficiali ed eclatanti e, cogliendone gli elementi più vitali ed interpretandoli in modo simbolico, è riuscito a trarre dall'esperienza ordinaria e comune immagini suggestive, ha creato visioni di orrore che non ci appaiono incredibili e riescono assai più impressionanti. Il mondo che ci presenta non è fittizio, poiché egli sembra percepire la realtà fenomenica e la realtà noumenica con uguale intensità; gli eventi soprannaturali non sono inseriti allo scopo di appagare la sensibilità morbosa del lettore, ma a rappresentare una realtà vera quanto la realtà effettuale. Quando approda ai migliori risultati, Melville non ha necessità di introdurre avvenimenti a dir poco improbabili; e nel suo modo di trattare il soprannaturale egli appare mosso non dalla volontà di stupire, propria degli scrittori gotici, quanto piuttosto dal proposito di mostrarci quanto fragile sia la parete che divide il mondo visibile dall'incognito invisibile: «All visible objects, man, are but pasteboard masks».

CHIARA BRIGANTI

ANALISI TOPOLOGICA DI *THE PORTRAIT OF A LADY*

1. — La grande coerenza formale di *The Portrait of a Lady* trova una cogente conferma nell'analisi della sua modellizzazione spaziale che, sulla scorta della semiotica dello spazio culturale di Jurij M. Lotman¹, si rivela un efficace banco di prova sia per l'ordine costruttivo che per la struttura tematica del romanzo. È noto che nell'ambito della produzione jamesiana quest'opera sancisce il definitivo superamento della fase di apprendistato e, ancor più, rappresenta la prima grande e convincente espressione dell'arte di Henry James². D'altra parte, non solo F. R. Leavis³, ma anche F. O. Matthiessen, che pure pone al vertice della narrativa jamesiana gli ultimi romanzi, osserva che «*The Portrait of a Lady* is his first unquestioned masterpiece»⁴, per cui, a conclusione del suo studio sulla «fase maggiore», dedica al romanzo l'«Appendix» in-

1. Cfr. JU. M. LOTMAN e R. A. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, Milano, 1975; in particolare si veda la parte II: *Semiotica dello spazio culturale* di Lotman, pp. 145-248.

2. Cfr. OSCAR CARGILL, *The Novels of Henry James*, New York, 1961, che tra l'altro scrive: «All in all, the characters of *The Portrait of a Lady* are composite figures, as one might expect them to be in a novel which is in a way a summary of all the novelist had learned in his apprenticeship» (p. 121). Al riguardo S. GORLEY PUTT nota che: «Certainly, with *The Portrait of a Lady* the apprenticeship is over» (*The Fiction of Henry James*, Harmondsworth, 1968, p. 138). Vale la pena di ricordare il giudizio che, nel 1956, Agostino Lombardo esprimeva sul *Portrait*, definito «esemplare, ricco romanzo, tra i suoi maggiori, il quale degnamente conclude la prima fase della sua carriera» («Introduzione», *Le Prefazioni di Henry James*, a cura di A. LOMBARDI, Venezia, 1956, p. XXII). Parimenti, nel volume *Il gusto di Henry James*, di BARBARA e GIORGIO MELCHIONI, Torino, 1974, leggiamo che il *Portrait* rappresenta «l'opera che chiude trionfalmente il primo ciclo della sua narrativa» (p. 32). Quanto alle contrastanti reazioni dei contemporanei del narratore rinvio al volume *Henry James: The Critical Heritage*, a cura di ROGER GARD, London-New York, 1968, pp. 93-149.

3. Cfr. F. R. LEAVIS, *The Great Tradition*, Harmondsworth, 1972 [1^a ed. 1948], ove leggiamo che «*The Portrait of a Lady* is an original masterpiece. That, however, is what I take it to be; it is one of the greatest novels in the language» (p. 147).

4. F. O. MATTHIESSEN, *Henry James: The Major Phase*, New York, 1963, [1^a ed. 1944], p. 153.

titolata «The Painter's Sponge and Varnish Bottle» sulle revisioni jamesiane⁵.

Pertanto, se è vero che qui per la prima volta James manifesta le peculiari caratteristiche di «narratore consapevole»⁶, va nondimeno rilevato che il precipuo e determinato *continuum* spaziale del romanzo si configura come metalinguaggio strutturante, tanto più significativo in quanto il cosiddetto «tema internazionale» viene espresso topologicamente dall'antinomia America *vs* Europa. Più specificamente, il tratto saliente del modello spaziale del *Portrait* risulta essere un movimento della protagonista, Isabel Archer, verso un polo d'attrazione situato al centro del diagramma topologico della narrazione. La costituzione spaziale in base a una forza centripeta è un procedimento tipicamente jamesiano che, a ben guardare, si lega abbastanza intimamente alla tecnica del *limited viewpoint*. Nesso, questo, già messo in evidenza da Georges Poulet: «Per il pensiero già il semplice fatto di costituirsi in una coscienza 'centrale' comporta una specie di disposizione circolare del mondo circostante. Lo spirito è un proiettore che fa ruotare nello spazio il suo fascio di luce. I suoi raggi si stendono da ogni parte. L'universo si costruisce concentricamente a partire da un fulcro centrale»⁷. Gli spostamenti della protagonista, da Albany in Inghilterra e successivamente in Italia, coincidono con le fasi di focalizzazione del dramma esistenziale della donna; lo svolgimento narrativo non ci pone immediatamente dinanzi all'«intelligenza centrale» ma piuttosto le dà uno spessore psicologico gradualmente e cumulativamente, al punto che solo nell'ultima parte del romanzo la coscienza di Isabel guadagna la sua centralità. Il che corri-

5. Il *Portrait* fu dapprima pubblicato a puntate su *The Atlantic Monthly* (Novembre 1880-Dicembre 1881); nel 1881 apparve anche in volume, con minori varianti al testo. Le modifiche che interessano Matthiessen per un'analisi dell'evoluzione della tecnica jamesiana sono quelle apportate al testo in occasione della «New York Edition» in ventisei volumi (1907-1917).

6. Cfr. AGOSTINO LOMBARDO, «James: il narratore consapevole», in *Il Mondo*, 26 Febbraio 1963; ora in *Il diavolo nel manoscritto*, Milano, 1974, pp. 163-168. Nel suo intervento lo studioso italiano ricorda anche il volume *The Ordeal of Consciousness in Henry James* di DOROTHEA KROOS, Cambridge, Mass., 1962, ove abbiamo un'interessante analisi del *Portrait*, per quanto limitata solo alla protagonista (pp. 26-61).

7. GEORGES POULET, *Le metamorfosi del cerchio*, Milano, 1971, p. 422.

sponde, sul piano della spazializzazione, al raggiungimento del *locus* centripeto-conoscitivo rappresentato dallo spazio dell'esperienza, cioè il Vecchio Continente. Sul procedimento adottato nella sua narrativa, lo stesso James scrive che «the first thing we do is to cast about for some centre in our field»⁸.

Questa scelta trova una spiegazione proprio nel fatto che il romanziere assume la forma archetipica del cerchio quale espressione metaforica della coscienza umana e del suo rapporto con il reale. Che tale concezione sia frutto di un certo travaglio artistico viene confermato dallo stesso scrittore quando, nella «Preface» al *Portrait*, ricorda che, al momento della stesura del romanzo, il suo imperativo categorico era uno solo: «Place the centre of the subject in the young woman's own consciousness»⁹. In effetti, quella di Isabel è una consapevolezza *in fieri*, che si realizza cioè nel suo passaggio dall'innocenza all'esperienza: solo nel capitolo XLII, resasi conto della sterilità morale a cui l'ha condotta il marito, la protagonista rivela tutto il suo potenziale psicologico. Non è casuale quindi che James, sempre nella prefazione, sottolinei la grande importanza di queste pagine per una giusta comprensione del personaggio: «Reduced to its essence, it is but the vigil of searching criticism; but it throws the action further forward than twenty 'incidents' might have done. It was designed to have all the vivacity of incident and all the economy of picture»¹⁰. Da questo momento entra attivamente in azione quella che J. A. Ward ha definito «the imagination of disaster»¹¹, che pone Isabel al cospetto dell'esperienza del male, la meta tragicamente reale del suo viaggio verso la conoscenza.

Né va dimenticato che a questo movimento nello spazio fanno riscontro i ristretti limiti assegnati all'«area temporale della coscienza»¹², se è vero che ci è dato sapere pochissimo sul passa-

8. HENRY JAMES, *Notes on Novelists*, New York, 1914, p. 395.

9. HENRY JAMES, *The Art of the Novel*, a cura di R. P. BLACKMUR, New York, 1962 [1^a ed. 1934], p. 51.

10. *Ibid.*, p. 57.

11. Cfr. J. A. WARD, *The Imagination of Disaster: Evil in the Fiction of Henry James*, Lincoln, 1961.

12. G. POLLET, *op. cit.*, p. 425.

to di Isabel fatta eccezione per le succinte informazioni al momento della presentazione del personaggio. Per di più, detto passato apparentemente non interviene mai a condizionare le scelte della giovane che, nel rifiutare gli anni trascorsi ad Albany, sembra voler abbandonare definitivamente l'innocenza americana; in questo senso non è privo di significato l'insistito rifiuto opposto a Caspar Goodwood, il giovane connazionale che la insegue per l'Europa nella speranza di sposarla e, in un certo senso, di restituirla allo spazio americano.

Del resto, non è nemmeno da trascurare il fatto che James traduca, nella «Preface» a *Roderick Hudson*, in termini spaziali la personale visione dell'arte narrativa: «Really, universally, relations stop nowhere, and the exquisite problem of the artist is eternally but to draw, by a geometry of his own, the circle within which they shall happily appear to do so»¹³. Come ha notato Joseph Frank, il romanzo moderno, nel tentativo di organizzarsi poeticamente, ha rinunciato in parte alla temporalità per adottare la forma delle arti spaziali;¹⁴ il che vale particolarmente per la narrativa jamesiana che, certamente in anticipo rispetto agli sperimentalismi joyceiani e woolfiani citati da Frank, sovverte la convenzione per cui «literature is generally to be classed as a time-art»¹⁵ privilegiando i procedimenti delle arti spaziali.¹⁶ In questo senso, la perfetta geo-

13. H. JAMES, *The Art of the Novel*, cit., p. 5.

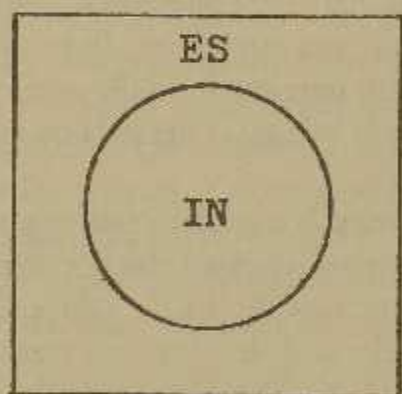
14. Cfr. JOSEPH FRANK, «Spatial Form in Modern Literature», *Sewanee Review*, LIII (1943), pp. 379-92.

15. RENÉ WELLEK e ALBIN WARREN, *Theory of Literature*, Harmondsworth 1973, p. 215.

16. È interessante notare che il romanziere, parlando del suo lavoro di revisione in occasione della pubblicazione della «New York Edition» immagini se stesso come un pittore intento a ritoccare le sue tele: «I have felt myself then, on looking over past productions, the painter making use again and again of the tentative wet sponge. The sunk surface has here and there, beyond doubt, refused to respond: the buried secrets, the intentions, are buried too deep to rise again, and were indeed, it would appear, not much worth the burying. Not so, however, when the moistened canvas does obscurely flush and when resort to the varnish bottle is thereby immediately indicated. The simplest figure for my revision of this present array of earlier, later, larger, smaller canvases, is to say that I have achieved it by the very aid of the varnish-bottle» (*The Art of the Novel*, cit., pp. 11-12). Per uno studio approfondito sul rapporto tra arti visive e narrativa jamesiana rinvio allo studio di VIOLA HOPLINS WINNER, *Fleury James and the Visual Arts*, Charlottesville,

metria del cerchio si configura come una cornice entro cui organizzare, secondo una minuziosa strategia formale, l'artificio letterario che, diversamente dalla realtà, avrà inevitabilmente dei confini, cioè una conclusione felice o triste che sia. Alla luce della separatezza tra reale e finzione letteraria all'artista non resta che la speranza di creare un'opera capace di ripetere omologicamente e metaforicamente «il grande mistero del mondo»¹⁷.

2. — Prendendo le mosse dalle utili indicazioni lotmaniane possiamo definire la modellizzazione spaziale di *The Portrait of a Lady* come un piano diviso in due parti da una frontiera che si dispone secondo «una linea omeomorfa a una circonferenza»¹⁸; si realizzano in tal modo due porzioni: quella esterna (ES) sta a rappresentare il territorio americano quella interna (IN) racchiude il Vecchio Mondo secondo il modello bidimensionale che segue:



Scrivono Lotman: «L'interpretazione semantica più semplice di un simile modello della cultura sarà l'opposizione: noi vs gli altri»¹⁹, precisando che «l'orientamento prodotto dal coincidere del punto

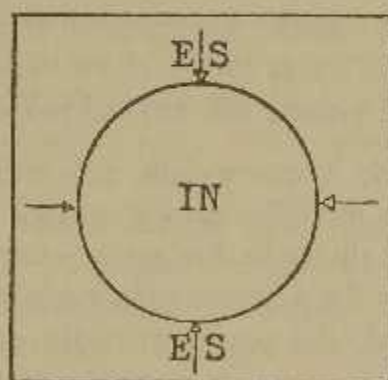
1970; si veda anche F. O. MATTHIJSSEN, «James and the Plastic Arts», *The Kenyon Review*, V, Autunno 1943, pp. 536-560. Pure molti riferimenti alle arti figurative incontriamo nel citato volume di B. e G. MELCHIORI, *Il gusto di Henry James*.

17. MARCELLO PAGNINI, *Critica della funzionalità*, Torino, 1970, p. 16.

18. JU. M. LOTMAN e B. A. USPENSKIJ, *op. cit.*, p. 155.

19. *Ibid.*

di vista del testo con i punti dello spazio esterno»²⁰ da origine a un vettore diretto verso il centro secondo il modello seguente:



Si tratta di un modello che esprime l'orientamento centripeto dell'eroina jamesiana nella vicenda della quale abbiamo la coincidenza del punto di vista del testo con lo spazio esterno, implicitamente espresso dalla sua innocenza. In pratica, il vettore dell'orientamento indica un movimento dalla non-cultura (ES) alla cultura (IN), vale a dire il «viaggio» verso la conoscenza da parte della protagonista²¹.

A rendere ancora più completo tale modello bidimensionale, la semiotica lotmaniana suggerisce che l'opposizione IN *vs* ES può essere intesa anche come QS *vs* QL, «dove QS è l'invariante di concetti come 'mondo visibile', 'mondo terreno', 'mondo dei vivi', «questo mondo», e QL è l'invariante dei concetti di 'mondo dell'aldilà', 'mondo dei non uomini' (dei e trapassati, senza distinzione), 'mondo non terreno', 'quel (l'altro) mondo'»²². Nel caso del romanzo jamesiano QS corrisponde all'area dell'esperienza, laddove QL sta per l'area dell'innocenza, «mondo non terreno» in quanto privo di valenze culturali e storiche alle quali fare riferimento. Si tratta quindi di un'opposizione cultura *vs* non-cultura, esperienza *vs* immaginazione; antinomia, questa, che viene enfa-

20. *Ibid.*, p. 156.

21. *Ibid.*, p. 157.

22. *Ibid.*, p. 161.

tizzata sin dalle prime pagine del romanzo con la presentazione di una Isabel Archer desiderosa di intraprendere il suo viaggio conoscitivo: «[...] her love of knowledge had a fertilizing quality and her imagination was strong» (Cap. III). Risulta evidente che immaginazione e conoscenza sono in questo romanzo due forze antitetiche se è vero che lo spirito immaginoso della fanciulla di Albany si figura la conquista di una «pure truth», laddove l'esperienza le insegnerà che agli uomini è dato comoscere — per dirla con Melville — soltanto una «mortally intolerable truth»²³, cioè la certezza del male.

Come nei romanzi maggiori, James pone al centro del *Portrait* «the anguish of knowledge»²⁴, che sarà per Isabel una conquista tanto più dolorosa e drammatica in quanto, all'inizio della sua avventura europea, «she had a fixed determination to regard the world as a place of brightness, of free expansion, of irresistible action» (Cap. VI). In effetti, nei primi capitoli del romanzo gli interventi autorali mirano a mettere in evidenza le contraddizioni dell'eroina nel modo più esplicito possibile: se da un lato ci è dato sapere che «she had a great desire for knowledge» (Cap. IV), dall'altro apprendiamo che ella si prepara ad affrontare la vita «with her meagre knowledge, her inflated ideals, her confidence at once innocent and dogmatic» (Cap. VI), ove dogmatismo e idealismo enucleano le fondamentali debolezze della giovane, ostinatamente abbarbicata alla personale immagine dell'universo.

Nel contempo, l'autore adotta il procedimento della drammatizzazione per mostrare che nella fanciulla vi è il desiderio, più o meno inconscio, di appagare l'immaginazione non meno dell'intelletto. Significativo in questa direzione il colloquio con il cugino Ralph Touchett, il quale, resosi conto dell'empito idealistico visionario della giovane al cospetto dell'antica villa dei Touchett, non può fare a meno di avvertirla che «there's no romance here

23. HERMAN MELVILLE, *Moby-Dick*, Harmondsworth, 1975, p. 203.

24. RUTH BERNARD YEAZELL, *Language and Knowledge in the Late Novels of Henry James*, Chicago-London, 1976, p. 39. Il tema della conoscenza del male come modello mitico viene approfondito, nelle interessanti pagine dedicate al *Portrait*, da LYALL H. POWERS, *Henry James: An Introduction and Interpretation*, New York, 1970, pp. 60-75.

but what you may have brought with you», proprio perchè il sensibile giovane intuisce che ella inconsapevolmente ammantava le sue romantiche fantasticherie ostentando «a great passion for knowledge» (Cap. V).

3. — Nell'organizzazione spaziale del *Portrait*, la villa dei Touchett, Gardencourt, si configura come una sorta di inviolabile giardino edenico, come lo stesso nome pare volere rimarcare: il che infrange l'antitesi America *vs* Europa nei termini consueti innocenza *vs* esperienza, Gardencourt trovandosi sul suolo inglese. *Locus* quindi che delude le aspettative della giovane ventitreenne che, dopo qualche tempo di soggiorno nella villa, si rende conto del senso di permanente immobilità che vi regna: l'invalido e anziano zio, Mr Touchett, trascorre pigramente le sue giornate tra la poltrona e la sedia a rotelle, in compagnia del figlio Ralph, anch'egli di precaria salute e senza nessun legame con la società aristocratica. Quanto a Mrs Touchett, ella rifiuta risolutamente il ruolo di padrona di Gardencourt — «She played no social part as mistress of Gardencourt» (Cap. VII) — preferendo andarsene in giro per il mondo in cerca di vivaci amicizie e novità.

La fanciulla americana giunge in questo ambiente sicura di avere messo piede nel mondo dell'esperienza. Scopre invece una realtà statica e amorfa, ove il rituale predomina su qualsiasi altro evento umano e sociale. Non per nulla una scena smaccatamente ritualistica apre la narrazione:

Under certain circumstances there are few hours in life more agreeable than the hour dedicated to the ceremony known as afternoon tea. There are circumstances in which, whether you partake of the tea or not — some people of course never do — the situation is itself delightful those that I have in mind in beginning to unfold this simple history offered an admirable setting to an innocent pastime (Cap. I).

All'avventuroso e ricco passato della villa Tudor fa riscontro l'«innocente passatempo» che, non meno della «almost rustic simplicity» dell'anziano padrone, pare indicarci la dimensione edenica di tale spazio dell'immobilità.

A questo punto occorre sottolineare che nella mente di Isabel si instaura sempre e, direi, automaticamente un nesso tra vicenda umana e *locus*, al punto che spazio ed esperienza finiscono per coincidere. È pertanto significativo che, alla vigilia della partenza per il Vecchio Mondo, Isabel confessi alla zia: «I like places in which things have happened — even if they're sad things [...]» (Cap. III); in particolare, parlando della casa di Albany che sta per lasciare, la fanciulla osserva che «[...] the place has been full of life [...] I mean of experience — of people's feeling and sorrow [...]» (Cap. III).

Come si è visto, spetta a Ralph spiegare all'eroina l'onnipresente monotonia di Gardencourt, che, nelle parole del giovane, non solo è la «dullest house in England» (Cap. VII), ma anche e soprattutto luogo protettivo, rifugio contro il male del mondo, tanto più necessario perché «she had seen very little of the evil of the world» (Cap. VI). Ma, in quanto giardino inviolabile, Gardencourt non può promettere alla ragazza nessun atto conoscitivo: il che, implicitamente, la riconduce nello spazio innocente della propria fanciullezza americana. Resasi conto di tutto questo, Isabel cerca di conquistarsi uno spazio al di là di tale ambiente: di qui il rifiuto opposto alla vantaggiosissima proposta di matrimonio di Lord Warburton — ricco aristocratico inglese in rapporti di grande amicizia con i Touchett — che finirebbe per ricondurre Isabel in una realtà senza accadimenti, laddove ella desidera intraprendere «the free exploration of life» (Cap. XII). Il narratore drammatizza, in un serrato dialogo tra l'eroina e il pari inglese, le motivazioni del diniego reiterato opposto dalla giovane:

«[...] I'll tell it you after all. It's that I can't escape my fate».

«Your fate?»

«I should try to escape it if I were to marry you».

«I don't understand. Why should not *that* be your fate as well as anything else?»

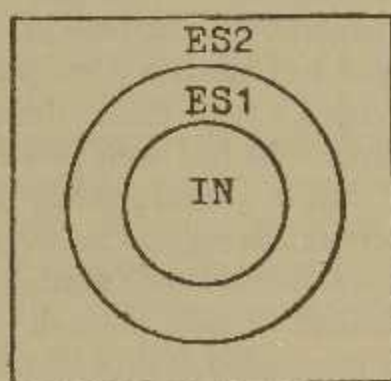
«Because it's not», said Isabel femininely [...]

«I can't escape unhappiness», said Isabel. «In marrying you I shall be trying to». (Cap. XIV).

Né possiamo trascurare il fatto che ella, passando in rassegna

le singole voci dei titoli e dei privilegi rifiutati, concluda l'elencazione mentale con «a great exclusion», che basta da sola a cancellare la rassicurante e positiva valenza di tutte le altre voci.

4 — Se è vero che può esistere «una sola frontiera fondamentale all'interno di un modello della cultura»²⁵, si può concludere che tale linea di demarcazione non è stata ancora varcata dalla protagonista, Gardencourt ponendosi come spazio esterno (ES1) diviso da una frontiera secondaria dallo spazio americano (ES2), già denominato ES in un primo diagramma topologico. Graficamente il modello si presenta nel modo seguente²⁶:



È chiaro che il «mondo terreno» in senso lotmaniano è rappresentato sia da ES1 che da IN, in quanto se così non fosse non sarebbe possibile il nesso tra Gardencourt e l'Italia. Nella fattispecie vediamo che da IN giunge in ES1 Madame Merle, una americana dal passato ambiguo trapiantata in Italia, la quale ha la funzione, a livello di organizzazione spaziale, di ricordare a Isabel l'esistenza di un *locus* di arricchimento conoscitivo oltre la «frontiera» di Gardencourt. Sin dall'entrata in scena presso la villa dei Touchett (Cap. XVIII), questo personaggio esercita una forte attrazione sulla giovane connazionale proprio perché «her manner ex-

25. JU. M. LOTMAN e B. A. USPENSKIJ, *op. cit.*, p. 163.

26. Anche questa possibilità viene ipotizzata da Lotman, che, in proposito, scrive: «Il modello di complicità in caso di sovrapposizione reciproca degli opposti, IN vs ES, allorché tali opposti appartengono entrambi al 'mondo terreno', e la frontiera tra essi passa all'interno di QS e dell'opposizione QS vs QL. Ne deriva uno schema nel quale IN ed ES1 rappresentano lo spazio di QS, ed ES2 costituisce lo spazio di QL» (*Ibid.*, p. 161).

pressed the repose and confidence which come from a large experience» (Cap. XVIII). Va da sé che tale esperienza, agli occhi di Isabel, ha origine nel prolungato soggiorno italiano, come del resto Madame Merle fa intendere alla fanciulla, la quale si convince sempre più che l'Italia è il luogo della cultura e dell'esperienza, e in particolare Roma — per usare una definizione della Eliot — le appare come «the spiritual centre and interpreter of the world»²⁷. Visto che il suo facile eloquio fa presa sulla giovane conazionale, Madame Merle coglie l'occasione per introdurre nel mondo immaginoso dell'eroina la figura di Gilbert Osmond, un vedovo quarantenne americano che ha eletto a sua dimora Firenze: alcune pagine del Cap. XIX mostrano con quanta perizia Madame Merle — una donna capace di fare «wonderful tasks of rich embroidery» — riesce a creare, nell'immaginazione romantica della fanciulla, una diretta associazione tra quest'uomo e l'Italia:

«[...] He's Gilbert Osmond — he lives in Italy; that's all one can say about him or make of him. He's exceedingly clever, a man made to be distinguished; but, as I tell you, you exhaust the description when you say he's Mr Osmond who lives *tout bêtement* in Italy. No career, no name, no position, no fortune, no past, no future, no anything. Oh yes, he paints, if you please — paints in watercolours, like me, only better than I [...]» (Cap. XIX).

Qui la caratterizzazione dell'uomo in termini negativi si contrappone al mondo protettivo e senza problemi economici di Lord Warburton — procedimento che, agli occhi di Isabel, non fa altro che enfatizzare l'opposizione Gardencourt *vs* Italia. Vale la pena di ricordare le parole con cui la giovane risponde a Ralph che timidamente cerca di metterla in guardia contro la natura infida e velenosa del vedovo americano:

«[...] no property, no title, no honours, no houses, no lands, nor position, nor reputation, nor brilliant belongings of any sort. It's the total absence of all these things that please me. Mr Osmond's simply a very lonely, a very cultivated and a very honest man — he's not a prodigious proprietor». (Cap. XXXIV).

27. GEORGE ELIOT, *Middlemarch*, Harmondsworth, p. 225.

Nella visione idealistica della giovane, all'assenza di beni materiali non può che corrispondere il possesso di grandi doti spirituali ed estetiche. E, quindi, nella schematica contrapposizione figurata da Isabel, se il pari inglese le prometteva una grande esclusione dalla vita, Gilbert Osmond non potrà che offrirle quella «pura verità» vanamente cercata nel suo primo soggiorno europeo. In tutto questo l'Italia gioca un ruolo fondamentale giacché, dopo l'incontro con Madame Merle, le s'impone come *locus* di eredità culturale e di grande crescita spirituale e conoscitiva:

The charm of the Mediterranean coast only deepened for our heroine on acquaintance, for it was the threshold of Italy, the gate of admirations. Italy, as yet imperfectly seen and felt, stretched before her as a land of promise, a land in which a love of the beautiful might be comforted by endless knowledge. Whenever she strolled upon the shore with her cousin — and she was the companion of his daily walk — she looked across the sea, with longing eyes, to where she knew that Genoa lay. She was such a thrill even in the preliminary hovering. (Cap. XXI).

In questo paesaggio l'eroina sente che è giunto il momento del suo destino: quell'esperienza cioè che le darà la chiave per una profonda comprensione del reale, quella *quest* unica e irripetibile che avrà conclusione con la conquista di «un sapere senza fine».

5. — L'avventura italiana di Isabel ha inizio nella villa fiorentina di Osmond, la quale, grazie a una penetrante simbolizzazione, rivela al lettore quello che la protagonista non riesce a scorgere²⁸.

«A man's house is an extension of himself»²⁹; la casa di Osmond, più di ogni altro elemento narrativo, mette a nudo la vera natura del padrone. Se è vero però che, appena giunta in Italia, «she lost herself in a maze of visions» (Cap. XXI), allora ben comprendiamo il cieco idealismo con cui ella si accosta all'ambiente

28. Cfr. R. W. STALLMAN, *The Houses that James Built*, Michigan State University Press, 1961, ove si ritiene che la villa di Osmond corrisponda all'attuale villa Mercede a Belosguardo, nella quale abitavano gli amici del romanziere, Frank e Elizabeth Booth (p. 8).

29. RENÉ WELLEK e AUSTIN WARREN, *op. cit.*, p. 221.

degli americani trapiantati nel nostro paese, unica spiegazione alla sua incapacità di recepire le avvisaglie e le premonizioni provenienti dalla casa fiorentina:

The villa was a long, rather blank-looking structure, with the far-projecting roof which Tuscany loves and which, on the hills that encircle Florence, when considered from a distance, makes so harmonious a rectangle with the straight, dark, definite cypresses that usually rise in groups of three or four beside it. The house had a front upon a little grassy, empty, rural piazza [...] this antique, solid, weather-worn, yet imposing front had a somewhat incommunicative character. It was the mask, not the face of the house. It had heavy lids, but no eyes [...]

It had a narrow garden, in the manner of a terrace, productive chiefly of tangles of wild roses and other old stone benches, mossy and sun-warmed [...] the windows of the ground floor, as you saw them from the piazza, were, in their noble proportions, extremely architectural: but their function seemed less to offer communication with the world than to defy the world to look in. They were massively crossbarred, and placed at such a height that curiosity, even on tiptoe, expired before it reached them. (Cap. XXII)

Sul piano lessematico il passo offre al lettore parecchi segnali — *blank-looking, dark, empty, weather-worn, solid, imposing, heavy, narrow, crossbarred* sono termini tesi a sottolineare il senso di un'opprimente presenza: la villa di Osmond non può che essere uno spazio angustamente disumano, luogo dei falsi ideali e di grande isolamento dalla vita quotidiana. Non meno significativa è la minuziosa descrizione dell'interno che — come osserva Cristina Giorcelli — «evoca la vacuità, la superficialità, la leziosità del suo proprietario»³⁰. Di più: il rapporto antinomico stabilito con il mondo di Gardencourt traspare proprio dall'immagine dell'«angusto giardino», che, nella simbolizzazione jamesiana, rappresenta un restringimento delle possibilità conoscitive nonché una prefigurazione della vita di prigionia che attende Isabel. Che l'autore ci ricordi nella stessa pagina che si tratta di un «tangled garden» non è quindi casuale; va da sé che l'immagine si inquadra

30. CRISTINA GIORCELLI, *Henry James e l'Italia*, Roma, 1968, p. 91.

in quel sistema metaforico mirante ad approfondire il rapporto tra l'innocenza e il male. Non è nemmeno casuale che, dopo avere sposato Osmond e scoperto che «his egotism lay hidden like a serpent in a bank of flowers» (Cap. XLII), Isabel sia costretta a vivere in un palazzo romano senza giardino e senza luce:

It was the house of darkness, the house of dumbness, the house of suffocation. Osmond's beautiful mind gave it neither light nor air; Osmond's beautiful mind indeed seemed to peep down from a small high window and mock at her. (Cap. XLII)

Palazzo Roccanera che, visto dall'esterno, si presenta come «a dark and massive structure», è il *locus* ove si consuma l'ultimo atto del dramma di Isabel, giacché tra le sue pareti ella infine si rende conto — durante una «extraordinary meditative vigil [...] that was to become for her such a landmark»³¹ — di avere per sposo un essere che è l'epitome dell'egoismo e del male. Pertanto, non le resta che l'accettazione di una vita di sofferente sopportazione del male — è questo il terribile prezzo che ella deve pagare per avere voluto intraprendere «una libera esplorazione della vita». Alla conclamata indipendenza fa riscontro il totale soggiacere al volere del marito: «Her mind was to be his — attached to his own like a small garden-plot to a deer-park» (Cap. XLII). Al «realm of light» fa riscontro il buio spirituale in cui l'ha trascinato Osmond:

There were certain things they must do, a certain posture they must take, certain people they must know and not know. When she saw this rigid system close about her, draped though it was in pictured tapestries, that sense of darkness and suffocation [...] took possession of her; she seemed shut up with an odour of mould and decay. (Cap. XLII)

Nella tenebra del suo dramma esistenziale, solamente Ralph appare a Isabel come «a lamp in the darkness» — l'opposizione con Osmond è evidente: laddove Ralph convince il morente padre a fare della cugina una ricca ereditiera per darle quella indipendenza necessaria per una realizzazione delle sue grandi speranze,

31. H. JAMES, *The Art of the Novel*, cit., p. 57.

il demoniaco Osmond si appropria del patrimonio costringendo l'eroina negli angusti spazi di una vita inautentica e miseramente tetra. Non meno di Palazzo Roccanera³², le antiche rovine della capitale, nell'ottica disforizzante dell'eroina, si accordano perfettamente al personale destino: tale rapporto empatico col paesaggio è invero l'unico soccorso che le giunge nella sua solitaria sofferenza — nel processo di immedesimazione, lo spazio romano diventa, più che un correlativo oggettivo, la silenziosa metafora del proprio dramma:

She had long before this taken old Rome into her confidence, for in a world of ruins the ruin of her happiness seemed a less unnatural catastrophe. She rested her weariness upon things that had crumbled for centuries and yet still were upright; she dropped her secret sadness into the silence of silence of lonely places [...] (Cap. II)

Né può essere trascurato il fatto che esiste un ricco tessuto di metafore spaziali che integrano, talora in modo determinante, l'organizzazione formale del *Portrait*. Così, quando, Isabel apprende la verità circa una vecchia relazione tra Osmond e Madame Merle, da cui è nata la piccola Pansy, la condizione psicologica dell'eroina viene paragonata a «a dark alley with a dead wall at the end» (Cap. XLII) — una metafora che giunge a intensificare il senso di soffocante imprigionamento patito dalla protagonista. Nella stessa pagina leggiamo che «a gulf had opened between them [Osmond e Isabel] over which they looked at each other with eyes that were on either side a declaration of the deception suffered». Analogamente, quando ella si chiede se Warburton non ostenti un amore per Pansy solo per starle vicino, apprendiamo che «Isabel wandered among these ugly possibilities until she had completely lost her way; some of them as she suddenly encountered them, seemed ugly enough. Then she broke out of the labyrinth [...]» (Cap. XLII). Lo spazio dunque serve a tradurre la psicologia della protagonista.

32. Cfr. R. W. STALLMAN, *op. cit.*, p. 9. (Lo studioso suggerisce che James possa essere stato ispirato dal palazzo Antici-Mattei a Roma). A proposito di questo palazzo, CRISTINA GIORCELLI, *op. cit.*, p. 92, nota che esso «già nel nome suggerisce la prigione, la fortezza medioevale».

È più precisamente lo spazio reale, lo spazio della vita quotidiana — stanze buie, sentieri labirintici, vicoli ciechi, corridoi senza fine — sostituisce i termini astratti nella descrizione della condizione interiore di Isabel — e qui va ricordato che questo procedimento James aveva avuto un grande maestro in Flaubert³³.

6. — Le ultime parole dell'eroina sono certamente di consapevolezza. Lo spostamento nello spazio si è concluso: quel «centro» detentore del vero è stato raggiunto — e quella stessa forza centripeta che l'aveva attirata a sé con allettanti promesse conoscitive, infine si rivela forza costringitiva che imprigiona una donna del tutto vinta dal male. Una volta conquistato il «centro» ella può guardare al mondo, scorgerne la grandezza infinita e, da ultimo, capire che con esso si riesce a stabilire solo un rapporto problematico e complesso:

The world, in truth, had never seemed so large; it seemed to open out, all round her, to take the form of a mighty sea, where she floated in fathomless waters. (Cap. IV)

Nonostante ella sia ben consapevole di essere null'altro che un «frail vessel», decide di rifiutare ancora una volta la proposta dell'ostinato Caspar Goodwood. È stato scritto in proposito da Marion Montgomery: «When Isabel's marriage is a total failure, when she has lost her liberty, an important turning point in her history is reached. She turns desperately to duty [...] It is this morbid sense of duty which prevents her breaking free of Osmond [...]»³⁴.

33. ROLAND BOURNEUF e REAL OUILLET, *L'univers des romans*, Paris, 1975, p. 103. In verità, un simile procedimento incontriamo anche nell'arte matura di George Eliot — soprattutto in *Middlemarch* e *Daniel Deronda*, — per cui non mi pare azzardato dire che anche la lezione eliotiana abbia agito nell'uso jamesiano delle metafore spaziali. L'argomento è in parte affrontato nell'interessante studio di B. M. PISANA, «George Eliot e Henry James», *Studi Americani*, XIII (1967), pp. 235-280.

34. MARION MONTGOMERY, «The Flaw in the Portrait», in *Twentieth Century: Interpretations of 'The Portrait of a Lady'*, edited by PETER BURRHELLS, Englewood Cliffs, N. J., 1968, p. 63. Non dissimile l'interpretazione di ARNOLD KETTLER, *An Introduction to the English Novel*, 2 Voll., London, 1972, Vol. II, p. 30.

A ben guardare si tratta di una interpretazione riduttiva che non tiene conto della coerente spazializzazione del romanzo, la quale vuole enfatizzare il senso della fine sul piano topologico. Vale a dire l'impossibilità da parte della protagonista di abbandonare quel «centro» di cui si diceva. Giustamente osserva Frank Kermode che «we cannot, of course, be denied an end; it is one of the great charms of books that they have to end»³⁵.

Al tempo medesimo, però, il romanziere adotta l'artificio della *open ending* che, come notava Conrad, dà al lettore «the sense of the life still going on»³⁶. In effetti, il rifiuto del romanziere di dire esplicitamente la parola *fine* non è altro che un recupero della temporalità, fino a questo momento sottintesa se non proprio negata al romanzo³⁷. Lo spazio quindi ci indica dove la storia finisce — e abbiamo visto che per Isabel Archer non esiste nessuna alternativa una volta concluso il suo «viaggio». Al tempo in quanto *chronos* James affida il compito non solo di creare l'illusione che il mondo della creazione fantastica continua, ma anche e soprattutto di stabilire un rapporto omologico col reale.

FRANCESCO MARRONI

35. FRANK KERMODE, *The Sense of an Ending*, Oxford, 1970, p. 23.

36. JOSEPH CONRAD, «An Appreciation», in *Henry James: A Collection of Critical Essays*, Edited by ILON EDEL, Englewood Cliffs, N.J., 1963, p. 17.

37. Cfr. F. O. MATTHIESSEN and KENNETH B. MURDOCK (eds), *The Notebooks of Henry James*, New York, 1961, pp. 15-19. Una lettura delle note jamesiane sul *Portrait* documenta come lo scrittore abbia innanzitutto organizzato spazialmente il romanzo, cercando di essere quanto più preciso possibile circa gli spostamenti della protagonista.

WHAT MAISIE KNEW

Scritto nel 1897, *What Maisie Knew* appartiene al gruppo dei lavori sperimentati di H. James, è immediatamente posteriore all'esperienza teatrale di *Guy Domville* (1895) e di essa risente sia nella ambientazione che, specialmente nella prima parte, è quasi esclusivamente contenuta in interni, sia nel movimento narrativo che procede prevalentemente per 'scene mimetiche'¹.

L'ambientazione negli interni, il prevalere delle scene e il conseguente affermarsi del dialogo narrativo, sottolineano a livello formale il modo in cui la piccola protagonista percepisce ed affronta tutto ciò che la circonda. Gli interni infatti, prevalgono nei primi capitoli, quelli cioè in cui Maisie vive ancora costretta nei limiti angusti della sua infanzia; le grandi scene mimetiche sono legate alla sua percezione vivida del reale fatta di immagini e rivelazioni improvvise («The actual was the absolute and the present alone was vivid...») ² e l'uso del dialogo, sempre più frequente con il procedere della narrazione, corrisponde al modello domanda/risposta che è proprio del modo naturale del bambino di indagare il mondo degli adulti ³. Questi tre aspetti narrativi sembrano dunque legare il mondo della rappresentazione teatrale a quello ancora limitato e confuso dell'infanzia di Maisie⁴. Su questo aspetto ritornerò

1. Cfr. G. GENETTE, *Figure III*, Torino, Einaudi 1976, p. 214.

2. H. JAMES, *What Maisie Knew*, Penguin Modern Classics 1975 p. 24 (il testo si riferisce alla New York Edition).

3. Cfr. W. ISLL, *Experiments in Forms, H. James' Novels 1896-1901*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1968 - Ricordiamo che nella seconda metà del XIX secolo ci fu negli Stati Uniti un grosso fiorire di studi di psicologia infantile e il bambino in quegli anni divenne rapidamente il centro della vita culturale americana. Vedi a questo proposito J. FISKE, *A Century of Science and other Essays*, Boston, N. York, 1899 e J. M. BALDWIN, *Mental Development in the Child and Race*, New York, London 1895. Questo sviluppo in campo scientifico trova riscontro anche in letteratura; basti ricordare M. Twain, T. B. Aldrich, W. D. Howells, H. Garland, F. H. Burnett.

4. G. GENETTE, *Figure III*: «(...) l'opposizione di movimento tra scena particolareggiata e racconto sommario rinvia sempre ad un'opposizione di contenuto tra drammatico e non drammatico». Il procedimento prevalentemente per scene in *W.M.K.* diventa dunque

più avanti, qui mi interessa notare che l'uso del dialogo nella sua doppia funzione di modello domanda/risposta e di mezzo per indagare il mondo degli adulti, manifesta a livello formale le due principali articolazioni del testo:

- a) il rapporto tra lo spazio culturale di Maisie e quello degli adulti.
- b) l'evolversi del processo conoscitivo della piccola protagonista.

Questi due movimenti di fondo l'uno di raffronto (orizzontale), e l'altro di crescita (verticale), costituiscono a mio avviso la struttura di tutto il romanzo e si sviluppano parallelamente lungo la narrazione fondendosi nel 'cerchio magico' della meraviglia di Maisie: «The active, contributive close-circling wonder, as I have called it, in which the child's identity is guarded and preserved»⁵. La grandezza e la novità di Maisie rispetto ad altre eroine jamesiane, mi sembra sia proprio in questa sua inesauribile capacità di meravigliarsi e quindi di interrogare e di crescere.⁶ A differenza, ad esempio, di Daisy Miller o di Isabel Archer, Maisie non giunge ad una conclusione definitiva e irreversibile ma mantiene piuttosto il suo atteggiamento di curiosità per tutto ciò che la circonda fino all'ultima frase del romanzo: «Mrs. Wix still had room for wonder at what Maisie knew»⁷. Il cerchio si chiude. Nell'interrogativo indiretto finale riappare l'ambigua affermazione del titolo. Maisie prima osserva, poi intuisce e infine capisce (questa lenta

testimonianza della sua impostazione drammatica sia a livello formale che contenutistico. Va notato che le scene si riferiscono quasi sempre al rapporto diretto tra Maisie e ciò che la circonda, mentre i sommari sono generalmente espressione della voce del narratore.

5. H. JAMES, *op.cit.*, Preface, p. 13. D'ora in poi il numero della pagina verrà inscritto direttamente nel testo alla fine della citazione.

6. Notare la polisemia del nome Maisie; in esso si fondono i significati di «to amaze»: meravigliarsi, stupire e di «maze»: labirinto, imbroglio o (arcaico) rendere perplesso. Tutte connotazioni riferibili al personaggio.

7. Scriveva James in «The Art of Fiction» (1884): «Experience is never limited, and it is never complete; it is an immense sensibility, a kind of a huge spider-web of the finest silken threads suspended in the chamber of consciousness and catching every airborne particle in its tissue». (in *The Portable Henry James*, Morton Dauwen Zabel (ed), New York, the Viking Press, 1956. Esiste la traduzione italiana di A. Fabris nel volume *L'Arte del Romanzo*, Milano, Lerici Editore 1959, a cura e con un'introduzione di A. Lombardo).

evoluzione è sottolineata dal graduale cambiamento dei verbi di percezione: da 'to see' a 'to know') ma il suo atteggiamento di apertura e disponibilità nei confronti della vita rimane fondamentale lo stesso.

MOVIMENTO ORIZZONTALE O DI RAFFRONTO

Il rapporto tra Maisie e il mondo adulto si manifesta almeno a quattro livelli: formale, tematico, narrativo e sociologico.

Il primo, quello formale, si esprime, oltre che nell'uso del dialogo, anche nella perfetta simmetria della costruzione che è tutta basata sul ritmo binario della contrapposizione. Contrapposto e simmetrico è, almeno nei primi cinque capitoli, lo schema della permanenza alternata di Maisie nelle case dei due genitori:⁸ «a little fathered shuttlecock». Binario è anche il sistema dei personaggi principali che vengono sempre presentati in coppie che si formano, si dividono e si riproducono come in un caleidoscopio⁹.

8. Fino al V° l'azione si svolge, alternativamente per ogni capitolo, ora a casa del padre, ora in casa della madre. Poi, fino al capitolo VIII, Maisie rimane dal padre, dal IX al XIII dalla madre. Dal XIV in poi l'azione comincia a spostarsi in ambienti sempre più esterni e lontani dal centro di Londra, fino agli ultimi avvenimenti che si svolgono addirittura all'estero, in Francia.

I-V	(I-III-V)		(II-IV) MADRE	
VI-VII	PADRE			
IX-XIII	MADRE			
XIV-XXXI	Centro di Londra	KENSINGTON	Esoterismo	FRANCIA

9. La prima coppia Ida-Beale si scinde dando origine ad altre due coppie: Ida-Sir Claude e Beale-Miss Overmore che, divise a loro volta, ne formeranno delle altre, delle quali la più importante ai fini della storia è quella formata da Sir Claude Miss Overmore.

Anche Mrs. Wix, la governante, che non le sue connotazioni di stravaganza e la sua luminosa capacità di azione e di silenzi sembrerebbe trovarsi fuori 'in absentia': infatti i personaggi che di volta in volta vengono accomunati al suo nome, o partecipano di uno

A livello tematico e narrativo, invece, il movimento di raffronto si esprime rispettivamente attraverso il rapporto Maisie/mondo degli adulti e Maisie/narratore.

Se ipotizziamo che il mondo di Maisie e quello degli adulti sono due modi di intendere il reale e quindi considerabili come due diverse culture, possiamo tentare, avvalendoci di alcuni modelli proposti da J. M. Lotman, una lettura che metta in evidenza queste due contrapposizioni¹⁰.

Lotman individua come modello più semplice della ripartizione dello spazio nelle diverse culture, quello espresso dal rapporto NOI vs GLI ALTRI. Questo schema sembra particolarmente pertinente all'universo narrativo di *W.M.K.* dove sono chiaramente individuabili da un lato la società organizzata degli adulti fissa negli stereotipi del denaro e del sesso e dall'altro il mondo non organizzato della coscienza in formazione di Maisie.

A livello narrativo, ci rendiamo conto che, cambiando l'orientamento, cioè il punto di vista, il rapporto tra queste culture può ricevere una diversa interpretazione semantica. Il significato del testo cioè cambia a seconda che si assuma il punto di vista della bambina o quello del narratore.

stesso destino di morte - come la figlia Clara Matilda e il marito (to whom nothing was mentioned save that he had been dead for ages) o esistono solo nel suo desiderio inappagato - come Sir Claude - o - come Maisie - stabiliscono con lei un rapporto di collaborazione e di intesa solo apparente.

10. J. M. LOTMAN: *Tipologia della Cultura*, Milano, Bompiani, p. 155. Dice Lotman testualmente: «Sia dato uno spazio bidimensionale (piano) diviso da una frontiera in due parti, delle quali una comprenda una quantità limitata di punti e l'altra un numero illimitato così che prese unitamente esse compongono un insieme universale. Ne deriva che la frontiera deve essere in tal caso, una linea chiusa omeomorfa ad una circonferenza. Allora secondo il teorema di Jordan (fig. 1), la frontiera divide il piano in due porzioni: una esterna (ES) e una interna (IN). L'interpretazione semantica più semplice di un simile modello della cultura sarà l'opposizione noi vs gli altri».

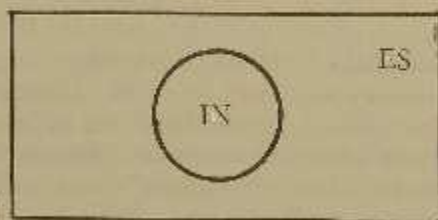


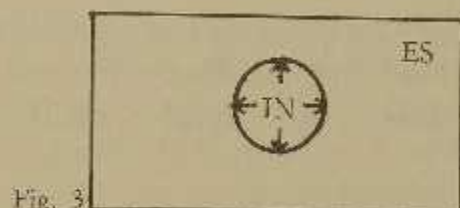
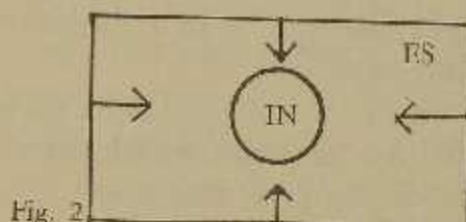
Fig. 1

In apertura del primo capitolo un'immagine esprime in termini inequivocabili il gioco del doppio orientamento: «She was taken into the confidence of passions on which she fixed just the stare she might have had for images bounding across the wall in the slide of a magic lantern. Her little world was phantasmagoric — strange shadows dancing on a sheet — a mite of a half scared infant in a great dim theatre».

Da una parte la società già formata degli adulti, il mondo prestabilito della rappresentazione teatrale (con tutto ciò che di magico e illusorio esso porta con sé) viene assunto come punto di riferimento, unica realtà da cui Maisie dovrà attingere le sue esperienze conoscitive:

Punto di vista del narratore ESTERNO vs INTERNO (Fig. 2)* dall'altra è 'in nuce' il movimento della coscienza di Maisie che, partendo dal suo mondo confuso, fantasmagorico, di strane ombre, giungerà infine ad una consapevolezza ed alla capacità di scegliere e di agire:

Punto di vista di Maisie INTERNO vs ESTERNO (Fig. 3)*



Questo doppio orientamento rimane costante per tutto il romanzo nella coesistenza dei due punti di vista narrativi. Quello di Maisie che, pur evolvendosi, rimane tuttavia costantemente caratterizzato dalla sua innocenza, e quello del narratore che, più smaliziato ed esperto, ci mostra, con ironia che talvolta sfiora il sarcasmo, una realtà più cruda ed amara: «Maisie's terms accordingly play their part since her simpler conclusions quite depend

on them; but our own commentary constantly attends and amplifies».

L'ironia, nota caratteristica della 'voce' narrante ¹¹, costituisce la chiave di lettura del prologo, l'unica sequenza del romanzo in cui la storia viene presentata solo attraverso gli occhi del narratore. Essa ha non soltanto funzione di commento 'fuori campo' ma altresì una funzione ideologica che ci permette di esaminare il terzo rapporto, quello tra il testo e la società contemporanea ¹². Il prologo infatti mostra immediatamente l'aderenza ad alcune delle tematiche tradizionali della letteratura del periodo. Esso inizia con una parola che connota violenza: «the litigation» e a questa per associazione d'idee fa seguito l'evocazione del denaro e del compromesso: «He [Mr. Farange] was unable to produce the money or to raise it in any way; so that after a squabble scarcely less public and scarcely more decent than the original shock of battle his only issue from his predicament was a compromise proposed by his legal advisers and finally accepted by hers». (p. 17)

Segue poi il racconto della 'spaccatura' della bambina contesa tra i due genitori: «His debt by his arrangement remitted to him and the little girl disposed of in a manner worthy of the judgement-seat of Solomon». (p. 17)

E l'amaro commento nei confronti della società: «This was a society in which for the most part people were occupied only with chatter,... contradiction grew young again over teacups and cigars»¹³. (p. 19)

Altrettanto significative sono le immagini legate alla presentazione di Maisie: «*Poor little monkey!*... She was abandoned to her *fate*. What was clear to any spectator was that the only link

11. Il carattere teatrale del romanzo viene quindi ribadito anche dal tipo di ironia drammatica adottata dal narratore che trasmette al lettore sfumature e situazioni che sfuggono completamente all'occhio inerte di Maisie, sottolineando ancora una volta il doppio livello interpretativo.

12. Per questo argomento mi sono state preziose alcune idee sviluppate da B. M. Pisapia durante il suo corso sulla «Narrativa Americana di Fine Secolo», all'Università di Roma.

13. Le immagini di sigari e tazze di tè sono ricorrenti nella narrativa jamesiana a connotare la superficialità e il carattere formale e ritualistico che caratterizzano questo tipo di società.

binding to either parent was this lamentable fact of her being a *ready vessel* for bitterness, a deep little *porcelain cup* in which biting acid could be mixed». (p. 18 corsivo mio)

La situazione disperata della bambina, in completa balia degli avvenimenti e della società degli adulti, incapace di agire e di difendersi, viene sottolineata oltre che dalle immagini legate al mondo degli animali e a fragili oggetti anche dall'accento alla sua assoluta inconsapevolezza di tutto ciò che viene tramato alle sue spalle: «Nothing could have been more touching at first than her failure to suspect the ordeal that awaited her little unsupported soul». (p. 19)

Dunque insieme ai motivi della violenza e della cupidigia riappare nel romanzo anche il peso della fatalità e la rigida visione deterministica della fine del secolo.

C'è infine un ultimo elemento da sottolineare a proposito del rapporto testo/società vittoriana e lo spunto viene offerto proprio dal paragrafo conclusivo del prologo: la situazione finanziaria di Maisie, motivo che pur non comparendo più nei capitoli successivi, rimane tuttavia determinante e sotteso a tutta la vicenda: «The child was provided for, thanks to a crafty godmother, a defunct aunt of Beal's who had left her something in such a manner that the parents could appropriate only the income». (p. 20)

Anche Maisie quindi, come la maggior parte delle eroine jamesiane, si trova in possesso di una somma di denaro delle cui origini ed implicazioni ella rimane completamente all'oscuro. Resta sottinteso tuttavia che la maggior parte delle scelte e degli avvenimenti narrati sono determinati da motivi economici. Analogo tipo di occultamento è riscontrabile anche nei confronti del sesso; anzi a questo riguardo la repressione è totale e la sua evocazione avviene soltanto a livello inconscio attraverso immagini inaspettamente legate alla sfera sessuale. Allora se siamo d'accordo con Goldmann¹⁴ che la forma, cioè nel nostro caso il sistema retorico della comunicazione romanzesca, è strettamente legato al sistema ideologico della società cui appartiene, possiamo affermare che il

14. L. GOLDMANN, *Sociologia del romanzo*, Milano Bompiani 1967

procedimento dell'occultamento, costante nel canone jamesiano, diventa indicativo della fobia vittoriana nei confronti del denaro e del sesso, vissuti e sentiti come espressione di violenza e di sopraffazione.

MOVIMENTO VERTICALE O DI EVOLUZIONE

Come d'abitudine, nella prefazione James ricostruisce l'iter della sua creazione artistica e evidenzia la gradualità del processo creativo scaturito, quasi con sua stessa meraviglia, da un nucleo germinale: «I recognize again,... another instance of the growth of the 'great oak' from the little acorn; since *What Maisie Knew* is at least a tree that spreads beyond any provision its small germ might on a first handling have appeared likely to make for it». (Preface, p. 5)

Parallelamente al proprio processo creativo egli ci presenta anche quello della protagonista: «The child seen as creating by the fact of his forlornness a relation between its step-parents» (p. 7) la cui forza vitale e innovatrice scaturisce proprio dalla sua situazione d'inferiorità: «The early relation would be exchanged for a later; instead of simply submitting to the inherited tie and imposed complication, of suffering from them, our little wonder working agent would create, without design, quite fresh elements of this order...» (pp. 6-7).

Il processo continuo e sempre nuovo delle scoperte di Maisie è riscontrabile anche nel modo in cui il personaggio contravviene e supera tutti gli schematismi individuabili nella organizzazione del romanzo stesso.

Nell'universo narrativo di *W.M.K.* la protagonista si pone sempre come elemento di 'frattura' nei confronti della società, mentre tutti i personaggi del romanzo risultano fissi, codificati anche nella loro caratterizzazione fisica e legati a precisi schemi di comportamento. Di Beale e Ida Farange, ad esempio, si mette in evidenza l'aspetto superficiale ed aggressivo attraverso immagini ricorrenti che sottolineano la loro incapacità di evoluzione. L'aggressività di Ida, la madre di Maisie, viene suggerita dalla lunghezza spropositata del braccio e dalla sua abilità nel gioco del biliardo.

Beale, il padre, è caratterizzato dalla sua barba dorata e dall'«eternal glitter of the teeth». Accennando alla sua carriera in diplomazia il narratore dichiara con malcelata soddisfazione che «contemporary history had somehow had no use for him, had hurried past him and left him in *perpetual Piccadilly*». (p. 20, c.m.)

Ida, Beale, Sir Claude e Miss Overmore sono tutti accomunati dalla loro totale dipendenza dal sesso e dal denaro e Mrs Wix è soffocata dal suo rigido moralismo. Anche Maisie, soprattutto all'inizio, sembra 'in the cage' inesorabilmente prigioniera del gioco crudele del fato e del condizionamento ambientale. Poi, con la sua instancabile capacità di meravigliarsi, con la forza inesauribile della sua innocenza riesce non solo a salvare se stessa, ma a trasformare e a dare 'valore' a tutto ciò che la circonda: «... in short making confusion worse confounded by drawing some stray fragrance of an ideal across the scent of selfishness, by sowing on barren strands, through the mere fact of presence, the seed of the moral life». (preface p. 8)

Volendo visualizzare in termini geometrici il 'gioco delle coppie' intorno al quale si sviluppa il romanzo, Maisie verrebbe sempre a costituire il vertice di triangoli la cui base sarebbe rappresentata dalle varie coppie che di volta in volta si compongono e si sciolgono. Ella cioè si eleva sempre dal piano meschino della contesa e, da strumento passivo nelle mani dei due contendenti, riesce, con la sua innocenza e la sua capacità di meravigliarsi suggerita anche dal nome, ad acquistare una funzione attiva di elemento dirompente.

Dall'inizio del romanzo la capacità di evoluzione di Maisie viene sottolineata dal diverso linguaggio usato dal narratore nei suoi confronti. Secondo una tecnica familiare a James, l'«attacco» riprende quello dell'ultima frase della sezione precedente: «The child was provided for...» ma poi continua: «... but the new arrangement was inevitably confounding to a young *intelligence intensely aware* that something had happened which must matter a good deal and *looking anxiously out* for the effects of so great a cause». (p. 21 c.m.)

È sempre il narratore che parla, Maisie non ha ancora una sua 'voce' ma il rapporto tra lei e il mondo esterno si è già capo-

volto. Mentre nella sezione introduttiva la bambina appariva come semplice oggetto della contesa, essere inanimato o animale inconsapevole, ora veniamo messi di fronte alla sua intelligenza e alla capacità di guardarsi intorno. Anche se ancora frastornata ella è ormai calata nella mischia: « Only a drummer boy in a ballad could have been so in the thick of the fight ». (p. 21)

È questo il primissimo stadio del processo conoscitivo di Maisie; il mondo le appare ancora vago e confuso, ma ella comincia a *vedere* e d'ora in poi il suo punto di vista entrerà a far parte della struttura del romanzo accanto a quello del narratore. Non solo, ma la sua visione del mondo si va affermando progressivamente e acquista sempre più spazio nei confronti di quella più scaltra della 'voce' narrante.

Se, come abbiamo notato, il movimento di raffronto viene ribadito dalla simmetria delle opposizioni, così l'espandersi della consapevolezza di Maisie trova riscontro nella progressiva dilatazione spaziale. Dagli ambienti fissi e circoscritti dei primi capitoli si passa gradatamente agli spazi esterni, con descrizioni sempre più frequenti di scenari naturali.

Il primo accenno alla natura e al pulsare della grande città (Londra) si ha nel capitolo XII: « There was at this season a *wonderful month of May* — as soft as a drop so the wind in a gale that had kept one awake — when he (Sir Claude) took out his step-daughter with a fresh alacrity and they *rambled the great town* in search, ... of combined amusement and instruction.

They rode on the top of buses; they visited outlying parks, they went to crickets matches where Maisie fell asleep; they tried a *hundred places* for the best one to have tea ». (pp. 84-85, c.m.)

Man mano che la visione del mondo si amplia, si precisa l'atteggiamento di Maisie nei suoi confronti: il sonno durante le partite di cricket sottolinea fin d'ora il rifiuto della bambina di tutto ciò che sa di gioco, schema, di struttura codificata.

Nel capitolo successivo di fronte a quadri rappresentanti « stiff saints and angular angels with ugly Madonnas and uglier babies, strange prayers and prostrations » Maisie, per associazione d'idee, ripensa alla funzione mattutina in una chiesa scelta da Mrs. Wix di cui ricorda soltanto i lunghi sermoni e i vistosi cappellini delle

signore: l'ironia del narratore e l'attenzione critica di Maisie si appuntano nei confronti di una religione ridotta a pura ritualità e conformismo: «a silly superstition».

Nei capitoli XV e XVI l'azione si sposta dal centro, la National Gallery, alla periferia, i giardini di Kensington. Questi in realtà si trovano ad un quarto d'ora di cammino da casa, ma i due 'wanderers' (Maisie e Sir Claude) in un clima di esaltazione fantastica si sentono «hundred miles from London». È vero infatti che dal capitolo XV alla fine, parallelamente al progressivo ampliarsi degli spazi, ricorrono, alternativamente, momenti di meraviglia e delusione che sembrano scandire il processo conoscitivo di Maisie.

L'effetto di illusione è rafforzato dall'atmosfera incantata che caratterizza, anche se in modo diverso, i tre momenti principali di questa evoluzione.¹⁵ Il primo che ha per sfondo appunto i giardini di Kensington, è caratterizzato da un'atmosfera fantastico-cavalleresca: «A great green glade was before them, and high old trees, and under the shade of these, in the fresh, turf, the crooked course of a rural footpath. «It's the Forest of Arden», Sir Claude had just delightfully observed, «and I am the banished duke, and you 're — what was the young woman called? — the artless country wench. And there, 'he went on, 'is the girl — what's her name, Rosalind? — and (don't you know)? the fellow who was making up to her. Upon my words he is making up to her»¹⁶ (p. 104).

15. A proposito del rito di iniziazione di Maisie e del suo continuo riferirsi ad un mondo fiabesco, è interessante questa osservazione di Prupp in «Paradigma della funzione della fiaba» in P. M. BERTINETTO, U. OSSOLA, *La pratica della scrittura*, Torino, Einaudi 1976, p. 182: «Il rito dell'iniziazione si celebrava sempre nel folto della foresta e della boscaglia ed era circondato sempre da un più profondo mistero, inoltre era accompagnato da torture fisiche e da mutilazioni».

Nel rito di iniziazione di Maisie il folto della foresta si è trasformato nei giardini di Kensington, il mistero si interiorizza e diventa il primo segreto custodito nel fondo della coscienza della bambina e le torture diventano le intense emozioni che scuotono per la prima volta la sua sensibilità.

16. Non è casuale che il brano sia pieno di richiami a situazioni e personaggi di una commedia fiabesco-shakespeariana come *As you like it*, le cui fumi sono *Rosalinde*, racconto cavalleresco di T. Lodge (1590) che, a sua volta, si rifà in parte al pseudo-chauceriano *Tale of Gamelyn* (1350).

Qui Maisie, sentendo per la prima volta dalla bocca del Capitano parole affettuose nei confronti di sua madre esplode in un'effusione di sentimenti contrastanti mai provati fino a quel momento.

Una cornice fiabesca caratterizza anche il XVIII capitolo, che si svolge in un luogo ancora più misterioso e lontano: i giardini dell'Esposizione, dove la bambina incontra per caso il padre in compagnia di una misteriosa e scintillante 'Black Countess'. Dopo qualche attimo di confusione e di smarrimento Maisie si ritrova seduta in una carrozza che la conduce velocemente verso la casa di quest'ultima 'conquista' del babbo. L'atmosfera si degrada: dall'idillico cavalleresco caliamo in un clima da circo equestre, con evocazioni di paesi tropicali, di luci e colori sgargianti.

Queste connotazioni esotiche servono ad allargare ulteriormente la dimensione spaziale: «The child had been in *thousand of stories* — all Mrs. Wix's and her own, to say nothing of the *richest romances* of French Elise — but she had never been in such a story as this. By the time he had helped her out of the cab, which drove away, and she heard in the door of the house the prompt little click of his key, the *Arabian Nights* had quite closed round her». (p. 127, c.m.)

Dal capitolo XXII in poi l'azione si sposta addirittura all'estero, in Francia, ed è qui che Maisie sfiora la realizzazione del suo sogno: rimanere per sempre da sola con Sir Claude. Sogno che finirà in una delusione: nell'ultimo capitolo Maisie deciderà di lasciare Sir Claude e Mrs. Beale al loro destino e di seguire Mrs. Wix, con un atto di libertà e di amore: «Mrs Wix was already out — on the threshold Maisie paused, she put her hand to her stepfather — he took it and held it a moment, and *their eyes met as the eyes of those who have done for each other what they can*. Good-bye», he repeated. «Good-bye». And Maisie followed Mrs. Wix». (p. 127, c.m.)

Anche se seguire Mrs Wix si presenta come scelta inevitabile, questo non significa che Maisie si sia conformata al rigido e spesso vuoto moralismo della governante. La differenza tra i due personaggi si delinea gradatamente con il procedere del testo e si afferma in modo chiaro negli ultimi capitoli.

All'inizio il rapporto con Mrs Wix è di natura simbiotica,

quasi morbosa, come è sottolineato nella descrizione della prima, forzata separazione tra la governante e la bambina: «(...) The first parting from Mrs Wix was much worse. The child had lately been to the dentist's and had a term of comparison for the screwed-up intensity of the scene (...) Embedded in Mrs Wix's nature as her tooth had been socked in her gum, the operation of extracting her would really have been a case for chloroform (...)» (p. 34). Alla fine del romanzo i due personaggi hanno invece acquistato una fisionomia ben precisa e profondamente diversa. Per rifarci ancora una volta ad un'immagine di Lotman, essi servono ad individuare nel testo le diverse 'frontiere'¹⁷ cioè le linee di demarcazione dei due diversi spazi culturali. Per Maisie la frontiera è l'innocenza e la capacità di «wonder», che difendono la cittadella della sua coscienza dagli attacchi del mondo degli adulti.

Lo spazio che divide il mondo di Maisie da quello degli adulti viene indicato metaforicamente a livello lessicale da numerosi riferimenti a «barrier», «insurmountable», «lack of communication», «precinct», «natural division» e soprattutto dalle innumerevoli porte chiuse che si susseguono in tutto il romanzo con un ritmo quasi ossessivo. Cito a titolo di esempio l'immagine più suggestiva: «Everything had something behind it: life was a long, long corridor with rows of closed doors». (p. 36) Il processo di iniziazione di Maisie si configura come il lento dischiudersi di queste porte sulla realtà del mondo che la circonda. La metafora della porta chiusa è presente e costante fino all'ultima pagina del romanzo:

(p. 245)

(Mrs. Beale)... caught her by the arm and... whirled her round in a further leap to *the door which had been closed*

poche righe oltre:

(Mrs. Beale)... glued her back to *the door* to prevent Maisie's flight

(p. 247)

(Mrs. Beale)... still guarded *the door*

17. Lotman definisce così la frontiera: «Nei modelli della cultura la continuità dello spazio è violata in corrispondenza della frontiera, questa appartiene sempre e solo ad un unico spazio - l'interno o l'esterno - e così entrambi allo stesso tempo». op. cit., p. 165.

(p. 248)

Mrs. Beale came away from *the door*

e finalmente:

Sir Claude had reached the *other door and opened it*

Per la società organizzata la frontiera è invece rappresentata dai codici e dalle convenzioni.

Un'immagine nel capitolo XXVI sembra riprodurre visivamente questa frattura tra i due diversi modi di intendere la vita. Mrs. Wix e Maisie sono ambedue nella loro stanza d'albergo in Francia e, richiamata dalla festosa animazione del 'caffè' sottostante, Maisie esce sul balcone: «She hung again over the rail; she left the summer night; she dropped down into the manner of France. There was a café below the hotel, before which, with little chairs and tables, people sat on a *space enclosed* by plants in tubs, and the impression was enriched by the flash of the white aprons of waiters and the music of a man and a woman who *from beyond the precinct*, sent up the strums...» (p. 197, corsivo mio)

Sono compresenti due spazi: l'uno interno l'altro esterno. Maisie è fuori, sul balcone, mentre Mrs. Wix rimane nella stanza. La scena che Maisie vede in basso è divisa a sua volta in uno spazio interno al recinto, dove la gente 'comune' siede ai tavolini del caffè e in un altro 'al di là' del recinto dove due artisti suonano una canzone d'amore. La gente seduta ai tavolini e Mrs. Wix appartengono allo spazio della convenzione e dell'immobilità, mentre Maisie e gli artisti sono espressione di un mondo in movimento. Siamo quindi di fronte ad una contrapposizione doppia e parallela: interno/esterno, fissità/movimento ¹⁸.

Completamente inserita nel mondo immobile degli adulti, la frontiera per eccellenza è Mrs. Wix, della cui affettuosa presenza però Maisie non riesce mai a liberarsi — ad un tempo ostacolo e complemento indispensabile del cammino della bambina verso la conoscenza. Mentre il processo cognitivo di Maisie è in continua evo-

18. «Gli elementi fissi di un testo formano la struttura cosmogonica, geografica, sociale, ecc. del mondo: tutto ciò che può essere riunito sotto il concetto di ambiente del testo è l'elemento mobile del testo». J. M. LORMAN, *op. cit.*, p. 153.

luzione: «As she was condemned to know more and more, how could it logically stop before she should know Most? It came to her in fact as they sat there on the sands that she was distinctly on the road to know everything... She looked at the pink sky with a placid foreboding that soon should have learnt All». (p. 195)

Mrs. Wix crede invece che la conoscenza sia tutta contenuta nell'ambito ristretto del suo codice morale, e si inserisce così nella schiera dei personaggi codificati e privi di evoluzione.

È anche vero però che, pur rimanendo spesso soffocata nell'aridità del suo codice, ella è anche l'unico personaggio che con la sua presenza costante e con i suoi silenzi darà a Maisie la forza necessaria per capire e per scegliere. Pur nella sua ambiguità, Mrs. Wix è dunque un personaggio di 'crescita' e di rinnovamento e sembra riaffermare, insieme a Maisie, il tentativo di James, in questo romanzo, di superare la disperata visione positivistica della fine dell'ottocento con la fede nella innocenza, nei valori etici e nella capacità dell'uomo di rinascere e ricreare continuamente.

IL XVI CAPITOLO.

Nel XVI capitolo, centro geometrico del romanzo, si trovano concentrati in una sorta di 'mise en abîme' tutti i motivi esaminati sin qui.

Spartiacque simmetrico a livello dell'intreccio è il luogo dove per la prima volta prende avvio e forma la liberazione e dunque l'autonomia di Maisie.

Viene ribadita in questo capitolo la logica del rinnovamento e della creatività continua come filo conduttore del processo di maturazione di Maisie. Un certo numero di avvenimenti accadono qui per la prima volta e sono quindi rivestiti di una particolare intensità emotiva:

«...she cried ... as she had never cried at any one» (p. 112)

«...she felt a thrill altogether new...» (p. 111)

«...he spoke of her mother as she had never heard anyone speak... on the subject of her ladyship it was the first real kindness she had heard». (p. 112)

«...*She had never seen Sir Claude look as he looked just then*». (p. 115)

«...*Nothing of this kind had ever yet happened to them*». (p. 117)

G. Genette nella sua analisi della *Recherche* di Proust¹⁹ attribuisce carattere di 'primultimità' alle descrizioni di avvenimenti che si verificano per la prima volta, e spiega: «...il sentimento del primo momento, cioè il fatto che la prima volta, proprio nella misura in cui si prova intensamente il suo valore inaugurale è sempre già contemporaneamente un'ultima volta — se non altro perché essa è definitivamente l'ultima ad essere stata la prima e, dopo di essa, fatalmente, comincia il regno della ripetizione e dell'abitudine». Mi sembra però che negli episodi appena citati James, a differenza di Proust, invece di sottolineare il modello iterativo per tutte le scene che si ripeteranno in seguito, ponga l'accento piuttosto sulla novità che questi avvenimenti rappresentano rispetto al passato.

Si evidenzia in questo modo la contrapposizione passato/presente fondamentale in questo testo.

La maturazione di Maisie si svolge nell'arco di tempo compreso in questa opposizione e ad essa ne corrisponde un'altra, espressa nel rapporto fiaba/realità che si concretizza nell'immagine del teatro, metafora portante di tutto il romanzo.

Nel primo capitolo infatti, Maisie viene presentata come un bambino spaurito in un grande teatro vuoto: «*It was as if the whole performance had been given for her — a mite of a half-scared infant in a great dim theatre*». (p. 21) Ella è dunque sola, spettatrice disorientata di questa grande rappresentazione fatta dagli adulti. Ma con il progredire del romanzo e del processo cognitivo della bambina, la sua posizione si capovolge lentamente fino a trasformarsi da spettatrice a personaggio — personaggio protagonista — della storia.

Questo rovesciamento delle posizioni si realizza proprio nel XVI capitolo dove il motivo del teatro, cui preludono i riferimenti a *As you like it* del capitolo precedente, rimane costantemente

19. G. GENETTE, *op. cit.*, p. 121.

presente e sottolineato dai continui richiami alla fiaba e al romanzo cavalleresco.

Inizialmente siamo ancora immersi nel mondo infantile di Maisie, un mondo di fiaba, di meraviglia, di ombre e paure: «As she met the *Captain's blue eyes* the greatest *marvel* occurred; she felt a sudden relief at finding them reply with anxiety to the *horror* in her face». (p.108, c.m.)

Subito dopo, attraverso l'ironia del narratore, viene ribadito il doppio livello narrativo. Maisie infatti dice al capitano di aver udito Sir Claude apostrofare la madre con un «damned old brute». L'ironia nasce dal fatto che la frase effettivamente pronunciata da Sir Claude alla fine del capitolo precedente è stata 'vittorianamente' espressa da James con un «you damned old b -»²⁰ che lascia immaginare una espressione evidentemente più cruda di quella riferita da Maisie. Il Capitano ride della sua ingenuità, siamo ancora di fronte alla totale incomunicabilità: Maisie non capisce e i grandi ridono di lei. Continua il modello domanda/risposta, ma si avverte già un primo cambiamento; il Capitano infatti accetta il dialogo: non si limita a rispondere, anche lui pone degli interrogativi.²⁰ Sia l'azione che la rigida caratterizzazione da 'soldatino di stagno' del Capitano corrispondono agli stereotipi della fiaba nella descrizione del quadretto di maniera e nella insistenza sugli elementi di gentilezza e disponibilità²¹.

A questo punto la distanza tra Maisie e il mondo degli adulti, tra la spettatrice e gli attori, sembra ridotta. Il momento magico viene sottolineato dall'evocazione di immagini legate al mondo della natura secondo gli stereotipi della fiaba e del romanzo d'amore²².

20. «The Captain stupefaction was fine. Angry - she? Why she is an angel! On the spot, as he said this, his face won her over; it was so *bright and kind*, and his *blue eyes* had such a reflection of so *mysterious grace*». (p. 109 c.m.)

21. «... he was a candid simple soldier; very grave - she came back to that - but not at all terrible. He *smiled* down at her, *hesitating* looking *pleasanter and pleasanter*. «Let me tell you about your mother». He put out a big military hand which she immediately took and they turned off *together* to where a *couple of chairs* had been placed *under one of the trees*». (p. 109, c.m.)

22. «The Captain inclining his military person, *sat sideways to be closer and kinder* ... ten minutes before she had never seen him but she could now sit there touching him, *touched and impressed by him* and thinking it nice when a gentleman was thin and brown. (p. 109, c. m.)

Anche durante la conversazione sono numerosi i riferimenti a fantastici balli a corte e a immagini convenzionali di Conti e Lords. Alla fine anche Maisie comincia a recitare nel tentativo di imitare il 'favoloso' mondo degli adulti: «It struck her as the way that at balls, by delightful partners, young ladies must be spoken to in the intervals of dances; and she tried to think of something that would meet it at the same high point ... Maisie laughed, with a certain elegance, in return — the young lady at the ball certainly would — ... - Don't you know him? She judged her young lady would say that with light surprise». (p. 110 c.m.)

È questo a mio avviso il *climax* del capitolo se non dell'intero romanzo. Nel momento in cui la distanza tra Maisie e il mondo degli adulti sembra annullarsi, la bambina si lascia prendere dal gioco della finzione e prova a recitare anche lei. O meglio, ella s'illude per un attimo che finzione e realtà coincidano, che l'atmosfera di fiaba in cui si sente immersa corrisponda alla realtà. Ma è illusione di un momento; la vita per Maisie è qualcosa di diverso dalla 'commedia' che recitano tutti gli altri, e la distanza tra i due spazi culturali si ristabilisce immediatamente. La fiaba, l'illusione, la finzione non si identificano più con il mondo incerto e confuso della fantasia di Maisie, ma piuttosto con quello stereotipato e falso degli adulti. Il mondo di Maisie, anche se fantasmagorico e confuso («her little world was phantasmagoric, strange shadows dancing on a sheet...») non è falso e illusorio. È piuttosto una ricerca continua ed autentica che non può contaminarsi con gli stereotipi di un'arte di maniera.

Da questo punto in poi il tono della conversazione tra Maisie e il Capitano è sincero solo per metà: la prima incrinatura nell'atmosfera idillica e fiabesca si avverte nello scoppio di collera del Capitano nei confronti dei nomi dei presunti amanti di Ida, che lascia intuire dei risentimenti di origine economica e sessuale. «Do you mean a *fat man* with *his mouth always open*? ... What - do - you - call-him's brother, the *fellow that owned Bobolink*?... he's an *awful beast*. Your mother never looked at him». (p. 110, c.m.)

Qualcosa si è incrinato, delle sottilissime spie ci mettono in guardia: «After which abruptly, with a *different look*, he put down

again on the back of her own the hand he had momentarily removed. Maisie even thought he *coloured a little*. (p. 111 c.m.)

Fidando sul fascino dei suoi profondi occhi azzurri il Capitano continua a recitare, mentre Maisie, colpita nel profondo della sua sensibilità, prova una serie di emozioni e di sensazioni di cui si ribadisce, come si è visto, il carattere di primulimità e quindi di vibrante attualità. Seguiamo con ordine il susseguirsi delle emozioni di Maisie:

She had been touched already by his tone, and now she leaned back in her chair and felt something *tremble within her*. (p. 111)

...she found herself, in the intensity of her response, *throbbing with a joy* still less utterable than the essence of the Captain's admiration. (p. 112)

The *tears* filled her eyes and rolled down her cheeks. (p. 112)

She *cried with a pang* straight at him, *cried as she had never cried at anyone in all her life*. (p. 112)

Nella successione di queste scene si può cogliere l'evocazione mimetica di un rapporto sessuale. Motivo tematico che si inserirebbe logicamente tra i vari aspetti della maturazione di Maisie e che viene debitamente occultato secondo i codici vittoriani dominanti²³.

«Joy», «tears», «love»: i tre momenti cruciali della maturazione di Maisie. Nell'esplosione di gioia, di pianto e di amore che scaturisce dalla parola «love», usata dal Capitano, ella si manifesta tutta intera per la prima volta. È significativo che «love» come sostantivo, nel suo significato più completo, non era mai stato usato finora. Era comparso spesso nei *clichés* di Mrs. Overmore/Mrs. Beale ('sweet love', 'lovely') oppure come verbo, ma sempre con un'implicazione ironica. Da questo momento in poi si ritroverà invece molto spesso (nel capitolo XVI ricorre almeno cinque volte).

È questo dunque il momento epifanico, la linea di demarcazione tra un prima e un poi, tra illusione e realtà. Questa doppia contrapposizione Passato/Presente, Fiaba/Realtà è sintetizzata mirabilmente in un brano in cui riappare Mrs. Wix in associazione

23. Cfr. nota 2.

con la parola 'game' ricca di connotazioni: «Mrs. Wix original account of Sir Claude affection seemed as empty *now* as the chorus in a children's *game* and the husband and wife, but a little way off at that moment, *were* face to face in hatred and with the dreadful name he had called her still in the air». (p. 112, c.m.)

Il passato è il mondo dei vuoti racconti di Mrs. Wix, il mondo dei giochi, delle finzioni infantili; il presente è la realtà dei sentimenti e delle passioni più immediate.

La distanza tra Maisie e il Capitano si fa sempre più evidente. Maisie vorrebbe che tutte le frasi gentili ed affettuose che il Capitano ha pronunciato nei confronti di sua madre corrispondessero ad un sentimento di amore autentico e duraturo ²⁴ mentre le risposte del Capitano al contrario indicano un atteggiamento niente affatto chiaro: il suo comportamento diventa sempre più imbarazzato nei confronti della serietà di Maisie, quando non esplode nella consueta ilarità con cui tutti sempre reagiscono di fronte alle espressioni semplici e chiare di lei: «Are you going to live with mama?» *The immemorial note of mirth* broke out at her seriousness. «One of these days» (p. 114 c.m.)

Maisie e il Capitano si salutano. Anche se non ci è stata tutta la comprensione che la bambina aveva sperato, l'esperienza è stata per lei positiva e determinante. Maisie promette al Capitano di non riferire a nessuno quello che si sono detti: è il suo piccolo segreto, espressione del raggiungimento di un'autonomia che subito si manifesta: «*She had never seen Sir Claude look as he looked just then...his conversation with her mother had clearly drawn blood, and the child's old horror came back to her*». (p. 116 c.m.) Maisie viene ancora ripresa dalle vecchie paure del mondo confuso della sua infanzia. Ma ormai è cambiata e difende il suo segreto, la nuova scoperta di un sentimento di amore, trincerandosi dietro un atteggiamento vago e disattento: «it was the essence of her method not to be silly by halves»: il metodo della stupidità è l'unico che le rimane per impedire che gli altri invadano e distruggano l'integrità della sua coscienza. La capacità di assumere finalmente un

24. «'Say you love her, Mr. Captain, say it, say it!' she implored... Are you going to live with mama? You do love her? Then don't do it just a little...like all the others...Do it always'. (pp. 113-114)

atteggiamento autonomo nei confronti di questo personaggio che è stato descritto come il suo idolo, è il segno di una raggiunta maturità. Maisie e Sir Claude si separano senza guardarsi. Questo particolare acquista ancora una volta un significato speciale di 'primultimità' («Never of this kind had yet happened to them»), se consideriamo quanto Maisie sia sempre stata sensibile al fascino degli occhi ²⁵.

Infine il contributo più personale da parte di Maisie a tutta questa vicenda si esprime nella frase immediatamente successiva: «*But it had no power to make her love him less, so she could not only bear it, she felt as she drove away - she could rejoice in it.*» (p. 116, c.m.)

Nel rimandarla a casa da sola in carrozza, Sir Claude le chiude la porta dall'esterno: gli ostacoli che Maisie incontra le vengono sempre messi dagli altri, ma Maisie continua ad amare: è questo il 'dolce e sicuro segreto della sua vittoria': «*It brought again the sweet sense of success that, ages before, she had had at a crisis when, on the stairs, returning from her father's, she had met a fierce question of her mother's with an imbecillity as deep and had in consequence been dashed by Mrs. Farange almost to the bottom.*» (p. 116, c.m.)

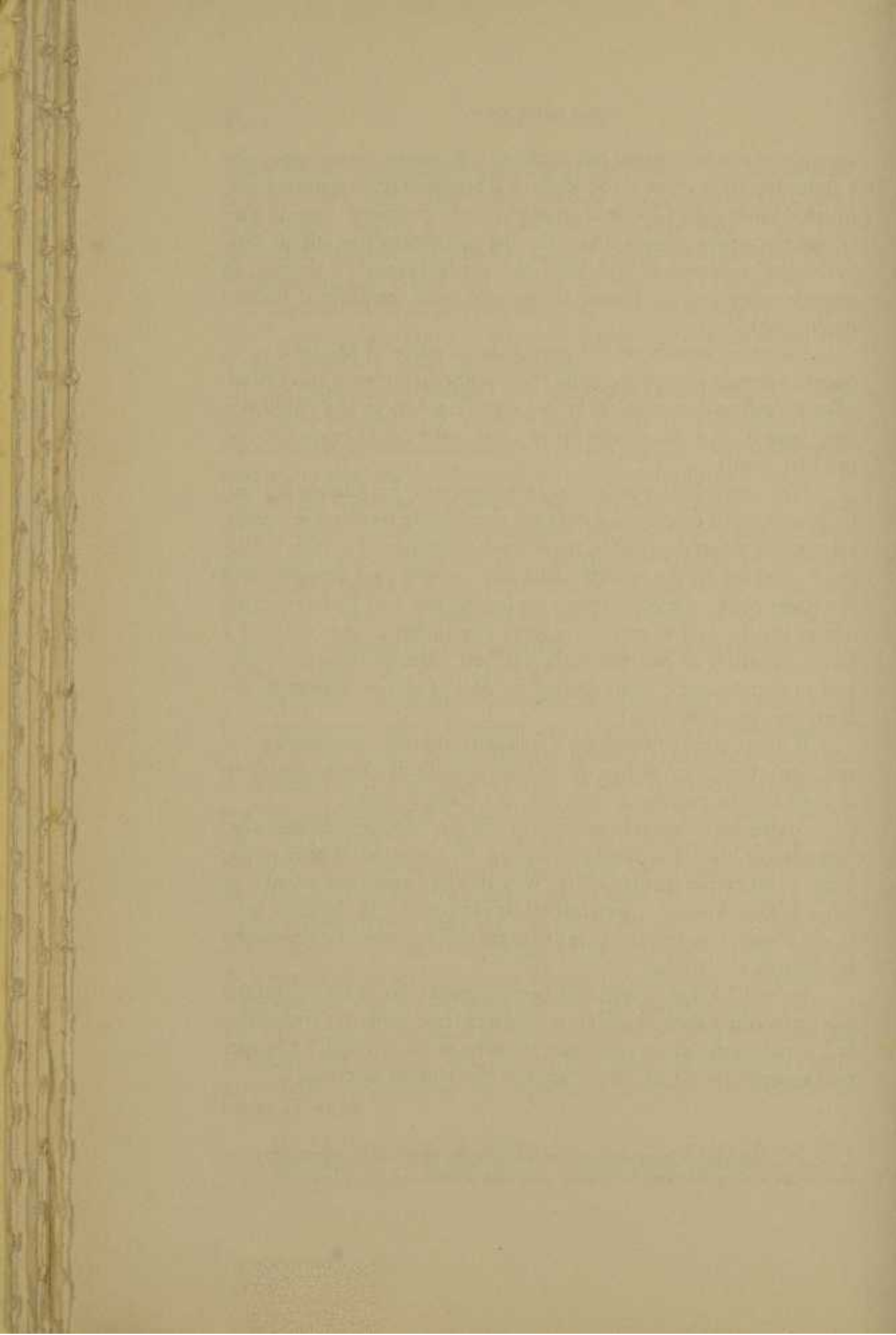
È importante sottolineare il collegamento con il passato; è come se il 'sweet success' di Maisie, la sua capacità di amare, annullino la frattura tra passato e presente, tra fiaba e realtà.

Maisie ha finalmente acquistato una dimensione personale che, come lascia intuire la frase conclusiva del romanzo, si apre anche verso prospettive future: «Mrs. Wix still had room for wonder at what Maisie knew». I movimenti di raffronto e di crescita sembrano fondersi nella struttura circolare della chiusa che ripropone la clausola del titolo.

In realtà i due movimenti permangono fino in fondo: infatti alla immobilità speculare di una identica frase proposta come titolo e conclusione di un romanzo, si sovrappone la vitalità e la speranza suggerite da un interrogativo che rimane aperto.

IGINA TATTONI

25. Nel corso della narrazione viene sottolineato ripetutamente soprattutto in occasione dei suoi incontri con Sir Claude, con Miss Overmore e con il Capirano.



IMMAGINI IN *WHAT MAISIE KNEW*

Uno degli aspetti salienti della produzione di Henry James è rappresentato dalla straordinaria diffusione e pregnanza delle immagini che vi compaiono. Esse costituiscono una realtà che, per quanto sotto un certo aspetto correlata intimamente con il resto dell'opera, è per un altro verso a sé stante, quasi sotterranea e nascosta nel discorso narrativo. In questa realtà ogni elemento acquista un suo proprio significato in quanto parte integrante di un sistema di altri elementi. Le immagini, inserite in modo quasi impercettibile, mimetizzate nel tessuto dell'opera, formano così una isotopia¹ diversa da quella del contenuto denotativo della narrazione, quasi parallela ad essa ed indipendente. In opere di James appartenenti a fasi e momenti differenti ritroviamo la presenza pressoché costante di un nucleo di immagini fondamentali, legate tra loro in un fine e complesso gioco di forze.

Questo loro carattere di ripetitività le rende particolarmente interessanti. Charles Mauron,² una volta dimostrato il carattere ossessivo della rete di associazioni nella poesia di Mallarmé, ne sottolinea, proprio in virtù di questa loro caratteristica, la loro origine presumibilmente inconscia. Citiamo le sue parole:

Ecco dunque una prima rete di associazioni che raggruppa le seguenti idee: morte, combattimento, trionfo, grandezza, riso. Ognuna di queste idee è rappresentata da varie parole apparentate (per contiguità o per somiglianza). Le parole sono coscienti: il loro appaiamento, e quindi ogni idea, lo sono ugualmente. Si può dire la stessa cosa della rete? Essa è estranea al succedersi degli avvenimenti e dei pensieri chiari [...]. La sua struttura mostra perciò una certa indipendenza. [...] appena un elemen-

1. Per il concetto di «isotopia», cfr. M. LE GUERN, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Larousse, Paris, 1973, p.16.

2. CH. MAURON, *Métaphore ossessive in Mallarmé*, in R. BONDI (a cura di), *Letteratura e Psicanalisi*, Zanichelli, Bologna, 1975, pp. 101-119.

to ideo-affettivo assume una caratteristica d'intrusione e di ossessione piuttosto angosciosa, si può supporre l'intervento di fattori inconsci³.

Inoltre se accettiamo l'idea che nella creazione letteraria, come in altre forme di creazione artistica, l'attività dell'inconscio ha un ruolo particolarmente notevole (il linguaggio letterario si distinguerebbe dal linguaggio non-letterario per una presenza più consistente di figure e quindi per una sua maggiore opacità, assomigliando in questo modo, sotto un certo aspetto, al linguaggio dell'inconscio)⁴, comprendiamo più chiaramente il peso che le immagini di James hanno nella sua produzione, in quanto creano, assieme agli altri procedimenti stilistici propri della narrativa, una determinata reazione estetica. Queste immagini, rappresentative di idee cariche di effetti allo stesso modo delle fantasie, nello sviluppo delle loro reciproche relazioni sono un corrispettivo ed un rinforzo dello sviluppo *drammatico* di tutti gli altri elementi che compongono un'opera, dei suoi significati profondi.

Sceghieremo ora come oggetto della nostra analisi il breve romanzo di James *What Maisie Knew*⁵ e vedremo se e in che modo le immagini in esso presenti abbiano la funzione di precisare ed intensificare questi significati profondi, di portarli più facilmente alla luce e di aumentarne la carica emozionale ed estetica.

Dobbiamo innanzi tutto precisare che cosa intendiamo per «immagine». Ma prima di definire il termine «immagine», inteso in questo lavoro fondamentalmente in senso linguistico, è indispensabile sottolineare un aspetto di grande rilievo dell'arte di James e cioè che anche le immagini che fanno parte dell'universo spaziotemporale del racconto, del contesto extra-linguistico, sono spesso, con caratteristiche diverse da quelle contemplate dalla retorica, delle figure, sono dense cioè di significati simbolici, fantastici ed emozionali.

Ad esempio in *What Maisie Knew* la configurazione più frequente, via via che la narrazione e la storia procedono, dei luoghi che circondano Maisie — un paesaggio «squisitamente interiore»,

3. *Ibid.*, p. 103.

4. Cfr. F. ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino, 1973.

5. H. JAMES, *What Maisie Knew*, Penguin Books Ltd., Harmondsworth, 1975.

come lo definisce Agostino Lombardo ⁶ — ha anche la funzione di testimoniare da una parte il graduale processo di individualizzazione della bambina e dall'altra una sua più matura percezione delle cose. Gli sfondi appena accennati di alcune scene e i diversi paesaggi naturali più estesamente delineati che accompagnano Maisie verso la conclusione della vicenda sono vere rappresentazioni psicologiche, complesse immagini, riflessi nella realtà esteriore, della realtà intima della bambina, dei suoi pensieri inconsci, dei vari gradi di sviluppo delle sue capacità cognitive e delle trasformazioni che subiscono le sue emozioni e le sue motivazioni.

All'inaspettato incontro di Maisie e Sir Claude con Ida in compagnia del suo amico, il Capitano, ed al successivo colloquio di quest'ultimo con la bambina, fanno da sfondo l'ombra degli alberi alti ed antichi, un sentiero tortuoso nell'erba fresca, il luccichio del lago, il canto degli uccelli, le voci dei bambini ed i leggeri tonfi delle barche nei giardini di Kensington in una giornata di giugno: cornice naturale quasi fiabesca, che sottolinea ed evoca lo stato dei pensieri e delle emozioni di Maisie in questa fase della sua storia. Ella vive l'esperienza in una dimensione in parte ancora fantastica, anche per l'influsso del suo patrigno, e coltiva il sogno infantile di modi galanti e di atmosfere sfarzose. «*It's the Forest of Arden,*» - aveva detto Sir Claude durante la passeggiata - «*and I'm the vanished duke, and you're [...] the artless country wench. And there's*» — aveva poi continuato — «*is the other girl — what's her name, Rosalind? — and (don't you know)? the fellow who was making up to her...*»⁷.

Lo stupore ed il terrore quasi sacro che in Maisie spesso accompagnano la visita della madre trapelano per esempio dagli accenni al palcoscenico naturale, in cui irrompe Ida nella sua improvvisa visita alla figlia a Folkestone; palcoscenico quasi surreale, pervaso da una crescente oscurità, in cui la madre, simile ad una grande attrice drammatica, troneggia nella sua immensità e nel suo fulgo-

6. H. JAMES, *Le Prefazioni* (a cura di A. LOMBARDO), Neri Pozza, Venezia, 1956, p. XL.

7. H. JAMES, *What Maisie Knew*, Ch. 15.

re: un giardino vuoto d'albergo in prossimità di un mare blu, la pace di un crepuscolo estivo e le ombre che si addensano.

Il mare che Maisie attraversa nel suo viaggio verso la Francia è ricco anche di significati legati alla rinascita e alla purificazione. La dipone infatti quasi rigenerata e rivivificata sulla costa francese, pronta per la sua iniziazione, il suo ingresso nella maturità. Inoltre, verso la fine del racconto, le passeggiate che Maisie e Mrs Wix compiono a Boulogne, durante l'assenza di Sir Claude, su verso la città alta, con il suo bastione, le panchine con le vecchie dalle cuffiette con la pieghettatura bianca e gli orecchini d'oro, le case con le facciate gialle, il castello scuro con la biancheria stesa alla finestra, e l'ampia veduta della città moderna, della cupola e della statua dorata della Vergine — un modo percepito come «cortese» e mistico — hanno anche il chiaro significato simbolico di un progressivo distacco da quanto vi era di negativo nel loro passato. Infine lo spazio fisico in cui Maisie raggiunge i momenti di più profonda ed intensa consapevolezza di se stessa non solo la circonda, ma la impregna di sé: la spiaggia ormai deserta, la bassa marea, lo sciacquo delle onde e l'aria grigio-rosa della sera conferiscono alla scena il senso di un incontro mistico, nella solitudine assoluta, con l'assoluto. Possiamo ora riprendere il nostro discorso sul termine «immagine», inteso ora in senso strettamente linguistico. Utilizzeremo innanzi tutto la definizione che ne dà Michel Le Guern:

...è possibile definire l'immagine dal punto di vista della realtà linguistica come l'uso di un lessema estraneo all'isotopia del contesto immediato⁸.

Ma anche la definizione di Stephen Ullmann ci sarà utile, soprattutto per introdurre il discorso su alcune figure retoriche, che esamineremo più avanti seppure con differente approfondimento, quali la metafora, la metonimia e il paragone. Ullmann considera l'immagine come «l'espressione linguistica di una analogia»⁹.

Mentre il termine introdotto dalla metonimia appartiene in genere più o meno strettamente all'isotopia del contesto, in quan-

8. M. LE GUERN, *op. cit.*, p. 53.

9. *Ibid.*, p. 57.

to tale figura retorica esprime tra i suoi due membri una associazione per contiguità, nel caso invece del paragone e soprattutto della identificazione¹⁰ e della metafora (nelle quali il termine, specialmente per l'assenza del modalizzatore comparativo — *come*, *simile a*, *somigliare* — possiede di solito un maggior grado di imprevedibilità e di incompatibilità con il contesto) quello dei due membri della figura denominato «emittente di immagini»¹¹, in relazione di similarità con il «ricevitore di immagini», è in genere estraneo all'isotopia del contesto. È quindi in modo particolare in questo secondo caso che la rappresentazione mentale introdotta dal termine metaforico o dal secondo termine di paragone creerà un'immagine intesa in senso linguistico.

Analizziamo ora le immagini più frequenti in *What Maisie Knew*, senza precisare per il momento quale figura retorica esse realizzino, sebbene, da quanto abbiamo detto finora, è facile dedurre che oggetto del nostro studio saranno i paragoni (incluse le identificazioni) e le metafore. Dobbiamo precisare che non potremo limitarci a considerare il termine che crea l'immagine, l'emittente di immagini cioè, ma che dovremo prendere in considerazione contemporaneamente il ricevitore di immagini, la realtà designata dal termine usato in senso figurato se si tratta di una metafora o dal primo termine di paragone nel caso di un paragone; dovremo cioè cercare di identificare il significato esplicito o implicito dell'immagine.

Le immagini più ricorrenti e più vive in *What Maisie Knew* appartengono ai seguenti campi semantici: «il mondo animale», «il mondo vegetale», «il mangiare», «la luce», «l'acqua», «la favola», «il mondo dello spettacolo», «la religione», «il combattimento», «il gioco» (o più esattamente il «game», come vedremo più avanti). Diciamo subito che i significati racchiusi nella maggior parte di questi campi semantici, considerati isolatamente, non sono affat-

10. Per G. Genette l'identificazione è un paragone privo di modalizzatore motivato o no, con o senza il primo termine di paragone. Solo l'identificazione immotivata senza primo termine di paragone (*la mia fiamma*) sarebbe una metafora. Cfr. G. GENETTE, *Figure III*, Einaudi, Torino, 1976, pp. 26-29.

11. Per il concetto di emittente e di ricevitore di immagini, cfr. H. WEIMRICH, *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Il Mulino, Bologna, 1976, pp. 39-41 e pp. 60-61.

to omogenei; essi possono invece distanziarsi l'uno dall'altro in maniera più o meno profonda fino ad opporsi ed a formare un bipolarismo perfetto.

Se le immagini appartenenti a molti dei campi semantici nominati sopra sono frequenti, seppure in misura diversa, nelle varie opere di James, ci sembra che quelle appartenenti al campo semantico «favola» siano particolarmente diffuse in questo racconto. Nel nostro caso specifico consideriamo il termine «favola» in senso lato e cioè come oggetto qualsiasi di una narrazione non realistica. Le immagini di questo tipo sottolineano il particolare atteggiamento che Maisie, soprattutto nella prima metà del racconto, ha spesso nei confronti della realtà, quando cioè ella percepisce quello che vede e quello che le viene riferito su di un piano alquanto fantastico, vuoi per la giovane età e l'influsso di Mrs Wix, vuoi per un bisogno di difendersi da una realtà spiacevole. La presenza di questo tipo di immagini, tra l'altro, funge anche da conferma della particolare scelta stilistica operata da James in *What Maisie Knew*, ed esposta nella Prefazione, della focalizzazione interna fissa. Gli esempi seguenti si riferiscono a immagini legate al campo semantico «favola» in senso stretto e in un senso più vasto:

The child had been in thousands of stories - all Mrs Wix's and her own, to say nothing of the richest romances of French Elise — but she had never been in such a story as this. By the time he had helped her out of the cab, which drove away, and she heard in the door of the house the prompt little click of his key, the Arabian Nights had quite closed round her.

From this minute that pitch of the wondrous was in everything, particularly in such an instant 'Open Sesame' and in the departure of the cab ... (Ch. 18).

When the reign of Miss Overmore followed that of Mrs Wix... (Ch. 5)

She took refuge on the firm ground of fiction [...] Her conversation was practically an endless narrative, a great garden of romance, with sudden vistas into her own life [...] she made the child take with her again every step of her long lane and think it beyond magic or monsters. (Ch. 4)

...our young lady observed on his departure that if he had only had a turban he would have been quite her idea of a heathen Turk. (Ch. 11)

These days would become terrific like The Revolution she had learnt by heart in Histories if an outbreak in the kitchen should crown them; and to promote that prospect she had through Susan's eyes more than one glimpse of the way in which Revolutions are prepared. (Ch. 20)

Il primo e l'ultimo esempio possono delineare i due poli di questo campo semantico, rappresentati rispettivamente dall'idea del meraviglioso e da quella del Terrore.

Una serie di immagini collegate al mondo della favola, nel caso specifico alla favola pastorale di *As you like it*, è presente nelle parole di Sir Claude, che abbiamo già citato, rivolte a Maisie nei Giardini di Kensington, immagini che fungono anche da connotazioni psicologiche nei riguardi di questo personaggio, spesso orientato verso un atteggiamento di «fuga».

Analizziamo ora le immagini collegate al campo semantico «mondo animale». Esse presentano in questo racconto una diffusione e una varietà notevoli, se considerate nell'ambito della produzione artistica di James. Nelle sue opere le varie caratteristiche di queste immagini sono spesso riconducibili fondamentalmente ad un bipolarismo: da una parte l'animale nell'eleganza e leggerezza delle sue forme (uccello, daino) o nella sua paziente e laboriosa attività (ape), dall'altra l'animale misterioso e pericoloso (in molti casi con le caratteristiche del felino o dell'animale predatore in generale). Sono animali che spesso non vengono definiti a livello zoologico. Più volte non ne viene presentata la forma nella sua interezza, ma ne vengono selezionate e poste in risalto una o più parti costitutive (ali, becco ed artigli, occhi, denti, corna) o sono messe in rilievo alcune caratteristiche relative al loro comportamento e al loro habitat (battito d'ali, balzo repentino, giungla, foresta). Queste immagini, in quanto proiezioni degli aspetti più profondi della psiche, sono dense di significati emozionali.

In *What Maisie Knew* le immagini relative al mondo animale non si possono classificare sulla base della semplice contrapposizione a cui abbiamo accennato (animale puro ed elegante — animale misterioso e pericoloso). Innanzi tutto ciò che contraddistingue la maggior parte di esse è che sono pervase di una sottile ironia. Inoltre la gamma degli attributi di questi animali è piuttosto

ampia ed include ¹²: il ripugnante (scarafaggio — Mrs Wix), l'ot-tuso (topo — Mrs Wix), il goffo (cavallo — Mrs Wix), il grottesco (scimmia in gonnella — Mrs Cuddon), il ridicolo (barboncino — Mrs Cuddon, animali imprecisati in un serraglio — Mrs Wix e Maisie, gazze — Mrs Wix e Maisie, viste da Ida), l'inattendibile (farfalla — Sir Claude, visto da Mrs Wix), l'improvviso e lo stupefacente (il canguro — idea nuova ed improvvisa), il coraggioso (gallo da combattimento — Maisie, vista da Sir Claude), il piccolo e delicato (uccello—Maisie, vista dal narratore), il freddo e viscido (piccolo pesce — Maisie, vista da Ida), l'insensibile (animale non precisato — Maisie, vista da Beale).

Anche in questa classificazione è possibile rilevare una certa scala di valori, il cui polo positivo è costituito dagli attributi di leggerezza, di fragilità e di eleganza posti in risalto in un paio di immagini appena accennate di movimento d'ali, riferite a Maisie, immagini d'altra parte frequentissime nella produzione di James e legate ai suoi sofferiti personaggi femminili o all'attività dell'immaginazione. Il polo negativo è invece rappresentato dagli ultimi due esempi; la contrapposizione tra i punti di vista del narratore da una parte e di Ida e Beale dall'altra è qui posta in drammatica evidenza. Ricordiamo tra l'altro che i coniugi Farange e Mrs Beale si rivolgono talvolta a Maisie con appellativi particolarmente violenti per una bambina, come «*deep little devil*»¹³, «*monsters*»¹⁴, «*little horror*»¹⁵. Nella maggior parte degli esempi che qui riportiamo l'animale è accompagnato dalla sua precisa denominazione. Inoltre i riferimenti della bambina a questi animali non sono simbolici, ma concretamente analogici:

With the added suggestion of her goggles it reminded her pupil of the polished shell or corslet of a horrid beetle. (Ch. 4)

12. Tra parentesi si è specificato oltre ai due termini del paragone anche la provenienza del paragone stesso, nei casi in cui essa non si identifichi con il punto di vista della bambina.

13. H. JAMES, *What Maisie Knew*, Ch. 19.

14. *Ibid.*, Ch. 19.

15. *Ibid.*, Ch. 21 e Ch. 31.

...Mrs Wix remained within, as still as a mouse and perhaps not reached by the performance. (Ch. 26)

She literally struck the child more as an animal than as a 'real' lady; she might have been a clever frizzled poodle in a frill or a dreadful human monkey in a spangled petticoat. (Ch. 19)

...the conscious little schoolroom felt still more like a cage at a menagerie. (Ch. 11)

Maisie wept on Mrs Wix's bosom after hearing that Sir Claude was a butterfly... (Ch. 11)

Dagli esempi citati è possibile rilevare l'effetto ironico prodotto da queste immagini, attraverso cui la storia in parte si sdrammatizza e le situazioni ed i personaggi, parzialmente o totalmente negativi, sono percepiti con una certa pietà, con derisione o con una sfumatura di comicità, in ultima analisi con distacco.

Analizzando ora le immagini appartenenti al campo semantico «spettacolo». Esse sono molto frequenti nella produzione di James. *What Maisie Knew* è un'opera contraddistinta dalla presenza di immagini legate a forme precise di spettacolo, come la pantomima, la lanterna magica e gli spettacoli del circo: scelta stilistica motivata anch'essa dall'esigenza del narratore di essere il più fedele possibile anche in questo caso alle esperienze e ai gusti di una bambina. Infatti, tra l'altro, verso la fine del racconto apprendiamo per inciso che Maisie ama il circo:

...the place was not below the hotel, but farther along the quay; with wide, clear windows and a floor sprinkled with bran in a manner that gave it for Maisie something of the added charm of a circus. (Ch. 30)

Solo l'immagine di Ida nelle vesti di attrice drammatica, polo negativo di questo campo semantico, è meno riconducibile ad una forma di spettacolo a misura di bambina, segno anche questo della totale estraneità dei due mondi della madre e della figlia e della impossibilità per Maisie e per il lettore di considerare anche in chiave ironica questo personaggio tragico e terribile.

Se accostiamo le immagini di questo racconto relative al mondo dello spettacolo ad altre simili, presenti nella produzione di James,

possiamo riscontrarvi una sostanziale somiglianza per quanto riguarda il loro significato. Più precisamente questo significato è duplice e muta a seconda che il personaggio focalizzato sia fuori o dentro lo spettacolo, sia spettatore o attore. Nel primo caso l'immagine esprime generalmente la parziale realizzazione di un desiderio: ciò che è reale, vissuto e, per determinati motivi, spiacevole, rimane tale, ma diventa puro oggetto di osservazione, finzione, gioco e in alcuni casi prodotto della fantasia, creazione artistica e quindi qualcosa di più facilmente controllabile e plasmabile. Nell'esempio che riportiamo il personaggio focalizzato è Maisie:

She was taken into the confidence of passions on which she fixed just the stare she might have for images bounding across the wall in the slide of a magic lantern. Her little world was phantasmagoric — strange shadows dancing on a sheet. It was as if the whole performance had been given for her — a mite of a half-scared infant in a great dim theatre. (Ch. 1)

Tra l'altro l'immagine, precedentemente citata, del circo con il suo fascino si forma in Maisie in un momento in cui ella è consapevole di trovarsi di fronte ad una prova decisiva e terribile, da cui vorrebbe fuggire. In questa sua tendenza, sviluppatasi per ragioni di difesa personale, ad assumere il ruolo di osservatrice e non di partecipante nel gioco della realtà ella trova un partner formidabile in Sir Claude:

He himself [...] remained showman of the spectacle ... (Ch. 15)

Esaminiamo ora il secondo caso, quello in cui il personaggio focalizzato è fatto oggetto di osservazione, è cioè *nello* spettacolo, e non fuori di esso. In questo secondo caso la drammaticità della situazione viene esaltata: il personaggio è di fronte ad una prova più o meno terribile e, considerando troppo limitate le sue capacità, prova un così profondo disagio da sentirsi nudo, indifeso ed esposto all'attenzione generale; gli sguardi si fanno più attenti, gli spettatori si moltiplicano o, se è uno solo, si tratta di uno spettatore di eccezione. Potremmo citare molti esempi tratti dalla produzione di James. Ne riportiamo solo uno, tratto da *What Maisie*

Knew e precedentemente citato in relazione alle immagini collegate al mondo animale. I personaggi al centro dell'immagine sono Maisie e Mrs Wix e lo spettatore è Mr Perriam:

The visitor's grimace grew more marked as he continued to look; and conscious little schoolroom felt still more like a cage at a menagerie. (Ch. 11)

Ma le immagini più frequenti in *What Maisie Knew* sono quelle che appartengono al campo semantico «combattimento». Ad esse ci sembra utile associare quelle relative al campo semantico «game». Abbiamo in questo caso conservato il termine inglese per la difficoltà di renderlo con un solo termine italiano, dato che il suo significato nel racconto non coincide completamente con quello dell'italiano «gioco» e corrisponde all'incirca a «gioco provvisto di regole». Questi due campi semantici presentano alcuni lessemi in comune, quali ad esempio: competitività, strategia, vittoria, vantaggio, svantaggio. Quello che li distingue è fondamentalmente il fatto che nel «game» il fine è in genere da ricercarsi nell'attività stessa ed inoltre che solo al campo semantico «combattimento» appartengono più propriamente un certo numero di lessemi che implicano l'idea dello scontro armato.

Citiamo ora la maggior parte dei termini appartenenti al campo semantico «combattimento» presenti nel racconto, che evidenziano la grande diffusione di questo tipo di immagini in *What Maisie Knew*: *bone of contention*, *gold breastplate*, *bespatter*, *triumph*, *damage*, *lower one's crest*, *shock of battle*, *gird one's loins*, *side*, *sider* (capitolo introduttivo); *drummerboy*, *thick of the fight*, *whizz*, *missile* (Ch. 1); *dodge* (Ch. 7); *leap into the breach* (Ch. 8); *conquest*, *attack*, *Indian captive* (Ch. 9); *tear*, *brother-in-arms* (Ch. 10); *allegiance* (Ch. 11); *plan of defence*, *siege* (Ch. 12); *bilt* (Ch. 13); *gun*, *outflank*, *onset* (Ch. 15); *pluck*, *tiger-shoot*, *battle* (Ch. 16); *foe* (Ch. 21); *explosion*, *splinter*, *fight* (Ch. 23); *trophy*, *wounds* (Ch. 24); *bullet*, *flag*, *truce*, *breach of the peace* (Ch. 25); *strategic* (Ch. 28); *battle-axe*, *arm* (Ch. 31).

È facile osservare che un numero relativamente elevato di questi termini è presente nel capitolo introduttivo ed è utile aggiungere che essi sono collegati ad altri, sempre nello stesso capitolo,

appartenenti più o meno strettamente al campo semantico «voce», e cioè: *litigation, vociferous public, reverberation, conversation, contradiction, resound, chatter, discuss*. Infatti all'idea della violenza, propria di uno scontro fisico, che emerge dalle immagini che si riferiscono alla lite giudiziaria tra i coniugi Farange e alle sue ripercussioni nella cerchia dei loro conoscenti si accompagna quella di un frenetico ed ininterrotto clamore, che sottolinea la grossolanità e la volgarità di questi contendenti, senza anima e senza cervello. Osserviamo per inciso come di rado in questo racconto i comportamenti degli adulti (eccettuato Sir Claude), ivi compreso il parlare, siano veramente privati e sommessi. Ricordiamo per esempio l'immagine di «*music and banners*»¹⁶ legata al chiacchierio ininterrotto ed accattivante di Mrs Beale, per non parlare del furore e dell'irrazionalità che spesso contraddistinguono i discorsi di Ida e delle ardenti profferte e sollecitazioni a Sir Claude da parte di Mrs Wix. A questa dolorosa realtà si contrappongono i silenzi meditativi di Maisie, i suoi «*noiseless mental footsteps*»¹⁷ e il suo muto comunicare con gli altri.

Riprendiamo ora l'analisi dei termini appartenenti al campo semantico «combattimento». Quelli che costituiscono delle immagini riferite a Maisie sono: *bone of contention, drummerboy, Indian captive, bullet, breach of the peace, conquest, attack, siege, flag, truce*. Più precisamente gli ultimi cinque si riferiscono sia a Maisie che a Mrs Wix. Tralasciamo per ora i termini «*bullet*», «*breach of the peace*», «*flag*», e «*truce*», che appartengono ad una stessa immagine presente verso la fine del racconto ed esaminiamo gli altri. L'oggetto dell'azione espressa dai sostantivi «*conquest*» e «*attack*» è costituito dalle materie di studio, termini tra l'altro che presentano una evidentissima connotazione ironica, dato che si tratta di uno studio intrapreso con una istitutrice pochissimo qualificata. Ci rendiamo conto quindi anche solo da un'analisi lessicale applicata alle immagini collegate al campo semantico «combattimento» che nella mischia Maisie, per gran parte del racconto, assume un ruolo passivo. L'arte della guerra non fa per lei; ella ne pratica un'altra, perfettamente antitetica:

16. *Ibid.*, Ch. 28.

17. *Ibid.*, Ch. 26.

...in earlier days she had practised the pacific art of stupidity. This art again came to her aid ... (Ch. 9)

...this fell in with her inveterate instinct of keeping the peace... (Ch. 25)

Probabilmente l'unico atteggiamento di profonda e totale ostilità è quello assunto temporaneamente nei confronti della madre alla fine del loro ultimo colloquio. Comincia in questo modo a delinearsi un atteggiamento più maturo e consapevole da parte di Maisie, che la porterà gradualmente ad assumere un ruolo attivo e quindi una sua propria posizione nello scontro delle parti. Un'altra tappa fondamentale di questo processo, che raggiungerà il suo apice con la decisione finale di Maisie, è lo scontro «ideologico» tra Maisie e Mrs Wix sul problema morale, al quale è collegata l'immagine in cui appaiono i termini citati «bullet», «flag», «truce» e «breach of the peace» e in cui a lanciare il proiettile figurato e a rompere la tregua è proprio Maisie, riprendendo dopo un breve intervallo lo scottante argomento.

Abbiamo già preannunciato l'esistenza di immagini appartenenti al campo semantico «game» e la loro intima relazione con quelle legate al campo semantico «combattimento». Precisiamo che la parola «game» appare nel racconto una ventina di volte. Essa ritorna spesso come una specie di ritornello: ognuno fa il proprio «gioco», compie determinate mosse, sta dalla parte di qualcuno e contro qualcun altro. È un gioco figurato in cui, a differenza che in un gioco in senso proprio, ciascuno si prefigge un fine particolare, che va molto al di là della semplice attività competitiva. Per gran parte del racconto Maisie ne sarà il pretesto e assumerà il suo abituale ruolo passivo senza prendere le parti di nessuno:

...she was the little feathered shuttlecock they could fiercely keep flying between them. (Ch. 2)

So the sharpened sense of spectatorship was the child's main support, the long habit, from the first, of seeing herself in discussion and finding in the fury of it — she had had a glimpse of the game of football ... (Ch. 12)

'You're a jolly good pretext.

'For what?' Maisie asked.

'Why, for their game ...' (Ch. 19)

...it had become now [...] a question of sides [...] Maisie of course [...] was on nobody's ... (Ch. 11)

L'ironia, così diffusa in *What Maisie Knew*, pervade anche le immagini in cui appare la parola «game» anche l'ambiguità di questo termine, che in altre immagini del racconto assume il significato di semplice attività ludica prettamente infantile, con tutte le connotazioni che esso implica nell'ambito della tematica jamesiana (mondo dell'infanzia – innocenza = non-competitività). In contrapposizione alla nocività del gioco degli adulti trapela da queste immagini, che riflettono sempre i punti di vista del narratore e di Maisie, la visione dei giochi innocui di una bambina:

...she found in her mind a collection of images and echoes to which meanings were attachable — images and echoes kept for her in the childish dusk, the dim closet, the high drawers, like games she wasn't yet big enough to play [...] things mostly indeed that Moddle, on a glimpse of them, as if they had been complicated toys or difficult books, took out of her hands and put away in the closet. A wonderful assortment of objects of this kind she was to discover there later, all tumbled up... (Ch. 1)

'... Don't you remember she said so'?

It came back to Sir Claude in a peal of laughter. 'Oh yes — she said so'!

'And *you* said so', Maisie lucidly pursued.

He recovered, with increasing mirth, the whole occasion.

'And *you* said so! he retorted as if they were playing a game. (Ch. 10)

It sounded, as this young lady thought it over, very much like puss-in-the-corner ... (Ch. 11)

Mrs Wix's original account of Sir Claude's affection seemed as empty now as the chorus in a children's game ... (Ch. 16)

Persino un gioco non figurato, quello del biliardo, in cui Ida è particolarmente abile, diventa per i coniugi Farange un mezzo per esprimere la loro reciproca ostilità.

Le altre immagini presenti in questo racconto, quali quelle del mangiare, della luce, dell'acqua, del mondo vegetale, sono così diffuse nella produzione di James che ognuna richiederebbe una

sua propria ampia trattazione. Ci limiteremo quindi a fare solo alcune considerazioni.

Esiste in molte opere di James, ivi compreso questo racconto, un vero campo metaforico «acqua-vita», che racchiude un vasto numero di immagini. In *What Maisie Knew* questo campo metaforico è strettamente associato a quello «acqua-conoscenza», dimostrando così che nel sistema di valori di James l'attività del conoscere rappresenta la forma più propria, più naturale, più sublime del vivere, come è attestato tra l'altro anche dalla presenza degli altri campi metaforici «mondo vegetale-conoscenza», «mangiare-conoscenza», «religione-conoscenza».

Abbiamo già visto come in questo racconto la presenza dell'acqua ha un esplicito significato simbolico, anche quando essa fa parte della *storia*. Faremo ora due constatazioni che riguardano le immagini legate al campo metaforico «acqua-vita». La prima è che, mentre in altre opere di James alle immagini contraddistinte dalla presenza di acqua si contrappongono quelle caratterizzate dalla sua assenza (deserto, arsura, sole allo zenit), in questo racconto incontriamo solo le prime e mai le seconde. La ragione è da ricercarsi soprattutto nella scelta stilistica primaria operata da James in quest'opera, che è quella della focalizzazione interna fissa: Maisie è il punto di vista quasi costante di tutto il racconto e il descrivere la realtà che ella percepisce attraverso immagini atte ad evocare aridità spirituale, vuoto interiore, non-vita, sarebbe del tutto in antitesi con la sua fondamentale «innocenza».

La seconda osservazione da fare è che di fatto le immagini contraddistinte dalla presenza di acqua hanno un significato ambivalente: l'acqua (e frequentemente l'acqua del mare) sta più volte per rinascita, vita vissuta nella pienezza degli affetti e della consapevolezza, perpetuo slancio conoscitivo, mondo misterioso e seducente, che racchiude nelle sue profondità tesori preziosi («the valued pearls of intelligence»)¹⁸; ma proprio questi aspetti positivi, per la loro stessa forza intrinseca, possono rendere l'acqua e quanto essa rappresenta una realtà travolgente, incontrollabile e quindi densa di pericoli. È così che il mare di Boulogne, sulle cui spon-

18. *Ibid.*, Ch. 26.

de nel silenzio delle ore vespertine Maisie più profondamente si immerge in se stessa, è sotto la luce abbagliante del giorno l'acqua contaminante in cui si bagna promiscuamente la folla dei «*seminude bathers*»¹⁹, da cui Maisie e Mrs Wix si ritraggono per rifugiarsi nella città alta, in un sereno nobile isolamento.

Le immagini di acqua, in questa sua connotazione negativa, sono anche espressive della distruttività insita soprattutto nella personalità materna ed elemento caratterizzante i complessi eventi familiari, che accompagnano la crescita di Maisie, e le varie relazioni che si sviluppano tra i genitori, naturali ed acquisiti. Anche in questo caso sono soprattutto le immagini a comunicare al lettore l'idea del bambino inerme, ora sbalordito e annichilito di fronte a forze irrefrenabili e sconvolgenti, ora colto da terrore quasi sacro, come al cospetto di qualcosa di mostruoso. Il primo degli esempi che citiamo, non privo di una leggera ironia, si riferisce alla situazione di Maisie, in balia di vicende familiari che la lasciano tra l'altro incolta ed ignorante; qui il mare (figurato) sul quale ella si trova a compiere il viaggio della vita è molto diverso da quello che più tardi, dopo una traversata pur difficile, la depone stanca marinata sulla costa francese. Il secondo ed il terzo esempio sono immagini legate alla figura materna, l'ultimo a Mrs Beale al suo arrivo a Boulogne:

...the wildness of the rescued castaway was one of the forces that would henceforth make for a career of conquest. (Ch. 9)

Sometimes she sat down and sometimes she surged about... (Ch. 11)

...but longer than any, strangely, were these minutes offered to her [...]. It was her anxiety that made them long, her fear of some hitch, some check of the current, one of her ladyship's famous quick jumps. She held her breath; she only wanted, by playing into her visitor's hands, to see the thing through. But her impatience itself made at instants the whole situation swim ... (Ch. 21)

Maisie could appreciate her fatigue; the day had not passed without such an observer's discovering that she was excited and even mentally com-

19. *Ibid.*, Ch. 26.

paring her state to that of the breakers after a gale. It had blown hard in London, and she would take time to go down. (Ch. 28)

Anche le immagini di luce sono molto frequenti in questo racconto e nella produzione di James in generale ed anch'esse sottono significati diversi e contrastanti. È indispensabile infatti tener conto delle gradazioni di intensità e di colore della luce. Le luci tenui e rosate dell'alba e del crepuscolo sono spesso collegati alle tappe fondamentali di una sofferta esperienza conoscitiva, alla maturazione e alla scoperta. Abbiamo già ricordato, ad esempio, le meditazioni serali di Maisie sulla spiaggia di Boulogne. Invece alla serie di immagini emittenti legate alla sfera di significati della «luce intensa» corrisponde, quale ricevitore di immagini, la sfera dei significati collegati più o meno strettamente alla «volgarità». Ricordiamo per esempio la «*hot heavy light*»²⁰ che il ricco ed incolto Mr Perriam diffonde nella povera stanza di Maisie e le varie forme di illuminazione pubblica — «*illuminated garden*»,²¹ «*a jeweller's shop-front*»²², «*Japanese lanterns*»²³, «*a lamp set in a window*»²⁴ — a cui viene associato l'ostentato fulgore fisico di Ida, che sottolineano il carattere fondamentalmente volgare, aggressivo e freddo della sua personalità.

La realtà negativa espressa dalle immagini di «luce intensa» è rafforzata anche dal fatto che, per esprimere quegli aspetti più distruttivi propri della figura materna, troviamo, accanto ad immagini appunto di «luce abbagliante», un'immagine di «oscuramento»:

...her mother's drop had the effect of one of the iron shutters that [...] she had seen suddenly, at the touch of a spring, rattle down over shining shop-fronts. The light of foreign travel was darkened at a stroke ... (Ch. 20)

20. *Ibid.*, Ch. 11.

21. *Ibid.*, Ch. 15.

22. *Ibid.*, Ch. 15.

23. *Ibid.*, Ch. 16.

24. *Ibid.*, Ch. 20.

Abbiamo finora volutamente parlato di «immagini» senza precisare quale figura retorica esse caso per caso realizzano. Il problema è importante, in quanto esistono tra le varie figure non solo possibili differenze formali, seppure lievi, ma anche differenze semantiche, seppure solo a livello connotativo. Abbiamo già affermato agli inizi della nostra trattazione che, sulla base delle definizioni di «immagine» di Le Guern e di Ullmann, le metafore ed i paragoni erano le figure retoriche su cui avremmo concentrato la nostra analisi. Precisiamo che per paragone intendiamo un confronto tra due termini su basi puramente qualitative (la *similitudo* latina). Per Genette il paragone si distingue dalla metafora per la presenza del modalizzatore comparativo. Per Le Guern la distinzione è più profonda ed egli pone in evidenza soprattutto le differenze semantiche oltre che formali tra le due figure: diversamente da quanto succede nella metafora,

...il termine introdotto dal paragone conserva il suo significato proprio [...] Le due rappresentazioni coesistono con un grado di intensità quasi identico...²⁵

Il concetto di metafora viene così elaborato da Le Guern:

La metafora appare dunque come la formulazione sintetica dell'insieme degli elementi significativi che appartengono al significato corrente della parola e che sono compatibili con il nuovo significato imposto dal contesto all'impiego metaforico di questa parola...²⁶

La relazione tra il termine metaforico e l'oggetto abitualmente designato è distrutta²⁷.

...l'immagine introdotta dalla metafora rimane un'immagine associata, al di fuori del pensiero logico, fonte di fantasticherie e di emozioni²⁸.

25. M. LE GUERN, *op. cit.*, p. 55.

26. *Ibid.*, p. 43.

27. *Ibid.*, p. 15.

28. *Ibid.*, p. 61.

Da tutto questo appare in modo abbastanza chiaro che l'uso della metafora presuppone una sviluppata capacità di astrazione ed una conoscenza profonda sia della realtà delle cose che della realtà del linguaggio verbale. Ne deriva che, se il procedimento della focalizzazione interna fissa che James segue con un certo rigore in *What Maisie Knew*²⁹, abbracciasse in ugual misura anche il tessuto linguistico del racconto, incontreremmo sempre dei paragoni e mai delle metafore, in quanto da una bambina non ci si aspetta in genere un tale grado di sviluppo delle capacità cognitive e della competenza linguistica. Ma, come James ha sottolineato nella Prefazione³⁰, da un punto di vista strettamente linguistico il procedimento della focalizzazione interna fissa è qui rispettato solo parzialmente. E infatti vi si incontrano sia paragoni che metafore.

Una considerazione importante emerge dopo un'analisi attenta delle immagini presenti nel racconto. Quando il ricevitore di immagini è un concetto astratto, come la conoscenza o il vivere in generale, inteso come sovrapposizione e concatenazione di esperienze affettive e conoscitive (c'è l'emittente di immagini il mondo vegetale, il mangiare, l'acqua, la religione, la luce tenue, lo scandaglio o la strada) nella maggior parte dei casi abbiamo a che fare con una metafora:

...and when [...] she began to be called a little idiot, she tasted a pleasure new and keen. (Ch. 2)

...the valued pearls of intelligence...(Ch. 26)

It was strange to be standing there and greeting him across a gulf... (Ch. 29)

29. «I should have to stretch the matter to what my wondering witness materially and inevitably saw...» (H. JAMES, *What Maisie Knew*, Preface, p. 9)

30. «Small children have many more perceptions than they have terms to translate them; their vision is at any moment much richer, their apprehension even constantly stronger, than their prompt, their at all producible, vocabulary. Amusing therefore as it might at the first blush have seemed to restrict myself in this case to the terms as well as to the experience, it became at once plain that such an attempt would fail. Maisie's terms accordingly play their part - since her simpler conclusions quite depend on them; but our own commentary constantly attends and amplifies. (Ibid., pp. 2-12)

Her vocation was to see the world and to thrill with enjoyment of the picture [...] Literally in the course of an hour she found her initiation... (Ch. 22)

...the grey dawn of their connexion. (Ch. 17)

...her noiseless mental footsteps... (Ch. 26)

Quando invece il ricevitore di immagini è uno dei personaggi che ruotano intorno a Maisie e che ella osserva ed analizza o quando soprattutto l'emittente di immagini serve a designare vari aspetti della realtà come sono percepiti dalla bambina ed è costituito da immagini legate al mondo della favola, a quello dei giochi infantili o a quello degli animali (secondo quella gamma di attributi che abbiamo analizzato), incontriamo generalmente dei paragoni:

...he looked at such moments quite as Mrs Wix, in the long stories she told her pupil, always described the lovers of her distressed beauties — 'the perfect gentleman and strikingly handsome'. (Ch. 8)

Maisie's ignorance of what she was to be saved from didn't diminish the pleasure of the thought that Miss Overmore was saving her. It seemed to make them cling together as in some wild game of 'going round'. (Ch. 2)

...he laid his hand on her and drew her to him, telling her, with a smile of which the promise was as bright as that of a Christmas tree... (Ch. 8)

With the added suggestion of her goggles it reminded her pupil of the polished shell or corslet of a horrid beetle. (Ch. 4)

Da un calcolo approssimativo è possibile rilevare che numericamente paragoni e metafore più o meno si equivalgono. È evidente che quando i modi di presentare la realtà da parte del narratore rispecchiano più fedelmente i modi di percepire questa realtà da parte di Maisie, si verifica una convergenza anche sul piano linguistico dei mondi dell'adulto e della bambina, con la conseguenza tra l'altro che in questi casi incontreremo più facilmente paragoni che metafore. Quando invece nel corso della narrazione la voce ed il punto di vista del narratore predominano sulla voce e sul punto di vista di Maisie, (per esempio, come abbiamo visto,

quando vengono toccati i grandi temi dell'esistenza) le immagini che incontriamo sono più frequentemente espresse attraverso delle metafore. Si intrecciano quindi in questo racconto due linguaggi, l'uno, quello della bambina, trasparente, diretto, ma incompleto, l'altro, quello del narratore, più opaco, «poetico» e onnicomprensivo, l'uno a sostegno dell'altro. Inoltre con il procedere della narrazione quello della bambina si va gradualmente adeguando a quello del narratore fin quasi ad identificarsi.

Un'ulteriore prova di quanto siamo venuti dicendo è fornita anche da un'altra constatazione. Le immagini riferite a Maisie, come persona osservata dall'esterno secondo il punto di vista del narratore o di un personaggio, e che quindi non possono riflettere il pensiero della bambina, realizzano spesso una metafora e non un paragone. In un breve segmento narrativo, tratto dal capitolo introduttivo, in cui James assume il ruolo del narratore onnisciente o adotta come punto di vista quello dei conoscenti dei Farange, ma mai quello di Maisie, incontriamo una sequenza abbastanza consistente di immagini metaforiche:

...she proposed that, having children and nurseries wound up and going, she should be allowed to take home the bone of contention...

The good lady, for a moment, made no reply: her silence was a grim judgement of the whole point of view. 'Poor little monkey'! she at last exclaimed; and the words were an epitaph for the tomb of Maisie's childhood. She was abandoned to her fate. What was clear to any spectator was that the only link binding her to either parent was this lamentable fact of her being a ready vessel for bitterness, a deep little porcelain cup in which biting acids could be mixed.

Restringendo la nostra analisi alle sole metafore, possiamo rilevare l'esistenza di alcune metafore improntate o all'universo spazio-temporale del racconto (metafore *diegetiche*) o al contesto linguistico immediato. Si tratta di immagini che potremmo anche chiamare «metonimie» in senso lato, poiché si basano su di un rapporto di contiguità, contiguità considerata qui non in senso stretto, come contiguità fisica cioè, ma su di un piano molto più vasto, quello del contesto, inteso come contesto extra-linguistico (la *diegesi*) e linguistico. Citiamo due esempi relativi rispettivamente al pri-

mo e al secondo caso; nel primo esempio l'immagine serve ad esprimere la presenza costante di Sir Claude nei pensieri e nei discorsi di Maisie e di Mrs Wix, anche nelle ore di studio:

...there were no moments between them at which the topic could be irrelevant, no subject they were going into, not even the principal dates or the auxiliary verbs, in which it was farther off than the turn of the page. (Ch. 9)

Mrs Wix hung fire, though the flame in her face burned brighter... (Ch. 23)

Se è facilmente intuibile perché James abbia usato in questo racconto immagini che si rifanno al mondo della favola, dei giochi, degli spettacoli infantili e di certi animali, è un problema molto più arduo risalire alla fonte di alcune immagini appartenenti alla sfera di significati dell'acqua, del mondo vegetale e di quello animale (secondo la distinzione «animale delicato — animale terribile»), della luce, della religione, del mangiare ed altre ancora, usate per esprimere alcune realtà profonde dell'esperienza umana, così diffuse nella produzione di James da dare il titolo ad alcune sue opere. Nel suo studio più volte citato Le Guern sottolinea come questo tipo di immagini sia collegato «agli archetipi di Jung, a quegli elementi che dominano l'immaginazione di ogni uomo, come la luce e le tenebre, l'acqua, la terra, il fuoco, l'aria, lo spazio ed il movimento»³¹. Sono cioè delle costanti della vita immaginativa, che non è necessario intellettualizzare perché possano essere decifrate. Le Guern osserva inoltre che in questo tipo di metafore, nel corso della loro evoluzione, l'immagine associata non perde mai del tutto la sua forza, anche quando la metafora è entrata a far parte del lessico corrente di una lingua.

Per quanto riguarda quelle presenti nell'opera di James, esse non sono mai fredde allegorie, ma immagini legate a modi intensi di sentire i fenomeni naturali, considerati soprattutto nella loro vitalità e in antitesi alle aride costrizioni del vivere borghese, a cui anche l'uomo illuminato e dalla raffinata sensibilità finisce per

31. M. LE GUERN, *OP. CIT.*, p. 45.

soggiacere. Nonostante ciò questi modi di sentire emergono e con loro viene alla luce la carica di affetti e di emozioni ad essi collegati. Proprio in un romanzo come *The Sacred Fount*³², la cui storia ha relativamente scarsi legami con una concreta realtà esterna, imperniata com'è sulle costruzioni del narratore-protagonista (il suo «*palace of thought*»), si incontrano immagini, di cui fanno parte gli elementi della natura, di una nitidezza quasi surreale, ed una pagina come questa, emblematicamente rivelatrice di quella condizione di conflittualità, a cui abbiamo accennato:

Free again, at all events, to wait or to wander, I lingered a minute where I had stopped - close to a wide window, as it happened, that, at this end of the passage, stood open to the terraces. The night was mild and rich, and [...] I found the breath of the outer air a sudden corrective to the grossness of our lustre and the thickness of our medium, our general heavy humanity. I felt its taste sweet, and while I leaned for refreshment on the sill I thought of many things. One of those that passed before me was the way that Newmarch and its hospitalities were sacrificed, after all, and much more than smaller circles, to material frustrations. We were all so fine and formal, and the ladies in particular at once so little and so much clothed, so beflooned yet so denuded, that the summer stars called to us in vain. We had ignored them in our crystal cage, among our tinkling lamps; no more free really to alight than if we had been dashing in a locked railway-train across a lovely land. I remember asking myself if I mightn't still take a turn under them, and I remember that on appealing to my watch for its sanction I found midnight to have struck. That then was the end, and my only real alternatives were bed or the smoking-room. (Ch. X)

Un'ultima considerazione emerge a conclusione del nostro discorso. Sulla base di quanto abbiamo già detto e cioè che, con la progressiva maturazione di Maisie i due linguaggi ed i due mondi della bambina e del narratore tendono a identificarsi, osserviamo come, verso la fine del racconto, Maisie stessa nell'elaborare le sue riflessioni faccia talvolta uso proprio di immagini. Ella dà così forma, colore, peso, odore a realtà psichiche, in tal modo rese più con-

32. 11. JAMES, *The Sacred Fount*, Rupert Hart-Davis, London, 1959.

crete, più facilmente analizzabili e distinguibili dal groviglio degli innumerevoli pensieri e delle innumerevoli sensazioni di cui è pervasa la sua esistenza:

It seemed wonderfully regular, the way he put it; yet none the less, while she looked at it as judiciously as she could, the picture it made persisted somehow in being a combination quite distinct — an old woman and a little girl seated in deep silence on a battered old bench by the rampart of the *haute ville*. It was just at that hour yesterday: they had melted together. (Ch. 30)

'Your moral sense. *Haven't* I, after all, brought it out?' [...] She had indeed an instant a whiff of the faint flower that Mrs Wix pretended to have plucked and now with such a peremptory hand thrust at her nose. Then it left her ... (Ch. 31)

Sir Claude also shifted. 'That's an inquiry, my dear child, that Mrs Beale herself must answer. 'Yes, he had shifted; but abruptly, after a moment during which something seemed hang there between them and, as it heavily swayed, just fan them with the air of its motion, she felt that the whole thing was upon them. (Ch. 30)

In questo suo intenso modo di sentire e di pensare, in questo suo particolare rapporto, immediato e quasi familiare, con le proprie immagini, Maisie diventa un modello e un elemento chiarificatore. Quella che abbiamo alla fine del racconto è una Maisie priva di certezze assolute e al di fuori di modi di vita e di pensiero convenzionali e di situazioni «regolari». Analoga forse è la disposizione affettiva ideale per accostarsi a questo testo e quindi anche alle sue immagini: uno spirito cioè libero da sovrastrutture concettuali e perciò particolarmente ricettivo e pronto a cogliere le più intime vibrazioni della coscienza. È possibile in tal modo vivere come lettori nel corso dell'esperienza estetica quella situazione di profonda carica emotiva, simile per intensità a quella di Maisie, descritta da James nell'ultimo esempio citato e culminante nell'espressione «*the whole thing was upon them*».

DUE STRATEGIE NARRATIVE A CONFRONTO IN AN AMERICAN TRAGEDY

Secondo l'interpretazione critica tradizionale, esemplificata da un testo come *American Literary Naturalism. A Divided Stream* di Charles C. Walcutt, *An American Tragedy* si colloca nella terza fase dello sviluppo del naturalismo dreiseriano in direzione di una più esplicita intenzione polemica¹. Un simile approccio pone l'accento sul presunto significato «ideologico» dell'opera, trascurando, come è spesso accaduto, la struttura formale, a sua volta aspramente criticata perchè non conforme agli indirizzi narrativi del periodo². Già in passato, per la verità, era stata messa in rilievo

1. C. C. WALCUTT, *American Literary Naturalism. A Divided Stream*, Minneapolis, 1936, p. 206. Cfr. le pertinenti osservazioni sulla «visione del tutto astratta dei processi culturali in atto» di Walcutt in VITO AMORUSO, *Letteratura e Società in America 1890-1900*, Bari, 1976.

2. La tendenza critica predominante, fin dalla pubblicazione del romanzo, si può riassumere nel giudizio di Stuart Sherman: «*An American Tragedy* is the worst written great novel in the world. There are few forms of bad writing which it does not copiously illustrate», «Mr. Dreiser in Tragic Realism», *New York Herald Tribune Books* (Jan. 3, 1926) in JACK SALZMANN ed., *Theodore Dreiser: The Critical Reception*, New York, 1972. L'immagine dello scrittore poco colto che scrive «ad orecchio», al quale si devono perciò perdonare varie imperfezioni stilistiche e grammaticali ha ispirato anche critici recenti come JOHN T. FLANDAK, «Dreiser's style in *An American Tragedy*», *Texas Studies in Literature and Language*, VII (Autumn 1965), pp. 285-294, il quale fa un elenco dei «faults» nel romanzo. Questo tipo di analisi limitativa del linguaggio dreiseriano è stato in discussione, con la sola eccezione del *Theodore Dreiser* di F. O. MATTHESSON, New York, 1951, a partire dagli anni '60. Si vedano: AGOSTINO LOMBARDO, «Lettere di Dreiser», *La Ricerca del Vero*, Roma, 1961, pp. 309-313; ROBERT P. WAKREN, «*An American Tragedy*», *Yale Review*, LII (Autumn 1962), pp. 1-15; RICHARD LITHAN, «Dreiser's *An American Tragedy*: A Critical Study», *College English*, XXV (DEC. 1963), pp. 187-193; WILLIAM L. PHILLIPS, «The Imagery of Dreiser's novels», *PMLA*, LXXVIII (Dec. 1963), pp. 572-585; RALPH MOERS, «The Finesse of Dreiser», *American Scholar*, XXXIII (Winter 1963) pp. 109-114; LAURIE LANE JR., «The Double in *An American Tragedy*», *Modern Fiction Studies*, XII (Summer 1966), 213-220; CHARLES L. CAMPBELL, «*An American Tragedy*, or Death in the woods», *Modern Fiction Studies*, XV (Summer 1969), pp. 251-259; e più recentemente: WILLIAM VANCE, «Dreiserian Tragedy», *Studies in the Novel*, IV, 1972; THOMAS P. RIGGIN, «American Gothic: Poe and *An American Tragedy*», *American Literature*, IL (Jan. 1978), pp. 515-532.

l'attenta strutturazione del tessuto simbolico del romanzo e l'uso di esperimenti formali come il linguaggio infantile di Clyde, che non muta mai, così come il personaggio non giunge mai a una maturazione psicologica³. Ma solo recentemente *An American Tragedy* è stata vista come opera narrativa che valica i confini angusti di un naturalismo di maniera per giungere alla definizione di una complessa dimensione narrativa⁴.

All'interno di un testo semantico estremamente ricco, l'elemento che si vuole qui isolare per una breve analisi riguarda la doppia vicenda parallela Clyde-Roberta (*plot* della parte centrale di *An American Tragedy*) e Clyde-Sondra (*sub-plot*) che permette a Dreiser

3. Non bisogna dimenticare che la rappresentazione di una realtà «totale» è anche, dreiserianamente, la ricerca di diversi linguaggi caratterizzanti e per questo *An American Tragedy* è stata accostata, ad esempio, da Ellen Moers, *Op.Cit.*, all'*Ulysses* di Joyce — pur con una sostanziale differenza: Attraverso la tecnica del narratore onnisciente Dreiser sovrappone ai diversi linguaggi — amalgamandoli — il suo linguaggio unificante e totalizzante, mentre Joyce lascia via libera all'invenzione linguistica, compiendo un'opera d'analisi dei diversi registri linguistici al di là e al di fuori della finzione di un ambiente e di un personaggio: il significante determina il significato, e non viceversa.

W. H. PHILLIPS, *op. cit.*, fa una analisi sistematica dei simboli e delle immagini nelle opere dreiseriane. Cfr. anche F.O. MATTHIESSEN, *op. cit.*, B. H. GELFANT, *The American City Novel*, Norman, 1954, R. LEHAN, *Theodore Dreiser: His World and his Novels*, Carbondale, 1969, L. MOERS, *Two Dreisers*, New York, 1969, R. P. WARREN, *Homage to Theodore Dreiser*, New York, 1971, DONALD PIZER, *The Novels of Theodore Dreiser*, Minneapolis, 1976. Per l'uso del linguaggio infantile di Clyde si veda: E. MOERS, *op. cit.*

4. Tra i contributi più recenti si rimanda al numero speciale di *Modern Fiction Studies* (Autunno 1977) dedicato a Dreiser e, soprattutto, PALL A. ORLOV, «The Subversion of the Self: Anti-Naturalistic Crux in *An American Tragedy*», pp. 457-472. In Italia Dreiser (principalmente *An American Tragedy*) è stato ampiamente citato nel V° Convegno A.I.S.N.A.: «Società e pratiche linguistiche nell'avanguardia americana nel primo '900: 1900-1930» (Venezia, 1-3 Ott. 1973), in particolare nell'intervento introduttivo di Malcolm Bridbury che ha messo in rilievo il contributo dato anche da Dreiser al superamento della tradizione ottocentesca. Inoltre si veda: CARLO PAGETTI, *Dreiser*, Firenze, 1978, che puntualmente tratta il problema del rapporto Dreiser — natura istro in *An American Tragedy*: «La presenza dell'implacabile fatalità riapre le porte ai congegni narrativi del romanzo, confermando l'intuizione di Agostino Lombardo che il grande romanzo americano nasce dalla fusione tra realismo e simbolismo. La stessa poderosa scansione delle strutture sintattiche dreiseriane, basate sull'uso ossessivo di coordinate che fanno procedere l'azione con estrema lentezza, nello stesso tempo ottenendo un effetto di concatenazione tra eventi diversi o lontani, contribuisce a creare il clima di sogno e di allucinazione con cui il protagonista «interpreta» la sua tragica scalata al mondo di splendore e successo che il sogno americano gli promette. Fin dalla prima scena di *An American Tragedy* la terra promessa, sia essa di origine divina o laica, è un miraggio, oggetto di sogni e di desideri repressi», (p. 98).

ser di mettere a confronto l'universo formale del *novel* realistico e quello del *romance*. Il rapporto Clyde-Roberta, con tutte le sue implicazioni sociali e sessuali, diviene sempre più l'enunciato di un racconto naturalistico «esemplare», in opposizione al rapporto Clyde-Sondra, con la sua artificiosità verbale, il suo tono di *romance* che diviene parodia e paranoia, fuga dal reale nel mondo fittizio di una condizione «sognata»: quella dell'alter-ego del cugino Gilbert Griffiths⁵. L'esplicarsi dei due rapporti conduce alla formazione di due moduli narrativi paralleli; rispettivamente: la vita di Roberta = gli eventi, gli aspetti più brutali, tuttavia concreti, della realtà, e quella di Sondra = il fantastico, il sogno americano del successo. Clyde, situato al centro ideale di questa struttura, ruota continuamente, con ritmo variabile, da una realtà all'altra.

Dreiser fabbrica due macchine romanzesche contemporaneamente, due modelli d'indagine formale, e ne fa portatore Clyde, il protagonista, nel suo doppio rapporto con Sondra. Al di là del semplice procedimento per contrasto, e delle implicazioni sociologiche derivanti dal ceto sociale d'appartenenza delle due ragazze, l'opposizione è innanzitutto di carattere narrativo⁶. È l'organizzazione degli avvenimenti ottenuta attraverso la manipolazione del linguaggio a determinare la spaccatura tra il mondo di Sondra e quello di Roberta, il mondo del *romance* e quello naturalistico, con il trionfo di quest'ultimo di fronte alla progressiva disintegrazione del mondo del *romance*. Mettendo a confronto questi due *plots*, Dreiser conduce una critica al *romance* come strumento narrativo; infatti, il rapporto Clyde-Sondra vuole mostrare l'irrealtà non solo del rapporto stesso, ma di una visione/rappresentazione romantica della realtà. Il *romance* scompare nel momento in cui scompare il personaggio di Sondra, e con essa si dilegua il sogno romantico di Clyde che si è rivelato narrativamente impossibile, assurdo, ina-

5. Cfr. LAURIAT LANE JR., *op. cit.*, pp. 216-217 e P. ORLOV, *op. cit.*

6. Per un approccio sociologico al romanzo e in generale alle opere dreiseriane si vedano: M. GETSMAR, «T. Dreiser: The Double Soul», *Rebels and Ancestors: The American Novel, 1880-1915*, Boston, 1953, pp. 287-379; CHARLES K. SHAPIRO, *T. Dreiser: Our Bitter Patriot*, Carbondale, 1962; PHILIP L. GERBER, *T. Dreiser*, New York, 1964; JOHN J. McALEER, *T. Dreiser: An Introduction and Interpretation*, New York, 1968.

deguato. Nell'ultima parte del romanzo, il «trionfo» di Roberta nel processo, dove ella è presente anche attraverso il linguaggio più volte brutalmente evocato delle lettere, ribadisce la superiorità della concezione narrativa naturalistica come metodo d'indagine del reale, mentre il mondo del *romance* si dissolve e volatilizza fino alle ultime parole senza identità—non firmate—di Sondra.

Il punto di partenza per una analisi dell'organizzazione delle due strategie narrative parte dall'osservazione delle modalità del primo incontro di Clyde con le due ragazze. In tutti e due i casi assistiamo a un lento movimento di «avvicinamento» sentimentale, filtrato però, fin dall'inizio, attraverso moduli espressivi profondamente diversi. Clyde conosce innanzitutto Sondra, precisamente dallo zio Samuel Griffiths. L'atmosfera della casa è, agli occhi di Clyde, l'intensificazione di quella da mille e una notte del Green-Davidson Hotel. La fata turchina che Clyde considera «so different to any he had ever known and so superior»⁷ viene, però, ridimensionata, dall'insistenza di Dreiser sulla parola «leather», utilizzata sia nella descrizione del modo di vestire della ragazza: «a small dark leather hat», «a leather belt», sia a proposito del suo cane, la cui «leather leash» getta una luce ironica sul dettaglio, tanto più che le prime parole di Sondra nel romanzo sono rivolte al suo «French bull» e che in seguito proprio a quella di un cane sarà paragonata la fedeltà di Clyde: «his manner the epitome almost of a self-ingratiating and somewhat affectionate and wistful dog of high breeding and fine temperament». (AT p. 305) Gli aspetti romantici del mondo da favola che accompagneranno il rapporto Clyde-Sondra, vengono anticipati dall'occasione stessa del loro secondo incontro, una «annual intercity floral parade and contest» in cui Clyde fa da semplice spettatore, affascinato da «her dark hair filleted Indian fashion with a yellow feather and browneyed susans». (AT p. 236)

L'incontro con Roberta ha caratteristiche completamente opposte: ella è presentata subito dopo una descrizione naturalistica dell'ambiente di lavoro, e per ben dieci capitoli (dal 13 al 22) vie-

7. THEODORE DREISER, *An American Tragedy*, New York, 1964, p. 219, citato come AT; ogni riferimento al testo è a questa edizione.

ne sviluppato il suo rapporto con Clyde. Roberta è introdotta come una ragazza in cerca di lavoro, come una «factory girl» assunta nel periodo in cui vi è «a rush of orders»; ella è più precisamente a «try-out girls» disposta a lavorare «at the current piece work rate». (AT p. 239) Il primo contatto con Clyde si svolge quindi all'interno di una fabbrica dove l'assunzione di Roberta viene giudicata positivamente perché possiede i requisiti richiesti: «She looked practical and serious and yet so bright and clean and willing and possessed of so much hope and vigor». (AT p. 241) Clyde, da parte sua, «by her gestures...guessed that she would prove both speedy and accurate». (AT p. 242) ⁸

Il cambio della scena — dalla fabbrica a Crum Lake, dal rapporto di lavoro a quello sentimentale — avviene dopo un accumulo di informazioni sulla vita di Roberta prima del suo arrivo a Lycurgus, con precisi riferimenti alle sue disastrose condizioni economiche e familiari (Cap. 13) e alle sue ambizioni sociali (Cap. 14). Dreiser traccia positivisticamente le coordinate sia economiche che sociali essenziali per la collocazione di Roberta nella realtà della fabbrica e per la comprensione della natura del suo rapporto con Clyde. Il breve incontro con Sondra viene così sommerso quasi completamente dalle lunghe e dettagliate descrizioni della storia d'amore tra Clyde e Roberta; infatti, tranne in un paio di accenni al mondo dei ricchi e quindi a Sondra, l'azione, dal cap. 13 al cap. 22, è incentrata sulle vicende amorose dei due giovani «poveri»: dal loro primo incontro alla nascita della loro segreta relazione amorosa fino al raggiungimento dell'intimità sessuale. Quindi, già dall'inizio, la storia naturalistica, collegata all'esemplare background socio-economico che Dreiser costruisce intorno alla coppia Clyde-Roberta, prende il sopravvento, mentre l'atmosfera idilliaca che circonda le apparizioni di Sondra, sottolineata dalle espressioni adulatorie di Clyde, perde consistenza narrativa di fronte alle descrizioni realistiche del *plot* principale che tende a porsi come sequen-

8. Va notato che Roberta Alden appare all'interno d'un discorso con forti connotati sociologici sulla prassi per l'assunzione del personale precario e che il colloquio con Clyde ripercorre, in modo più ampio, le stesse modalità delle interviste con le altre «try-out girls». (AT pp. 240-241)

za fotografica in grado di fissare nei minimi dettagli lo sviluppo della seduzione, in base ai canoni naturalistici tradizionali. Basti pensare all'intervista iniziale che Clyde fa a Roberta, o all'ubicazione della nuova camera della ragazza che «permitted ingress and egress without contact with any other portion of the house» (AT p. 285) o addirittura all'elaborato rituale verbale delle reticenze di Roberta nel «sacrificarsi» a Clyde.

Il «cedimento» di Roberta, nella struttura del romanzo, date le conseguenze che ne deriveranno, viene descritto attraverso una gigantesca lente convergente che indirizza le numerosissime reazioni psicologiche della ragazza verso la compilazione di un «pleading note», che per struttura e linguaggio, anticipa le lettere citate nel processo:

«Please, Clyde, don't be mad at me, will you? Please don't. Please look at me and speak to me, won't you? I'm so sorry about last night, really I am-terribly. And I must see you to-night at the end of Elm Street at 8:30 if you can, will you? I have something to tell you. Please do come. And please do look at me and tell me you will, even though you are angry. You won't be sorry. I love you so. You know I do.

(Il corsivo è mio)

«Your sorrowful»
«Roberta» (AT p. 298)

Il «cedimento» di Roberta è sottolineato da frasi concise, incisive, con preferenza per l'uso dell'imperativo, con un'alternarsi di *I/you*, in uno schema formato da negazioni *-don't-*, domande retoriche *—will you—?* e forme enfatiche *—do come, do look at me—*, in cui l'estremo tono supplicatorio (*please* è ripetuto ben cinque volte e il biglietto è firmato *Your sorrowful*) vuole essere una precisa dichiarazione da parte di Roberta che è ora «willing to sacrifice herself for him». (AT p. 300)⁹ Questa missiva va anche analizzata alla luce dell'indecisione della ragazza nell'accettare il rapporto sessuale, con una titubanza ribadita da Dreiser, ancora una volta, attraverso l'accumulo di dettagli realistici come, ad esempio, nella

9. Cfr. l'attenta analisi della Moxer («The Finesse of Dreiser», *op. cit.*) sulla seduzione di Carrie.

descrizione della stanza di Roberta, dove oggetti e movimenti assumono una rilevanza notevole:

She crossed to an old, faded and somewhat decrepit overstuffed chair which stood in the center of the room beside a small table whereon lay some nondescript books and magazines — the *Saturday Evening Post*, *Munsey's*, the *Popular Science Monthly*, *Bebe's Garden Seeds*, and to escape most distracting and searing thoughts, sat down, her chin in her hands, her elbows planted on her knees. But the painful thoughts continuing and a sense of chill overtaking her, she took a comforter off the bed and folded it about her, then opened the seed catalogue—only to throw it down. (AT p. 294)

Al rapporto sessuale Clyde-Roberta corrisponde il rapporto asessuato Clyde-Sondra. Molto ironicamente, Clyde ha un rapporto sessuale con Roberta ma non intende sposarla e desidera sposare Sondra con la quale non ha un rapporto sessuale.¹⁰ Nella storia con Sondra è una dimensione fisica concreta, manca un linguaggio sessuale del tipo «she was now his and his only, as much as any wife is ever to a husband, to do with as he wished» (AT p. 300) della storia parallela. La condizione fantastica, «irreale» del rapporto asessuato Clyde-Sondra è confermata durante l'interrogatorio di Clyde da parte dell'avvocato difensore Belknap:

«...I asked him about his relations with her — and in spite of the fact that he's accused of seducing and killing this other girl, he looked at me as though I had said something I shouldn't have—insulted him or her». (AT p. 600)

D'altra parte l'interrelazione tra i due intrecci costituisce il principale tema narrativo attorno a cui ruota tutta la parte centrale del romanzo. Il ritorno, dopo la lunga presentazione della realtà di Roberta e Clyde, al mondo del *romance*, porta ad una divaricazione delle strutture narrative, staccando nettamente il *plot* fantastico da quello naturalistico. Questo alternarsi dei due intrecci — un breve capitolo in cui viene introdotta schematicamente Son-

10. Cfr. D. PIZER, *op. cit.*, pp. 252-254.

dra (Cap. 10), una lunga descrizione del rapporto Clyde-Roberta (Cap. 13-22) per tornare di nuovo al primo intreccio (Cap. 23-27) — delinea le tensioni e le reazioni tra i due spaccati: se il *plot* naturalistico smaschera l'irrealtà di quello fantastico, a sua volta il *romance* rinforza, per contrasto, la concretezza del *plot* naturalistico. Dunque, il *romance*, per continuare ad esistere, deve conquistare il centro della scena, rafforzando le qualità fantastiche della finzione narrativa. Infatti, dal capitolo 23° al 27°, il procedimento si inverte: Sondra è protagonista dell'azione, mentre troviamo soltanto qualche breve riferimento a Roberta.

L'incontro Clyde-Sondra nel capitolo 23° assume tutte le caratteristiche di una favola, infatti i due si parlano per un fortuito scambio d'identità. L'atmosfera romantica è creata dall'uso continuo di frasi adulatorie da parte di Clyde, contrapposte al linguaggio piuttosto autoritario, deciso, di Sondra. Si susseguono immagini mistiche o favolose in cui Sondra è innalzata su un piedistallo per essere doverosamente adorata dal giovane: «I certainly thought you looked beautiful, like an angel almost» (AT p. 307). Clyde perde l'appetito e lascia perfino la lettera di Sondra (AT p. 315). Ad un semplice invito da parte della ragazza di cavalcare insieme, «Clyde's hair-roots tingled anticipatorily». (AT p. 325) Gli sguardi furtivi di Sondra sottolineano l'atmosfera da favola: «how graceful and romantic and poetic was her attitude toward all things — a flower of life she really was». (AT p. 325), che raggiunge l'acme quando i due giovani ballano insieme:

When the music started again with the sonorous melancholy of a single saxophone interjected at times, Sondra came over to him and placed her right hand in his left and allowed him to put his arm about her waist, an easy, genial and unembarrassed approach which, in the midst of Clyde's dream of her was thrilling.

And then in her coquettish and artful way she smiled up in his eyes, a bland, deceptive and yet seemingly promising smile, which caused his heart to beat faster and his throat to tighten. Some delicate perfume that she was using thrilled in his nostrils as might have the fragrance of spring. (AT p. 326)

Questa scena idillica si conclude con una nota che sancisce, definitivamente, la natura da *romance* del loro rapporto:

The orchestra struck up a lively tune and they glided off together once more, dipping and swaying here and there—harmoniously abandoning themselves to the rhythm of the music—like two small chips being tossed about on a rough but friendly sea. (AT p. 328)

Va notato il ruolo magico e incantatorio della musica secondo un cliché decadente, che Dreiser sembra utilizzare in modo ironico.

Nella profusione delle lodi riservate a Sondra, il linguaggio di Clyde si articola in vari modi: in brevi frasi esclamative — «How marvelous», «That wonderful girl», «That beauty» —, nell'abbondanza di vocaboli esprimenti stupore, meraviglia, fremito («Quite amazed and thrilled, Clyde stood and stared») oppure ancora in periodi più complessi, che suggeriscono addirittura un'esperienza mistica:

And Sondra, now that she had thus suddenly burst upon him again in this way was the same as fever to his fancy. *This goddess in her shrine of gilt and tinsel* so utterly enticing to him, had deigned to remember him in this open and direct way and to suggest that he be invited. And no doubt she, herself, was going to be there, a thought which thrilled him beyond measure. (AT p.314) (Il corsivo è mio)

Sondra appare quindi come una divinità fredda e calcolatrice che «just for fun», decide di dedicarsi a Clyde. Il suo progetto di introdurlo nell'alta società viene sottolineato da una frase quasi rituale: «And in accordance with this plan, so it was done». (AT p. 312) L'arrivo di Sondra ad una festa è come una visione: «But just then Sondra herself entered» e ancora «And lastly, there was Sondra herself appearing on the scene at about midnight». (AT p. 331) Dopo tutto viene confermato che è «a seeking Aphrodite, eager to prove to any who was sufficiently attractive the destroying power of her charm». (AT p. 320) Il solo contatto del suo braccio conduce Clyde in paradiso: «She slipped a white arm under Clyde's and he felt as though he were slowly but surely being transported to paradise». (AT p. 323), mentre «The pleasures of this left-handed honeymoon were at full-tide» (AT p. 301) nel rapporto Clyde-Roberta.

Dopo la presentazione delle due realtà narrative che, come abbiamo visto, sono ben delimitate all'interno di un certo numero di capitoli, come su due rette parallele, procedendo nel romanzo i due *plots* si alternano con ritmo più veloce in modo da accelerare il passaggio da una storia all'altra. All'incessante rallentamento nel tempo e alla conseguente dilatazione dell'azione corrisponde un'intensificazione della frequenza dei passaggi di Clyde da una realtà narrativa all'altra che mostra l'incapacità del protagonista di assumere un'unica identità sociale/affettiva. Dopo una prima messa a fuoco, lo scrittore sposta continuamente l'obiettivo e inquadra le due realtà in modo da rendere ancor più netto il loro crescente contrasto:

...at the first hint of reciprocal love on the part of Sondra, would he not be anxious and determined to desert Roberta if he could? And why not? As contrasted with one of Sondra's position and beauty what had Roberta really to offer him? (AT p. 336)

Clyde è catturato in questo meccanismo: se finora ha cercato di interpretare la funzione di narratore onnisciente che controlla e manipola gli eventi (l'uomo con una doppia vita — e una doppia amante), ora, man mano che comincia a fingere sempre più, perde il controllo della situazione, pur illudendosi ancora di poter manovrare la realtà. La doppia realtà in cui vive Clyde viene invalidata attraverso l'espedito narrativo del commento di un articolo di giornale che vari personaggi compiono da diversi punti di vista. Il lettore, già a conoscenza dei particolari inerenti una festa dagli Steele, ripercorre lo stesso evento attraverso i giudizi di Fred Gabel e Roberta (a casa della ragazza), dei ricchi Griffiths e subito dopo di Roberta e Clyde insieme. La perdita di controllo della doppia realtà (amore romantico/soddisfacimento sessuale = *romance/novel* naturalistico) da parte di Clyde, fa entrare in crisi il linguaggio attraverso cui il personaggio si esprime. Alla spontaneità inarticolata di Roberta (cfr. il suo lamentoso pianto: «Oh, oh, oh, oh, oh»!) corrisponde la ripetizione ossessiva delle parole «dearest, honey, hurt, honest»:

«Oh, Roberta, darling...You mustn't cry like that, *dearest*. You mustn't. I didn't mean to *hurt* you, *honest* I didn't. Truly, I didn't dear.

I know you've had a hard time, *honey*. I know how you feel, and how you've been against things in one way and another. Sure I do, Bert, and you mustn't cry, *dearest*. I love you just the same. Truly I do, and I always will. I'm sorry if I've *hurt* you, *honest* I am. I couldn't help it to-night if I didn't come, *honest*, or last Friday either. Why it just wasn't possible. But I won't be so mean like that any more, if I can help it. *Honest* I won't. You're the sweetest, *dearest* girl. And you've got such lovely hair and eyes, and such a pretty little figure. *Honest* you have, Bert...And you look just as nice, *honest* you do, dear. Won't you stop now, *honey*? Please do. I'm so sorry, *honey*, if I've *hurt* you in any way». (AT pp. 360-361) (Il corsivo è mio)

Il discorso infantilmente spezzettato e semplificato di Clyde mostra un personaggio non solo *senza qualità*, ma anche *senza linguaggio*, in bilico tra i codici romantici riservati a Sondra e quelli realistico-sessuali applicati a Roberta, in questo momento inservibili.

Lo sviluppo successivo del rapporto Clyde-Sondra, con l'inserimento del giovane nel mondo del *romance*, si può riassumere nella progressiva trasformazione di Sondra in un idolo da adorare, in una madonna:

And at the sight of her now in her white satin and crystal evening gown, her slippereed feet swinging so intimately near, a faint perfume radiating to his nostrils, he was stirred. (AT p. 364)

Dopo aver «dreamed into her eyes as might a devotee into those of a saint» (AT p. 366), Clyde bacia il suo idolo, anche se, come viene precisato, «the thought was without lust, just the desire to constrain and fondle a perfect object». (AT p. 365)

Tuttavia questa scena romantica viene subito controbilanciata e annullata dalla notizia della gravidanza di Roberta: man mano che sembrano aumentare le speranze di Clyde di entrare a far parte della realtà di Sondra, il mondo di Roberta diventa, per contrasto, più «realistico»:

«Oh, I know, Clyde, but you yourself said just now that you were stumped, didn't you? And every day that goes by just makes it so much the worse for me, if you're not going to be able to get a doctor...I just must do one of two things right away, Clyde — get married or get out

of this and you don't seem to be able to get me out of it, do you?» (AT p. 414)

Per ben cinque capitoli (dal 34 al 38) vengono presentati, nei minimi dettagli, gli ingenui tentativi di Clyde di liberarsi del nascituro indesiderato. La ricerca angosciata di un mezzo o di una persona che possano portare all'aborto consente a Dreiser, nell'affrontare un tema scabroso fino ai limiti della «moralità» convenzionale, di utilizzare alcune delle tecniche più collaudate della tradizione naturalistica. Da notare che, proprio in questi capitoli, Sondra scompare quasi del tutto: la rigorosa tecnica naturalistica non lascia spazio al mondo del *romance*. Inoltre, ironicamente, la «quest» di Clyde — la realizzazione del sogno americano del successo — passa prima attraverso la ricerca di un espediente per eliminare il figlio non ancora nato, e, in seguito, attraverso l'elaborazione di un piano complicatissimo per sopprimere sia il bambino che la madre. Nel figlio Clyde vuole uccidere se stesso — la sua origine e il suo condizionamento sociale.

Nello stesso tempo l'accavallarsi delle sue vicende si riflette nella struttura sintattica del discorso dreiseriano, che si allarga ad abbracciare, in una stessa frase — quasi ad indicare una sintesi formale ormai impossibile — moduli e situazioni dell'uno e dell'altro intreccio, con una implacabile scansione dei ritmi cronologici:

But at the same time, early in May, when Roberta, because of various gestative signs and ailments, was beginning to explain, as well as insist, to Clyde that by no stretch of the imagination or courage could she be expected to retain her position at the factory or work later than June first, because by then the likelihood of the girls there beginning to notice something, would be too great for her to endure, Sondra was beginning to explain that not so much later than the fourth or fifth of July she and her mother and Stuart, together with some servants, would be going to their new lodge at Twelfth Lake in order to supervise certain installations then being made before the regular season should begin. (AT p. 423)

Anche le descrizioni di scene naturali rispecchiano le opposizioni tra procedimento realistico e *romance*. Indicativa è l'apparizione della neve nelle due realtà, «a world that was covered thick

with soft, cottony, silent snow» (AT p. 328) nel rapporto Clyde-Sondra, che diventa «old and dry-patched snow» (AT p. 359) quando Clyde e Roberta si recano dal dottor Glenn, oppure riflette la tristezza di Roberta: «She gazed out of the window at the bare snow-powdered branches of the trees outside and sighed». (AT p. 341)

Il passaggio frenetico di Clyde da una realtà all'altra crea le condizioni per il fallimento del *romance* come ipotesi narrativa, ma anche come dimensione ideologica (il sogno americano del successo). A Clyde non resta che rifugiarsi disperatamente nel suo «sogno» privato, illudendosi così di poter sfuggire o perfino annullare la realtà di Roberta:

Summer days perhaps, and that soon, in which he and she would be in a canoe at Twelfth Lake, the long shadows of the trees on the bank lengthening over the silvery water, the wind rippling the surface while he paddled and she idled and tortured him with hints of the future; a certain forest path, grass-sodden and sun-mottled to the south and west of the Cranston and Phant estates, near theirs, through which they might canter in June and July to a wonderful view known as Inspiration Point some seven miles west; the country fair at Sharon, at which, in a gypsy costume, *the essence of romance itself*, she would superintend a booth, or, in her smartest riding habit, give an exhibition of her horsemanship — teas, dances in the afternoon and in the moonlight at which, languishing in his arms, their eyes would speak.

None of the compulsions of the practical. None of the inhibitions which the dominance and possible future opposition of her parents might imply. Just love and summer, and idyllic and happy progress toward an eventual secure and unopposed union which should give him to her forever. (AT p. 421) (Il corsivo è mio)

Questa lunga descrizione romantica su un ipotetico futuro tra Clyde e Sondra (che Dreiser precisa come «nebulous and yet strengthening fantasies») si rivela falsa nel contesto degli ultimi sviluppi del *plot* Clyde-Roberta. Sondra è «the essence of romance» in una scena da favola in cui Clyde cerca asilo per sfuggire alla realtà di Roberta. Da notare l'uso di immagini quali «languishing in his arms» oppure «their eyes would speak» che nulla hanno in comune con la ripetizione ossessiva del verbo «to marry» delle pa-

gine precedenti. Clyde vive il suo sogno fino in fondo: la sua «overheated imagination» lo porta a fantasticare sulle conseguenze del matrimonio con Sondra. Le immagini appartengono ancora una volta al mondo da favola, «with Sondra as the central or crowning jewel to so much sudden and such Aladdinlike splendor». (AT p. 425) Il personaggio di Sondra perde definitivamente ogni componente realistica, è una creatura priva di sembianze fisiche, è l'incarnazione stessa del *romance*¹¹. Questo tipo di descrizione della ragazza anticipa e conferma l'irrealizzabilità del sogno di Clyde, l'impossibilità del mondo del *romance* d'incidere sulla realtà. Sia gli interventi del narratore onnisciente (Cfr. ad esempio p. 423) che il raffronto tra le ingenuo bugie di Clyde (fa credere sia a Sondra che agli amici di lei che il padre gestisca un albergo a Denver, e a Roberta che i suoi genitori non stiano poi così male (AT pp. 323, 415) e le condizioni essenziali per realizzare il sogno, rafforzano l'irrealtà del progetto di Clyde di sposare Sondra.

L'illusorietà del rapporto Clyde-Sondra viene ribadita, inoltre, con maggior enfasi, dalla dimensione infantile del linguaggio di Sondra che Dreiser introduce solo dopo che Roberta ha scoperto di essere incinta, e sono falliti i tentativi di Clyde di trovare una soluzione pratica al suo dilemma; quindi alla concretezza e ad una maggiore presa di coscienza da parte di Roberta dei problemi inerenti alla sua gravidanza corrisponde l'uso del linguaggio infantile di Sondra. Ancora, ironicamente, Sondra si esprime con il suo «baby-talk» per la prima volta subito dopo una minuziosa descrizione realistica della «extremely dilapidated old farm-house» dei genitori di Roberta.

Il linguaggio di Sondra sviluppa via via diversi moduli espressivi: all'inizio, nel suo primo incontro casuale con Clyde abbiamo già osservato un linguaggio autoritario che denota il distacco tra le loro classi sociali. Quando invece i due cominciano a frequentarsi, si passa gradualmente al sentimentalismo formale del «baby-talk», utilizzato, però, solo nei momenti di intimità: «Sondra so

11. Un'altra incarnazione «romantica» contemporanea ad *An American Tragedy* è, sotto un'altra veste, la Daisy di *The Great Gatsby*. Anche Fitzgerald, tra l'altro, si serve dell'opposizione tra la (finta) donna-angelo (Daisy) e la donna come oggetto sessuale (l'amante di Tom).

glad Clyde here. Misses him so much». «Does he love Sondra so much? Oh, sweetie boy! Sondra loves him, too». (AT pp. 446-447) Infatti Sondra sa come riprendere il controllo della situazione e di un linguaggio adulto: «But must go now, right away. No, not another kiss now. No, no, Sondra says no, now. They'll be missing us». (AT p. 447) In questa scena, come in numerose altre nel romanzo, il ricorso di Sondra al «baby-talk» è in diretto rapporto all'intensità dell'atmosfera da favola in cui si svolge l'incontro tra i due giovani: «(They) embrace under the moon»: in modo che «the glow of the moon above (made) small white electric sparks in his eyes». (AT p. 446)

Se la presenza ossessionante delle condizioni brutali in cui vive Roberta ha il sopravvento, essa, a sua volta, accentua l'*artificialità* del linguaggio di Sondra. Indicativo è l'inizio del Capitolo 42° in cui vengono opposte le lettere di Sondra e Roberta, ricevute entrambe da Clyde lo stesso giorno, ma da luoghi diversi: Pinpoint Landing e Biltz, quasi il paradiso e l'inferno dei sentimenti e dei loro linguaggi:

See all 'ose dots? Kisses. Big and little ones. All for baddie boy.
And write Sondra every day and she'll write 'oo.
More kisses (AT p. 433)

And won't you please write me just a few words to cheer me up
while I'm waiting, whether you mean it or not. I need it so. And you
will come, of course. I'll be so happy and grateful and try not to bother
you too much in any way. Your lonely Bert (AT p. 436).

Dunque il rapporto Clyde-Sondra viene progressivamente annullato e svanisce definitivamente di fronte alla progettazione dell'assassinio di Roberta. La restante parte del Secondo Libro si può riassumere, per quanto concerne le sue strutture analizzate, in un'ultima vana invocazione mistica a Sondra:

Oh, Sondra, Sondra, if but now from your high estate, you might
vend down and aid me. No more lies! No more suffering! No more suf-
fering! No more misery of any kind! (AT p. 480)

che segna la fine del sogno di fronte alla dimensione concreta della «unending mental crucifixion» del rapporto Clyde-Roberta.

Il Terzo Libro segna il definitivo trionfo della tecnica naturalistica e anche un suo approfondimento. Il *plot* Clyde-Roberta viene ripercorso ed arricchito, mentre il mondo di Sondra, il *romance*, è svanito completamente. Roberta è sempre presente durante il processo attraverso i suoi effetti personali, le sue lettere, perfino i suoi parenti e genitori, laddove Sondra diventa «Miss X», creatura misteriosa che tutti sono d'accordo nell'escludere dalla realtà (del romanzo). Un raffronto tra le quattro lettere di Roberta citate nel Secondo Libro e quelle lette dall'avvocato Mason, dimostra la volontà dello scrittore di voler ampliare la visione della realtà narrativa già così scrupolosamente indagata tramite la citazione diretta nel testo (espediente tecnico che rientra nel canone naturalistico). Inoltre, dato che viene precisato che Mason le legge tutte (sono ben 17), Dreiser ne dà una sorta di selezione completa nel capitolo 22° (del Terzo Libro). Va notato che i brani scelti cominciano quasi tutti con l'invocazione «Clyde», «Oh, Clyde», «Oh, Clyde, Clyde».

Dreiser aggiunge altri particolari alla vicenda già nota, ne ripercorre gli eventi e sviluppi fino alla morte della ragazza, dal punto di vista di altri personaggi, gli avvocati, i giornalisti, la folla, la stessa madre di Clyde e così via, in modo da abbracciare la realtà in tutta la sua complessità e totalità, accentuandone, nello stesso tempo, proprio la componente naturalistica. Ad esempio l'avvocato Mason, nella sua ricostruzione dei fatti, cita un elenco di avvenimenti (Cfr. pp. 616-617) in gran parte già a conoscenza del lettore, ma introducendo nuovi dettagli. Nell'ottica di personaggi meno coinvolti di Clyde, molti episodi, inseriti in contesti diversi, vengono ridimensionati. Viene ricapitolato ad esempio l'incontro di Clyde con il commesso Short e la visita di Roberta dal dottor Glenn. Sarà l'avvocato difensore, a sua volta, a precisare la natura del rapporto Clyde-Sondra:

«A case of the Arabian Nights... a case of being bewitched... by beauty, love, wealth, by things that we sometimes think we want very very much, and cannot ever have. (AT p. 681)

cioè a ribadire l'illusorietà del mondo del *romance*, riconoscendo «Miss X» (e non Sondra esplicitamente) come «the brightest star in the brightest constellation of all dreams». (AT p. 670)

Nell'ultima parte del romanzo la macchina narrativa del *romance* è spogliata, frantumata attraverso la mancata partecipazione di Sondra, personaggio *artificiale* che si è fatto portatore del *romance*. Ella stessa, prima di scomparire dalla scena, conferma quasi il trionfo della concezione naturalistica della vita sul *romance* quando dà la notizia dell'annegamento di due persone, precisando, tra l'altro, che «they've found the body of the girl but not the man yet». (AT p. 539) L'ultima lettera di Sondra, «typewritten with no date nor place on the envelope... no signature» (AT p. 789), ribadisce l'inadeguatezza del *romance* come concezione della vita e come formula narrativa. Il fatto stesso di inserire il biglietto di Sondra direttamente nel testo narrativo vuole indicare, in contrasto con le lunghe e dettagliate lettere di Roberta, la fine del *romance* come ipotesi narrativa. La scomparsa del sogno è connotata anche da una immagine di morte, di esaurimento della vita «at the close of a late fall day — after a long and dreary summer had passed» (AT p. 789) Con la lettera di Sondra,

His last hope — the last trace of his dream vanished. Forever! It was at that moment, as when night at last falls upon the faintest remaining gleam of dusk in the west. A dim, weakening tinge of pink — and then the dark. (AT p. 789)

Proprio perchè il rapporto Clyde-Sondra è irrealistico, implausibile, la storia «romantica» ha una dimensione ironica, ma l'uso dell'ironia diventa anche auto-ironia se si pensa al rapporto tra Dreiser e alcune delle sue donne, come Thelma Cudlipp¹². Lo scrittore sta riproponendo la sua esperienza, vede il romanzo anche come modello di comportamento di vita e, come aveva già fatto in *The «Genius»* trasforma le proprie esperienze in materia narrativa. Nello stesso tempo egli si ripropone come interprete più ricco e completo del «credo» naturalista riprendendo e inglobando nel

12. Cf. THEODORE DREISER, *Letters*, ed. by ROBERT H. ELIAS, Philadelphia, 1959, Vol. 1, p. 105, 5 October, 1910: «Are you getting well strong and are you just as sweet as ever? What! Do ju lub me? Had you sweet doe eys?» (ecc.)

romanzo stesso le vecchie polemiche della «scuola naturalista» contro le «falsificazioni» del *romance*¹³, e ribadendo il trionfo della strategia naturalistica, come forma suprema di rappresentazione del reale.

ORIANA PALUSCI

13. Cfr. CARLO PAGETTI, *La Nuova Battaglia dei Libri*, Bari, 1977 e soprattutto il capitolo «La Voce dell'America».

WILLIAM JAMES F. THEODORE ROOSEVELT
NELLA STAMPA ITALIANA

Nel fascicolo iniziale del periodico fiorentino *Hermes* due trafiletti erano dedicati ai confratelli concittadini, quasi coetanei, *Il Regno* e *Leonardo*. Di quest'ultimo si diceva: «Dopo un lungo silenzio estivo, riappare il 'Leonardo', l'irosa rivista che suscitò non pochi clamori di fischi e d'applausi nello scorso inverno. Risorge depurata da tutta la scoria che la gravava nei primi numeri»¹. Considerazioni che possiamo accostare a quanto i fondatori di quella rivista, Giovanni Papini e Giuseppe Prezzolini, scriveranno, sotto il titolo «La fine», nel numero di commiato. «Il 'Leonardo' non 'sospende le pubblicazioni' come usano dire le riviste vergognose, ma le cessa e le chiude assolutamente e definitivamente. (...) Un'altra delle ragioni del suicidio del 'Leonardo' è la cattiva riuscita dei connubii che abbiamo fatto con altri gruppi. A causa appunto dell'interesse da noi svegliato, non è stato possibile, meno che per un brevissimo periodo, fare una rivista assolutamente personale, vale a dire scritta interamente da noi due. Per tre volte abbiamo accolto con noi uomini diversi e per tre volte abbiamo dovuto riconoscere l'impossibilità delle mescolanze. Il primo connubio è stato quello coi letterati e pittori che finì subito, grazie alla fondazione dell'effimero 'Hermes' — il secondo è stato coi logici, coi matematici e gli analitici i quali si sono resi intollerabili per la loro mancanza di tolleranza e per la loro incapacità di comprendere il lato artistico e avventuroso della nostra opera - e il terzo con gli occultisti dai quali, fin dall'ultimo numero, ci siamo definitivamente staccati»².

1. *Hermes*, I, gennaio 1904.

2. *Leonardo*, V, Terza serie agosto 1907. *Enfasi mia*: la prima sortolinea un'aspirazione che i due «fiorentini» — forse mirando a confrontarsi con Croce anche in questo — esprimeranno altre volte nel corso della loro lunga attività di promotori culturali.

Nel 1903 esce, a Napoli, *La Critica*. Nel gennaio dello stesso anno era apparso, a Firenze, il *Leonardo*, seguito a breve distanza (novembre 1903; gennaio 1904) dalle altre due riviste ricordate, per iniziativa di Enrico Corradini (*Il Regno*) e di G. A. Borgese (*Hermes*).

La successiva fioritura, sempre in quella città, di altre testate — *La Voce*, *L'Anima*, *L'Unità*, *Lacerba* — permetterà a Papini di parlare di una «scuola fiorentina» contrapposta a quella napoletana³. Teniamo presente che a Firenze usciva già, dal 1878, l'estetizzante *Il Marzocco*, diretto da Angiolo Orvieto, sulle cui pagine molti collaboratori delle altre future riviste mossero i primi passi. A distanza di tempo, Emilio Cecchi — che fu uno di loro — osserverà: «Per il momento era stato un buon segno che le pubblicazioni dei giovani (gran parte dei promotori apparteneva alla generazione degli anni Ottocentottanta): il *Leonardo* di Papini, la *Voce* di Prezzolini, fossero nate e si fossero affermate quando la vecchia guardia culturale fiorentina era ancora nel pieno delle forze, e manteneva intatto il proprio schieramento»⁴.

Una cosa salta all'occhio, scorrendo i nomi dei vari collaboratori, spesso rinveribili contemporaneamente sotto questa o quella testata: erano «diversissimi per temperamento, per ingegno, per aspirazioni, e dai destini a volte nettamente contrastanti. Croce

3. «Si può dire però, con sufficiente approssimazione, che all'altra tradizione del galantomismo meridionale, incarnata da Croce e, con maggiore rozzezza isolana, da Gentile, essa contrappone la più recente crescita di una piccola borghesia non proprietaria, dislocata tra artigiano e ceto impiegatizio, che non mancava di radici nella storia ottocentesca del granducato, aveva conosciuto un momento assai passeggero di rigonfiamento e di speranza durante il periodo di Firenze capitale e si trova ora, ai primi del Novecento, ad esercitare un'assai illusoria libertà intellettuale come unica attività sociale capace di riscatto e di promozione. La fioritura delle riviste, che durante questo periodo fece di Firenze il punto d'incontro e di ricordo di tutte le grandi correnti culturali nazionali, sta a testimoniare, più che un'autonoma capacità elaborativa, una disponibilità al "servizio" culturale, che mette in evidenza, se mai, il vuoto delle strutture che c'è dietro. Non sembra paradossale o offensiva l'affermazione che gli intellettuali fiorentini del tempo fanno riviste perché non hanno altro da fare» (ALBERTO ASOR ROSA, «La cultura» in *Storia d'Italia*, IV (Dall'Unità oggi), tomo 2, 1147-48). Commenta Garin: «Quegli anni fiorentini non è facile dire quanto abbiano pesato sul futuro dell'Italia» (EUGENIO GARIN, *La cultura italiana tra '800 e '900*, Bari 1962, 89).

4. Firenze, Milano 1969, 255. Il saggio («Tre volti di Firenze») è del 1953.

e Papini, Prezzolini e Salvemini, Borgese e Serra, Corradini e Amendola, Gentile e Lombardo Radice; gli accostamenti potrebbero continuare tra uomini che il tempo doveva collocare in opposte trincee⁵.

In questa atmosfera effervescente venne a collocarsi il *Leonardo*. Come accennato, ebbe incarnazioni mutevoli; sbrigativamente: la prima (gennaio-maggio 1904) «artistica»; la seconda (novembre 1904 - dicembre 1905) «filosofica»; la terza (febbraio 1906 - agosto 1907) «occultistica», misticheggiante. Quella di gran lunga più importante fu la seconda. I fondatori stessi si rifecero praticamente a questa fase, elencando i propri meriti nelle parole di commiato⁶.

Circa la funzione informativa svolta dal *Leonardo* non possono sussistere dubbi. Sulle sue pagine compare per la prima volta in Italia il nome di Kierkegaard. Ma il vanto della rivista consistette nell'aver introdotto tra noi il pragmatismo americano. Papini, come si vedrà, applicava già spontaneamente alcuni principii di quella filosofia. Quanto a Prezzolini, che ai tempi della nascita del *Leonardo* si trovava a Parigi per studiare da vicino il pensiero di Bergson, probabilmente scoprì in quest'ultimo ampi accenni di concordanza con William James. Fu James, dunque, il cui nome aveva dato al pragmatismo rinomanza nazionale, a venire «adottato» (e forse anche adattato) dai fiorentini, non certo insensibili alla sua fama.

Forse giocò anche il fatto che era americano. Degli Stati Uniti, da noi, a cavallo del secolo, si conosceva ben poco. Nella mede-

5. GARDIN, *La cultura italiana...*, cit., 89.

6. «Noi abbiamo certamente ottenuto qualche cosa. Abbiamo fatto conoscere agli italiani dottrine e uomini che per loro erano ignoti — abbiamo discusso e combattuto scuole vecchie e nuove o rinascenti, quali sarebbero il positivismo, il modernismo cattolico, il neo-hegelismo — abbiamo imposto all'attenzione delle persone prudenti soggetti e studi troppo disdegnati — abbiamo contribuito a fare cambiare il tono ipocrita e melato che regnava nelle discussioni intellettuali e abbiamo costretto con l'esempio che le idee non sono delle parole che s'imparano ma delle cose vive che si possono vivere, godere ed uccidere» (*Leonardo*, *luc. cit.*). Il peso esercitato dall'operazione leonardesca in campo filosofico è confermato dallo spazio dedicato a Papini e Prezzolini in un'altra opera di GARDIN (*Cronache di filosofia italiana — 1900-1943*, Bari 1955) e nella *Storia d'Italia — dal 1871 al 1915* (Bari 1928) di BENEDETTO CROCI.

sima Firenze il ricordo dei soggiorni più o meno lunghi di Longfellow, di Hawthorne, di Henry James, di Howells, non aveva lasciato tracce letterarie apprezzabili. Quello più recente di Mark Twain era valso solo a rilucidare l'aurcola di aneddoti che lo circondava. Se per gli americani l'Italia fu — stando al titolo di un libro di V. W. Brooks — «Il mito d'Arcadia», gli Stati Uniti, di rimando avevano per gli italiani consistenza non meno mitica⁷.

Parlando di William James anni dopo, in una raccolta di saggi, Prezzolini — che, a quanto pare, non doveva averne riportato una grande impressione — lo incluse in un simile contesto leggendario, pur precisando fin dall'inizio: «Una leggenda che probabilmente ci vestirà di ridicolo agli occhi dei poco pietosi nostri posteri è quella che ha valore di moneta tra noi intorno all'America»⁸. Contro tale leggenda (in parole povere: che l'America costituisca l'incarnazione del nostro futuro) Prezzolini si scaglia per pagine e pagine arrivando ad affermare che: «l'America è, secondo la misura spirituale (l'unica che qui valga), un paese barbaro» con l'aggiunta di un esempio: «La condotta morale degli americani verso Edgardo Poe fu quella di una tribù di selvaggi». Il che introduce quasi naturalmente l'affermazione successiva: «William James è stato il più genuino rappresentante della più autentica barbarie americana nel campo del pensiero». Dopo una simile premessa, appaiono inevitabili gli appunti⁹ mossi alle opere di James: tanto allo spirito che le muove («L'attrattiva dei libri del James tra noi è quella stessa che per scaltriti e squisiti pittori hanno gli scarabocchi di un bimbo o la pittura di un doganiere in riposo»), quanto alla forma che le riveste («Il James si legge volentieri, ma si legge come

7. Per maggiori particolari vedi il mio «L'America nel 'Corriere' e nella 'Stampa': Mark Twain» in *Studi Americani*, 19-20 (1973-1974).

8. «La leggenda dell'America: William James» in *Comuni 22 e città 3*, Firenze s.d. (ma il saggio è del 1910), 87.

9. Una frase sembra riassumerli tutti: «Del bambino aveva la monelleria: entrato nel venerabile palazzo della filosofia s'è buttato addosso a quel che ha trovato, un pò cercando di capire, un pò infischandosi di non capire, quasi sempre però attratto più dal bisogno di far muovere con brio spirito e immagini della propria prosa, che da quello d'interpretare, con amore di verità, i pensatori precedenti e contemporanei» (*Ivi*, 94).

un giornalista brillante» — è appena da notare quanto l'accusa sia reversibile su Prezzolini medesimo). Di James viene rimpicciolita persino la propensione religiosa («molto affine alla 'Scienza cristiana' che, come tutti sanno, è una vera coltura di bacilli ciarlatani e avventurieri che pullulano intorno ai focolari più fervidi di qualche zitella vecchia, pruriginosa, mistica e, questo è l'essenziale, ricca sfondata»).

A mezza bocca, verso la fine, una nota dal suono positivo¹⁰. Poi, accennato al contributo dei «Leonardiani», Prezzolini, all'epoca già indirizzatosi verso altri lidi, conclude paragonando il filosofo americano a una cometa, «passata nel campo degli astri regolari, e quasi fino al punto di toccarli almeno nella loro atmosfera, ma che ben presto ha ripreso la sua corsa e s'è allontanata da un luogo nel quale non doveva fare che una brevissima visita».

Il nome di James apparve per la prima volta sul *Leonardo* nel marzo 1904 (il primo numero dell'anno II — Nuova serie) in una duplice recensione di Giuliano il Sofista (lo pseudonimo di Prezzolini; quello di Papini era Gian Falco), riguardante le jamesiane *What Psychical Research has Accomplished (Will to Believe 299-327, 1899)* e *Human Immortality*, Houghton, Boston 1896¹¹. Le ultime due recensioni ricordate nella nota 11 sono la spia dell'aspetto

10. «Quel che è la campagna per molti borghesi intoroliti, fu il James e il suo antintellettualismo per molti intellettualisti» (*Ivi*, 100).

11. Le recensioni, a differenza che su *Il Regno*, si traducevano in veri e propri articoli concordanti con lo spirito animatore della rivista. Condensate in varie rubriche («Alleanze e nemici»; «Scherma-glie») parleranno «anche degli articoli che ci piacciono di più e ci fanno più comodo che inveciano nelle altre riviste, sia italiane che straniere». Non sempre esaminavano tutte le opere elencate in epigrafe; in questo caso, esse — una decina — erano state raggruppate sotto un titolo generale, «Lo spiritualismo Scientifico», e G. il S. s'era soffermato in particolare su F. W. H. MYERS, *Human Personality and its Survival to Bodily Death*, Longmans, 1903. Altre recensioni riguardanti James — sempre ad opera di G. il S. — saranno: giugno 1904, *Le varie forme della coscienza religiosa*, Bocca, Torino 1904; settembre 1904, sotto il titolo: «Guerra tra i filosofi», si esaminano tre contributi alla rivista inglese *Mind*: W. BRADLEY, «Truth and Practice»; F. C. S. SCHILLER, «In Defence of Humanism»; e W. JAMES, «Humanism and Truth». I pragmatici vengono definiti: «movimento prossimo al nostro» e si giustifica la loro lotta contro la gerontocrazia, poiché nuove idee entrano difficilmente nelle teste delle «grandi autorità», col rischio che il mondo attuale sia governato da vecchie idee. Secondo il pragmatismo, invece, «caoggiando gli uomini debbono anche cangiare le verità». Aprile 1905, W. JAMES, «The Essence of Huma-

bifronte che assumerà la rivista. Papini e Prezzolini, dopo le infelici prove del *Leonardo* «artistico» l'avevano trasformato nel portavoce del *Florence Pragmatist Club*, attirando così nella cerchia dei collaboratori due studiosi di logica autentici (i cui scritti, fino ad allora, erano apparsi solo su riviste scientifiche): l'amico di Papini Vailati, e Calderoni. Senonché per costoro il termine «pragmatismo» significava ben altra cosa che per i due battaglieri «fondatori».

Essi guardavano soprattutto al metodo della filosofia americana, mentre si ricava l'impressione che Papini e Prezzolini volessero usare il pragmatismo, citandolo a ogni pie' sospinto, solo come fiore all'occhiello, come cassa di risonanza della loro intrapresa generale (che solo per amore di sintesi potremmo chiamare antipositivistica). Vailati e Calderoni non volevano uscire dal terreno metodologico e si rifacevano pertanto, come risulterà inequivocabilmente nel corso della contesa, a Peirce; Gian Falco e Giuliano il Sofista continueranno a richiamarsi al più asistemático (e più noto) James¹². Vien da giudicarlo come un contrasto tra due punti di vista filosofici divergenti: «Papini aveva messo il dito su una piaga (...) Allora si gettò con singolare entusiasmo sul pragmatismo del James, e se ne fece in Firenze e in Italia rumoroso banditore (...) Che cosa i chiassosi giovani del *Leonardo* trovassero e vedessero in quella posizione speculativa, non è stato in fondo mai precisato (...) Essi infatti, non partirono dal pragmatismo, ma vi arrivarono; e vi arrivarono in una certa confusa maniera intinta di magia

nism» in *The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods*, March 2, 1905. Si deve la recensione a G.V. (Giovanni Vailati), che lascia in lingua originale molti dei termini riportati. È piuttosto ironica. Nota, fra l'altro, che «eucurismo» [il termine introdotto da F.C.S. Schiller] è uno dei vari sinonimi che il pragmatismo («come tutte le parole che hanno ricchezza di significati») possiede.

Più avanti (giugno-agosto 1905), sotto il titolo: «Cos'è il pragmatismo», lo stesso Vailati esaminerà: C.S. PEIRCE, «What Pragmatism is» in *The Monist*, April 1905.

12. Il pragmatismo di James apparirà a Lukács «di gran lunga più radicale in senso irrazionalistico» del crocianesimo (*La distruzione della ragione*, Torino 1952, 20). Si fa carico anche al filosofo americano di una frase di Mussolini apparsa sul *Sunday Times*, 11 aprile 1926: «The pragmatism of William James was of great use to me in my political career. James taught me that an action should be judged rather by its results than by its doctrinary basis. I learnt of James that faith in action, that ardent will to live and fight, to which Fascism owes a great part of its success».

operativa, e vedendovi una presentazione rispettabile, e fino a un certo punto ragionata, delle loro malcerte aspirazioni. Il senso della plasticità dell'esperienza cosciente, che il James sottolineò così bene, e la riduzione della realtà a questo fluido mondo, e una centralità in esso della volontà in esso della volontà umana, e una potenza operativa, e la rottura degli schemi razionali, visti non come presupposti inderogabili, ma come strumenti via via raffinati per costruzioni, anzi per invenzioni pressoché infinite; e il senso del miracolo a portata di mano, e le barriere tutte cadute; e il taumaturgo presente in ogni uomo: ecco il fondo del primo pragmatismo italiano»¹³. Il medesimo Garin, altrove, completa e chiarisce il suo dire, collocando «l'opera del Vailati, e del Calderoni, entro l'orizzonte di crisi del positivismo, quale un tentativo di rinnovamento, diverso così dalla reazione idealistica del Croce, come da quella mistica e magica dei papiniani»¹⁴.

Stupisce, comunque, che la eterogeneità tra le due posizioni leonardiane non fosse stata avvertita già in partenza, date le divergenti personalità dei protagonisti. Vailati, per esempio, allievo del matematico Peano, aveva, contrariamente a Papini, scarsissimo senso della moda; si esprimeva con termini misurati, e non gli si poté mai attribuire un gusto per l'iclónoclastia¹⁵.

Dopo che Vailati aveva inaugurato la sua collaborazione al *Leonardo* nel giugno del 1904 con «La più recente definizione della matematica», la controversia intestina scoppiò in novembre, con il saggio di Mario Calderoni significativamente intitolato: «Le varietà del Pragmatismo»¹⁶.

13. GARIN, *Cronache...*, cit., 27-31.

14. EUGENIO GARIN, *Intellettuai italiani del XX secolo*, Roma 1974, 86; dallo stesso brano provengono anche le osservazioni seguenti.

15. «Di Vailati, peraltro, converrà pur dire che non prese mai con chiarezza le distanze né dal Croce né dal Papini, che non chiari mai con tutta evidenza gli equivoci che erano al fondo del pragmatismo, che dell'ambiguità di una situazione parve alla fine anch'egli prigioniero» (Ivi, 89).

16. Così nel testo; nel sommario, il termine usato è «prammatismo»; questa risulterà essere la dizione preferita da Prezzolini. Altro termine sottoposto alle stesse dissonanze è «dogmatismo».

Le varietà contrapposte sono, per ora, soltanto due. Calderoni si richiama subito a Charles Sanders Peirce, che per primo aveva usato il termine nel gennaio 1878, in «How to Make Our Ideas Clear». ¹⁷ Cioè aveva proposto, per rendere chiare le proprie idee, il criterio della verifica empirica: in ciò continuando l'opera dei filosofi inglesi e scozzesi, i quali — a detta persino di James — furono essi, «e non Kant, che introdussero il 'metodo critico' in filosofia, il solo metodo a rendere la filosofia uno studio degno di uomini seri». Ma i pragmatisti successivi «hanno avvertito certi lati monchi e ristretti, e soprattutto certi lati *incomodi* dello sperimentalismo alla moda, e hanno reagito, pur partendo dal principio, espresso molto impropriamente, della utilità delle credenze come *regole per la volontà*; (...) vi hanno visto una legittimazione senz'altro dell'influenza della volontà sulla nostra credenza (il *Will to Believe*)». È contro questo corollario che Calderoni si avventura, sottolineando, in particolare, la parzialità di talune scelte. «È questione di gusti, di temperamento, d'ideale. Solo mi contento di avvertire che questa seconda specie di pragmatismo *non ha niente che fare coll'altro*, quello che più direttamente risulta dai principi posti dal Peirce».

17. L'articolo apparve sul *Popular Science Monthly*. Uomo schivo dalle facili risonanze Peirce, quando James, nel discorso di fronte all'Unione filosofica della California University: «Philosophical Conceptions and Practical Results» (1897), tentò di allargare la formula del pragmatismo, «sentì il bisogno di distinguersi dall'amico. Lo fece con garbo e ironia: 'Al presente il termine pragmatismo comincia a ricorrere nei giornali, deve subire lo spietato abuso che è proprio delle parole quando cadono nelle grinfie letterarie [... — sembrerebbe quasi che prevedesse l'avventura del *Leonardo*]. Così lo scrivente, trovando il suo pragmatismo tanto sviluppato, sente che è tempo di baciare il suo bambino e lasciarlo al suo più alto destino; intanto, e al fine di conservare ad esso il significato originale, egli si permette di annunciare la nascita del termine *pragmaticism*, sufficientemente spiacevole per tenergli lontani i rapitori». Si tratta di un brano del citato articolo del 1905 su *The Monist*, «What Pragmatism is», riprodotto in ANTONIO SANLUCA, *Il pragmatismo in Italia*, Bologna 1963, 131. V. anche HERBERT W. SCHMIDT, *A History of American Philosophy*, nella trad. ital. (Bologna 1962), 344. Qui, però, i traduttori hanno usato «pragmatismo» per entrambe le espressioni, rendendo così poco chiare le intenzioni di Peirce. L'amicizia tra Peirce e James risale all'inizio degli anni Ottocentosettanta, quando, insieme ad altri, (tra cui O.W. Holmes, Jr., Chauncey Wright, John Fiske) avevano fondato a Cambridge il «Metaphysical Club» (v. C. WRIGHT MILLS, *Sociology and pragmatism*, trad. ital. Milano 1964, 63 e segg.).

Immediatamente sotto si trova la «Risposta a Calderoni», ad opera di Giuliano il Sofista (e non stupisca, dopo quanto appena letto, vedere Prezzolini in veste di difensore del pragmatismo jamesiano). «La questione diventa da logica, psicologica (...) Il fondamento mi sembra sia questo: la volontà agisce sulla credenza. Il che tu hai trascurato di ben esaminare». Prosegue affermando: «Bisogna dunque dire che il Prammatismo è qualcosa di più di una filosofia, e qualcosa di meglio che un metodo; esso è una delle attività dell'animo. L'animo umano è prammatista più di James, e lo è stato prima di Peirce (...) Rassomiglia molto a un sacerdote che fosse obbligato a mangiare solo le carni dei sacrifici; è certo che quando avesse appetito farebbe un sacrificio al dio anche fuori delle debite ore e delle feste». E, dopo aver rovesciato sul contraddittorio un torrente di richiami storici, dopo aver accennato alle «Varietà del Prammatismo» («Non solo ne ammetto due, come tu fai, ma mille, tanti quanti sono i Prammatisti del mondo, dagli Stoici fino a Kant e dai Gesuiti fino a me umile sofista del XX secolo»), dopo aver ammesso di non conoscere bene Peirce, Prezzolini conclude che in James (e nell'inglese Schiller) «c'è qualcosa che non c'è nel Peirce, più il Peirce stesso; ossia, essi sono un aumento del Peirce. Per meglio spiegarmi vi sono due varietà di Prammatismo (...) Ambedue fabbricano o accettano già fabbricate delle metafisiche per i loro bisogni; soltanto mentre per i primi è bene serbare una certa parzialità, per i secondi non occorre un tale riguardo; perché i primi s'appoggiano sul mondo naturale, gli altri sul soprannaturale; i primi hanno cambiali a scadenza terrena, i secondi a scadenza ultraterrena...» (enfasi mie). Egualmente spumeggiante il finale: «Nel paese dei *business* c'è ancora una buona dose di tatto pratico e di senso del reale; un *policeman* della psicologia come William James si sarebbe già accorto della *piperie* se vi fosse. Non se ne è accorto, e non c'è».

Controreplica («Variazioni sul Pragmatismo») nel fascicolo del febbraio 1905. Porta in epigrafe un motto del prelato ottocentesco inglese Whately: «It makes all the difference in the world whether we put Truth in the first or in the second place». Dichiarò Calderoni: «Delle due varietà di pragmatismo da me distinte la

prima — quella che risulta direttamente dai principi posti dal Peirce nel suo articolo e che i pragmatisti generalmente citano come fondamentale — la prima, dico, va giudicata supponendo desiderato da tutti un determinato fine: (...) di conoscere e prevedere le conseguenze dei nostri atti. La seconda invece — quella del *Will to Believe* — rappresenta una questione di valore, di apprezzamento (*Wertschätzung*) fra i vari fini». Dopo di che, egli discende sul terreno favorito di Giuliano, quello dei paragoni immaginosi: «Il pragmatismo della prima specie presuppone risolta la questione [se un malato abbia la febbre] in favore della consultazione del termometro; l'altro, quello del *Will to Believe*, ci dice — e può essere anche cosa giustissima — che talora consultare il termometro fa peggiorare l'ammalato, e che spesso la miglior condizione per guarire da un male è di non conoscerne la gravità. Qualunque cosa si possa pensare di questi due pragmatismi, è incontestabile che essi non stanno, per così dire, sullo stesso piano, e che il fatto di aver accettato l'uno *non implica*, anzi in taluni casi esclude, che si accetti l'altro. Da tutto ciò dovresti capire come hai ben torto di volermi attribuire un'opinione dispregiativa a riguardo di James e dello Schiller. Non solo io non li credo discendenti *degenerati* del Peirce di *How to make our ideas clear*, ma non li credo affatto discendenti da lui, per ciò almeno che riguarda la teorica del *Will to Believe* (...) I due evangeli sono diversi e in un certo qual modo opposti, per quanto possano essere psicologicamente connessi nella mente di questo o quell'individuo (...) Vorrei soltanto che la parola pragmatismo si limitasse a designare, o ciò che c'è nel Peirce, o ciò che nel Peirce non c'è (...) Se infatti non si distingue tra pragmatismo, che cosa potrà caratterizzare il pragmatista in contrapposto a chi non lo è?»

Allargando la polemica, Calderoni chiama in causa anche Papini: «Una filosofia senza generalità pertanto è impossibile, e voi di tal filosofia siete la più vivente e *loquace* negazione. Il disprezzo per le idee generali ed astratte, e la pretesa di farne a meno mentre ne fate uso continuamente, è un carattere che mostra la vostra parentela (tutt'altro che fortuita perché connessa con equivoci comuni al pragmatismo e al positivismo) col positivismo della specie meno buona. Fra il positivismo, invece, di miglior lega, e

la prima varietà di pragmatismo esiste una connessione che somiglia molto a un'identità».

Nella seconda parte dello scritto, Calderoni ritorna sulle «Varietà del pragmatismo», — a suo parere, tre: a) il riferimento solo a quel mondo che possa essere oggetto di aspettative; b) la dottrina della volontà di credere; c) una terza varietà [introdotta qui per la prima volta — probabilmente in omaggio a Vailati] che, riconoscendo la funzione della volontà sul «progresso del nostro sapere, ne trae diverse conseguenze d'indole metodologica, relative alla scelta delle definizioni, delle ipotesi, degli esperimenti». Di questi tre pragmatismi, Papini e Prezzolini hanno quasi esclusivamente in vista il secondo. Calderoni si dice abbastanza d'accordo, «ma con due avvertenze. Prima di tutto mi pare che spesso confondiate l'influenza che la volontà può avere, direttamente o indirettamente, sulla credenza, con l'influenza che il possesso o meno di una credenza può avere sul verificarsi o meno del proprio 'oggetto' (...) Nel suo saggio *Is life worth living?* il James ci dice che basta credere bella la vita per renderla degna di essere vissuta; d'accordo: ma basta un semplice sforzo di volontà per poter credere bella la vita? In secondo luogo, il vangelo della volontà di credere non implica alcuna pretesa 'supremazia del volere sulla credenza' e tanto meno che 'credere e volere siano la stessa cosa'».

Tornando, poi, al pragmatismo originario, il principio da esso affermato — per merito del Peirce — «può essere formulato così: 'il significato di una concezione qualsiasi consiste nelle sue conseguenze pratiche'» (cosa che influisce «anche nella scelta delle questioni da trattarsi»). «Non è difficile scorgere l'identità fondamentale di questo modo di vedere con quello che ha formato la sottostruttura del *positivismo*» (ovviamente: dato che tanto l'uno come l'altro si rifanno alla cosiddetta 'scuola inglese'; le connessioni tra il pensiero del Comte e le teorie sulla conoscenza di Locke, Berkeley, e specialmente Hume «non sono un mistero per nessuno»). Il positivismo, «nella sua più pura espressione, non [è] altro che un invito a eliminare le questioni nascenti esclusivamente da diversità ed equivocità delle parole (...) ciò che il positivismo chiama (impropriamente) 'metafisica' [è] precisamente la stessa cosa

con quelle questioni futili ed inconcludenti, alle quali si rivolgono le critiche del Peirce».

«Perchè allora — mi obbietterete voi — non chiamarlo col nome di positivismo, lasciando il nome di *pragmatismo* ad altre e più geniali cose»? Calderoni replica alla questione da lui stesso posta, dicendo che le ragioni sono varie, anche prescindendo da «la novità e l'originalità che non si trova in nessuna delle varietà del pragmatismo». Elencando tali ragioni, egli si sofferma su quella che ha chiamato la terza varietà: «È precisamente per la sua attitudine ad essere applicata anche a questo terzo pragmatismo, che rappresenta per così dire un'ulteriore *specificazione* del primo, che la parola pragmatismo mi sembra preferibile a positivismo». Calderoni insiste nel suo argomentare, per poi concludere: «Come si vede, questa terza specie di pragmatismo ha numerosi rapporti col primo, tanto che in alcuni casi (...) è difficile discernere in che consista la loro differenza. Invece il primo e quello del *Will to Believe* sono veramente opposti ed antagonisti, per quanto psicologicamente sia agevole scorgere i ponti sui quali i pragmatisti sono passati dall'uno all'altro. Perciò direi di metterci d'accordo a chiamare pragmatismo, il primo congiunto al terzo, o semplicemente il secondo: il che in fin dei conti non è che una questione di terminologia».

Nel fascicolo successivo del *Leonardo* (aprile 1905), prima che prenda la parola Giuliano il Sofista per una nuova replica, troviamo un lungo brano diviso in capitoli, paragrafi e sottoparagrafi, (con «un po' di bibliografia» in calce), a firma *The Florence Pragmatist Club*. Nel cappello il brano è qualificato come: «il riassunto di alcuni verbali dell'infaticabile e giovago club», ed è intitolato: «Il pragmatismo messo in ordine». In esso Papini, che ne è l'autore, s'industria, con intenti indubbiamente conciliatori, a stringere, almeno formalmente, tutte le erbe in un fascio. Avendo esordito con: «È impossibile, naturalmente, dare una definizione unica e precisa» del pragmatismo, ne elenca gli «antenati» (nominalismo, utilitarismo, positivismo, kantismo, volontarismo schopenhaueriano, fideismo), per arrivare a concludere che: «viste tutte queste origini non fa meraviglia che siano molte le *Varietà del pragmatismo*». Anche per lui esse si riducono a tre, ma con denominazioni diverse rispetto a Calderoni. Per di più Papini riesce a intro-

durre, sotto quella veste apparentemente obbiettiva, alcuni contrassegni assai personali. Per esempio, nelle suddivisioni B (*gli effetti del credere*) — b (sull'azione-influenza della credenza sulla condotta) del n. III (*La cultura della credenza, o pistica*), leggiamo: «Questa regione è molto importante perché insegna il modo di procurarsi delle convinzioni (*Will to Believe* — l'azione come creatrice di credenze) e il modo di trasformare con tale mezzo la realtà (la fede che contribuisce a render vero e reale ciò che crede). Perciò essa è stata considerata da qualcuno come l'unica teoria pragmatica». E prosegue: «È facile vedere la relazione tra queste tre sezioni: lo scopo comune è quello di agire, cioè di aumentare il nostro potere di modificare le cose, ma per agire bisogna *anche* prevedere e per prevedere con sicurezza bisogna avere delle scienze ben fatte, cioè comode e verificabili. Dall'induzione al *Will to Believe* c'è una continuità ch'è data dallo scopo unico: l'aspirazione al poter agire *Wille zur Macht*». Il pragmatismo, insomma, «è un insieme di metodi (...) una teoria corridoio», il corridoio di un grande albergo che si apre su cento stanze: in una c'è un inginocchiatoio, in un'altra uno scrittoio, in una terza un laboratorio..... «Ma il corridoio è di tutti e tutti vi passano: e se qualche volta accadono delle conversazioni fra i vari ospiti nessun cameriere è così villano da impedirle».

Subito dopo ripiomba nel clima polemico con la risposta di Giuliano il Sofista, intitolata «Il mio prammatismo». È una comunicazione piuttosto sbrigativa, in cui Prezzolini pare stupirsi che Calderoni abbia «creduto di dover rispondere alle mie due colonnette [stavolta sono ancora meno] con cinque pagine». Giuliano non vuol farsi trascinare a tanto: non ci sarà Peirce («perché so che sei più *peirciano* di Peirce»), «mi contenterò di girare con sveltezza la posizione, ossia di passare tra le gambe della tua salda sì, ma purtroppo offenhachesca gendarmeria logica (...) Ti dirò soltanto che le idee espresse nel tuo secondo articolo possono aver valore solo quando si tratta di giovare a tutti gli uomini; sono buone per una cooperativa di idee, per una umanità media, per un'astratta serie di marionette logiche; ma per gli uomini in particolare più complessi, non sono adatte». Per concludere: «Una grande stoltezza è preferibile a una piccola saggezza. Tanto più quando i pic-

coli saggi pretendono avere il termometro della vita e il compasso del conoscibile. Come mai tu così giustamente rimproveri a Comte il suo furore di limitazione, non t'accorgi tu stesso di circondarti di colonne, che non sono, ahimé! quelle di Ercole?»

A questo punto la contesa sembra godere di un armistizio. Nello stesso numero del *Leonardo*, l'articolo di Vailati, «La caccia alle antitesi», non fa riferimento alla filosofia americana; e nel fascicolo successivo (Seconda serie, giugno-agosto) appaiono fianco a fianco, sotto un titolo comune, «Credenze e volontà», i riassunti «delle tre fraterne comunicazioni», presentate a Roma al V Congresso di Psicologia, rispettivamente da Calderoni («Intorno alla distinzione fra atti volontari ed involontari»), Papini («Influenza della volontà sulla conoscenza»), e Vailati («La distinzione tra conoscere e volere»). In più, il fascicolo si apre con «La concezione della coscienza» di William James, (cioè il discorso pronunciato nella sessione generale conclusiva del Congresso) ¹⁸.

La coscienza — afferma James — è l'apparenza che hanno i fatti per noi. Ne segue un inveterato dualismo tra il mondo in sé e quale esso ci appare. La cosa, però, genera perplessità: «non ci sono che gli amanti della scienza popolare che non sono mai perplessi. Più si va in fondo alle cose e più enigmi si trovano, ed io confesso per parte mia che, da quando mi occupo seriamente di psicologia, questo vecchio dualismo di materia e pensiero, questa eterogeneità posta come assoluta di due essenze, m'ha presentato sempre delle difficoltà». Prende le mosse dalla percezione di «questa sala», per affermare che «per quanto ci sia un dualismo pratico, poiché le immagini si distinguono dagli oggetti, ne tengono il posto e ci conducono ad essi, non è il caso di attribuire loro una differenza di natura essenziale. Pensiero e attualità sono fatti di una sola e stessa stoffa, che è la stoffa dell'esperienza in generale [concetto sul quale James tornerà in sede di conclusione] (...)

La divisione di soggettivo e oggettivo è il frutto di una riflessione molto avanzata, che ci piace di sospendere ancora in parecchi casi (...) Bisogna ben confessare insomma che la questione del dualismo del pensiero e della materia è ben lungi dall'essere risolta».

18. V. anche *Il Regno* II, 13 (12 maggio 1905).

Quanto a lui stesso, James, dopo lunghi anni d'esitazione, ha finito col ritenere che la coscienza separata dal suo contenuto sia una pura chimera. Ritorna sull'esempio della sala: «È assolutamente una stessa stoffa che figura, simultaneamente, *secondo il contesto che si considera*, come fatto materiale o fisico, o come fatto di coscienza intima». Ne trae ben sei conclusioni. L'ultima è quella, accennata, della stoffa immutabile; la penultima suona:

«5^a) le attribuzioni soggetto e oggetto rappresentato e rappresentativo cosa e pensiero, significano dunque una distinzione pratica che è di grande importanza ma che è di ordine 'funzionale' soltanto, e niente affatto ontologico come la rappresenta il dualismo classico».

La direzione della rivista sembra aver ormai optato per una coesistenza provvisoria — se pure precaria. In un breve avviso, «Ultime notizie sul Pragmatismo», si sottolinea che: «il *Leonardo* è diventato ormai l'organo ufficiale del Pragmatismo nel continente europeo, come il *Journal of Philosophy* è l'organo americano». Si aggiunge che risalta sempre più il carattere neutrale del Pragmatismo, «il quale, prendendo sul serio la sua parte di metodo, si offre tanto al James per dimostrare l'immortalità umana come al nostro Marchioli per insinuare la superiorità del socialismo riformista su quello rivoluzionario». Si procede anche ad un aggiornamento bibliografico della lista pubblicata in aprile: i nomi di Peirce e di James compaiono fianco a fianco. Inoltre, sempre in questo ricchissimo numero di giugno-agosto, nella ricordata recensione di Vailati a «What Pragmatism is» di Peirce, manca qualsiasi accenno alle posizioni divergenti.

Una ripresa implicita della polemica si ricava, invece, da un ulteriore scritto di Vailati, «Il pragmatismo e la logica matematica» (febbraio 1906). Viene elogiato il *Leonardo* per «avere stabilito delle linee di comunicazione e provocati scambi d'idee tra cultori di studi filosofici appartenenti alle regioni e ai climi filosofici più diversi e lontani», in particolare al «tronco che congiunge le varie regioni del pragmatismo con quelle abitate e coltivate dai 'logici matematici'». Ancora una volta Vailati si rifà a Peirce (introdotto del nome pragmatismo, ma «nello stesso tempo anche l'iniziatore e il promotore di un indirizzo originale di studi logico-

matematici», specificando, però, che non dal Peirce ma dalla scuola italiana di Peano «mi pare conveniente prendere qui le mosse per la determinazione di quelli che si potrebbero chiamare i 'caratteri pragmatistici' delle nuove teorie logiche». I punti di contatto tra logica e pragmatismo sono — anzitutto — tre: «il valore (...) di ogni asserzione come qualche cosa di intimamente connesso all'impiego che si può o si desidera farne per la deduzione di determinate conseguenze»; in particolare, per quanto riguarda i postulati si è passati, nel campo della matematica, da una sorta di regime autocratico a uno costituzionale. In secondo luogo, sussiste una «comune ripugnanza per ciò che è vago, impreciso, generico» e una preoccupazione di ridurre o di comporre ogni asserzione nei suoi termini più semplici: quelli che si riferiscono direttamente a dei fatti, o a delle connessioni tra fatti (persino le proposizioni generali, cioè, hanno carattere ipotetico). Per ultimo tanto i pragmatisti che i logici sono interessati alle ricerche storiche sulle teorie scientifiche, distruggendo pregiudizi radicati e non facendo altro che introdurre «nuovi modi, più semplici, più comodi, più perfetti per esprimere rapporti, o denotare procedimenti, già adoperati o considerati sotto altri nomi, o anche senza nomi dai loro predecessori». Lamenta in fine che, nel campo dei logico-matematici, la stessa verità venga espressa da numerose, diverse teorie. «Si potrebbe anzi a questo proposito, come mi osserva l'amico G. Vacca¹⁹, enunciare un a legge di forma analoga a quella della legge di Malthus», ossia che, crescendo in proporzione aritmetica i concetti introdotti in una teoria, le proposizioni corrispondenti «crescono più rapidamente di qualsiasi proporzione geometrica». Concludendo: «Contro una tale degenerazione adiposa delle teorie il pragmatismo rappresenta anch'esso un'energica reazione, con l'insistenza sul carattere *strumentale* delle teorie, coll'affermare, cioè, che esse non sono *scopo a se stesse*, ma dei *mezzi* e degli 'organismi' [...somiglianti] piuttosto a dei leoni e delle tigri che non a degli ippopotami o dei mastodonti».

19. «Anch'egli discepolo di Peano e cultore della storia delle scienze, che fu una delle poche voci coraggiose che rimproverasse Croce, come più tardi avrebbe fatto Sebastiano Timpanaro, d'incapacità e di diletantismo, per la sua critica alla scienza» (Della Fracassi, «Introduzione» a *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, Vol. I («Leonardo» — «Hermes» — «Il Regno»), di Torino 1962-1963, 43).

Qui si rendeva necessaria una rinnovata precisazione, e Papini, pur continuando a sostenere una conciliante polivalenza della teoria americana, vi provvede nello stesso numero con «Cronaca pragmatista». Dopo una premessa sull'affermarsi della «nuova filosofia» in diverse nazioni, la questione viene affrontata con insolita chiarezza. «Il pragmatismo non è mai stata una dottrina unica, omogenea, compatta (...)». Le opposizioni si vanno chiarendo ogni giorno di più e in questi ultimi tempi soprattutto due: quella fra pragmatisti *puritani* e pragmatisti *conciliatori* e quella fra pragmatisti *sociali* e pragmatisti *magici*. C'è un contrasto, cioè, tanto sui *limiti* del pragmatismo come sulla *funzione* di esso». L'esemplificazione risulta quanto mai esauriente: «Vi sono di quelli (Calderoni) i quali sostengono che sotto lo stesso nome non si possono tenere unite tante cose; che il pragmatismo genuino è quello di Peirce e consiste semplicemente nel voler precisare il senso delle teorie, e non è, insomma, che un metodo logico, un perfezionamento del positivismo, ed è in piena contraddizione con le pericolose teorie del *Will to Believe*, le quali si preoccupano più del buono che del vero. Ci sono invece altri (Vailati) i quali riconoscono, sì, che vi sono due tipi ben distinti di pragmatismo — il logico e lo psicologico — ma che nonostante vi sono fra i due dei legami, dei punti di contatto, delle 'affinità elettive', che non si possono negare e che scusano l'unicità del nome. Tra quelli poi che accettano in blocco, all'incirca, le teorie pragmatiste, c'è il secondo contrasto. Vi sono di quelli (Vacca) che vedono nel pragmatismo soprattutto una teoria adatta alla mentalità degli uomini pratici (...) D'altra parte vi sono coloro (Papini) che nel pragmatismo vedono il lato eccitante, creativo, magico; l'affermazione del potere dell'uomo sul mondo; il trionfo dell'attitudine attiva e modificatrice sopra quella passiva e registratrice; il promettitore dell'Uomo Dio».

In seguito, dopo aver accennato ai recenti contrasti tra «logici» e «willtobelievisti», Papini illustra meglio la propria posizione: di chi non si contenta «della limitata sfera di potere che può dare la volontà di credere» e insegue, «nelle tradizioni millenarie e nelle ricerche recentissime, dei mezzi più efficaci di potenza diretta del pensiero sulla realtà. Sottolinea, infine, la, per lui curiosa, posizione dei «pragmatisti sociali», ossia di «due fra i più intelligenti

socialisti italiani (Vacca e Marchioli) [che] hanno cercato di trarne degli insegnamenti per l'azione del loro partito».

Un intervallo di pura cronaca nella rubrica «Alleati e nemici» del numero di agosto. Sotto il titolo: «Il Pragmatismo italiano», la notizia che William James («il grande filosofo a cui anche le più pesanti parrucche italiane cominciano a far di cappello») ha pubblicato nel *Journal of Philosophy* del 21 giugno 1906 un articolo, «G. Papini and the Pragmatist Movement in Italy», dove ha rivelato per le cose nostre un entusiasmo perfino maggiore del nostro. Si riportano le ultime parole: «The Italian pragmatists are an extraordinarily well informed and above all an extraordinarily free and spirited and unpedantic group of writers»²⁰.

Infine, dal numero di ottobre-novembre 1906 trapelano accenni al terzo, fuggevole «connubio» dei Leonardini: quello con gli occultisti. Nella rubrica «Alleati e nemici» Giuliano il Sofista, che anche in questa occasione funge da guastatore, dedica alcune righe a «Pragmatismo e occultismo». Esordendo con «per me veramente il pragmatismo non è *soltanto* questo», Prezzolini precisa: «Si dice anzi che il pragmatismo non è che un neo-positivismo», fatto da uomini che sanno quel che pensano e quel che dicono, «mentre il positivismo, soprattutto italiano, è fatto da confusonari e da ignoranti. La differenza starebbe più che altro *nelle persone e non nelle idee*» (enfasi mia). Per di più, il pragmatismo include «anche l'affermazione della creatività spirituale dell'individuo. Quest'idea [...] (*Will to Believe*, storia delle scienze etc.) è il miglior modo per innestare *organicamente*, sopra il piano terreno del preteso neo-positivismo, i nostri desideri e tentativi religiosi e fantastici». Passando al secondo termine del titolo, Prezzolini aggiunge: «come non ho voluto essere mescolato coi cattolici, non voglio essere mescolato con gli occultisti. Il cosiddetto occultismo [...] (che ha stampato tanti libri per vedere di non essere ...occulto) si fonda sulla famosa e ignorata Kabala (...) La parte prima, quella meno diffusa, è una specie di panteismo, più o meno anti-

20. Sulle reazioni di James incontrando i «fiorentini» a Roma, in occasione del Congresso di Psicologia, v. *The Letters of William James*, edited by his son Henry James, Boston 1920, Vol. II, 172, 227-28, 245, 246, 257, 267; in quella a p. 245, Papini è affettuosamente indicato come «That little Dago».

co, indiano o spinozista. La seconda parte [quella che ha avuto più fortuna] è tutta di speculazione parolaia (...) Il grave è che a queste invenzioni di termini (...) si attribuisce un valore pratico, scientifico, prammatista». Il suo avvertimento conclusivo, quasi un grido, è: «Questa confusione si che è da temersi e bisogna separare nettamente il pragmatismo dall'occultismo e questo anche dal misticismo, dallo spiritualismo, dalla teoria del *Will to Believe*, dalla Scienza Cristiana, che trattano tutte di cose reali del mondo e dell'anima e non chiedono altro che d'essere sperimentate. Il misticismo è esperienza interna — ma l'occultismo della seconda specie non è che verbalismo»²¹.

Il 1907 è l'ultimo anno di vita del *Leonardo*. Le polemiche intestine possono considerarsi ormai chiuse: gli estremi sussulti non sono che conferma di posizioni già assunte. Il primo fascicolo — in febbraio — si apre con un ritratto di William James che accompagna il suo articolo: «Le energie degli uomini». Si tratta di una traduzione dell'*Address* rivolto all'*American Philosophical Association* (Columbia University, 28 dicembre 1906) e pubblicato contemporaneamente dalla *Philosophical Review*. Difficile condensarlo, data l'asistematicità del modo di esporre jamesiano. Parla dei vari fenomeni psichici che possono alterare l'abituale ordine fisiologico del corpo. Gli esempi vengono tratti, per lo più, da esperienze indiane attinte non solo dal campo dello Yoga. Gli stessi risultati, però, possono venir raggiunti durante crisi religiose, d'amore, d'indignazione. Altri agenti scatenanti possono essere, pure, le idee; vedi i seguaci del «Nuovo Pensiero»²², oppure quelli della «Scienza Cristiana» o della «Guarigione Metafisica». In conclusione: «L'in-

21. Date codeste premesse, vien da chiedersi come il consubio abbia potuto aver luogo. Nel numero dell'aprile-giugno 1907, Papini avvanzerà alcune «franche spiegazioni (A proposito di Rinascenza Spirituale e di Occultismo)». Esordisce: «In questo fascicolo del 'Leonardo' fanno lunga mostra di sé articoli occultisti o d'intonazione occultista». Poi, dopo il consueto aggiornatissimo panorama bibliografico, (Papini era stato bibliotecario al Museo d'antropologia), critica a fondo i caratteri della mente occultista. «E come mai, se penso a tutto ciò — si chiede finalmente — pubblicò nel 'Leonardo' degli articoli di occultismo?» «Le ragioni sono parecchie» s'affretta a dire Papini, ma non vi si dilunga troppo, preferendo concludere con una frase ad effetto: «Anche questa volta riuscirò ad assaporare l'acre gioia d'esser spiacente a Dio ed ai nimici suoi».

22. Sul *Leonardo* ne parlerà, più avanti nello stesso anno, Roberto Greco-Assegioli, v. nota 39.

dividuo umano vive abitualmente molto dentro i propri confini. Egli possiede poteri di varia specie che abitualmente non riesce ad adoperare». E viene anche nominato: «il mio compagno in pragmatismo di Firenze, G. Papini».

È Papini, appunto, che, proprio nel brano immediatamente successivo, si assume il compito di chiudere le polemiche infuriate sul *Leonardo* per due anni. Paradossalmente, fin dal titolo («Introduzione al pragmatismo») e dalla frase d'apertura («Chi desse in poche parole una definizione del pragmatismo farebbe la cosa più antipragmatista che si possa immaginare»), sembrerebbe che si voglia non già concludere ma piuttosto iniziare di bel nuovo la discussione. Gli argomenti avanzati sono in gran parte apparsi, più o meno esplicitamente, negli scambi polemici trascorsi; basterà accennare ai vari sottotitoli e ad alcune specificazioni.

Il pragmatismo non si può definire.

Cosa dobbiamo aspettarci dai pragmatisti.

Il pragmatismo non è una filosofia (ma «è un metodo per fare a meno della filosofia (...) Moltissimi non si sono ancora accorti che non esiste il pragmatismo ma che ci sono soltanto delle teorie pragmatiste e dei pensatori più o meno pragmatisti (...) non è possibile trovare un pensatore che sia pragmatista da capo ai piedi. Alcuni sono, anche senza saperlo, pragmatisti su certi punti o da certi lati e non pragmatisti e perfino antipragmatisti da certi altri»).

Il pragmatismo è diverso dal positivismo (qui Papini polemizza direttamente: «Su questo punto io non penso come il Calderoni e mi stupisco che un amante appassionato delle distinzioni come lui non veda quali differenze ci sono tra le due dottrine (...) Il positivismo è dunque solo verbalmente antimetafisico mentre il pragmatismo è antimetafisico sostanzialmente»).

Per quali ragioni è bene essere pragmatisti.

Quali saranno pragmatisti? («ci sono specialmente due classi di menti che, per quanto diverse, mi sembrano destinate a formare il grosso dell'armata pragmatista. Sono gli uomini pratici e gli utopisti». E Papini conclude: «Così il pragmatismo, simile soltanto in questo alla dialettica hegeliana, riesce perfino a conciliare gli opposti»).

Se vogliamo esser sinceri, a una conciliazione non si arrivò mai. «In realtà vi fu pragmatismo e pragmatismo, così come v'era stato positivismo e positivismo: Papini, in una parola, anch'egli di origine positivistiche, pragmatista aggressivo e domani futurista, e alla fine cattolico, e Vailati e Calderoni»²³. Quanto a Prezzolini, leggiamo nella prefazione a *La teoria sindacalista* (1909): «Io non sono pragmatista, combatto il pragmatismo, mi muovo in un campo d'idee assolutamente opposte al pragmatismo... Sono contento di essere stato pragmatista. Questo sì, e non soltanto per me ma anche per l'Italia. Guai se il pragmatismo fosse caduto fuori del terreno leonardiano, in qualche accademia o scuola italiana, di filosofia. Saremmo ancora lì a discuterlo, mentre il breve tempo di vita del 'Leonardo' è bastato per digerirlo e anche per espellerlo». Avvenne, in campo filosofico, che il pragmatismo «logico» rimanesse vittima di un più generale sommovimento nella cultura italiana agli inizi del secolo, cioè «l'emergere e il diffondersi, in ogni moto di pensiero critico e rinnovatore, degli aspetti più incomposti, o comunque meno validi e vitali. Così trionfò e fu discusso e assimilato il positivismo più grettamente dogmatico e sprovvisto, e di contro, il pragmatismo 'magico'; e poi, dell'idealismo, o le schematizzazioni statiche e fisse o un torbido neo-romanticismo (...) dopo qualche po' di chiasso il pragmatismo rimase per gli italiani quello degli articoli di Papini e Prezzolini sul 'Leonardo'; e certa 'critica della scienza' finì nella teoria crociana degli pseudoconcetti»²⁴. Sul piano metodologico — va da sé — l'unico pragmatismo valido — scaturente da una critica interna al positivismo, e non da un'opposizione viscerale — fu quello di Vailati e Calderoni. Quest'ultimo, di spirito, come s'è visto, più pugnace, aveva ripreso i temi (anche solo accennati) del primo, da lui stimato maestro avanti che amico. Quanto a Vailati, il più anziano dei due, «può essere considerato un 'precursore': o, come più opportunamente è stato detto, un anticipatore di 'motivi cultu-

23. GIARIN, *Cronache...*, cit., 97; la successiva citazione, da Prezzolini, si trova, in nota, p. 177.

24. *Ivi*, 180 e 170. Va ricordato che nel 1904, quando gli idealisti, Gentile in testa, si erano messi a criticare il pragmatismo, scelsero come bersaglio il James divulgato dal Leonardo (SANTUCCI, *Il pragmatismo*, cit., 36).

rali e tecniche di pensiero' che in Italia tornarono, in questo dopoguerra, 'sotto i nomi di positivismo logico, empirismo scientifico, strumentalismo, filosofia analitica, metodologia, analisi del linguaggio, operativismo'». ²⁵ Circa il silenzio che per più lustri avvolse l'opera di questi due studiosi, la Frigessi lo addebita vuoi alla morte prematura di entrambi (Vailati nel 1909, Calderoni nel 1914), vuoi a «il disordine, la sterilità di Calderoni e certi aspetti caratteristici della mentalità di Vailati: la cautela, il riserbo che gli impedirono di emergere nella situazione culturale del tempo; infine [a] il loro 'anacronismo' culturale» ²⁶.

Né va sottaciuta la polemica in cui entrarono — Vailati implicitamente, Calderoni apertamente — col pensiero di Croce, sempre poco tenero con chiunque si proclamasse positivista. Fin qui se volessimo considerare la «querelle» pragmatista esclusivamente entro i binari di una controversia filosofica. In effetti, ben altro bolliva in pentola.

Il problema consiste nello sceverare il grano dal loglio nella messe contrassegnata dal generico termine di antipositivismo. Quello di Croce era — a quanto dice — inscindibile dalla sua intera personalità ²⁷. Anche Gramsci fu antipositivista, nel senso di antideterminista ²⁸. Ma occorre collocare queste posizioni filosofiche nel contesto storico che le racchiudeva. Per la gran massa,

25. FERRUCCIO RUSSI-LANDI, «Nota introduttiva» a *Il metodo della filosofia — saggi scelti di G. Vailati*, Bari 1957; riportato da DELIA FRIGESSI nell'«Introduzione», cit., 42. Insieme al libro di Santucci, questa introduzione è lo studio più completo sull'argomento.

26. *Ibid.* 44, in nota. Nel 1915 uscì a Lanciano, senza indicazione di data nella collana «Cultura dell'anima» dell'editore Carabba, curata da Papini, il volumetto di Calderoni e Vailati, *Il Pragmatismo*. Raccolgeva gli articoli che il primo era andato pubblicando sulla *Rivista di Psicologia*. Vailati aveva collaborato materialmente solo ai due primi capitoli, ma Calderoni, «sicuro che il suo pensiero era fedele continuazione di quello del maestro troppo presto scomparso», dalle sempre accostati i due nomi. Volontà che Papini rispettò sul frontespizio del libro. Coerentemente con quanto fin qui esposto, di James, nel volume, si parla solo fuggacemente a p. 236.

27. «Fra le corbellerie che nel corso della vita si possono commettere da chi pratica con la filosofia e con gli studi in genere, ce n'è una della quale mi compiaccio di essermi sempre tenuto puro, anche nei primi anni della mia giovinezza. Non sono mai stato positivista («A proposito del positivismo italiano. Ricordi personali» in *La Critica*, III 1905, 169 e segg.).

28. «Il positivismo aveva avuto il merito di ridare alla cultura europea il senso della realtà, esauritosi nelle antiche ideologie razionalistiche; ma poi aveva avuto il torto di

grazie anche a certe suggestioni emanate dal citato articolo crociano²⁹, all'antipositivismo sul piano culturale corrispondeva, su quello politico, una risentita ostilità verso quella democrazia che in Italia stava cercando un primo, vacillante, assestamento. I nostri «uomini di cultura» appartenevano, nella maggior parte, a quella piccola borghesia intellettuale che s'era vista, suo malgrado, esclusa dalla direzione del Paese per via degli interessi — con l'appoggio di Giolitti venuti a convergere — tanto della nascente grande industria, quanto delle masse operaie controllate dal Partito socialista³⁰.

Dell'equazione antipositivismo = antidemocrazia (o antigiolittismo), equazione che si può far risalire, grosso modo, a un generale fastidio contro le illuministiche «idee dell'89» — della Rivoluzione francese — Papini e Prezzolini risultarono esemplari precipui.

Per guidare il loro ceto alla riscossa furono disposti a svariati volteggi, inforcando ogni volta, quello che sembrava il destriero vincente. Si suole sottolineare la rapidità con cui mutarono etichetta nel giro di pochi anni; ma va precisato come ciascuna delle idee — o meglio ideologie — di volta in volta preminenti implicasse, allo stesso tempo, l'esistenza delle altre. Mentre ostentavano una determinata casacca,³¹ i due fiorentini ne avevano pur sem-

chiudere la realtà nella sfera della natura morta e quindi anche di chiudere la ricerca filosofica in una specie di nuova teologia materialistica». (È una delle tante citazioni dal *Quaderni* riportata da GATTI, *Intellettuali...*, cit., 300).

29. V. NORBERTO BORBIO, «Profilo ideologico del Novecento» in *Storia della Letteratura Italiana* diretta da EMILIO CECCHI e NATALINO Sapegno, Milano 1962, vol. IX (*Il Novecento*), 158-161. Croce, d'altra parte, non mancò, in seguito, di inquadrare storicamente la reazione antipositivista a cavallo del secolo (v. *Storia d'Italia*, cit., 245-250).

30. «La cultura dell'età giolittiana fu, nella sua grande maggioranza, antigiolittiana» afferma Giampaolo Carocci, ribadendo, più in là: «Si può dire che la cultura nuova fu contraria a Giolitti perché lo considerava democratico, la cultura tradizionale fu ugualmente contraria a Giolitti perché lo giudicava conservatore e filoclericale. La cultura, in quello che aveva di nuovo, fu nella maggioranza 'a destra' di Giolitti» (*Giolitti e l'età giolittiana*, Torino 1971, 106 e 111. Il periodo è soppesato da A. CARROCCI anche in *Giovanni Amendola nella crisi dello stato italiano*, Milano 1956, 13).

31. «Gli abiti sono l'uomo» è uno dei sottotitoli dell'articolo di GIOVANNI AMENDOLA, «Né ideale né reale», apparso sul numero dell'agosto 1906 del *Leonardo*.

pre altre apprestate nel loro guardaroba, ed erano prontissimi ad indossarle vuoi per adeguarsi a un mutamento atmosferico esterno vuoi per seguire i propri salti d'umore. Codeste ideologie erano — ricorrendo a termini mutuati da altri campi di studio — aspetti sincronici, piuttosto che diacronici, della loro personalità.

Lo si può vedere in Papini: il suo è sempre stato un pragmatismo di una lega particolare — miscelato con altri componenti. Espressioni pragmatiste, prima ancora che il vessillo di James venisse issato sul *Leonardo*, erano già rinvenibili — lo ha notato Luca Chiti³² — in alcune frasi dell'articolo, firmato Gian Falco, che apre (subito dopo il «programma sintetico») il fascicolo inaugurale del *Leonardo*. Il suo titolo era «L'Ideale Imperialista»; titolo che non deve invitarci, però, a conclusioni troppo immediate. È vero che nell'articolo, Papini polemizzava con gli imperialisti italiani «ufficiali», Corradini e Morasso, contestando la coerenza delle loro idee. È lecito, peraltro, dubitare dell'autenticità del contrasto: «Infatti — è ancora Chiti a notarlo — non si mette mai in dubbio né il presupposto individualistico che [lo] caratterizza, né la giustezza di una dominazione dell'uomo sull'uomo (...) Non stupisce dunque il fatto che, a distanza di pochi mesi da queste parole, Papini divenga un assiduo collaboratore proprio della rivista di Corradini, *Il Regno*, pubblicandovi suoi scritti fin dal primo numero». In Papini, dunque, il pragmatismo s'accompagnava al nazionalismo, sia pure un nazionalismo *sui generis*. Proseguendo su questa strada, però, si rendeva necessario mutare di cavallo. William James, infatti, per quanto entusiasmo avesse per i «compagni in pragmatismo di Firenze», non sarebbe stato più il compagno di viaggio adatto. Il suo pensiero poteva venir stiracchiato, ristretto o distorto, gonfiato, ma non oltre un certo livello di guardia.

Col prolungarsi delle operazioni della guerra ispano-americana, iniziata nel 1898, più precisamente con lo spostarsi del fronte da Cuba alle Filippine, si era rafforzato in America (partendo da Boston, ma poi Anti-Imperialist Leagues sorsero in varie altre città) un movimento antiespansionista. Tra gli uomini di penna esso re-

32. *Cultura e politica nelle riviste fiorentine del primo Novecento — 1903-1915*, Torino 1972, 12 e segg. note 20, 45, 50.

clutò Mark Twain (famoso, anche se un po' tardo, il suo «To the Person Sitting in Darkness» — 1901), William Dean Howells, William Vaughan Moody, Thomas Bailey Aldrich, Hamlin Garland, Thomas Wentworth Higginson, Henry Blake Fuller. Tutti uomini che giustificavano la loro opposizione non con ragioni «commerciali, costituzionali, religiose o umanitarie», ma col sincero convincimento che l'annessione di aree tanto remote avrebbe cozzato contro certi ideali americani, «ideali espressi nella Dichiarazione d'Indipendenza, nel Farewell Address di Washington, nel Gettysburg Address di Lincoln»³³. Tra codesti nomi ben presto doveva apparire anche quello di James. «Nella lotta contro l'imperialismo che seguì la prima crociata del 1898, il movimento di pace godé dell'appoggio di nuovi allcati. Pubblicisti ben noti e abili, e studiosi di scienze sociali come Edward Atkinson, un esperto di economia e di statistica di Boston; William Graham Sumner, William James e David Starr Jordan, fecero una vigorosa opposizione all'imperialismo. Ad essi si unirono specialisti di questioni sociali come Jane Addams, e quasi tutti i capi delle varie cause umanitarie. Un numero esiguo di giornalisti ben noti, specialmente E. L. Godkin di *The Nation*, e Samuel Bowells dello *Springfield Republican*, si misero dalla parte degli ant imperialisti»³⁴.

Per la verità e fermando il discorso su James, H. Stuart Hughes afferma che Julien Benda, nel suo *La trahison des clercs* (Paris 1927), «si limitò a notare l'atteggiamento favorevole assunto dal filosofo americano nei confronti della guerra ispano-americana»³⁵.

Però dando un'occhiata al celebrato testo di Benda e al suo sintetico richiamo bibliografico³⁶, ci si rende conto che alle parole dell'americano non si poteva attribuire un significato tanto preciso. «Persino William James considerava la guerra o il suo 'equiva-

33. F.H. HARRINGTON, «Literary Aspects of American Anti-Imperialism — 1898-1902» in *New England Quarterly*, dicembre 1937.

34. MERLE CURRIE, *The Growth of American Thought*, cito dalla trad. ital. a cura di Francesco Mei: *Storia della cultura e della società americana*, Venezia 1959, 660.

35. *Consciousness and Society*, cito dalla trad. ital.: *Coscienza e Società*, Torino 1967, 402.

36. Cfr. *Letters*, II, 31; cioè: *The Letters...*, cit.

lente' come una necessità biologica e patologica», affermerà con maggiore esattezza, Merle Curti³⁷; e quel «persino» dice tutto. James, era in effetti un individualista accanito³⁸, ma non si può certo considerarlo un filo-imperialista. Nel voluminoso studio abbracciante pure tutti i suoi familiari, Matthiessen spiega come egli fosse «singolarmente cieco al ruolo giocato dalle forze economiche nella società e nel determinare il carattere e il destino di un individuo (...) Un figlio favorito del liberalismo e del *laissez faire*, non cominciò, fino ai suoi ultimi dodici anni, a tener in serio conto le conseguenze della 'concorrenza illimitata' che Henry James Senior, mezzo secolo prima, aveva bollato come 'un sistema di rapacità e di furto'³⁹. William James, pertanto, non appariva disponibile per essere reclutato sotto le bandiere di quell'imperialismo nei ranghi del quale (magari sotto dizione diversa: «nazionalismo», espansionismo») Papini e Prezzolini sempre più apertamente venivano a schierarsi.

Fin dall'esordio la posizione ideologica del *Leonardo* appariva inquivocabile per via del «Programma sintetico» (padre di analoghe dichiarazioni introduttive, anche di tono più acceso, man mano che ad altri fogli venne successivamente dato vita — fino a *Lacerba*) e del citato «L'Ideale Imperialista» di Papini. Ma, per esprimere apertamente le proprie idee politiche, i fondatori del *Leonardo* elessero a tribuna il corradiniano *Il Regno*, la prima rivista italiana dichiaratamente «nazionalista». Ne furono entrambi collaboratori assidui, e Papini ne divenne addirittura capo-redattore. Quale carattere, però, avesse il loro nazionalismo risulterà chiaro quando — alla vigilia della Guerra Mondiale — raccoglieranno i propri contributi nel volumetto *Vecchio e nuovo nazionalismo*.

Il primo contributo al *Regno* di Prezzolini (sul numero 3 - 13 dicembre 1903), «L'aristocrazia dei briganti», è sintomatico. Più

37. *Storia...*, cit., 361.

38. V. ancora *The Letters...*, cit., II, 100-101.

39. FRANCIS OTTO MATTHIESSEN, *The James Family*, New York 1947, 623 (enfasi mia). A sostegno della sua tesi, Matthiessen cita due lettere indirizzate da James al *Boston Transcript* nel 1899; nonché «The Moral Equivalent of War», pubblicato dalla Association for International Conciliation nel 1910 e riprodotto in parte nell'antologia curata da MARGARET KNIGHT, *William James*, Harmondsworth 1950, 241-248.

che parlare di nazionalismo, si disserta — e con molto acume — sulla teoria politica delle *élites*⁴⁰; Prezzolini deve essersene reso conto tanto che tenta di rientrare nei binari nel finale, affermando che Mosca già accennava «a quello cui tende oggi, con ben altre ragioni di bene sperare, *Il Regno*»⁴¹. La coincidenza è, d'altronde, abbastanza spiegabile, poiché i nazionalisti aspiravano a diventare in Italia — a detta di Volpe⁴² — l'*élite* dominante.

Anche se nel 1908 Corradini dichiarerà: «l'imperialismo è la naturale conseguenza del nazionalismo»⁴³, per ora d'imperialismo, sia nostrano che altrui (in Italia il termine usato di preferenza è «espansionismo»), non si fa parola. Come s'è visto, Prezzolini parla di «idee francesi e inglesi», ma agli Stati Uniti non accenna, anche se era già comparsa — nel 1890 — una delle pietre miliari di quell'imperialismo: *The Influence of Sea Power upon History: 1660-1783* di A.T. Mahan. In effetti, l'America continuava a costituire una regione periferica nella geografia ideologica degli italiani⁴⁴.

Dopo il 15 febbraio 1898, saltato in aria il *Maine* nel porto dell'Avana, «mentre negli Stati Uniti l'esaltazione bellicistica si

40. «Sarebbe infatti strano, e diciamo pure, ridicolo, un nazionalismo d'imprevisto, che si riferisse a una tradizione straniera e a delle idee che non fossero della nostra razza (...) noi non abbiamo bisogno di vivere a pigione nelle idee francesi ed inglesi; non abbiamo bisogno né di Barrès [al quale il nazionalista Sighele aveva attribuito la paternità del termine] né di Chamberlain né di Kipling, se non come esempi e come modelli; noi possiamo rivolgerci a Gaetano Mosca e a Vilfredo Pareto, che ci hanno fornito nella loro opera di che giustificare scientificamente e filosoficamente la nostra opera pratica».

41. L'articolo suscitò una duplice eco su *Il Regno*. Una fu «Aristocrazie e Democrazie (Colloquio con Gaetano Mosca)» di Mario Calderoni, apparso sul numero 9 (24 gennaio 1904). Calderoni, infatti, è un altro di quelli la cui firma troviamo tanto su *Il Regno* quanto su *Leonardo*. Anche in quella sede, Prezzolini entrò in polemica con lui (v. il medesimo n. 9), anticipando i battibecchi leonardiani. L'altra fu un dibattito («La Borghesia può risorgere?» — numero 7, 10 gennaio) con Vilfredo Pareto, generato da alcune precisazioni sul precedente articolo prezzoliniano. Sta di fatto che, dopo quell'intervista il nome di Mosca non appare più tra i collaboratori di *Il Regno*, mentre Pareto ne divenne ospite abituale. Su questi intreccianti episodi, v. ETTORRE A. ALBERTONE, *Gaetano Mosca, storia di una dottrina politica — Formazione e interpretazione*, Milano 1978, 42-47, che contiene pure alcuni interessanti commenti epistolari del novantescienne, ma sempre lucido, Prezzolini su quei due studiosi che «l'Italia non seppe né conoscere, né onorare né adoperare».

42. v. GIOACCHINO VOLPE, *Italia Moderna*, Firenze (ristampa del 1952), III, 528.

43. Riportato in ASOR ROSA, «La cultura», cit., 1245.

44. Una regione sempre avvolta in nebbie mitologiche. Ancora nel 1907, Roberto Grego-Assaggioli, pubblicando su *Leonardo* (V, 2 — aprile-giugno) il saggio «Il 'Nuovo Pensiero' americano — Il 'New Thought'», vi premette alcune righe esplicative: «Nell'Ameri-

diffondeva, i giornali italiani si limitavano a riportare scarsi dispacci d'agenzia nelle pagine interne»⁴⁵. A questa esigua percezione del peso degli avvenimenti da parte della stampa italiana, corrisponde una equivalente scarsa sensibilità dei canali diplomatici; persino il prolungarsi del conflitto non sembrò foriero di maggior luce⁴⁶.

Il cammino da percorrere per i nazionalisti italiani in ansiosa ricerca di una parentela con l'imperialismo americano — quando non di una filiazione da esso — doveva essere ancora lungo. È da ricordare che il nostro nazionalismo venne considerato per molto tempo un tipico movimento letterario; anche se alcuni particolari valsero a rivelarne altre nature⁴⁷. Da un lato vi fu la questione del protezionismo richiesto da alcuni gruppi economici col sostegno di *Il Regno*; e fu, ancora una volta, il puntiglio di Calderoni a individuare chiaramente «quel nesso tra protezionismo e difesa degli interessi di una classe, che i nazionalisti del *Regno* cercano invano di dissimulare». In secondo luogo, branche diverse del patriotti-

ca *yankée*, che siamo soliti considerare come la sede del più sfrenato industrialismo e del più rabbioso arrivismo, che citiamo solo per i suoi *sky-scrapers* a venti piani, i suoi *trusts*, la sua *Tammany hall*...». Va aggiunto che Grego-Assaglioli pubblica sul medesimo numero del *Leonardo* anche un altro saggio: «Per un nuovo umanesimo ariano».

45. ALFREDO CANFVARO, «Stampa e opinione pubblica italiana di fronte alla guerra ispano-americana del 1898» in AA.VV., *Italia e America del settecento all'età dell'imperialismo*, Venezia, 1976, 405.

46. Il nostro ambasciatore a Washington, Pava [un ex diplomatico borbonico], «intervistato a Napoli, dove nel bel mezzo della crisi ispano-americana si era recato per questioni personali», aveva infatti dichiarato, il 18 aprile 1898: 'Io non ho mai creduto, né credo allo scoppio di una guerra, a parlare francamente'. Quattro giorni dopo iniziavano le ostilità (...). In Italia non si coglie dunque la realtà dei fatti è un'immagine mitica dell'America che prevale (...) quello che maggiormente sorprende è che anche ora, quando l'atteggiamento espansionistico degli Stati Uniti è apparso chiaro, ben pochi ne colgono la portata» (*Ivi*, 410, 412 e 414).

47. «Quelli che — apologeti e non storici — fecero risalire la nascita del nazionalismo a dopo Adria, nel 1896, o all'annessione austriaca della Bosnia-Erzegovina [tesi di Scipio Sighele e Castellini]; all'influsso di D'Annunzio o alla fondazione del *Leonardo* [tesi di Prezzolini e Papini]; nella scelta delle date furono mossi da prevalenti e contingenti ragioni di parte. Erano nazionalisti, o fascisti in cerca di 'precursori', ai quali la scelta di una data di origine del nazionalismo serviva ad accentuarne aspetti particolari: l'imperialismo o l'irredentismo, l'estetismo o l'antipositivismo culturale; (...) ma il fondamento politico-economico che lo rese storicamente possibile, la sua funzione sociale solo taluni degli unitari e dei socialisti intravvidero, Gramsci con precisione indicò» (Frigessi, «Introduzione», cit., 75).

smo entrarono in concorrenza tra loro: «[*Il Regno*] dimostra (...) di preferire l'espansionismo all'irredentismo: un'eventuale guerra per il Mediterraneo e l'Africa contro la Francia alla guerra per la 'pozzanghera' dell'Adriatico, che porrebbe in pericolo la stabilità delle forze conservatrici europee. E infatti, solo quando intravederanno che l'irredentismo può servire a una politica di potenza i nazionalisti saranno irredentisti»⁴⁸.

«Politica di potenza» diverrà un'espressione-chiave. Ritorniamo ai commenti suscitati, tra noi, dalla guerra ispano-americana del '98. «Per gli Stati Uniti — scriverà Mario Morasso — la vittoria ha segnato l'apertura di un'era nuova, quella imperiale, e la fine dell'era democratica, se non nelle forme esteriori, certo nella sostanza della vita nazionale (...) Gli ideali della democrazia di necessità rovesciati, sono sostituiti da più vasti disegni di dominazione, la forza e il fasto sono risaliti al primato, e in una sola generazione gli uomini di lotta e di ventura hanno costituito una nuova aristocrazia e sono ascesi alla regalità»⁴⁹.

«Morasso — commenta Canevaro — pareva dunque compiacersi che, in attesa di affermarsi in Italia, certi ideali e certo nuovo spirito si affermassero negli Stati Uniti (...) voleva marcare ancor più fortemente la differenza tra la volontà nazionale, che in Italia difettava dopo la caduta di Crispi e la scomparsa del crispiismo, e il nuovo spirito imperialistico americano, cui intendeva assegnare, a dire il vero in modo eccessivamente ottimistico, il compito di modello»⁵⁰. Dello stesso parere è Alberto Aquarone, il quale, dopo aver riprodotto ampiamente quanto scritto «in un'opera che doveva avere non fievole eco negli ambienti del nazionalismo italiano», aggiunge: «In queste righe di Morasso è peraltro trasparente, al di là della diagnosi un po' forzata, la nostalgia per un ti-

48. In 71 e 67. In sintesi: «Lungi da noi l'idea di servirci dell'irredentismo come un'arma di classe soltanto. Ma accade per l'irredentismo come per l'espansionismo come per tutta la politica estera attivamente nazionale in genere. Possono essere anche un'arma di classe» («A proposito d'irredentismo», *Il Regno*, I, 29 — 12 giugno 1904).

49. *L'imperialismo nel secolo XX — La conquista del mondo*, Milano 1905, 121-122. Canevaro annota che alcune tesi espresse nel libro erano state dall'autore anticipate su: *Riforma Sociale*, V, 6 (1898).

50. «Stampa...», cit., 416.

po d'azione e di volontà nazionale che faceva difetto in Italia; come pure una invidiosa ammirazione che lo portava ad accentuare in modo fin quasi truculento i toni della politica imperialistica fatta propria dagli Stati Uniti. Si ha insomma la sensazione che l'immagine dell'imperialismo americano fosse a bella posta ingigantita da questo assertore di una politica di potenza per l'Italia»⁵¹. «È forse questo l'unico esempio — è stato sottolineato — di cui v'è un rapporto diretto tra le vicende americane del 1898 e il pensiero di un italiano». Morasso, in parole povere, fu uno dei pochi italiani a rendersi conto dell'importanza delle vicende accennate; col l'avvertimento che «la coscienza di tale importanza fu inizialmente limitata a un numero ristretto di persone, le quali, ancora una volta, se ne occuparono, come nel caso degli imperialisti e nazionalisti alla Morasso, prevalentemente a uso interno»⁵².

Morasso, antico collaboratore del *Marzocco*, era una delle colonne nazionaliste che affiancavano Corradini in *Il Regno* (non per nulla Papini aveva abbinato i due nomi, nel deplorarli, in «L'Idea Imperialista»); collaborerà anche al *Leonardo*. Alle sue parole, dunque, era pronosticabile una più che facile accoglienza negli ambienti fiorentini. Ma, come s'è visto nel caso di William James, le idee americane, per raggiungere il pieno accoglimento, necessitavano di essere personificate. Dal libro di Morasso pure codesta opportunità veniva offerta ⁵³.

Su Theodore Roosevelt, ventiseiesimo presidente degli Stati Uniti, i giudizi dei compatrioti sono fieramente discordi. Così ne

51. *Le origini dell'imperialismo americano — Da McKinley a Taft (1897-1913)*, Bologna 1973, 202-203. È l'opera più esauriente, in Italia, sul periodo in questione.

52. «Stampa...», cit., 416 e 418.

53. Da una nota apprendiamo: «La vittoria dell'imperialismo si è ancora più trionfalmente rinnovata nelle elezioni del 9 novembre 1904 in cui Roosevelt, il più fiero rappresentante della supremazia nordamericana, il fervido celebratore della energia, colui che affermò l'impero degli Stati Uniti, per il possesso del valico mondiale di Panama, sui due oceani, vinse il democristiano Parker, con una tale maggioranza di voti da oltrepassare ogni previsione». E più avanti: «Roosevelt non è ancora l'uomo nuovo, non è ancora l'eletto tra i nuovi dominatori, è un uomo di transizione; sotto di lui gli Stati Uniti hanno esteso l'impero dei mari, i due più vasti Oceani, dopo la brusca avventura conquistatrice di Panama, sono congiunti, e sul varco mondiale si erige la bandiera stellata. Quale sarà l'incarico dell'uomo che verrà acclamato imperatore?» (MORASSO, *L'imperialismo...*, cit., 140 e 143).

parla, con malcelati toni di sufficienza, il rappresentante di una delle 'grandi famiglie' bostoniane: «Il potere, quando è maneggiato da una energia abnorme, è la più seria delle realtà e tutti gli amici di Roosevelt sanno che la sua energia irrequieta e combattiva era più che abnorme. Roosevelt, in misura enormemente superiore a qualsiasi altra persona vivente e rinomata, mostrava quella singolare qualità primitiva che appartiene alla materia irriducibile: cioè la qualità che la teologia medievale assegnò a Dio: egli era puro atto»⁵⁴. Ed ecco quanto si ode sull'altra riva: «... è un Presidente strano. Passa da una cosa all'altra con incredibile rapidità; poi fa un salto mortale ed eccolo di nuovo allo stesso punto in cui era la settimana prima. Dopo di che continua a far capriole e nessuno è in grado di prevedere dove andrà a fermarsi. Ogni suo atto, ogni opinione che esprime è più che probabile che annulli o contraddica qualche atto od opinione precedente (...) Il guaio è che l'ultimo suo interesse è quello che lo assorbe interamente, lo assorbe dalla testa ai piedi, e per un certo tempo annulla tutte le opinioni, i sentimenti e le convinzioni precedenti. È l'essere umano più popolare che mai sia esistito negli Stati Uniti; e tale popolarità deriva proprio da questi suoi entusiasmi, da queste liete eruzioni di accesa sincerità. Lo rendono così simile a tutti gli altri. Si vedono rispecchiati in lui»⁵⁵.

A parte giudizi, più o meno favorevoli, dei connazionali sulla sua personalità, Roosevelt fu il più focoso campione di quell'imperialismo americano il primo sintomo del quale era stato il ricordato libro di Mahan, un alto ufficiale di marina⁵⁶. In Italia, pe-

54. *The Education of Henry Adams*; cito dalla traduz. ital. a cura di Vittorio Gabrieli, Milano 1964, 496.

55. *The Autobiography of Mark Twain*; cito dalla traduz. ital. a cura di Piero Mirizzi, Venezia 1963, 561-562. Cfr. RICHARD HOEBSTADTER, *Anti-intellectualism in American Life*, trad. ital.: *Società e intellettuali in America*, Torino 1968, 195 e segg.: «La sua popolarità deriva da certe caratteristiche virili che piacciono alla maggior parte della gente — afferma lo *Harper's Weekly* nel 1899. — Alla gente piace la immagine dell'uomo a cavallo, insegua egli spagnoli o orsi o bufali, faccia il soldato, il cacciatore o il proprietario di un ranch».

56. Nell'introduzione una ristampa del 1957 si afferma: «Se il giovane Kaiser Guglielmo II 'divorò', come disse egli stesso, il libro di Mahan, altrettanto fece il giovane Theodore Roosevelt; e lo divorò anche un altro Roosevelt, in un'epoca successiva» (Riportato in GEORGE LICHTHEIM, *Europe in the Twentieth Century*, cito dalla trad. it.: *L'Europa del Novecento* — *Storia e Cultura*, Bari 1973, 7).

raltro, Roosevelt non entrò passando sotto quegli archi di trionfo che Morasso riteneva degno gli innalzassero, ma — diciamo così — attraverso la porta di servizio dei suoi atteggiamenti bizzarri. Una colonna di piombo dietro l'altra, i giornali ne fecero una sorta di contraltare borghese all'impennacchiato Kaiser germanico⁵⁷. Si parlava molto, insomma, di «Teddy» e ben poco di Theodore Roosevelt. Erano gli anni in cui, ha osservato Giorgio Spini, «l'America e gli americani entrano a far parte della 'cultura' popolare italiana»: dalla letteratura per l'infanzia — *Piccole donne* e *Tom Sawyer* (allora — sulla scia di certa critica americana pantofolaia — considerato un libro per ragazzi) —, alla musica di Puccini (i libretti di *Madama Butterfly* e *La fanciulla del West* entrambi tratti da drammi dell'americano Belasco), fino a Salgari, «che spazia dalla Rivoluzione Americana al Far West [Buffalo Bill è un mito dell'epoca] con i suoi romanzi e trova modo d'infilare degli americani persino a fianco di Sandokan e Yanez ne *La crociera del re del mare*»⁵⁸. Ma, sull'America, gli italiani non hanno modo di apprendere altro? «Pure la borghesia liberale o nazionalista — afferma ancora Spini — legge gli scritti di Theodore Roosevelt e le *Lettere di uno Yankee* di Federico Garlanda. Si ammette dunque che la Terza Italia possa essere giudicata dal punto di vista *yankee* e che dalla mentalità americana abbia qualcosa da imparare, quantunque Garlanda, personalmente aderisca al nazionalismo»⁵⁹.

57. Si veda il mio «Theodore Roosevelt nel 'Corriere' e ne 'La Stampa'» in *Studi Americani*, 18 (1972).

58. «Prefazione» a *Italia e America*, cit., 23-24.

59. *Ibid.*, 23. A proposito di Garlanda, è probabile che molti luoghi comuni sugli americani, (luoghi comuni, come si è visto, profondamente radicati in tutti i ceti) avrebbero potuto essere corretti da una lettura non superficiale di una sua precedente, assai valida, opera: *Greater America: Hits and Blits by a Foreign Resident*, New York 1887; tradotto successivamente come: *La nuova democrazia americana — Studi e applicazioni*, Roma 1891. *Lettere di uno "yankee"* con preambolo: *La terza Italia* (Roma 1904) venne recensito su *Il Regno*, I, 47 (16 ottobre 1904) poche settimane prima del rooseveltiano *Vigor di Vita*.

Ha richiamato la mia attenzione — e gliene sono particolarmente grato — sulle opere di Garlanda e di Morasso, Paolo Vita-Finzi, indagatore penetrante di questo modesto periodo storico, sia pure con altri intendimenti. Molti dei personaggi esaminati nel suo *Le delusioni della libertà*, (Firenze 1961) si ritrovano nel presente scritto. La mia gratitudine si estende, inoltre, ad Alberto Aquarone e a Scipio Romano, per i documenti messi a disposizione.

Per quanto riguarda le opere di Roosevelt — uomo politico sulla cresta dell'onda che si era cimentato (e si cimenterà) non senza successo con la penna —, quella che da noi raggiunse la maggior notorietà ebbe una piccola storia particolare. Si tratta di una raccolta di articoli e discorsi (*The Strenuous Life — Essays and Addresses*), uscita a New York a cavallo del secolo. È Roosevelt stesso a segnalarela «Vi furono due, tra le traduzioni che ebbe, delle quali particolarmente mi compiacqui. Una fu di un ufficiale giapponese (...) l'altra di una signora italiana (...) nel tradurre il titolo, la signora lo rese, in italiano, con *Vigor di vita*. Ritenni tale traduzione un grande miglioramento rispetto all'originale, e ho sempre desiderato che io stesso avessi usato «The Vigor of Life» come titolo inteso a indicare quanto cercavo di predicare, invece del titolo che in effetti usai»⁶⁰. Si noterà che il capitolo dell'*Autobiografia* che contiene codeste parole è intitolato, appunto, «The Vigor of Life»).

Hilda Francesetti di Malgrà, la signora in questione, non agì, in effetti, come un traduttore qualsiasi. Voleva a tutti costi far conoscere tra noi quel libro da cui, apprendiamo dall'«Introduzione», suo fratello, un ufficiale italiano morto l'anno prima a Seul, aveva tratto le ultime ore di confronto in ospedale. Aveva chiesto al Presidente l'autorizzazione a tradurlo, e questi gliel'aveva di buon grado concessa, come risulta dalla copia della lettera rooseveltiana che fa bella mostra di sé all'apertura del volume. Al pari di quei volenterosi copisti che si vedono all'opera nelle pinacoteche davanti a certi classici, Hilda di Malgrà deve essersi sentita investita del ruolo non di semplice traduttrice ma di abbellitrice — di curatrice per non dire di coautrice — del libro. In epigrafe all'edizione italiana (*Vigor di Vita*, Milano 1904), aggiunge ai due brani poetici (da Tennyson e da Goethe) incollativi da Roosevelt il suo bravo motto dantesco: «Fatti non foste a viver come bruti, Ma per seguir virtute e conoscenza (Inf. 26°)». Più avanti, dopo che Roosevelt ha accennato alla disfatta di Adua, eccola inserire una nota: «Ho pensato meglio riprodurre esattamente, senza alcuna attenuante, il giudizio dell'autore intorno al contegno degli Italiani durante e dopo la guerra abissina, perché è sempre bene sapere quel che

60. THEODORE ROOSEVELT, *An Autobiography*, New York 1913, 50.

si dice di noi all'estero» (enfasi mia). Sarebbe il caso di esclamare: la fedeltà ha trionfato! Tanto più — aggiungo subito — che la fedeltà al significato delle singole espressioni è il merito precipuo (all'epoca abbastanza inconsueto) di questa traduzione, nel suo insieme.

Le innovazioni che la Malgrà apporta, vanno viste alla luce del tentativo di evitare che il Presidente americano apparisse ai lettori italiani quale un rozzo cow-boy, balzato sulle tavole di un podio improvvisato in un villaggio e rivolgentesi a una folla di zotici, bensì assomigliasse a un antico quirita che pronunciasse un'arringa dai Rostrì. Lo fa non cambiando il senso delle frasi, ma sostituendo (probabilmente con il plauso dell'autore) termini astratti o classicheggianti o almeno enfatici a quelli usati da Roosevelt. Così il titolo del saggio «Latitude and Longitude among Reformers» diventa (p. 47) «Idcalità e Pratica»; a proposito di Lincoln, leggiamo (p. 229): «quando l'arma dell'assassino ebbe compiuto la sua opera micidiale», laddove Roosevelt aveva scritto: «when the assassin's bullet went home». Talvolta tali innovazioni sono intempestive, come quando rende con «stirpe» quel «race» con cui l'uomo politico molto probabilmente intendeva «razza». Nonostante tutto, capita che lo «stile» di Roosevelt si faccia prepotentemente largo: «Nella vita come nel giuoco del *football*, la massima da seguire è la stessa: 'Picchiare sodo: non giocare mai falso e non schivarsi, ma picchiare sodo'» (p. 181). In realtà, *Vigor di Vita* è un florilegio di massime rooseveltiane — non forse quelle più famose, ma ad esse strettamente improntate. Piattitudini: «Quello che naturalmente abbiamo diritto di aspettare dal ragazzo americano è che, divenuto uomo, riesca un buon americano» (p. 169). Tronfia bellicosità (con richiami a Mahan): «È soltanto attraverso il lavoro e la lotta che le nazioni, come gli individui, procedono verso la grandezza» (p. 230); «Ben poca attenzione si presta al debole ed al codardo che parlino di pace; ma si dà debitamente ascolto all'uomo forte che con la spada al fianco, predica la pace» (p. 35)⁶¹.

61. In una delle ricordate lettere al *Boston Transcript*, William James, parlando a nome di tutti i «Massachusetts anti-imperialists», afferma: «E sottopongo al vostro giudizio se il fatto che il signor Roosevelt tenti di trasformare questa concreta questione politica in un astratto paragone emotivo tra due tipi di carattere individuale: l'uno forte e virile;

Per finire con tirate sopra suoi motivi ricorrenti: la riluttanza a usare il termine «classe» («poiché veramente non esistono classi nella vita americana, nel senso che comunemente si dà alla parola in Europa. I nostri sistemi politici e sociali non le ammettono in teoria e di fatto esistono in uno stato molto transitorio» — p. 80); e un immancabile attacco al pacifismo di Tolstoj, in particolare a quello di «La sonata a Kreutzer» (p. 28).

Fatto sta che di *Vigor di Vita* troviamo una recensione senza riserve nel fascicolo 50 (6 novembre 1904) di *Il Regno*; quelle sopra altri organi di stampa saranno più guardinghe — perlomeno più soffuse d'ironia.⁶² In apertura, la traduttrice viene indicata col suo titolo nobiliare: «Contessina»; forse per spirito d'emulazione verso la Francia, dove il libro era stato tradotto, nel 1902, come *La vie intense*, dalla principessa di Fancigny. Per il resto, lo scritto è impostato soprattutto in funzione critica verso il panorama politico italiano. Si esalta lo slancio del «grande candidato alla presidenza» contrapposto ai nostri «anemici uomini di Stato». Segue, e costituisce il nocciolo dell'articolo, una serie di citazioni dalla prosa dell'«Eroico Presidente»; ne scegliamo una: «Dobbiamo pretendere la più alta forma di integrità e attitudine dai nostri uomini pubblici». Su codesta integrità del presidente americano (dedotta dalla sua ostilità verso i *trusts*) Corradini ritorna nel numero 52, nel ricordato medaglione «Th. Roosevelt»: «Figli è quasi un buon retore classico questo eloquente americano ricco di fatti. Se voi volete collocarlo in un'epoca storica, vi parrebbe di vederlo bene, questo cittadino di New York in mezzo ai grandiosi Romani onesti, au-

l'altro debole e codardo, non sia una scappatoia indegna dello studioso di storia quale egli è». (MATTHIESSEN, *The James Family*, cit., 631).

62. La recensione compare, anonima, in una «Nota letteraria». Credo la si possa attribuire a Corradini che ne firmò una di spirito sostanzialmente analogo sull'*Illustrazione Italiana*, il 25 dicembre. Nel numero successivo di *Il Regno* (13 novembre), nella rubrica «I fatti del mondo», apparirà un trafiletto encomiastico: «La vittoria di Roosevelt». Nel fascicolo ancora seguente, e nella medesima rubrica, sarà Corradini stesso a offrire un ritratto del neo presidente: «Th. Roosevelt». *Il Regno*, però, s'affretterà ad allinearsi al tono tendenzialmente canzonatorio che prevale nella stampa europea, non appena nella direzione a Corradini subentrerà Aldemiro Campodonico (31 marzo 1905). Nel numero 14, del 3 giugno, e nella solita rubrica «I fatti del mondo», ecco spuntare un trafiletto dal titolo sintomatico: «Aforismi di Roosevelt».

steri e superbi del miglior tempo repubblicano. Onesto anzitutto. Egli è un moralista»⁶³.

Appena da ricordare che a modulare il suono di questi parole erano le labbra di un nazionalista italiano: del vessillifero di un certo protonazionalismo, amante delle figure classiche. Ma — precisa Lorenza Giorgi — «questo atteggiamento di incondizionata ammirazione per le virtù eroiche e morali del popolo americano e del suo presidente non era condiviso da tutti gli scrittori del *Regno*»; e come esempio indica i molti contributi al periodico fiorentino di Amy Bernardy — una nazionalista nostrana che l'America conosceva bene per avervi risieduto — sul tema degli emigrati. In uno di essi («Italia fraintesa» — 19 febbraio 1905) la Bernardy — contrapponendosi a tutti coloro che volevano rivestire Roosevelt (forse non a torto, data la passione di quegli per gli abbigliamenti estemporanei) della toga romana — aveva affermato: «italiano e americano sono due elementi che non si fonderanno e non si comprenderanno interamente mai. E non tanto forse per le profonde ragioni etniche quanto per le condizioni dello scambio intellettuale fra l'una e l'altra nazione»⁶⁴.

Theodore Roosevelt, insomma, non fu un ideologo⁶⁵ — un modello di pensiero esportabile. Agiva d'impulso, e i suoi scritti erano la narrazione — se non la giustificazione — del suo agire. Quando cessò di calcare, in veste di primadonna, i palcoscenici della politica internazionale, retrocedendo, un po' recalcitrante, nei ruoli di comprimario, altri richiamarono su di sé i riflettori della ribalta, ed egli non si lasciò dietro nulla che lo ricordasse. Non testi a cui rifarsi; ispirò al massimo, manuali scolastici. Benedetto Croce, parlando dei nostri innovatori al principio del secolo, an-

63. Riportato da LORENZA GIORGI, «L'immagine degli Stati Uniti nelle riviste fiorentine del primo Novecento», in *Italia e America...*, cit., 433. Al saggio della Giorgi che, quantunque da diversa angolazione, tratta il medesimo argomento, il presente scritto deve molto.

64. *Ivi*, 467.

65. Piero Bairati non lo include fra le voci dell'antologia: *I profeti dell'impero americano* (Torino 1975). Quando lo nomina, in un brano introduttivo, è solo per sottolinearne lo spregiudicato 'pragmatismo': «Theodore Roosevelt, il pugilatore della politica, il *rugby rider*, il 'conservatore progressista', pescherà a piene mani in questo pattume culturale» (p. 124).

nota: «Raccomandavano di riformare dal fondo l'educazione e la scuola, buttando via i vecchi libri di timida morale e sostituendoli con quelli dei Kipling e dei Roosevelt»⁶⁶.

Più in alto la sua voce non doveva risuonare. Nei tre filoni in cui — secondo Valiani — possono essere raggruppate «le sorgenti culturali che sboccarono nel fascismo, e contribuirono alla sua vittoria politica, ottenuta tuttavia con la violenza armata»⁶⁷: nazionalismo, irrazionalismo, attualismo gentiliano di lui non si rinviene traccia esplicita. Si ha l'impressione che, per molti, il bollente americano costituisse ancora un sottofondo — una presenza implicita; ma in effetti, scrittori che un tempo lo avevano esaltato adesso non facevano nemmeno lo sforzo di risalire al suo nome, tutti presi dal turbinoso sovrapporsi di nuovi, più tangibili, avvenimenti, ormai formanti un groviglio anche ideologicamente difficile da districare.

Al nazionalismo italiano non occorre modelli stranieri. L'aveva proclamato, l'abbiamo detto, Prezzolini in «L'aristocrazia dei briganti»; lo conferma, indicandone un perché, Chabod: «Era una *forma mentis* particolare (...) Il sentimento nazionale italiano era stato creazione di pensatori e scrittori e non aveva avuto, per troppo tempo, il sostegno di una realtà politica concreta, com'era successo a Francia e Inghilterra (...) Una *forma mentis* pervasa di letteratura con i pregi e i difetti della letteratura: slancio spirituale, appello alle forme superiori, pensiero, arte, cultura, e non alle inferiori, razza, sangue, territorio; ma anche e spesso vanità orgoglio già aveva esclamato il Manzoni; e mancanza quindi di senso del limite e della misura, e predominio del fantasma storico sulla conoscenza e valutazione attenta della realtà effettuale delle cose».⁶⁸

Man mano che ci si addentrava nel ventesimo secolo, però, la fase «letteraria» del nazionalismo (sia Corradini che Morasso ave-

66. *Storia d'Italia...*, cit., 219.

67. LEO VALIANI, «Le tre culture che si misero la camicia nera» in *Corriere della sera illustrato*, 3 novembre 1979.

68. FEDERICO CHABOD, *Storia della politica estera italiana dal 1870 al 1896*, Bari 1951, Vol. I, 301.

vano tentato, infelicamente, la via dei romanzi e dei drammi) era stata soppiantata da un'altra, più concreta, con maggiore orecchio per le realtà sociali, per la quale Corradini era stato pronto a coniare un nuovo motto: «La nazione proletaria»⁶⁹. «Proletario», «sindacalismo» erano termini cui la prosa del presidente americano sarebbe accozzata male («anarco-sindacalismo», poi, avrebbe fatto rizzare i peli sul collo a lui personalmente). Difatti l'astro sotto cui la congiunzione si verificò fu quant'altri mai europeo: Georges Sorel⁷⁰. Ma anche un altro aspetto del «nuovo» nazionalismo era idoneo a mettere in imbarazzo i fautori del «Presidente progressista». Dopo la fondazione, a Firenze nel 1910, dell'Associazione Nazionalista, il precedente disordinato, estemporaneo insieme di «virtuosi» s'era trasformato in una ben diretta orchestra, in «un partito confessatamente di estrema Destra. Molti industriali fornirono i fondi necessari alla sua organizzazione e ai suoi giornali, dato che approvavano in pieno sia la sua politica estera d'espansione che la sua politica interna autoritaria e tendente a imporre una rigida disciplina ai lavoratori»⁷¹.

È probabile che non vi fosse più obiettivamente posto per Roosevelt — ad eccezione che per qualche sua roboante frase isolata — nel nostro nazionalismo, originato da cause storicamente diverse. Di certo non ve n'era per i «letterati», ai quali la fortuna in Italia del pugnace uomo politico americano era principalmente dovuta. Il nazionalismo, da noi, era diventato un'altra cosa; nelle parole di Asor Rosa, «una cosa seria»⁷².

69. «Gli estremi talvolta si toccano: se Corradini aveva additato una possibile confluenza del nazionalismo nel sindacalismo, alcuni sindacalisti rivoluzionari scoprirono la loro vocazione nazionalistica in occasione della guerra di Libia e della prima guerra mondiale» (Boatto, «Profilo...», cit., 148.)

70. Bobbio afferma: «Fu un pensatore tempestoso, che si abbandonò a tutti i venti più furiosi della sua epoca per il gusto di essere sempre in burrasca» (*ibidem*). Su di lui, più esteso, v. anche VITA-FINZI, *Le delusioni...*, cit., 29. e segg.

71. DENNIS MACK SMITH, *Italy. A Modern History*; cito dalla traduz. ital.: *Storia d'Italia dal 1861 al 1958*, Bari 1959, 425. A p. 419, Mack Smith aggiunge: «Questo partito non mancava di un suo idealismo degno di ammirazione, ma ben presto ne acquistarono il controllo gli elementi peggiori, inebriati di un volgare imperialismo a base di violenza e di spirito di conquista. Il conte Sforza affermò che la sua attività di propaganda fu abbondantemente sovvenzionata dal potere del gruppo Ansaldo, le cui industrie siderurgiche e meccaniche dipendevano in larga misura per la loro prosperità dalla produzione di armi».

72. «La cultura», cit., 1251.

V'era, forse, ancora posto per i letterati negli altri movimenti — l'irrazionalismo e l'attualismo gentiliano — che, stando a Valiani, forniscono basi culturali al fascismo, e scrutando i quali si possono ritrovare i nomi di due dei «rumorosi banditori» del pensiero americano in Italia! Posto se ne trova, ma si tratta di letterati *sui generis*.

Presentando *Vecchio e nuovo nazionalismo* (Milano 1914), di cui Papini è coautore, Prezzolini dichiara che i saggi in esso contenuti, già apparsi su *Il Regno*, venivano ripubblicati «per una rivendicazione»: cioè che l'aspetto concreto di cui in quegli anni il nazionalismo si paludava era nato da un albero ben identificabile⁷³. Ma perché, allora, questa frazione di *Il Regno* non seguì Corradini nel neonato partito nazionalista? Perché — afferma Prezzolini — ebbimo «un profondo rivolgimento di idee che ci spinse a considerare i valori etici e ideali come assai più importanti per la vita degli italiani del brutale successo della forza, il miglioramento interno come più urgente di ogni ricerca di conquista esterna», e persino (non trascoliamo)! «il moto socialista e democratico con un senso di maggiore ed equanime storicità (...) *La Voce* fu la manifestazione di questo nuovo stato d'animo dei due collaboratori de *Il Regno* e principalmente del mio, che la dirigevo. Le polemiche col nazionalismo furono feroci, personali, violente fino alle colluttazioni per strada». Forse conclusione inevitabile per una vicenda divenuta tanto incandescente.

73. «Tutto il lato più fruttifero e che ha avuto più efficacia; tutto il lato pratico e sociale del nazionalismo; — come la preoccupazione di interessi economici e di cultura; — tutto questo si trovò nel *Regno* per opera di quel gruppo che prima, contemporaneamente e dopo, collaborava al *Leonardo*, e, diciamo pure, di quelle due persone che si chiamavano Giovanni Papini e Giuseppe Prezzolini (...) In breve: l'intonazione e la tendenza del nazionalismo pur presentando ancora in abbondanza spoglie e forme di quello letterario comune a Corradini e agli altri letterati giornalisti suoi colleghi in nazionalismo, fu data dall'altro nazionalismo, da quello del Papini e del Prezzolini del *Regno*» (*Vecchio e nuovo...*, cit., IV VI; *Ibidem*, la successiva citazione nel testo).

Per quanto riguarda particolarmente Roosevelt: «I nazionalisti del *Regno* [quelli che Prezzolini bolla come «letterati giornalisti»] benché avessero visto nell'America quasi una prosecutrice dello slancio conquistatore di Roma, in seguito ritennero che solo l'Italia poteva essere la vera erede della tradizione imperiale romana; all'Italia soltanto spettava il compito di continuare la missione civilizzatrice di Roma nel mondo» (GIORGI, «L'immagine...», cit., 446).

Nel rivendicare una sorta di esclusiva per *La Voce*, Prezolini dice il vero. Papini, che pure la diresse *pro tempore* dall'aprile all'ottobre 1912, non volle mai identificarvisi⁷⁴. Nel 1911 fondò con Giovanni Amendola un'effimera *L'Anima*; poi, in compagnia di Ardengo Soffici, si staccò definitivamente dal tronco vociano, dando vita, nel 1913, a *Lacerba*. A Roosevelt non sarebbero dispiaciute certe tirate antitolstoiane di Papini e neppure l'aggressività dei futuristi con i quali lo scrittore fiorentino presto si congiunse (il «Programma politico futurista» apparve il 15 ottobre 1913 su *Lacerba*). Ancor più gli sarebbero piaciuti alcuni «elementi comuni al nazionalismo e al futurismo e lacerbismo» che Scalia elenca⁷⁵. Tutto si traduce — parla ancora Scalia — in un «attivismo convulso e vizioso (...) *Lacerba* appartiene al fronte unico che si viene costituendo in quei mesi di attese e di decisioni, dalla 'politica' dannunziana delle orazioni e delle sagre, al futurismo di Marinetti, al nazionalismo, al 'rivoluzionarismo' mussoliniano. *Lacerba* è la più vicina alla pubblicistica politica del *Popolo d'Italia*, e Papini stesso vi collabora»⁷⁶. Si chiude così idealmente il cerchio da quando, alla morte del *Leonardo*, Papini e Prezolini avevano affermato che «le idee non sono delle parole che s'imparano ma delle cose vive che si possono vivere, godere ed uccidere».

Restano *La Voce* e Prezolini.⁷⁷ Dopo quanto premesso, è quasi inevitabile che il Roosevelt di cui si parlerà sia ben diverso da

74. «Io sono amico di Prezolini... ma è falso: mille volte falso che 'papinismo' sia 'prezzolinismo'. Fra me e Prezolini vi sono differenze fondamentali di temperamenti, di opinioni, di reazio, di attività, ecc. e sarebbe l'ora di finirla con questa leggenda dei fratelli siamosi nella filiuscula...» *La Voce*, V, 10 — 6 marzo 1916; riportato in *La cultura italiana...*, cit., IV (*Lacerba, La Voce, 1914-1916*), a cura di GIANNI SCALIA, «Introduzione», 67].

75. «L'esaltazione 'del sangue e della razza' (...) il mito della violenza come scuola del coraggio e dell'obbedienza cieca agli ideali, in una disciplina in cui si celebra l'individuo 'eletto'...» (*Ivi*, 66-67).

76. *Ivi*, 14.

77. *La Voce* era nata — a Firenze, il 10 dicembre 1908 — «non come espressione di un orientamento unitario, ma quasi ostentando l'ambizione di offrire un luogo d'incontro e di verifica ad esperienze e metodi intellettuali eterogenei se non contrastanti»; Prezolini, però, «è un ideologo che brucia una dopo l'altra, predestinandosi all'agnosticismo, le più varie e contraddittorie avventure mentali» (*La cultura italiana...*, cit., III (*La Voce, 1908-1914*), a cura di ANGELO ROMANO, «Introduzione», 16).

quello un tempo illustrato (se non esaltato) sulla stampa italiana. Ormai di lui, delle sue parole, nel diorama culturale italiano non c'era più bisogno. Via libera, quindi, ai suoi critici⁷⁸.

Chi ne parla, in quest'occasione, è George Herron, vecchio socialista americano trasferitosi a Firenze, in un saggio piuttosto lungo, diviso in due parti. Come gli scritti di segno opposto fin qui segnalati, questo ruota intorno a pochi concetti basilari: Roosevelt «incarna e proclama la fondamentale immoralità sociale, la dottrina che il potere crea il diritto». Persino la sua pretesa «imperialità» viene capovolta: «Egli appartiene alla classe degli autocrati della decadenza romana e dei minori despoti orientali»⁷⁹. Sarà l'unica volta in cui di Roosevelt si parlerà su *La Voce* e — nonostante il suo sfegatato agitarsi per trascinare gli Stati Uniti nel conflitto mondiale — una delle ultime in cui lo si vedrà nominato a lungo sui giornali italiani.

Anche di Prezzolini potrebbe ben dirsi che s'agita parecchio. Tutti i suoi sforzi, però, sono impegnati a turare le falle che continuamente si aprono nel vascello da lui varato. Le definizioni — anzi le scissioni — si susseguono: oltre a Papini e Soffici anche Salvemini se ne era andato da *La Voce*, risentito per l'atteggiamento solo inizialmente contrario assunto dalla rivista verso la guerra di Libia⁸⁰. E, in fin dei conti, l'attivismo prezzoliniano dove porta? Sul piano politico esso diviene sempre più decisamente

78. Anche tra i nazionalisti, d'altronde, Roosevelt aveva cessato di essere moneta corrente: «l'imperialismo americano additato come esempio, svencolato come bandiera per scuotere dall'immobilità la borghesia italiana, non destava più ammirazione o meraviglia, ma cominciava a far paura a Corradini e ai suoi compagni per il danno che sarebbe potuto derivarne all'«innato impero latino». Nei sogni velleitari degli aspiranti imperialisti italiani, gli Stati Uniti cessavano il loro ruolo di guida per diventare con tutta la loro potenza dei terribili antagonisti» (GIORCI, «L'immagine...», cit., 432).

79. *La Voce*, II, 20 (28 aprile 1910). V. anche: GIORCI, «L'immagine...», cit., 446-447, e il mio «Theodore Roosevelt...», cit., 230-231.

80. «Per quanto allora e in seguito Prezzolini tentasse di minimizzare l'accaduto, riducendolo a caso personale, non v'è dubbio che quell'episodio mostra la debolezza del tentativo consistente nel creare un fascio d'intelligenze nazionali al di sopra del partito» (ASOR ROSA, «La cultura», cit., 1301-1302). Il 16 dicembre 1911 Salvemini fece uscire il primo numero di *L'Unità*.

interventista⁸¹ su quello filosofico, «*La Voce* espresse il travaglio interno all'idealismo della *Critica* e rappresentò, almeno in parte, il passaggio ideale dal crocianesimo all'attualismo, per meritarsi alla fine l'accusa di Boine, di esser divenuta 'la *Civiltà cattolica* dell'idealismo italiano'»⁸².

Col primo numero del 1914 fa la sua comparsa il sottotitolo: «rivista d'idealismo militante». Ma siamo ormai agli sgoccioli. Nel «Congedo», il 28 novembre, Prezzolini esordisce con: «Questo numero esce senza quasi una riga mia.

Un'ondata di quella stanchezza che mi sembra portar dietro da anni e che mi sbocca fuori ogni tanto, mi ha sorpreso anche questa volta, quasi per dimostrarmi che se non lasciassi *La Voce* sarebbe *La Voce* che lascerebbe me». E le ultime parole sono quasi un gemito: «Stanchissimo chiudo».

«Se c'è un tratto comune, un elemento caratterizzante i più diversi settori culturali — scrive Asor Rosa, riassumendo tutto il periodo — questo è la ricerca, l'ossessione quasi, di un'arte capace di persuadere altrui: la crescita — da Sorel a Croce, da Pareto a Mosca, da Gentile a Prezzolini — dei modi con cui la cultura e l'intelligencija possono contribuire a orientare gli uomini, le masse, dentro l'«onnipotenza dell'organizzazione». Poi in nota, aggiunge: «Nessuno riesce a toglierci dalla testa l'impressione che *La persuasione e la retorica*, scritta da Michelstaedter nel corso del 1910, sia in qualche modo una risposta a quell'Arte del persuadere, che Prezzolini aveva pubblicato solo pochi anni prima, nel 1906. Prezzolini vi aveva concentrato il meglio (si fa per dire) della sua esperienza psicologica, maturata attraverso il prammatismo e i testi di James; ma non aveva potuto fare a meno d'impastare la sua cultu-

81. Ne ha ripercorso l'inarrestabile progredire in tal senso Lucia Strappini nella parte conclusiva di «Cultura e nazione. Analisi di un mito» in STRAPPINI — MUCCOET — ABRUZZESI, *La classe dei colti*, Bari 1970.

82. GARIN, *Cronache...*, cit., 328. Più conciso, Gramsci parla dell'«atteggiamento del Croce e del Gentile (col chierichetto Prezzolini)» [ANTONIO GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, Ediz. Gerratana), II, 1305].

ra libresca di molte concrete reminiscenze di sapienza italica (...) S'intende che la 'persuasione' è per Prezzolini ciò che Michelstaedter chiama la retorica»⁸³.

GIUSEPPE GADDA CONTI

83. «La cultura», cit., 1289. V. anche il ricordato saggio di LUCIA STRAPPINI, «Cultura e nazione...», una delle cui parti è intitolata: «L'arte di persuadere (Leonardo)».

From the first settlement of the city in 1630 to the present time, the city has been a center of commerce and industry. It has been a city of firsts, and it has been a city of progress. It has been a city of the future, and it has been a city of the present.

The city has been a city of the future, and it has been a city of the present. It has been a city of the future, and it has been a city of the present. It has been a city of the future, and it has been a city of the present.

The city has been a city of the future, and it has been a city of the present. It has been a city of the future, and it has been a city of the present. It has been a city of the future, and it has been a city of the present.

The city has been a city of the future, and it has been a city of the present. It has been a city of the future, and it has been a city of the present. It has been a city of the future, and it has been a city of the present.

The city has been a city of the future, and it has been a city of the present. It has been a city of the future, and it has been a city of the present. It has been a city of the future, and it has been a city of the present.

The city has been a city of the future, and it has been a city of the present. It has been a city of the future, and it has been a city of the present. It has been a city of the future, and it has been a city of the present.

The city has been a city of the future, and it has been a city of the present. It has been a city of the future, and it has been a city of the present. It has been a city of the future, and it has been a city of the present.

The city has been a city of the future, and it has been a city of the present. It has been a city of the future, and it has been a city of the present. It has been a city of the future, and it has been a city of the present.

IL PRIMO IMPATTO DELLA PSICOANALISI SULLA CULTURA AMERICANA

In un saggio ormai famoso di diversi anni fa Frederick Crews faceva notare come la psicoanalisi sia l'unica psicologia che ha mutato seriamente il nostro modo di leggere¹. Che la psicoanalisi sia divenuta parte integrante della cultura americana è oggi dimostrato dalla sua quieta accettazione da parte del mondo accademico: presso l'Università di Buffalo è stato creato il Center for the Psychological Study of the Arts, ed oltre ai saggi critici che compaiono su riviste varie, *American Imago*, *Literature and Psychology* e *Hartford Studies in Literature* vi sono interamente dedicate².

Ma guardando indietro all'impatto del pensiero psicoanalitico sulla letteratura americana si è colpiti dalla presenza o dall'assenza in determinati periodi di varie correnti psicoanalitiche, e ci si chiede quali siano i motivi che ne hanno determinato o favorito la penetrazione.

Si deve quindi risalire alla fine dell'ottocento e all'inizio di questo secolo per trovare una specie di preparazione popolare alla psicoanalisi, il «New Thought» o «Mind-cure Movement». In esso confluivano e giungevano a fermentazione correnti filosofiche e fenomeni diversi. William James vi riconosceva il trascendentalismo, l'insegnamento del Vangelo, l'idealismo di Berkeley, lo spiritismo, una versione popolare dell'evoluzionismo, l'Induismo.

Caratteristica fondamentale era la fede nei poteri terapeutici di un atteggiamento sano, del coraggio e della speranza. Si trattava quindi di terapie fondate sulla suggestione, come quelle della Christian Science o del movimento del Divine Healing. In queste filosofie si ritiene che attraverso il subcosciente l'uomo sia in di-

1. F. CREWS, *Out of My System. Psychoanalysis, Ideology and Critical Method*, New York, Oxford University Press, 1975 (1966).

2. V. a questo proposito A.E. STONE, «Psychoanalysis and American Literary Culture», in *American Quarterly*, 28, 1976.

retto contatto con la Divinità e che sia sufficiente rilassarsi per rinascere spiritualmente. James notava l'affinità di questo metodo con la giustificazione attraverso la fede dei Luterani, l'accettazione della grazia dei Wesleyani, e tenendo conto dei risultati positivi raggiunti con questi metodi doveva ammettere:

The results, slow or sudden, or great or small, of the combined optimism and expectancy, the regenerative phenomena which ensue on the abandonment of effort, remain firm facts of human nature, no matter whether we adopt a theistic, a pantheistic-idealistic, or a medical-materialistic view of their ultimate causal explanation...mind-cure has made what in our protestant countries is an unprecedentedly great use of the subconscious life³.

Erano questi tra i mezzi usati in America per fronteggiare la «crisis of nerves» che a sentire la stampa del 1905 stava assumendo proporzioni allarmanti. Il tasso d'aumento delle malattie mentali, si leggeva, era superiore a quello della crescita della popolazione. Le statistiche calcolavano mezzo milione di nevrotici ogni ottanta milioni di abitanti, i suicidi erano in aumento. Una speranza sembrò venire dalla fondazione di un nuovo movimento di terapia religiosa, il più diffuso tra il 1906 e il 1909, lo *Emmanuel Movement*. Fondato dal Reverendo Elwood Worcester con la collaborazione di James Jackson Putnam di Harvard e dei medici Silas Weir Mitchell e Isador Coriat, tenne la prima affollatissima riunione nella Emmanuel Church di Boston all'insegna del «moral and psychological treatment of nervous and psychic disorders». Si basava sulla fede nella possibilità che ognuno potesse accedere alla *inner light*, all'illuminazione interiore. La rapida diffusione di queste idee era favorita dalla stampa, all'*Emmanuel Movement* era dedicata la rubrica «Happiness and Health» di *Good Housekeeping*, una sezione del *Ladies' Home Journal*. Dal 1908 al 1909 il movimento pubblicò una sua rivista, *Psychotherapy*⁴. A garanzia della scientificità del

3. W. JAMES, *The Varieties of Religious Experience*, London, Collins, 1960 (1901-2), pp. 122, 125.

4. La rivista aveva il sottotitolo «A Course of Reading in Sound Psychology, Sound Medicine and Sound Religion».

movimento erano i nomi dei principali curatori della rivista, alcuni legati ad Harvard come William B. Parker, Joseph Jastrow, James Jackson Putnam, e in ogni caso nomi prestigiosi della psichiatria del tempo, come Frederick Peterson e A.A. Brill. I fondamenti teorici erano postulati nel volume di Isador Coriat e del Rev. Samuel McComb, *Religion and Medicine*, così che la prima fondamentale immagine popolare dell'Inconscio era quella di un io subliminale dai poteri occulti e possibilmente connesso con l'Aldilà⁵.

Non si può sottolineare mai abbastanza il ruolo della stampa nella diffusione dell'interesse per la psicoterapia in America, e tra i primi a fare uso di questo mezzo di comunicazione di massa era stato William James, che sullo *Scribner's Magazine* del marzo 1890 aveva divulgato le idee di Pierre Janet, lo psichiatra francese che aveva studiato i casi di personalità multiple. Mentre specialisti neurologi tenevano rubriche specializzate, come Frederick Peterson su *Colliers*, i giornalisti si interessavano di psicoterapia e ne scrivevano su giornali diversi come *Outlook*, *Harper's*, *Atlantic*, *Current Literature*, o il muckraker *American*.

Se l'opinione pubblica era così sensibilizzata alla psicoterapia, molti specialisti la assimilavano allo spirito progressista dell'età di Roosevelt, all'idea prevalente che l'uomo avesse il potere di agire sul suo ambiente e ricostruire così sia la società che l'individuo, se guidato da una élite illuminata. Alcuni così aderivano alle idee esposte da Edward A. Ross nel suo *Social Control* (1901), opera di grande successo in cui si sosteneva che gli agenti di controllo mistici ed autoritari sarebbero stati gradualmente rimpiazzati da forze come il rispetto di sé, la consapevolezza, persino una sorta di religione sociale non basata su teologie. Theodore Roosevelt aveva espresso la sua straordinaria ammirazione per Ross:

Your plea is for courage, for uprightness, for far-seeing sanity, for active constructive work... You insist, as all healthy-minded patriots should insist, that public opinion, if only sufficiently enlightened and

5. V. N.G. HALE JR., *Freud and the Americans*, New York, Oxford University Press, 1971, il cap. «Mind Cures and the Mystical Wave: Popular Preparation for Psychoanalysis».

aroused, is equal to the necessary regenerative tasks and can yet dominate the future⁶.

Nel tentativo di agire sull'ambiente che causa la malattia mentale, molti psichiatri aderivano al movimento per l'eugenetica, alla lotta contro l'alcolismo, contro la prostituzione per il controllo delle malattie veneree causa di alcuni tipi di malattia mentale. Il ruolo del medico si ampliava così alla cura del benessere sociale oltreché individuale, ed al controllo del rapporto tra individuo e società. Le nuove «European Theories» sulla psiche umana si sarebbero inserite tra le contraddizioni della «Progressive Era». A portarle negli Stati Uniti nel settembre 1909 erano stati proprio Sigmund Freud e Carl Gustav Jung, invitati da Stanley Hall a partecipare alle celebrazioni per il ventennale della fondazione della Clark University a Worcester, Massachusetts. In quell'anno erano uscite le prime traduzioni curate da A.A. Brill, *Selected Papers on Hysteria* di Freud e *Psychology of Dementia Praecox* di Jung. Ma il pubblico dei non specialisti si avvicinava per la prima volta alle loro idee con l'intervista a Freud pubblicata sul *Boston Evening Transcript* pochi giorni dopo il suo arrivo. Il giornalista presentava lo psichiatra viennese come un medico dotato di particolare carisma, e secondo la moda frenologica si soffermava a descrivere «His high forehead with the large bumps of observation and his beautiful, energetic hands are very striking». Da parte sua Freud aveva subito preso le dovute distanze dallo *Emmanuel Movement* e dalle terapie religiose in genere:

This undertaking of a few men without medical training or with very superficial medical training seems to me at the very least of questionable good. I can easily understand that this combination of church and psychotherapy appeals to the public, for the public has always had a certain weakness for everything that savours of mysteries and the mysterious, and these it probably suspects behind psychotherapy, which, in reality has nothing, absolutely nothing mysterious about it⁷.

6. H.F. May, *The End of American Innocence*. New York, Knopf, 1959, p. 155. Sul «social controls» v. il cap. «Questioners».

7. intervista di A. Albrecht, v. N.G. Hale, *cit.*, p. 226.

Rifiutando come superate ipnosi e suggestione e criticando lo *Emmanuel Movement*, Freud attirava l'interesse di quegli specialisti che basandosi sul positivismo e sul pragmatismo avevano rifiutato le terapie religiose. Ma era rimasto dubbioso William James, che aveva assistito alle Worcester Conferences con Franz Boas, Ernest Jones, E. B. Titchener, Joseph Jastrow, A. A. Brill, F. B. Holt e James J. Putnam e così scriveva all'amico psichiatra svizzero Theodore Flournoy:

he made on me personally the impression of a man obsessed with fixed ideas. I can make nothing in my own case with his dream theories; and obviously «symbolism» is a most dangerous method. A newspaper report of the congress said that Freud had condemned the American religious therapy (which has such extensive results) as very «dangerous» because so «unscientific». Bah! ⁸.

Più aperto nei confronti delle terapie religiose si era dimostrato Jung, che aveva discusso la sua tesi di laurea sulla *Psicopatologia dei cosiddetti fenomeni occulti*, e che era rimasto affascinato da William James:

I spent two delightful evenings with William James alone and I was tremendously impressed by the clearness of his mind and the complete absence of prejudices... I was also interested in parapsychology and my discussions with William James were chiefly about this subject and about the psychology of religious experience⁹.

In generale sia Freud che Jung erano stati accolti con grande interesse, dai colleghi americani non erano venute opposizioni, e Jung scriveva entusiastiche lettere alla moglie, del conferimento della laurea *honoris causae*, dei viaggi nello stato di New York, delle intuizioni sulle contraddizioni della società americana:

Men are well off here as the culture permits; women badly off. We have seen things here that inspire enthusiastic admiration, and things

8. H. JAMES, *The Letters of William James*, Boston 1920, p. 37.

9. C.G. JUNG, *Letters*, I, Princeton University Press, 1973, p. 531, lettera a Virginia Payne del 23.7.1919.

that make one ponder social evolution deeply. As far as technological culture is concerned, we lag miles behind America. But all that is frightfully costly and already carries the germ of the end in itself¹⁰.

Mentre Jung avrebbe dichiarato che poche cose potevano essere istruttive per un Europeo come guardare al Vecchio Continente dalla cima di un grattacielo di New York,¹¹ Freud (che aveva quasi vent'anni di più) si era chiuso davanti alla realtà del Nuovo Mondo, che non avrebbe più visitato. Sarebbe toccato ad A. Brill, che aveva lavorato con Jung all'Ospedale Burgholzi di Zurigo, fare da ambasciatore delle teorie di Freud negli Stati Uniti. Quanto a Jung, sarebbe tornato egli stesso a diffondere le sue idee e a studiare «sul campo» la complessa psiche americana, di cui lo interessavano in particolare le relazioni con i negri e gli Indiani.

Nel 1910 Jung si recava a Chicago per far visita ad un paziente, e sull'*American Magazine* compariva un articolo sul movimento psicoanalitico, il cui tono è un indice dello spirito con cui un profano di buona cultura guardava alle nuove teorie, un misto di scetticismo e curiosità per quelle che il titolo definiva «Remarkable Cures Effected by Four Great Experts Without the Aid of Drugs or Surgeons' Tools»:

Thus far, it must be said, no other leading psychopathologist has accepted this sweeping, audacious theory. But it is being pressed vigorously by Freud and a rapidly increasing band of disciples¹².

Nel 1910 usciva anche il primo saggio di applicazione della psicoanalisi alla critica letteraria, *Hamlet and Oedipus* di Ernest Jones,¹³ ma il pubblico non era ancora sufficientemente informato, e tranne che sulle riviste specializzate, non comparivano arti-

10. Lettera ad Emma Jung in C.G. JUNG, *Memories, Dreams, Reflections*, New York, 1965.

11. In C.G. JUNG, *Memories...*, cit. p. 247.

12. *American Magazine*, LXXI, 1910, pp. 71-81.

13. Questo il titolo dato al saggio nel 1949. Originariamente esso era «The Oedipus Complex as an Explanation of Hamlet's Mystery» in *American Journal of Psychology*, Jan. 1910.

coli d'interesse, anche se in genere il tono era di cauta accettazione, come «The New York Art of Interpreting Dreams» comparso sul *Forum* del 1911. Avevano inizio in questo articolo quelli che sarebbero stati i vari e diversi tentativi di definire l'inconscio per un vasto pubblico. Per Edward M. Weyer l'inconscio quale si poteva sperimentare attraverso i sogni, era un «busy theatre» di cui l'individuo era ad un tempo proprietario, spettatore e critico. Il sogno, come esperienza più sperimentabile dell'azione dell'inconscio era l'argomento più dibattuto da quanti sulle riviste parlavano di psicoanalisi. Per il Reverendo Samuel McComb (già tra i teorici dello Emmanuel Movement) in un articolo sul *Century Magazine* il sogno non poteva essere, come ipotizzato da Freud, l'appagamento di un desiderio sessuale, che altrimenti non ci sarebbe stato spazio nella psiche umana per motivi più nobili, ma una allegoria:

like the Pilgrim's Progress, which, indeed, with unconscious insight, its author sets forth under the guise of a dream¹⁴.

Sul *McClure's Magazine* nel 1912 un articolo sul sogno proponeva una immagine della psiche ingenua ma pertinente:

The conscious self keeps house in a tidy little apartment... (sotto il quale si estendono) cellars and galleries and caverns, full of strange things¹⁵.

Nello stesso anno veniva pubblicato *Poetry and Dreams* di Frederick Clarke Prescott, in cui si proponeva un'analisi della creatività e dell'opera poetica veramente sofisticata per l'epoca. Partendo dalla ipotesi che l'opera d'arte fosse il prodotto di un desiderio, la poesia consentirebbe di trasformare il reale in ideale, mentre i desideri del poeta vengono rappresentati sotto aspetti diversi,

disguised, conveyed through a medium of fiction, bodied in strange forms as a result of the alchemic action, the dream-work of the poet's brain.¹⁶

14. «The New Interpretation of Dreams», *Century*, LXXXIV, 1912.

15. E. MRM, «Dreams and Forgetting», in *McClure's*, XXXIX.

16. v. C.U. MORRISON, *Freud and the Critic*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1968, p. 52.

Come il sogno, la poesia avrebbe per l'uomo creativo un potere compensatorio, necessario ad assicurare la salute mentale del poeta. La poesia sarebbe stata così la risoluzione di un conflitto tra il desiderio del poeta (l'ispirazione) e l'autorità esterna (inibizione o convenzione poetica del tempo).

Sul sogno usciva nel 1913 nella traduzione di A. A. Brill e A. B. Kuttner *The Interpretation of Dreams* di Freud, che per la preminenza data all'interpretazione in chiave sessuale del simbolismo onirico provocava una polemica recensione su *The Nation*: le spiegazioni date da Freud erano «improbable and revolting». Mentre Horace Kallen su *The Dial* invitava a non giudicare le considerazioni di Freud se non alla luce delle loro applicazioni cliniche, per quel che servivano ad illuminare le oscurità della «psychological jungle». Nuove polemiche suscitava nel 1914 la comparsa della *Psychopathology of Everyday Life*, che Alfred Booth Kuttner recensiva per la *New Republic*¹⁷, invitando poi da quelle stesse pagine a non confondere la teoria freudiana con le possibili mistificazioni e semplificazioni fatte da ciarlatani che inducevano i pazienti in «false analisi». Nel 1915 la psicoanalisi era ormai diventata argomento di discussione nei salotti americani, e già Walter Lippman invitava dalle pagine della *New Republic* a stare in guardia contro i salottieri detrattori di Freud, che, insegnava il Maestro, respingevano le sue teorie per autodifesa¹⁸.

Si deve a Max Eastman, accostatosi in quegli anni alla psicoanalisi per curare una fastidiosa somatizzazione, un primo resoconto «popolare» apparso su *Everybody's Magazine*¹⁹. In «Exploring the Soul and Healing the Body» Eastman parlava della vita di Freud e della sua teoria, che avrebbe potuto mutare la vita di migliaia di persone in America. Spiegava come la psicoanalisi fosse una tecnica per sondare l'inconscio, il luogo delle fantasie e dei desideri repressi. Per descrivere la psiche Eastman ricorreva all'immagine di un pozzo:

17. «A Note on Forgetting», *New Republic*, I, 1914.

18. «Freud and the Layman», *New Republic*, II, 1915.

19. June 1915.

a mysterious well of water, whose conscious surface is not large but which spreads out to great distances and great depths below.

Sul numero seguente di *Everybody's Magazine* Eastman faceva una satira degli usi salottieri della *Psychopathology of Everyday Life*²⁰.

Chi veniva in quegli anni introdotto nel Greenwich Village o nel salotto di Mabel Dodge, a sentire come li ricordano Floyd Dell o Walter Lippman, non poteva sfuggire almeno ad una versione diluita della psicoanalisi²¹. Si cominciava spesso dai test di associazione verbale introdotti da Jung, per poi venire ad interpretare, prima con scetticismo, poi con crescente interesse, i sogni propri o degli amici, di cui si seguivano i lapsus o gli atteggiamenti più o meno inconsapevoli. Molti erano in analisi o lo erano stati. Kuttner era stato analizzato da A. A. Brill, Mabel Dodge²² credeva di poter rimediare alla sua superficialità semplicemente passando da un analista all'altro, da Smith Ely Jelliffe di Fordham ad A. A. Brill. Nel suo salotto invitava a parlare A.A. Brill, cui più tardi avrebbe confidato il suo amore per D. H. Lawrence²³.

Max Eastman recensiva in toni trionfalistici su *The Masses* un saggio di interpretazione psicoanalitica di Martin Lutero, sferrando ancora un attacco al Puritanesimo, bersaglio comune degli abitanti del Village. Spiegava così che lo scisma di Lutero e la dottrina della salvezza attraverso la fede erano nient'altro che il risultato di

unmanageable concupiscence and auto-erotic habits in a monk of neurotic temperament. Such the foundation of protestantism.²⁴

20. «Mr. Le-cr-cr Oh? What's His Name?», *Everybody's*, XXXIII, 1915.

21. v. F. J. HOFFMANN, *Freudianism and the Literary Mind*, Louisiana State University Press, 1957.

22. M. DODGE LUHAN, *Movers and Shakers*, New York, Harcourt Brace, 1956, p. 20, inoltre p. 455: «Jelliffe had taught me to use that word: primitive. Later, Brill taught me another one: archaic».

23. Per un riferimento alla lettura delle opere di C.G. Jung e la conseguente discussione con D.H. Lawrence v. M. DODGE LUHAN, *Lorenzo de' Medici*, New York, 1953.

24. Jan. 1916, sul saggio di P. Smith in *American Journal of Psychology*, 24, 1913.

In generale chi parlava di psicoanalisi in quegli anni si riferiva a Sigmund Freud e «alla sua scuola», includendo così Alfred Adler e Carl Gustav Jung. Questi era stato invitato da Smith Ely Jelliffe a tenere delle lezioni alla Fordham University di New York nel settembre 1912, ed aveva parlato su «The Theory of Psychoanalysis». In quegli anni molti medici e pazienti americani si erano recati da Jung a Küsnacht, dandogli agio di osservare la psicologia americana. Intervistato dal *New York Times*, Jung aveva esposto le sue considerazioni. Non si era lasciato ingannare dall'educazione e dal formalismo americano, non poteva dimenticare la sorte toccata ai Negri:

The Southerners treat one another very courteously, but they treat the Negro as they would treat their own unconscious mind if they knew what was in it. When I see a man in a savage rage with something outside himself, I know that he is, in reality, wanting to be savage toward his own unconscious self²⁵.

Quanto al progresso, Jung si chiedeva cosa fosse all'origine dell'energia che aveva portato alla costruzione delle città, distruggendo con la *Wilderness* altre «growing things»: ora l'America si trovava a far fronte al suo momento più tragico, alla scelta cioè tra il dominare le macchine o farsi divorare da loro. Quanto ai rapporti tra i due sessi, Jung vedeva come l'uomo americano non avesse ancora imparato ad amare la donna come sua pari, il suo sentimento era ancora ad uno stadio primitivo, quello in cui l'uomo arcaico considerava la donna una sua schiava. Poichè questo gli era impedito dalla sua coscienza di uomo moderno, l'Americano proiettava sulla donna l'unica immagine femminile rispettata anche dall'uomo primitivo, quella della madre.

Quello del 1912 fu uno dei soggiorni più lunghi di Jung negli Stati Uniti. Dopo New York si recò a Chicago da McCormick, poi a Baltimore da Trigan Burrow, infine tenne una serie di lezioni e dimostrazioni pratiche di analisi al St. Elizabeth Hospital di Washington.

25. «America Facing Its Most Tragic Moment», *N.Y. Times*, Sept. 19, 1912, cit. in W. McGUIRE, *C.G. Jung Speaking*, Princeton University Press, 1978.

In una «storica» lettera a Freud, Jung scriveva trionfante che la psicoanalisi si era enormemente diffusa in America dall'anno delle conferenze alla Clark University. Ora Jung spiegava che nei seminari alla Fordham University aveva finalmente esposto le «sue» teorie sulla psicoanalisi:

Naturally I also made room for those of my views which deviate in places from the hitherto existing conceptions, particularly in regard to the libido theory. I found that my version of ΨA won over many people who until now had been put off by the problem of sexuality in neurosis²⁶.

Alla *libido* postulata da Freud come pulsione esclusivamente sessuale, Jung sostituisce il concetto di energia psichica, di cui quella sessuale era solo un aspetto. Questa l'ipotesi che Freud poteva leggere in *Wandlungen und Symbole der Libido*, che usciva a Zurigo proprio mentre Jung era in America. Coincidenza questa doppiamente significativa, se si considera l'importanza data nel libro al *Song of Hiawatha* di Longfellow²⁷. Tradotta da Beatrice M. Hinckle (e da Louis Untermeyer per la parte poetica), questa prima versione della *Libido* apparve a New York nel 1916 con il titolo di *Psychology of the Unconscious*²⁸. Fu questo un evento significativo per la cultura americana, e nel giro di poche settimane sulla stampa si susseguirono recensioni e polemiche. Il 6 maggio appariva sulla *New Republic* la recensione di Walter Lippman, che giudicava il libro di Jung una ricerca personale di una filosofia piuttosto che un contributo scientifico:

Jung has taken some of the prepossessions of the psychoanalyst to make a moral world for himself. He has introduced into the empirical labors and tentative inductions of Freud a series of grandiose generalizations about human destiny.

26. *The Freud Jung Letters*, Princeton University Press, 1974, p. 515, lettera del 11 Nov. 1912.

27. v. *La libido, simboli e trasformazioni*, il cap. «Il sacrificio».

28. La seconda edizione molto modificata è del 1952.

Il 20 maggio seguiva sulla *New Republic* una «difesa» da parte di James Oppenheim, ardente sostenitore delle teorie di Jung. Il 21 maggio appariva una recensione sul *New York Times*, l'8 giugno su *The Dial*. Nel numero di giugno-luglio di *The Little Review* un articolo di Florence Kiper Frank entrava nella polemica tra Freud e Jung spiegando la sua preferenza per quest'ultimo: il metodo freudiano era forse più interessante per il medico, mentre le idee di Jung «open up a realm of speculation and discovery more fascinating than that of Darwinism». Jung sembrava dimostrare che «we are more wonderful than we thought», se l'uomo della strada poteva scoprirsi affine ad un primitivo adoratore del sole e nella sua psiche si celavano contenuti simbolici la cui matrice era nei misteri eleusini.

Dal luglio al settembre una lunga polemica si accese su *The Nation* in seguito alla pubblicazione di un articolo di Warner Fite²⁹ che prendeva spunto dalla *Psychology of the Unconscious* per attaccare Freud e la psicoanalisi in toto. Secondo Fite tutto quel che dicevano gli psicoanalisti era «of the same order, not merely sexual, but abnormal and obscene»; le poche buone intuizioni di Freud erano guastate da una «ingeniously obscene imagination» che faceva apparire l'inconscio come una seconda personalità carica di mistero, di lussuria e di cattiveria. Difensori ed oppositori della psicoanalisi, Freudiani e Junghiani, medici e laici, dissero la loro opinione sulla rivista. Il grosso pubblico assisteva inerme al dibattito, e apprendeva che dal 1914 Jung non apparteneva più alla «scuola» di Freud.

Dalla letteratura e dai periodici del tempo risulta evidente che le teorie di Freud ebbero un' influenza molto più vasta di quelle di Jung.

Nei primi decenni del novecento la cultura americana era improntata al pragmatismo e al positivismo, dunque più ricettiva nei confronti del pensiero freudiano e all'idea che il sintomo nevrotico sia un «segno», qualcosa che stabilisce una corrispondenza diretta, piuttosto che alla teoria junghiana del «simbolo» mai interamente conoscibile, conciliazione di opposti, ponte tra passato e futuro, individuale e collettivo.

29. Professore di filosofia a Princeton.

La dottrina freudiana sembrò inoltre prestarsi ad essere assimilata all'attivismo ottimista della «Progressive Era», ad essere «americanizzata» in un modo che prefigurava adattamenti più tardi quali il «Neo-Freudianism» e la «adjustment psychology». Vista la diffusione di queste teorie nella società e nella cultura americana sarà utile ricostruire il clima scientifico operante in America all'inizio del secolo.

In un ambiente dominato dal positivismo gli psicologi erano i più dogmatici tra gli scienziati. Ogni spiegazione di fenomeni mentali veniva ricondotta a cause fisiologiche, a dati chimici e fisici, per essere inclusa in un sistema più ampio che permetteva di prevedere comportamenti futuri. Non vi era spazio in questo sistema che per i dati della coscienza, e la topografia dell'inconscio di Freud, in quanto descrizione di fenomeni che sfuggivano all'osservazione, veniva accusata di fumosa metafisica.

Ma gradualmente, superati i primi preconcetti, molti psicologi si resero conto che le idee di Freud potevano rientrare tra le concezioni deterministiche. In un articolo comparso nel 1911 su «The new art of interpreting dreams», uno psicologo asseriva:

Freud's investigations have strengthened the scientific conviction that the law of causation operates in the realm of ideas as rigidly as in the world of material things. Every mental state is determined in all particulars by the mental states that precede it³⁰.

Le ipotesi freudiane sull'influenza della società sull'individuo e la spiegazione dei fatti culturali come sublimazione della libido si amalgamavano bene con le teorie preesistenti sulla formazione della personalità determinata dell'ambiente sociale. Una idea simile veniva esposta da Edward Sapir su *The Dial* nel 1917³¹. Si deve a James Jackson Putnam una conciliazione della psicoanalisi con il Protestantismo del New England:

30. *Forum*, May 1911, pp. 589-600, cit. da R.H. Matthews, «The Americanization of Sigmund Freud», in *Journal of American Studies*, I, 1961.

31. «Psychoanalysis as a Pathfinder», *Dial*, 27 sept. 1917.

Freudian ideas, properly understood, were not enemies but allies; they could bolster traditional Protestant self-restraint and aspiration to perfect self and society. Psychoanalysis could be used to deepen moral self-analysis, it could reveal the universality of psychic conflict, while separating those aspects of it which were a basic tension of human existence from those which were pathological and curable by analysis so as to restore the patient to rational freedom and dignity³².

La stima di cui Putnam era circondato negli ambienti scientifici conferiva autorità alle sue opinioni, ed egli contribuì ad aprire la strada alle idee di Freud negli ambienti psichiatrici americani. Putnam elaborava anche una sua versione della psicoanalisi, presentata al Congresso Internazionale di Weimar nel 1911, in cui vedeva la coscienza umana identica all'Infinito ed i conflitti psico-sessuali come una manifestazione del cozzare tra la coscienza dell'infinito e la prigionia fisica nel temporale e transitorio. Queste idee anticipavano l'analisi esistenziale sviluppata in America negli anni cinquanta, ma per il momento incontravano soltanto scetticismo. Quel che veniva invece accettato dell'elaborazione di Putnam era l'accento posto sul disadattamento del nevrotico alla vita della comunità ed il ruolo della psicoanalisi che consentiva all'individuo di dominare gli impulsi inaccettabili, estendendo il dominio della ragione a zone della psiche fino ad allora nascoste. Sfuggiva a Putnam il ruolo dell'emotività nel rapporto analitico, egli vedeva la ragione come agente primario di controllo, come spiegava in un articolo apparso sul *New York Times* nel 1913:

those patients hovering on the borderline of insanity are made to see the absurdity of their fears, delusions and obsessions, and by the force of logic are restored to mental health³³.

Anche Stanley Hall non riusciva a cogliere il ruolo catartico dell'emozione, il suo lento ma decisivo sorgere a sconvolgere e riorganizzare i complessi nevrotici. Era per lui sufficiente informare il paziente della natura dei suoi problemi e rendergli la salute desi-

32. cfr. F.H. Matthews, *cit.*, pp. 46-47.

33. «Dreams of the Insane Help Greatly in their Cure».

derabile, e le teorie di Alfred Adler (il primo a separarsi da Freud) gli sembravano più rispondenti alla necessità di rendere la psicoanalisi accessibile alle masse.

In generale alla psicoanalisi si chiedeva di rendere l'individuo attivo e produttivo, responsabile verso gli altri, capace di stabilire rapporti sociali maturi. Le teorie freudiane venivano così incorporate nella tendenza al «life-adjustment», verso cui tendevano le elaborazioni di Edwin Bissell Holt e John Watson.

I tentativi di divulgazione di James Oppenheim sono un interessante esempio della fortuna di Jung nella cultura americana di questo periodo. Negli ambienti psichiatrici Jung aveva un suo seguito, ma la prima vera elaborazione teorica della Libido che attingeva a piene mani a letteratura, mito e religione, non era riducibile a schematizzazioni ad uso popolare. Non era facile, anche a persone colte, cogliere nel proprio inconscio le strutture profonde che assimilano l'uomo moderno a quello arcaico, né indicazioni venivano date su un facile riadattamento dell'individuo all'ambiente. La possibilità di liberare l'energia libidica male utilizzata in una nevrosi e di trasformarla in energia creatrice trascendeva le competenze di un qualsiasi salotto colto. Chi non rimaneva affascinato dalla lettura di *Psychology of the Unconscious* accusava Jung di scarsa scientificità o di misticismo. Lo scrittore poteva cercare nel profondo del suo animo qualcosa che lo facesse vibrare all'unisono con i simboli evocati da Jung, e qualcosa di simile avrebbe fatto Jack London.

Fu forse Jack London il primo scrittore americano a fare uso della psicologia analitica in un'opera letteraria. Nel *Book of Jack London* la moglie lo ricordava immerso nel suo ultimo anno di vita nella lettura dei libri di Sigmund Freud, Morton Prince e Carl Gustav Jung³⁴. Di tanto in tanto, colpito da un nuovo concetto, lo leggeva ad alta voce alla moglie, ma la lettura della *Psychology of the Unconscious* di Jung sembrò aprirgli un mondo nuovo, affascinante e terribile ad un tempo. Tanto bastava perchè egli se ne sentisse profondamente attratto, come sempre lo era stato da ogni

34. CHARMIAN KITTREDGE LONDON, *The Book of Jack London*, II, New York, Century, 1921, pp. 322-23.

mistero della natura e dell'inconscio. Nei racconti dell'Alaska aveva sondato le risonanze simboliche del «white silence», era penetrato nel «cuore di tenebra» dell'uomo bianco nei *South Sea Tales*, in *The Star Rover* aveva messo a frutto le impressionanti esperienze della fanciullezza trascorsa accanto alla madre medium, ed ora negli ultimi racconti cercava di ordinare intuizioni ed echi profondi suscitati dalla lettura di Jung. Li ritroviamo nei racconti di *The Red One* e in quelli di *On the Makaloa Mat*³⁵. Tuffarsi nelle profondità del mare, spiega Kohoku in «The Water Baby» significa tornare nel grembo della Grande Madre, ripetere le gesta del mitico Maui. Nel bellissimo racconto «The Red One» un uomo si inoltra tra i pericoli di un'isola selvaggia abitata da una popolazione di taglia-tori di teste, attratto irresistibilmente da una musica sublime la cui causa solo ai sacerdoti e ai moribondi è dato contemplare. Egli accetta dunque di farsi uccidere purché prima sia condotto all'origine della musica, il «dio rosso». In una grotta marina finalmente il dio gli si svela: è un grosso meteorite sferico, che colpito da un tronco d'abero sprigiona ad un tempo suono e colore. E nel «dio rosso» è difficile non cogliere uno dei simboli della Libido illustrati da Jung in *Psychology of the Unconscious*³⁶.

Dinanzi a tanta capacità di intuizione si resta sconcertati alla lettura delle opere divulgative di James Oppenheim, che nel tentativo di semplificare i concetti più complessi finivano per travisarli completamente. Accostatosi alla psicologia analitica per necessità personali, Oppenheim avrebbe anche esercitato per un breve periodo la professione analitica. Ma la sua prima esposizione delle teorie junghiane nel lungo poemetto *The Book of Self* (1917)³⁷ è talmente semplificata da perdere di chiarezza. Dopo aver entusiasticamente dichiarato che la psicologia di Jung è un mezzo che collega l'uomo moderno con le sue radici antiche, introduce un uomo

35. Per l'influenza di Jung su Jack London v. J.L. McCLINTOCK, «J.L.'s Use of C.G. Jung Psychology of the Unconscious», in *American Literature*, November 1970 e Idem, *White Logic*, Grand Rapids, Michigan, 1975.

36. v. il cap. «Spostamenti della libido».

37. v. L. UTERMAYER, «James Oppenheim», in *The New Era in American Poetry*, New York, Holt, 1919.

la cui energia vitale è prigioniera di una Madre Negativa. Questi scopre di dover ripercorrere il sentiero degli eroi mitici che dovevano uccidere un drago per poter possedere la fanciulla amata. Il drago è l'immagine negativa della madre, e il protagonista riesce ad ucciderlo dopo molte sofferenze. Alla esposizione delle teorie junghiane Oppenheim dedica anche *Your Hidden Powers* (1923), *The Psychology of Jung* (1925), *Behind Your Front* (1928) e *American Types* (1931).

Psychological Types, tradotto nel 1923³⁸, fu il libro di Jung più letto negli Stati Uniti. La divisione dell'umanità in introversi ed estroversi, la classificazione delle quattro funzioni guida nella psiche umana, pensiero, sentimento, intuizione, sensazione, rendeva la teoria suscettibile di facili riduzionismi. Ne fu esempio *Behind Your Front*, che in appendice presentava addirittura una specie di gioco di società, «Know Your Type», uno schema di analisi ed un questionario che avrebbe permesso ai lettori di classificare la propria tipologia paragonandola a quella di personaggi celebri. Oppenheim arrivava persino a dichiarazioni del tipo:

America as a whole is an over-extraverted nation... The introverts in America are crushed, and because they are crushed they either try to twist themselves into extraverts with false fronts, or they instinctively and fanatically rebel³⁹.

Nulla avrebbe potuto essere più lontano da Jung che un'affermazione categorica e superficiale di questo tipo. Eppure Oppenheim si faceva in quegli anni portavoce delle sue idee. Sulla rivista *The Seven Arts*, da lui diretta insieme a Waldo Frank e Van Wyck Brooks, si inseriva nella discussione sulla psicoanalisi della creatività iniziata da Alfred B. Kuttner, convinto freudiano. Secondo Kuttner, la creatività risultava da un compromesso nell'inconscio dell'artista tra la spinta verso il principio di realtà e quella verso il principio del piacere:

38. trad. di Beatrice Hinkle.

39. cit. da F.J. HOFFMANN, *The Twenties*, New York, Free Press, 1962, p. 233-234.

The artist... abnormally dominated by his unconscious... avoids surrender to the unconscious but he cannot adapt himself to reality. He does something in between. He creates an ideal reality... Art... represents a compromise between the principle of reality and of pleasure and reconciles them in a way which is entirely unique⁴⁰.

Era la tecnica espressiva a fare dell'artista uno speciale tipo di nevrotico, e Kuttner citava a suo sostegno le *Formulations of the Two Principles of Psychic Activity* di Freud. Tanto bastava perché Oppenheim nell'editoriale dello stesso numero prendendo le dovute distanze da Kuttner spiegasse che l'artista non era un nevrotico bensì un uomo superiore «born into the world with that difference in him which made adaptation difficult». Non un nevrotico, ma un uomo che soffre per la sua incapacità di riprodurre il mondo ideale, l'artista sfugge a categorizzazioni; se l'arte derivasse dalla sua nevrosi, si esaurirebbe con l'analisi. La spiegazione della creatività, un problema in cui si sarebbero impegnati Freud, Jung ed i loro seguaci, non poteva certo essere definito una volta per tutte in un saggio critico. Kuttner si proponeva di dedicare alla psicoanalisi dell'artista altri articoli sui numeri seguenti della rivista, e nel numero successivo chiariva che la psicoanalisi freudiana non pretendeva certo di spiegare tutto dell'artista,

psychoanalysis claims and substantiates its claim that it can tell us something of the genesis of the artistic conception, that it can explain its psychic economy and that it can relate it to psychic mechanisms and impulses that are common to mankind. It can interpret it in universal psychological terms and explain its meaning to the individual artist and its value to the mass. That is all it claims to do⁴¹.

Il pubblico non poté purtroppo avvalersi oltre della seria preparazione di Kuttner. Nelle accese polemiche sulla partecipazione degli Stati Uniti alla prima guerra mondiale, *The Seven Arts* aveva apertamente dichiarato la sua posizione anti interventista, opponendosi alle convinzioni della sua finanziatrice e perdendone il so-

40. «The Artists», *The Seven Arts*, Feb. 1917.

41. «The Artist» (A Communication), March 1917.

stegno. Nell'ottobre 1917 la rivista era costretta a chiudere. Oppenheim avrebbe seguito la sua vocazione poetica in uno sfortunato tentativo di conciliare Whitman e Jung. Waldo Frank avrebbe perseguito la sua ricerca di un'America nuova, e la conoscenza di sé sembrava la soluzione per l'America intera nelle pagine di *Our America* (1919):

The problem is...to lift America into self-knowledge that shall be luminous so that she may shine, vibrant so that she may be articulate⁴².

come l'analisi dei processi psichici profondi dell'individuo e della comunità indicava a Frank la strada verso un nuovo romanzo americano. Ne sarebbero stati esempio tra l'altro i romanzi *The Unwelcome Man* (1917), *The Dark Mother* (1920), *Rahab* (1922), *City Block* (1922), la leggibilità dei quali è limitata, come riconosceva un critico⁴³, dalla presenza dei processi inconsci ad esclusione di quelli coscienti. Con il 1917 la psicoanalisi era ormai entrata a far parte integrante della cultura americana ed era diventata per i letterati uno strumento per approfondire la psicologia dei personaggi, così per Conrad Aiken, per Ludwig Lewisohn, per Floyd Dell, tra i dichiarati seguaci di Freud⁴⁴. Più lenta sarebbe stata la penetrazione delle idee di Jung. O'Neill fu forse l'unico negli anni venti a farle vivere nei suoi drammi⁴⁵.

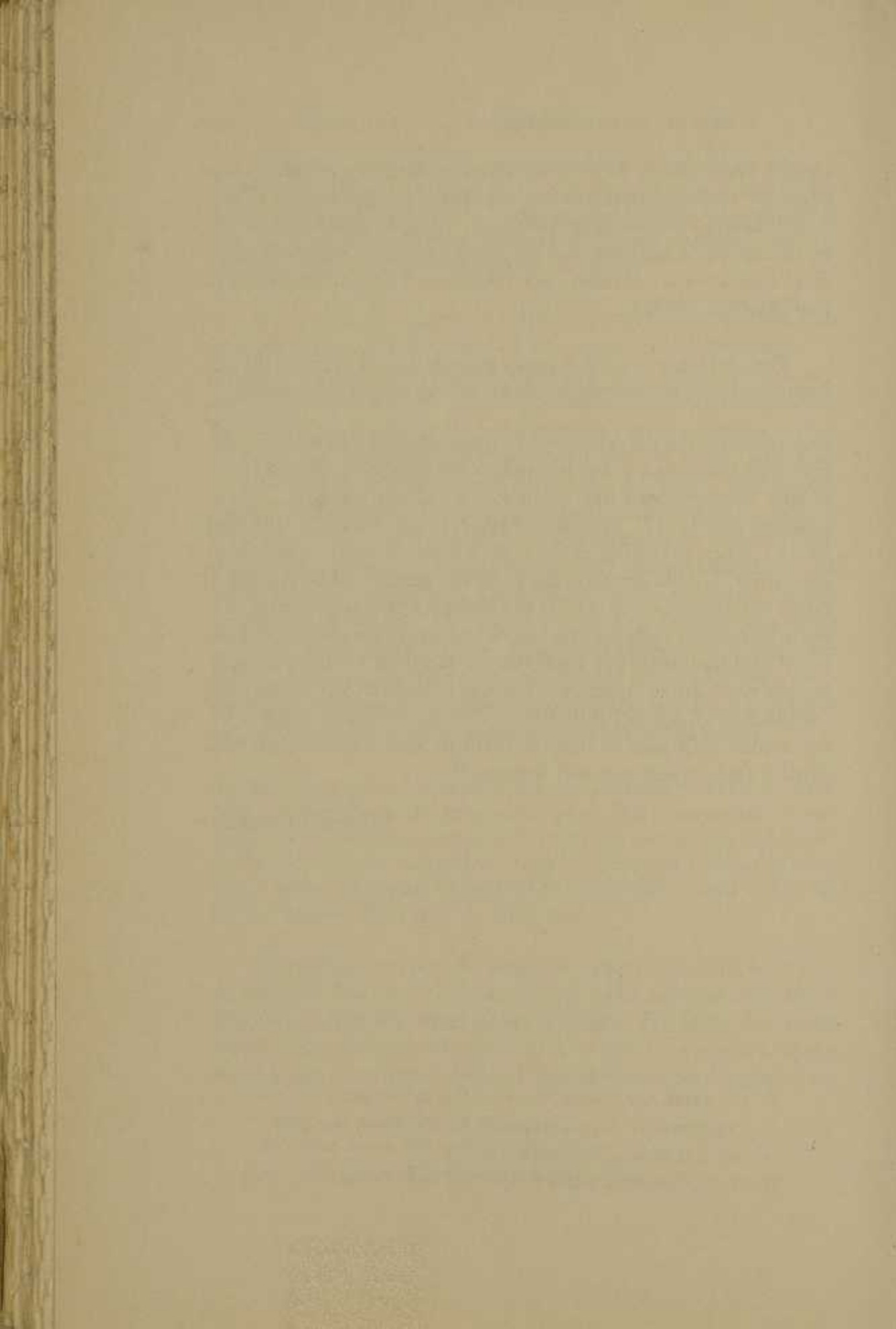
FEDORA GIORDANO

42. W. FRANK, *Our America*, New York, Boni & Liveright, 1919, p. 3.

43. M. JOSEPHSON, «Instinct Note on W.F.», *The Broom*, Dec. 1922.

44. cfr. J. HOFFMANN, *Freudianism...*, cit.

45. v. F.L. CARPENTER, *Eugene O'Neill*, New York, Twayne, 1964, p. 92.



IL DOPPIO PARADIGMA IDEOLOGICO
DI *THE PEARL* DI JOHN STEINBECK

...then must you speak

.....of one whose hand,
Like the base Indian, threw a pearl away,
Richer than all his tribe...

Othello, V, ii, 344-49

0.1. - La critica, tanto nordamericana quanto Europea, ha finora mostrato scarso interesse per quella che, sotto analisi, si rivela peraltro una delle opere più complesse di Steinbeck: *The Pearl*. Un'opera in cui l'impegno ideologico di *The Grapes of Wrath* e di *In Dubious Battle* si allarga in una visione delle coordinate etniche e culturali, e non più solo sociali, della lotta di classe; in cui quanto in quei testi era esplicito diventa materia di coinvolgimento critico, e non più solo emotivo, per un destinatario ora responsabilizzato alla costruzione del senso; ed in cui il processo di aggregazione del significante essendo tutt'uno col significato, la dimensione sintagmatica e la dimensione paradigmatica non risultano più — come spesso in Steinbeck — in una relazione gerarchica che privilegia la prima, ma evincono una assoluta solidarietà semantica.

Tutto ciò è finora largamente ignorato dalla critica. Le ragioni di tale disinteresse esulano dalla prospettiva di questo studio; basterà ricordare, a scopo indicativo, il luogo comune della semplicità della narrativa di Steinbeck — luogo comune di ampia, se pur certo non assoluta, validità, che ha senza dubbio scoraggiato indagini approfondite sul testo in questione come sulle altre opere dello scrittore californiano —. Una conseguenza di questa immagine riduttiva è che quella poca attenzione critica a cui *The Pearl* ha dato origine si è rivolta in prevalenza a certi aspetti meramente tematici dalla *novelette*, quali il conflitto tra individuo e società, o tra onestà del primitivo e corruzione dell'uomo civilizzato.

0.2. - Il presente studio si propone di recuperare *The Pearl* dall'oblio critico in cui è confinato, di riscattarlo dal limbo di quella «Biblical simplicity» che Norman Mailer associava, negativamente, all'opera di Steinbeck, e da cui il gusto attuale tende a rifuggere¹. Esso si propone di giungere a tale riscatto attraverso un'analisi che ricostruisca la complessa organizzazione di strutture significanti della *novelette*, e con essa, come si spera, il particolare meccanismo di funzionamento semantico del testo. Si tenterà cioè di recuperare alla dignità di complesso produttore di senso proprio quell'elemento testuale (che *The Pearl* divide del resto con buona parte degli altri componenti il macrotesto) più spesso additato quale sintomo d'una supposta scarsa complessità di visione dello scrittore², e quale passe-partout narrativo indegno della grande scrittura: la struttura della contrapposizione manichea³. Della prima accusa (che di accusa, assai spesso, si tratta), l'ambito limitato al microtesto del nostro studio non consente discussione né tanto meno refutazione; della seconda, è appunto suo scopo tentare di dimostrare l'infondatezza.

È caratteristico della non rara miopia di tanta critica tematica statunitense il fatto che, mentre neppure all'ultimo recensore di *The Pearl* è sfuggito il conflitto tra Kino, il pescatore di perle, e la società che lo sfrutta e quindi tenta di distruggere, nessun critico, ch'io sappia, ha osservato come il sistema dell'opposizione binaria sia variamente operante a tutti i livelli della *novelette*, organizzando l'intero testo in una strettissima rete di strutture omologhe. Anche laddove singoli casi di omologia sono stati identificati⁴, il critico non li ha poi visti quali spie preziose d'un

1. NORMAN MAILER, *Advertisements for Myself*, New York, G.P. Putnam's Sons, 1959, p. 475.

2. Atteggiamento che Steinbeck, secondo la moda della sua generazione di scrittori, si èle di avvalorare con le sue prese di posizione anti-intellettualistiche. Cfr., per qualche esempio, *Steinbeck and His Critics: A Record of Twenty five Years*, An Anthology with Introduction and Notes by E.W. TORLOCK, Jr. and C.V. WICKER, Albuquerque, Univ. of New Mexico Press, 1956, pp. 43-53, 307-309.

3. Che Maxwell Geismar, recensendo *The Pearl* su *Saturday Review* (22 novembre 1947, p. 14), minimizza parlando della consueta lotta tra «good guys» e «bad guys» in Steinbeck.

4. Cfr. ARMAND SCHWERNER, *John Steinbeck's The Red Pony and The Pearl*, New York, Monarch Press, 1963, pp. 40-41.

sistema totalizzante; sistema che è così rimasto inesplorato. Il singolo elemento (ad esempio, il ritorno di Kino dopo la tragica conclusione della fuga nelle montagne) resta pertanto isolato dal contesto strutturante che ne istituisce il senso, e perde quindi di pertinenza semantica. Ecco allora che Kino vien visto quasi come il «base Indian» shakespeariano, il gesto finale con cui rigetta la perla in mare come segno di accettazione della sconfitta⁵.

Siffatta conclusione è il prezzo — in validità esegetica — che paga chi, per dirla con Fredric Jameson, non riconosce (o sa niente della) «obligation to articulate any apparently static free-standing concept or term into that binary opposition which it structurally presupposes and which forms the very basis for its intelligibility»⁶. Caratteristicamente, i conti (critici) che non tornano vengono allora mandati per quietanza allo scrittore: nel nostro caso esemplare, si prospetta che «Perhaps the war had so disheartened him that he could no longer face the truth about man's inhumanity; perhaps he was so eager to denounce materialism that he failed to notice that in overstressing one point he had confused others»⁷. Ma lasciamo ad altri — che a quanto pare così bene soddisfano — tanto profondi 'forse', e veniamo alla nostra esecuzione del testo.

1.1. - È un'esecuzione che si fonda sulla premessa del lavoro, pur provvisorio, da accordare in sede analitica alla dimensione sintagmatica del testo. Si crede, cioè, nella rilevanza (agli effetti di un'ipotesi di sistemazione semantica del testo) della *successione* dei fatti semiotici.

1.2. - Il primo di tali fatti proposto dal testo non pertiene, a prima vista, a quel sistema oppositivo binario che, con atto anticipatore di dubbio rigore metodologico, si è annunciato come onnipresente. Pertiene, piuttosto, a quella che fin quasi dallo *incipit* sembra istituirsi come una struttura mitica basata sulla storia di Gesù. Vediamone gli elementi — non però prima di avere osser-

5. Cf. WARREN FRENCH, *John Steinbeck*, New York, Twayne Publishers, 1961, p. 139.

6. FREDRIC JAMESON, *The Primordial House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton and London, Princeton Univ. Press, 1972, p. 164.

7. W. FRENCH, *op. cit.*, p. 142.

vato che, all'inizio della sua introduzione, la voce narrante usa a proposito del proprio atto narrativo un lessema eminentemente biblico: «parable».

Il primo paragrafo informa che la scena si svolge in una capanna — una «brush house»⁸. Il secondo introduce i personaggi: un uomo, sua moglie, e un infante maschio che dorme in una «hanging box»⁹. A questi elementi basilari si aggiunge il dettaglio del «blue head shawl» della madre: è il primo colore identificato nel testo — e la sua inessenzialità nel contesto di superficie contribuisce a fissarne la primaria pertinenza iconografica.

La competenza culturale del destinatario è dunque già sollecitata a mettere in struttura altri elementi testuali. Ecco allora che le due frasi finali di questo stesso secondo paragrafo («[Juana's] dark eyes made little reflected stars. She was looking at him as she was always looking at him when he awakened», p. 3) si rivelano una sintesi di uno degli attributi canonici di Maria («Star of the Sea»¹⁰) e della sua generale funzione protettiva. Più oltre, nel terzo capitolo, i pescatori indiani accorrono alla capanna di Kino attratti dalla grande perla: un segmento che mima — senza peraltro forzare il piano della verosimiglianza — la tradizionale scena del convergere dei pastori alla capanna. Ancora nel terzo capitolo, queste parole di Kino:

My son will read and open the books, and my son will write and will know writing. And my son will make numbers, and these things will make us free because he will know — he will know and through him we will know (p. 38),

8. JOHN STEINBECK, *The Pearl*, New York, The Viking Press, 1947, p. 3. Tutte le citazioni si riferiscono a questa edizione. La dizione, «brush house», combina quella della tradizione iconografica (la capanna) e quella biblica: «and going into the house they saw the child» (Matthew, 2, 11).

9. In comune con la mangiatoia della tradizione biblica, la «hanging box» di Coyotiro ha, oltre alla materia (il legno), il fatto di essere spostabile; cfr.: «the manger [was] a movable feeding trough for animals», *The Oxford Annotated Bible with the Apocrypha*, revised standard version, a c. di HERBERT G. MAY e BRUCE M. METZGER, New York, Oxford Univ. Press, 1965, p. 1242 n.

10. La frase successiva conlorta l'associazione: «Kino heard the little splash of morning waves on the beach», p. 3.

convogliano l'enfasi della struttura mitica verso un parallelismo tra Coyotito e il Salvatore: non diversamente da Gesù, il piccolo indiano è profetizzato come destinato alla sapienza e, di conseguenza, alla liberazione dei suoi¹¹.

1.3. - Accanto alle occasioni in cui il mito viene mimato in positivo, altre se ne notano che rovesciano il modello. L'annuncio dell'angelo era stato quello di «a great joy which will come to all people» (Luke, 2, 10). Non così nel nostro testo: dove, dopo un passo sul diffondersi dell'invidia per la fortuna di Kino, si ha, «But Kino and Juana did not know these things. Because they were happy and excited they thought everyone shared their joy» (p. 35). Ancor più chiara l'inversione del modello nella seconda parte del capitolo: anche qui tre visitatori notturni, due dei quali — il prete e il dottore — tecnicamente dei «wise men»¹²; ma lungi dal portar doni, essi tentano di sottrarre a Kino ciò che è suo.

La struttura mitica, dunque, prima suggerisce e poi nega il procedere parallelo della diegesi rispetto al mito. Viene subito messa in crisi, così, l'aspettativa d'uno sviluppo sintagmatico in direzione d'una funzionalità dell'infante in quanto figura di salvatore.

Si comprende allora il gioco concettuale implicito nel nome di Coyotito: non l'Agnello, bensì, letteralmente, il piccolo coyote — per via metonimica, il lupo. E infatti la «flight» (p. 102; il lessema è quello dell'episodio biblico) della famiglia si conclude, inversamente rispetto al mito, con la morte del bambino: resterà l'immagine tradizionale della *mater dolorosa* (cfr. pp. 118-19), ma, in un rovesciamento dei termini del modello, l'inteso salvatore entra vivo nella cavità scavata nella roccia, per uscirne morto.

1.4. - La messa in struttura del primo fatto semiotico rilevante del testo ha implicato un rapido *excursus* paradigmatico lungo l'asse sintagmatico di *The Pearl*. Tanta rapidità, col conseguente accantonamento di gran parte del materiale testuale, sconsiglia pe-

11. Cfr. Luke, 2, 25-32.

12. Il terzo è il ladro, solo identificato come «the dark thing» (p. 53). L'iconografia tradizionale fissa il numero dei Magi (dei quali uno scuro di carnagione) in tre, forse per attrazione del numero dei doni, la fonte evangelica, peraltro, non è precisa in proposito (cfr. Matthew, 2, 1-12).

raltro, a questo punto, qualsiasi ipotesi sulla funzione della struttura mitica. Riprenderemo dunque il discorso *ab initio*, per tornare poi (vedi 3.2.) sul reperto portato alla luce.

2.1. - Osserviamo, sia pure senza la pretesa d'una esaustività che risulterebbe del resto ridondanza dimostrativa, il sistema oppositivo quale si manifesta ai vari livelli di funzionamento del testo.

2.2. - Va notato, in via preliminare, che la prima metà del capitolo iniziale è dedicata alla presentazione d'un unico mondo: quello indiano. L'obbiettivo è puntato sull'abitazione di Kino e Juana, sui gesti rituali della levata, del primo pasto, delle attenzioni al bambino:

Kino heard the creak of the rope when Juana took Coyotito out of his hanging box and cleaned him and hammocked him in her shawl in a loop that placed him close to her breast. Kino could see these things without looking at them. Juana sang softly an ancient song that had only three notes and yet endless variety of interval. And this was part of the aching chord that caught the throat, saying this is safety, this is warmth, this is the *Whole*. (pp. 5-6)

L'enfasi sulla totalità del mondo di Kino quale egli l'avverte è il primo indiretto segnale premonitore di crisi. Attraverso di essa, il destinatario (la cui diversa cultura lo fa consapevole della precarietà di quella totalità) viene orientato verso l'attesa d'una caduta di Kino dal suo stato di edenica innocenza. La presenza (per ora fuori campo) di un'altra realtà, oppositiva a quella di Kino, viene dunque implicitamente prospettata come istitutiva delle sue vere dimensioni — e sarà nel conflitto con la realtà per ora assente che quella presente si definirà nella sua identità: ché in ogni struttura relazionale il singolo elemento compensativo non ha senso se non nel rapporto con gli altri elementi.

L'asse sintagmatico del testo già prospetta, pertanto, un possibile esito paradigmatico: l'acquisto, o meno, da parte di Kino, del senso della relatività di quella *wholeness*.

2.3. - L'episodio dello scorpione che punge Coyotito porta alla prima verifica della precarietà del mondo di Kino:

The scorpion moved delicately down the rope toward the box. Un-

der her breath Juana repeated an ancient magic to guard against such evil, and on top of that she muttered a Hail Mary between clenched teeth. (p. 10)

Il livello privato (cultura originaria) coesiste col livello pubblico (la cultura cattolica ufficiale), ma in sott'ordine a esso. Poi, rimaste inascoltate le preghiere, Juana «did a most surprising thing»:

«The doctor», she said. «Go to get the doctor». (p.12)

È il primo caso di deissi performativa presentato dal testo; con esso, si sancisce non tanto la messa in crisi della *wholeness* di quel mondo, quanto la sua stessa illusorietà.

Il segmento successivo definisce il rapporto fra i due mondi:

A wonderful thing, a memorable thing, to want the doctor. To get him would be a remarkable thing. The doctor never came to the cluster of brush houses. Why should he, when he had more than he could do to take care of the rich people who lived in the stone and plaster houses of the town.

«He would not come», the people in the yard said.

«He would not come», the people in the door said, and the thought got into Kino.

«...The doctor would not come», Kino said to Juana.

«Then we will go to him», Juana said ... (pp. 12-13)

Non soltanto, dunque, il mondo indiano non è autosufficiente: esso è del tutto dipendente da quello bianco.

L'asse sintagmatico del primo capitolo esalta quindi l'opposizione mondo indiano/mondo bianco come primaria sul piano diegetico: il rifiuto del dottore a soccorrere Coyotito («'Have I nothing better to do than cure insect bites for 'little Indians'? I am a doctor, not a veterinary», p.18) lascia Kino solo davanti al cancello invalicabile, abbandonato dai vicini «so that the public shaming of Kino would not be in their eyes» (p. 19), e capace soltanto d'un improvviso (vedi: «without warning») pugno al cancello: «He looked down in wonder at his split knuckles and at the blood that flowed down between his fingers» (p. 19).

2.4. - L'asse paradigmatico conferma questa opposizione sia a livello etnico (indiani/bianchi) sia a livello economico (poveri/ricchi) sia a livello culturale (le antiche credenze originarie/l'ideologia cattolica imposta dai conquistatori). La cultura bianca ha una propria metafora sintetizzante di questa opposizione: agli uomini (i bianchi) si contrappongono gli animali (gli indiani): «all of the doctor's race spoke to all of Kino's race as though they were simple animals»¹³.

2.5. - L'opposizione è anche spaziale: i due gruppi vivono in due zone distinte («They came to the place where the brush houses stopped and the city of stone and plaster began, the city of harsh outer walls ...», pp. 13-14). La diegesi si sviluppa in una serie di infrazioni, nell'uno e nell'altro senso, di questo limite: un diastole e sistole drammatico che, mentre enfatizza la polarità delle due comunità, ne conferma la stretta interdipendenza.

2.6. - Anche il livello scenico-ambientale sostanzia l'onnipresente opposizione. Le abitazioni si oppongono per i diversi materiali di costruzione (*brush* e *stone*): materiali che riflettono, simbolicamente, l'opposizione precarietà/stabilità. La capanna di Kino non ha porta («he looked first at the lightening square which was the door», p. 3)¹⁴; la casa del dottore è protetta da un muro e da un «big gate» (p. 16). Kino e i suoi dormono su un «mat» (p. 3), il dottore in un «high bed» (p. 16).

2.7. - Le diverse fasce economiche si manifestano, nel micro-segmento, in diete e abbigliamento oppositivi: per colazione Kino ha un «hot corn cake» e un po' di *pulque* (p. 9), mentre il dottore ha del «good bacon» in padella (p. 15), due tazze di cioccolata e «sweet biscuits» (p. 17)¹⁵. Kino si copre con un'unica vecchia coperta (p. 14); il dottore indossa una «dressing gown of red water-red silk that had come from Paris» (p. 16).

2.8. - La caratterizzazione fisica dei due antagonisti segue puntigliosa lo stesso paradigma oppositivo. Kino «was young and strong

13. Pp. 15-16. Si ricorderà: «I am a doctor, not a veterinary».

14. Cfr. anche la facilità con cui il ladro entra nella capanna, pp. 52-3.

15. I biscotti non si adattano a Kino: «one incredible fiesta on cookies had nearly killed him», p. 9.

and his black hair hung over his brown forehead. His eyes were warm and fierce and bright and his mustache was thin and coarse» (p. 6). Il dottore «was growing very stout, and his voice was hoarse with the fat that pressed on his throat»; i suoi occhi «rested in puffy little hammocks of flesh and his mouth drooped with discontent» (p. 17).

2.9. - Un altro livello interessato all'opposizione mondo indiano/mondo bianco è quello della nominazione. Tutti i personaggi dotati di nome (Kino, Juana, Coyotito, il fratello di Kino Juan Tomàs e sua moglie Apolonia) appartengono al primo gruppo; di contro, nessun appartenente al secondo è dotato di nome. Come l'intero testo conferma, i bianchi sono identificati solo in virtù della loro funzione: «the doctor», «the priest», «the grocers», «the dealer» e gli altri tre «pearl buyers». L'opposizione di fondo si manifesta dunque in quelle, complementari, dotato di nome/anonimo, e individuo/ruolo sociale.

2.10. - La stessa lingua parlata dai personaggi è condizionata da questa opposizione. Il «servant» del dottore che socchiude il cancello a Kino

was one of his own race. Kino spoke to him in the old language. «The little one — the first born — has been poisoned by the scorpion», Kino said. «He requires the skill of the healers».

The gate closed a little, and the servant refused to speak in the old language. «A little moment», he said. «I go to inform myself» and he closed the gate and slid the bolt home. The glaring sun threw the bunched shadows of the people blackly on the white wall. (p. 16)¹⁶.

Dove l'opposizione fra la dizione formale di Kino e quella sgrammaticata del domestico (segno d'una traduzione letterale dalla «old language» nello spagnolo) sottolinea la perdita d'identità dell'indiano passato nella zona ideologica-culturale dei conquistatori¹⁷.

2.11. - Al livello culturale-ideologico, l'opposizione si mani-

16. Per la ovvia opposizione cromatica del passo, e la sua partenza simbolica, cfr. 3.6.

17. Si noti il «little Indian with a baby» (p. 17) con cui il domestico, assumendo i parametri linguistico-ideologici della classe dominante, annuncia al dottore l'arrivo di Kino; e il fatto che poi, dopo aver guardato la folla in attesa, «this time he spoke in the old

fiesta, come s'è visto, nella coesistenza — gerarchicamente controllata — dell'antica religione e di quella cattolica. Questa coesistenza viene confermata nel secondo capitolo, quando Kino e Juana escono in canoa in cerca di perle: «But the pearls were accidents, and the finding of one was luck, a little pat on the back by God or the gods or both» (p. 24). Mentre Kino è sott'acqua, «Juana was making the magic of prayer, her face set rigid and her muscles hard to force the luck, to tear the luck out of the gods' hands, for she needed the luck for the swollen shoulder of Coyotito» (pp. 27-28). Quando poi Kino indulgia a aprire la grande ostrica, lo fa perché «It is not good to want a thing too much. It sometimes drives the luck away. You must want it just enough, and you must be very tactful with God or the gods» (p. 29).

Qui le due strutture culturali vengono finalizzate in parallelo verso uno scopo immediato solo indirettamente collegato al conflitto sociale; l'acculturazione degli indiani non estorce loro, in questo caso, un prezzo di cui siano coscienti: nella loro sfera d'azione parzialmente autonoma, essi possono ancora usare gli strumenti della cultura originaria accanto a quelli della cultura aliena.

2.11.1. Se ne ha conferma nell'opposizione (ancora a livello culturale-ideologico) tra la scienza medica bianca e quella indigena. Dopo il rifiuto del dottore di curare Coyotito,

[Juana] gathered some brown seaweed and made a flat damp poultice of it, and this she applied to the baby's swollen shoulder, which was as good a remedy as any and probably better than the doctor could have done. (p. 22)

Infatti, entro poco, il rimedio sortirà il suo effetto. Tuttavia, come propone la voce narrante,

the remedy lacked [the doctor's] authority because it was simple and didn't cost anything. ... She had not prayed directly for the recovery of the baby — she had prayed that they might find a pearl with which to hire the doctor to cure the baby ... (pp. 22-23)

language» (p. 18). Poi, al definitivo rifiuto del dottore, il «servant» chiude il cancello «quickly out of shame».

Juana oscilla dunque tra le due culture — quella aliena, in cui crede ma che non può possedere, e la propria, che possiede ma in cui non può più credere.

La coesistenza delle due culture è possibile, cioè, finché l'indiano agisce nella sua (illusoria) sfera autonoma. Non lo è più, allorché entra in contatto diretto con il mondo oppositivo. Esempifichiamo dal terzo capitolo.

Dopo aver saputo della grande perla trovata da Kino, il dottore va alla sua capanna per offrire i suoi servizi¹⁸. Kino da prima li rifiuta («'The baby is nearly well,' he said curtly», p. 43); poi il dottore usa dei suoi strumenti come d'uno specchietto per allodole («he shifted his small black doctor's bag about so that the light of the lamp fell upon it, for he knew that Kino's race love the tools of any craft and trust them», p. 43) e quindi della sua scienza per intrappolare l'indiano: «Sometimes, my friend, the scorpion sting has a curious effect. ... sometimes there will be a withered leg or blind eye or a crumpled back. Oh, I know the sting of the scorpion, my friend, and I can cure it'» (pp. 43-44)¹⁹.

Kino felt the rage and hatred melting toward fear. He did not know, and perhaps the doctor did. And he could not take the chance of putting his certain ignorance against this man's possible knowledge. He was trapped as his people were always trapped, and would be until, as he had said, they could be sure that the things in the books were really in the books. (p. 44)

In una situazione conflittuale, l'opposizione a livello culturale mette a nudo l'alienazione dell'indiano dalla propria cultura, e al contempo la subalternità di quanto d'essa è sopravvissuto nei confronti della pur inattuabile cultura bianca.

2.11.2. - Il grado di acculturazione di Kino risulta evidente all'inizio del terzo capitolo, quando, davanti alla comunità india-

18. Si tratta, dopo quella del prete, della seconda intrusione dello spazio culturale indiano da parte d'un bianco.

19. La scienza bianca si rivela poi non solo superflua, ma anche passibile di perversa strumentalizzazione: il dottore provoca nel bambino conati di vomito 'a tempo', e quindi, facendoli cessare, si crea con Kino un credito inesistente.

na raccoltasi nella capanna, egli risponde alla domanda del fratello, «What will you do now that you have become a rich man?» (p. 35). Converrà esaminare attentamente i cinque desideri di Kino nel loro ordine di enunciazione.

... in the incandescence of the pearl the pictures formed of the things Kino's mind had considered in the past and had given up as impossible. In the pearl he saw Juana and Coyotito and himself standing and kneeling at the high altar, and they were being married now that they could pay. He spoke softly, «We will be married — in the church». (pp. 35-36)

Il primo desiderio è la sanzione ufficiale della sua adesione all'ideologia dominante; un'adesione che ha un prezzo preciso. Da notare che l'acculturazione è imposta come oggetto di scambio economico dalla controparte: alla notizia del colpo di fortuna di Kino, il prete pensa a «certain repairs necessary to the church», e quindi «wondered what the pearl would be worth. And he wondered whether he had baptized Kino's baby, or married him for that matter» (p. 32)²⁰.

Il secondo desiderio di Kino conferma il suo progetto di totale acculturazione, specificandolo al livello dei simboli socioeconomici dell'abbigliamento:

In the pearl he saw how they were dressed — Juana in a shawl stiff with newness and a new skirt, and from under the long skirt Kino could see that she wore shoes. ... He himself was dressed in new white clothes, and he carried a new hat — not straw but of fine black felt — and he too wore shoes — not sandals but shoes that laced. But Coyotito — he was the one — he wore a blue sailor suit from the United States and a little yachting cap such as Kino had seen once when a pleasure boat put into the estuary. All of these things Kino saw in the lucent pearl and he said, «We will have clothes». (p. 36)

Laddove il primo desiderio era puramente formale (lo *status* familiare di Kino e Juana era del tutto legittimo all'interno della

20. Questo segmento salda il prete e il dottore nella comune funzione dello sfruttamento: salvezza fisica e salvezza spirituale sono assicurate agli indiani solo dietro pagamento.

loro comunità), il secondo desiderio parte da una premessa di oggettiva necessità²¹, per svilupparsi in un'elencazione di sempre più superflui, oltre che incongrui, simboli di *status* sociale. Poiché, come risulta dal terzo desiderio, Kino intende continuare a fare il pescatore, le scarpe coi lacci e il cappello di feltro costituiscono per lui emblemi tanto più appetiti in quanto inutili. Che è infatti il valore dell'assurdo completo alla marinara di Coyotito.

Il terzo desiderio — quello centrale — è «a harpoon to take the place of one lost a year ago, a new harpoon of iron with a ring in the end of the shaft» (p. 36). È l'unico dei cinque desideri che non rifletta l'aspirazione a una qualche forma di mobilità sociale, e descriva invece Kino radicato nella propria cultura e individualità.

Il quarto desiderio è un «rifle»:

... and — his mind could hardly make the leap — a rifle — but why not, since he was so rich. And Kino saw Kino in the pearl, Kino holding a Winchester carbine. It was the wildest daydreaming and very pleasant. His lips moved hesitantly over this — «A rifle», he said. «Perhaps a rifle». (pp. 36-37)

L'inciso iniziale esalta la qualità eccentrica del desiderio, la sua totale irrilevanza rispetto al contesto sociale di Kino, e la sua natura di folle sogno a occhi aperti:

It was the rifle that broke down the barriers. This was no impossibility, and if he could think of having a rifle whole horizons were burst and he could rush on. (p. 37)

Infine, l'ultimo desiderio:

In the pearl he saw Coyotito sitting at a little desk in a school, just as Kino had once seen it through an open door. And Coyotito was dressed in a jacket, and he had on a white collar and a broad silken tie. Moreover, Coyotito was writing on a big piece of paper. Kino looked at his

21. Cfr.: [the beggars] read the age of Kino's blanket and the thousand washings of his clothes», p. 14; «Kino's ragged white clothes were clean at least, and this was the last day of his raggedness», p. 60.

neighbors fiercely. «My son will go to school», he said and the neighbors were hushed. ...

But Kino's face shone with prophecy. «My son will read and open the books, and my son will write and will know writing. And my son will make numbers, and these things will make us free because he will know — he will know and through him we will know». And in the pearl Kino saw himself and Juana squatting by the little fire in the brush hut while Coyotito read from a great book. «This is what the pearl will do», said Kino. (pp. 37-38)

L'ultimo dei desideri di Kino contiene sia l'aspetto 'conservatore' del suo programma (vedi quello «squatting by the little fire in the brush hut») sia le aspirazioni inaudite: in una sintesi in cui per la prima volta nel testo si parla di libertà. È una libertà associata alla conoscenza dei libri sacri degli oppressori²², e quindi direttamente condizionata; e tuttavia l'ultimo desiderio di Kino costituisce un ulteriore salto qualitativo: dopo quello puramente simbolico del *rifle*, il desiderio di far studiare Coyotito rappresenta un momento costruttivo della scalata al potere detenuto dai bianchi²³.

2.12. - Risulta evidente sia dalla natura dei suoi desideri sia dalla loro successione sintagmatica che il protagonista ha, al momento, ben poca consapevolezza della dinamica socio-economica del sistema in cui si trova a agire. In altre parole, l'opposizione che egli avverte essendo quella ricchi/poveri, l'improvvisa acquisizione della ricchezza gli appare sufficiente a rovesciare la situazione in suo favore. Solo con l'ultimo desiderio si avverte in Kino la consapevolezza di un'altra opposizione (liberi/non liberi), omologa alla prima; ma resta pur sempre ignorato il meccanismo che

22. Vedi quanto gli dira il prete: «thou art named after a great man — and a great Father of the Church... Thy namesake tamed the desert and sweetened the minds of thy people, didst thou know that? It is in the books», p. 40. E si ricordi: «He was trapped as his people were always trapped, and would until... they could be sure that the things in the books were really in the books», p. 44. Incidentalmente, lo stesso problema assillava il giovane Thomas Sutpen: «How do I know that what you read was in the books?», W. FAULKNER, *Absalom, Absalom!*, New York, Random House, 1936, p. 242.

23. Il sospetto che l'ordine degli elementi testuali possa avere rilevanza semantica non sfiora Joseph Fontenrose, il quale riassume i cinque desideri di Kino in quest'ordine: abiti nuovi, arpione, carabina; scuola per Coyotito; matrimonio; In *John Steinbeck: An Introduction and Interpretation*, New York, Barnes and Noble, 1963, p. 112.

dà senso alle due opposizioni, situandole entrambe nella grande opposizione sfruttatori/sfruttati. Questa ignoranza (un primo sospetto della quale viene espresso dalla folla che ha assistito al tentativo dei *pearl dealers* di truffare Kino)²⁴, si evidenzia attraverso lo sforzo di sintesi dei due oppositivi modelli di vita (lo *harpoon* e le scarpe coi lacci, la *brush house* e lo *yachting cap*). Kino, cioè, non sa ancora che l'esistenza di ognuno dei due modelli è determinata dall'esistenza dell'altro — i ricchi sono liberi *perchè* sfruttano i poveri, i quali in tanto sono non-liberi in quanto sfruttati.

2.13. - La possibilità d'una qualche mobilità sociale all'interno del sistema è del resto negata a livello ideologico dal sistema stesso:

... it was against religion, and the Father made that very clear. The loss of the pearl was a punishment visited on those who tried to leave their station. And the Father made it clear that each man and woman is like a soldier sent by God to guard some part of the castle of the Universe. And some are in the ramparts and some far deep in the darkness of the walls. But each one must remain faithful to his post and must not go running about, else the castle is in danger from the assaults of Hell. (p. 63)

Rimuovendola dal livello della lotta di classe ed elevandola a livello metafisico, l'ideologia dominante recupera l'opposizione binaria a proprio vantaggio.

2.14. Anche il meccanismo della diegesi è dettato dalle modalità dell'opposizione binaria. Quando Kino lancia la sua sfida gridando che andrà a vendere la sua perla nella grande città dove gli sarà pagata un prezzo equo, la sua sfida, come dice Juan Tomás, non è diretta contro i «*pearl buyers*» ma contro «*the whole structure, the whole way of life*» (p. 74).

Finché il rapporto sfruttatori/sfruttati resta all'interno di un quadro 'normale', in cui l'equilibrio fra atto e atto di risposta è

24. ... «Those dealers did not discuss these things. Each of the three knew the pearl was valueless».

«But suppose they had arranged it before?»

«If that is so, then all of us have been cheated all of our lives». (p. 72)

garantito da una collaudata tradizione di accettazione, la ribellione è impossibile. Perché essa scatti, è necessario che un evento fuori dell'ordinario dia inizio a una catena di reazioni a esso adeguate. È quanto avviene, sul piano diegetico, in *The Pearl*.

Ciò che fa scattare la ribellione di Kino non è un mutamento d'istituto nei rapporti sociali, bensì il loro palesamento grazie alle dimensioni macroscopiche d'un tratto assunte dagli elementi consueti. Perla, speranze a essa connesse, prezzo offerto — tutto acquista dimensioni fuor dell'ordinario; ma pur se le reciproche relazioni restano inalterate, pur se il prezzo offerto è «more than [Kino] has ever seen» (p. 72), l'antica accettazione della relazione fra atti oppositivi e complementari non è più possibile: essendo la speranza cresciuta in proporzione, anche la sua delusione non può che essere proporzionata — che è quanto dire, insopportabile. Da qui, la ribellione.

2.15. Alcuni passi descrittivi riferentesi a animali da preda e animali loro vittime ripropongono, con funzione simbolica, l'opposizione sfruttatori/sfruttati:

Kino watched with the detachment of God while a dusty ant frantically tried to escape the sand trap an ant lion had dug for him (p. 5);

Out in the estuary a tight woven school of small fishes glittered and broke water to escape a school of great fishes that drove in to eat them. And in the houses the people could hear the swish of the small ones and the bouncing splash of the great ones as the slaughter went on (p. 47);

And the night mice crept about on the ground and the little night hawks hunted them silently (p. 47).

Questi passi occorrono prima che Kino acquisti piena consapevolezza della propria condizione — prima che sia capace di dire a Juana, «'Our son must go to school. He must break out of the pot that holds us in'» (p. 54).

Si rilevano quindi alcuni segmenti in cui gli antagonisti di Kino sono associati, per via metaforica o di similitudine, a animali da preda:

... the buyer's eyes had become as steady and cruel and unwinking as a hawk's eyes ... (p. 66);

[Kino] felt the creeping of fate, the circling of wolves, the hover of vultures. (p. 69)

Poi, con l'intensificarsi della persecuzione di Kino, una serie d'immagini di animali braccati viene usata a suo proposito: «he was an animal now, for hiding, for attacking, and he lived only to preserve himself and his family»²⁵.

L'iniziale «detachment of God» essendosi rivelato illusorio, Kino è costretto a scegliere fra due alternative: o accettare i termini della lotta per la sopravvivenza quali imposti dal sistema (col corollario della relativa tranquillità, pagata con l'immobilismo sociale), oppure rifiutarli e entrare in conflitto col sistema. Con le sue implicazioni deterministiche, la *imagery* animale descrive la lotta di Kino, oltre che come elementare, come pre-determinata alla sua sopraffazione da parte del polo più forte della coppia oppositiva.

2.16. - Dei «songs» di Kino e della sua gente ²⁶ a cui il testo fa specifico riferimento, i più frequenti sono il «Song of the Family», il «Song of the Enemy» (o «Song of Evil»), e la «music (o «melody») of the pearl».

L'opposizione «Song of the Family»/«Song of the Enemy» metaforizza i poli del chiuso universo emotivo di Kino. Il «battle cry» finale in cui il «Song of the Family» si trasforma (cfr. 3.6.) è il risultato dell'allargamento prospettico conosciuto da Kino; una conseguenza del quale è la cessazione della «music of the pearl», oggetto della comunicazione dell'ultimo paragrafo del testo: «And the music of the pearl drifted to a whisper and disappeared» (p. 122).

Tutti i «songs», le «musics», le «melodies», vengono dunque cancellati o soppiantati dal «battle cry»: che è, simbolicamente, la

25. P. 86. Cfr. anche: «some animal thing was moving in him so that he was cautious and wary and dangerous», p. 95; «He listened again, an animal light in his eyes», p. 99; «And Kino ran for the high place, as nearly all animals do when they are pursued», p. 104; «the music of evil sang loud in Kino's head now, it rang with the... dry ringing of snake rattles», p. 105; «the Song of the Family had become as fierce and sharp and feline as the snarl of a female puma», p. 115.

26. «His people had once been great makers of songs so that everything they saw or thought or did or heard became a song. That was very long ago. The songs remained; Kino knew them, but no new songs were added», pp. 2-4.

prima espressione originale della cultura indiana in quattro secoli di oppressione²⁷.

3.1. - Riassumendo. Abbiamo individuato il modello dell'opposizione binaria operante ai livelli ambientale, etnico, socio-economico, culturale-ideologico, diegetico, metaforico, e della nominazione. A ognuno di questi livelli il senso è prodotto dalla tensione di opposti che si complementano e, con ciò stesso, si autodefiniscono nella loro specificità.

3.2. - Un solo livello sembra restar fuori da questo sistema: quello mitico.

A prima vista, sembrerebbe postulabile che anche all'interno della struttura mitica sia rintracciabile il modello oppositivo: tra il mito cristiano, cioè, e la sua controparte in negativo nella diegesi — tra presenza della funzione del Cristo nel mito, e sua assenza sul piano dei fatti oggetto di narrazione.

Questo tipo di opposizione è tuttavia di natura diversa da quello rilevato agli altri livelli del testo. Qui, uno solo degli elementi — quello 'presente' — può definirsi in termini dell'altro: solo Coyotito può definirsi in termini del Cristo — perché, palesemente, il caso inverso non si dà. Ciò che manca, dunque, è la complementarietà degli opposti che è quanto dire, una delle due condizioni per il funzionamento del modello.

Si tratta allora di vedere se il modello mitico — apparentemente estraneo, come si è osservato (cfr. 1.2.), al generale sistema di produzione del senso della *novellette* — costituisca, come in tanta narrativa americana coeva, un semplice fiore all'occhiello, un ammiccamento colto verso certa critica del tempo che dispensava patenti di complessità e profondità sulla base della presenza o meno d'un qualche personaggio con barba bionda che moriva a trentatré anni; o se non costituisca piuttosto un livello significativo la cui solidarietà con gli altri livelli testuali ci sia, per qualche ragione, sfuggita.

3.3. - Sembra da escludere, innanzi tutto, l'ipotesi del fiore all'occhiello. La struttura mitica è troppo profondamente incisa

27. Nella sua trattazione delle varie fasi dei «songs», il Fontenrose non fa cenno di quest'ultima, essenziale trasformazione; cfr. *op. cit.*, p. 113.

nel livello diegetico perchè possa essere vista come un ripensamento forzato sul corpo del testo. Il fatto stesso della sua immediata concentrazione nello *incipit*, della sua ricomparsa verso la metà dell'opera (cioè nel segmento narrativo più esplicitamente proiettato verso il futuro), e del suo ritorno verso la conclusione — vale a dire, nei classici luoghi chiave d'un testo drammatico — è segno d'una presenza che non può essere né effimera né superflua.

3.4. - L'analisi della struttura mitica ha fatto rilevare che il modello mitico viene da prima presentato in positivo (cfr. 1.2.), con enfattizzazione delle analogie tra dati del mito e dati del piano diegetico; e quindi rovesciato (cfr. 1.3.), in una serie di segmenti narrativi i quali contraddicono le attese che la competenza del destinatario, sollecitata dal movimento iniziale, è chiamata a formulare.

La presenza in assenza dell'esito del mito cristiano crea una paralisi d'ordine semantico all'interno della struttura; il mito, cioè, che è tutto costruito sulla funzione messianica di Gesù, si autonega nella diegesi. Con ciò, viene negata l'agibilità dell'ideologia che da quel mito deriva — agibilità, com'è ovvio, per chi al messia (simbolicamente, a Coyotito) affidava la propria speranza di libertà e, più ampiamente, di rigenerazione sociale.

3.4. - L'ipotesi che nasce da queste considerazioni è che alla (inagibile, ormai) ideologica cristiana, con la sua prassi di pacifica acculturazione degli oppressi, si contrapponga un'ideologia rivoluzionaria che prospetta come strumento di riscatto degli oppressi la lotta armata.

3.5. - In questa ipotesi, ruolo centrale gioca il *rifle*: da *status symbol* sognato, a strumento di lotta conquistato. Il suo prezzo, come si sa, la vita di Coyotito — o, simbolicamente, la speranza d'una libertà conquistata pacificamente attraverso «the books».

Osserviamo come la diegesi prepari la trasformazione della funzione del *rifle*.

Nel primo capitolo, all'avvicinarsi alla casa del dottore, Kino

felt weak and afraid and angry at the same time. Rage and terror went together. He could kill the doctor more easily than he could talk to him, for all of the doctor's race spoke to all of Kino's race as though they were simple animals. And as Kino raised his right hand to the iron ring

knocker in the gate, rage swelled in him, ... and his lips drew tight against his teeth — but with his left hand he reached to take off his hat. (pp. 15-16)

Il pugno che poi sferra al cancello è un atto riflesso di ribellione che ferisce solo Kino: «he looked down in wonder at his split knuckles and at the blood that flowed between his fingers» (p. 19).

Alla fine del terzo capitolo, quando s'avventa contro «the dark thing» insinuatasi nella capanna per rubare la perla, Kino «struck at it with his knife and missed, and struck again and felt his knife go through cloth, and then his head crashed with lightning and exploded with pain» (p. 53); Juana gli asciuga il sangue dalla «bruised forehead» (p. 54) con l'angolo dello scialle.

Alla fine del quarto capitolo, un secondo assalto (in cui il suo coltello si rivela inutile) lascia Kino tramortito e con «a long deep cut in his cheek from ear to chin, a deep, bleeding slash» (p. 76). Ora, per il suo «thickening blood» è necessaria la gonna di Juana (p. 77).

Al terzo assalto, all'inizio del quinto capitolo, Kino «felt his knife go home» (p. 80). Stavolta Kino non è ferito: la gonna inzuppata d'acqua di Juana serve solo a riportarlo in sé. Questa volta, il sangue versato è d'uno dei nemici — «a stranger with dark shiny fluid leaking from his throat» (p. 84). È il primo morto. Gli faranno seguito i tre inseguitori: il primo ucciso col coltello datogli da Juan Tomàs («a long working knife, eighteen inches long and heavy, as a small ax, a tool and a weapon», p. 91)²⁸, il secondo col calcio del *rifle* strappato al primo, e l'ultimo con una fucilata «Between the eyes» (p. 118).

V'è dunque una *escalation* della violenza: diretta prima verso un emblema della sopraffazione (il cancello chiuso) ma con esito autolesionistico²⁹; diretta poi verso un nemico appena intravisto, ma senza risultato; di nuovo contro un nemico ignoto, ma stavol-

28. Vedi il prosieguo del segmento: «And when Kino saw this knife his eyes lighted up, and he fondled the blade and his thumb tested the edge».

29. In questo quadro di autolesionismo va visto lo scatto di violenza contro Juana quando Kino la sorprende a tentare di ributtare la perla in mare (pp. 79-80).

ta con risultato mortale; infine contro tre nemici precisi, ancorché anonimi, e sempre con risultati mortali.

Parallela *escalation* negli strumenti di violenza: pugno, coltello, coltello-ascia, calcio del *rifle*, *rifle*.

La diegesi concerne dunque la progressiva localizzazione dell'obiettivo di lotta da parte di Kino, e la sua conquista d'un adeguato strumento per quella lotta; e il *climax* di questo processo è il cosciente uso di *parte* che Kino fa d'uno strumento — il *rifle*, appunto — che aveva prima sognato di comprarsi come *status symbol*.

3.6. - La sezione conclusiva dell'ultimo capitolo, col ritorno di Kino e Juana a La Paz e il ripudio della perla, è in perfetta opposizione rispetto al segmento iniziale del testo. L'uccisione di Coyotito ha fatto saltare la struttura 'mitica' della famiglia³⁰; l'abitazione è ora un «burned square» (p. 121); i rumori, i suoni consueti della comunità hanno lasciato il posto a un silenzio attonito.

Si nota che tutti gli elementi originari scomparsi attengono all'area del consueto, del familiare: il figlio, la casa, la quotidianità.

Gli elementi sostitutivi — concreti e non — con cui Kino e Juana tornano dalla montagna attengono a una nuova realtà: il *rifle* innanzi tutto («Kino had a rifle across his arm», p. 119); il rapporto uomo/donna, non più gerarchico ma di eguaglianza³¹; il «Song of the Family» divenuto «a battle cry» (p. 121). La loro stessa ombra assume ora significato diverso: nella loro umiliante supplica al dottore, «they walked on their own shadows» (p. 13); ora, «their long shadows stalked ahead, and they seemed to carry two towers of darkness with them» (p. 119). Dove prima v'era titubanza davanti alla casa d'un bianco («Kino hesitated a moment», p. 15), ora c'è solo impervia sicurezza:

Kino and Juana walked through the city as though it were not there. Their eyes glanced neither right nor left nor up nor down, but stared only straight ahead. (p. 120)

30. Un ulteriore elemento di coesione, questo, a conferma della pertinenza paradigmatica della struttura mitica nello *incipit*.

31. «The two came from the rutted country road into the city, and they were not walking in single file, Kino ahead and Juana behind, as usual, but side by side», p. 119.

Prima, erano essi a aver paura («Rage and terror went together», p. 15); ora,

They carried pillars of black fear about them. And as they walked through the stone and plaster city brokers peered at them from barred windows and servants put one eye to a slitted gate and mothers turned the faces of their youngest children inward against their skirts. (p. 120)

Laddove un tempo Kino era alla mercè dei raggiri dei bianchi, ora egli è «immune and terrible» (p. 121).

L'acquisizione da parte dello sfruttato della piena consapevolezza della propria condizione (che è quanto dire, del fatto di non aver più nulla da perdere), la comprensione dei meccanismi repressivi della società, la localizzazione dei propri obiettivi prioritari, e infine la presa di possesso d'un adeguato strumento di lotta, tutto ciò rovescia in suo favore l'opposizione paura/coraggio. In questo rovesciamento consiste la premessa del momento rivoluzionario.

L'opposizione cromatica iniziale («The glaring sun threw the bunched shadows of the people blackly on the white wall», p. 16) s'è fatta, grazie alla presa di coscienza rivoluzionaria, un'opposizione ideologica: i «pillars of black fear» dicono, simbolicamente, la solidità della determinazione degli sfruttati etnicamente diversi.

In questa prospettiva, il gesto conclusivo di ripudio della perla non significa, com'è stato sostenuto, accettazione del sistema, «defeatism»³², ma al contrario rigetto sia dei valori sia dei modi d'azione sociale suggeriti dalla società dominante. Significa il riconoscimento di un errore iniziale (e a livello diegetico Kino ammette il proprio, offrendo a Juana la perla da gettare); significa la determinazione di partire da zero nella costruzione d'un nuovo sistema di valori.

Ora, finalmente, il nome del protagonista acquista un senso — ma è un senso ironicamente opposto a quello datogli dal prete («Thy namesake tamed the desert and sweetened the minds of thy people», p. 40). Come il gesuita del tardo XVII secolo Fuse-

32. W. FRENCH, *op. cit.*, p. 139.

bis Kino il quale provò che la California meridionale è una penisola e non un'isola³³, Kino ha scoperto che «no man is an *Iland*, intire in it selfe», ma invece «a peece of the *Continent*, a part of the *maine*» — ha scoperto che la *wholeness*³⁴ dell'individuo non è quella, illusoria, dello spazio familiare, bensì quella definita dal suo spazio sociale. Una scoperta destinata non ad ammansire il deserto (sociale), non ad addolcire le menti degli oppressi ma al contrario ad appiccare il fuoco della loro rabbia.

4.1. - Due, dunque, e oppositivi, i paradigmi ideologici operanti nel testo: dei quali uno portatore dell'ideologia al potere, l'altro portatore dell'ideologia rivoluzionaria. Le ideologie contrapposte sono, l'una, quella cristiano-capitalista nella sua accezione colonialista³⁵; e l'altra, quella — senza un'etichetta precisa — che anima l'oppresso, il povero, il 'diverso' etnicamente, nella sua lotta contro l'oppressione: una lotta che, essendo qui individuale, è ancora pre-rivoluzionaria.

Due ideologie oppositive ma complementari, in quanto entrambe si definiscono in termini dell'altra: diacronicamente, perché l'esistenza dell'una provoca il sorgere dell'altra; e sincronicamente, perché la spartizione dello spaccato sociale implica coesistenza e, quindi, complementarietà.

4.2. - Dei due paradigmi, uno è sorretto da una ricca struttura mitica che presta all'ideologia portata tutto il peso della propria autorità — minandola però, al tempo stesso, con la messa a nudo delle sue contraddizioni. L'altro paradigma si crea, per così dire, nel divenire stesso della diegesi: senza avalli e modelli preesistenti, ma come l'inevitabile convergere in struttura degli elementi emarginati dall'ideologia dominante.

33. Debbo questa informazione a PETER LASCO, «Steinbeck's Fable of *The Pearl*», in *Steinbeck and His Critics*, cit., p. 293.

34. A parte la sottolineatura enfatica di un articolo a p. 29, l'unico caso di corsivo offerto dal testo è quello di «the *Wholeness*» (p. 5): probabilmente un'escia a rintracciare, attraverso l'arcaica convenzione tipografica del sostantivo con maiuscola e in corsivo, il gioco intertestuale con il segmento dominiano reso celebre, in quegli anni, dall'epigrafe di *For Whom the Bell Tolls*.

35. Anche se il Messico non è paese colonialista, la sua è una storia coloniale; e il rapporto sociale illustrato nel testo è quello fra conquistatori e conquistati.

4.3. - «If this story is a parable», premette la voce narrante, «perhaps everyone takes his own meaning from it and reads his own life into it» (p. 2): un invito esplicito alla lettura simbolica del testo³⁶. In questa parabola della nascita del senso rivoluzionario, l'opposizione tra la forma strutturata dell'un paradigma e la forma 'spontanea' dell'altro è omologa all'opposizione tra una struttura sociale consolidata al potere, e le forze eversive che tentano di scardinarla.

4.4. - Dice, ancora, la voce narrante: «as with all retold tales that are in people's, there are only good and bad things and black and white things ... and no in-between anywhere». Un «retold tale» (in specie se comporta partecipazione emotiva da parte del destinatario: «in people's hearts») tende a venir progressivamente scarificato degli elementi di contorno, dei mezzi, delle sfumature — tende a esser reso nella sua essenzialità, che vuol dire semplificato. Quanto resta, dunque, sarebbe il sistema di fondo che presiede a ogni attività sociale: l'opposizione binaria.

In questa prospettiva, l'impostazione manichea (che produce un forte condizionamento nelle scelte etico-valutative del destinatario, e va pertanto contro la tendenza della letteratura contemporanea a costringere il destinatario a una privata decifrazione della sua polisemia, o all'accettazione della sua ambiguità) non va allora vista come indice d'una supposta superficialità di visione. Va vista, piuttosto, come una attualizzazione, ai livelli etico e drammatico (è soprattutto a questi livelli, infatti, che la si avverte come tale), del grande sistema semantico dell'opposizione binaria.

4.5. - Le coppie oppositive osservate in funzione a tutti i livelli del testo non sono che la specificazione, al dato livello, dell'opposizione ideologica di base. Ogni aspetto della realtà sociale, economica, etnica, ambientale, familiare, culturale, linguistica, drammatica, psicologica, ecc., è condizionato da questa opposizione — e sul metro di essa si identifica nella propria unicità e al contempo pertinenza paradigmatica. Ed è dalla tensione tra le due se-

36. Non raccolto peraltro da MARTIN STAPLES SHOCKLEY: «*The Pearl* is an obvious allegory on the evil of worldly treasure», in «Christian Symbolism in *The Grapes of Wrath*», in *Steinbeck and His Critics*, cit., p. 266.

rie omologhe di coppie oppositive discendenti dalla coppia ideologica primaria che la *novelette*, in quanto testo coerentemente organizzato secondo questo sistema, produce il proprio senso.

Un senso non più affidato — come ad esempio in *In Dubious Battle*, uno dei maggiori dei testi steinbeckiani con forte struttura ideologica — alla corsa diacronica dell'asse sintagmatico, sorretta dalla insistente esplicitazione di un paradigma ideologico che è pre-testuale quanto extra-testuale; ma affidato invece a una profonda, un'assoluta solidarietà tra dimensione orizzontale e dimensione verticale del testo. Nella sua semplicità di superficie, *The Pearl* è in realtà un complesso congegno segnico in cui, veramente, *tout se tient*.

MARIO MATERASSI

JAMES AGEE

I - JAMES AGEE: ETERNO ADOLESCENTE.

Sensibile poeta, narratore, giornalista, perfetto critico cinematografico, sceneggiatore dilettante, instancabile scrittore di lettere, eccezionale e affascinante parlatore, James Agee fu, dopo la sua morte prematura avvenuta a 45 anni nel '55, considerato quasi un mito dalle nuove generazioni attratte dal suo desiderio di verità, dal suo bisogno di chiarezza, dal suo rigore morale. Consapevole delle esigenze dei giovani, non opportunistica in un mondo dominato dal materialismo, dalla competizione spietata e pronto ad idolatrare falsi valori e a soffocare gli ideali, egli fu inoltre visto da molti come il simbolo della ribellione contro l'ipocrisia, il conformismo, la falsità del mondo degli adulti:

In some literary circles, — scriveva il suo collega e amico Dwight MacDonald, — James Agee, now excites the kind of emotion James Dean does in some non literary circles. There is already an Agee cult... It's felt that Agee's life and personality, like Dean's, were at once a symbolic expression of our time and a tragic protest against it. It is felt that not their weakness but their vitality betrayed them. In their maimed careers and their wasteful deaths, the writer and the actor appeal to a resentment that intellectuals and teenagers alike feel about life in America, so smoothly prosperous, so deeply frustrating ¹.

L'infanzia, l'adolescenza rappresentano purezza, idealismo, innocenza ed Agee, che nei suoi romanzi e racconti si è identificato quasi sempre con dei ragazzi, rimase, in un certo senso, un eterno adolescente per la sua ingenuità, la sua mancanza di scaltrezza, il suo disgusto per ogni compromesso, il suo timore e sospetto nei confronti del «nasty process of growing up» ². Bonalda Stringher,

1. DWIGHT MACDONALD, *Against the American Grain*, New York, 1965, p. 150

2. JAMES AGEE: *Letters*, p. 45

soffermandosi su questo aspetto dello scrittore, nota che «secondo Agee l'adulto corre il pericolo di vedere la sua sensibilità attutita o di perdere quella freschezza di percezione e quell'atteggiamento di serietà e di fiducia e partecipazione nei confronti di ogni essere o avvenimento che è propria del fanciullo. La vita — dice Agee — uccide nel suo svolgersi questa freschezza»³. Per questo modo di pensare egli visse, perciò, il conflitto tipico di tanti eroi americani:

Il rifiuto di Huck Finn a essere 'civilized' come la continua fuga verso i boschi ancora vergini dell'Ovest di Natty Bumppo e Daniel Boone o la rievocazione ossessiva dello spettro del passato di Thomas Wolfe o il rifugiarsi di Holden e Frannie nella nevrosi, sono tutte espressioni di attaccamento ad un passato che non è romantica o sentimentale idealizzazione di uno stadio primitivo — sia questo l'infanzia o il territorio non ancora civilizzato — ma piuttosto una avversione per il ruolo dell'adulto⁴.

Il vagheggiamento del mondo dell'infanzia e dell'adolescenza non significa, comunque, che Agee finisse per sfuggire alla vita e ai suoi aspetti più dolorosi e si rifugiasse in un mondo di sogni. La sua non era l'esaltazione passiva e inutile di un'oasi irrealc o una nostalgica e decadente rievocazione, bensì l'aspirazione positiva a cambiare in meglio la realtà. Ciò che egli voleva, infatti, era trasformare il mondo degli adulti portandovi l'innocenza, l'intransigenza, l'entusiasmo, l'esigenza di verità dei giovani. E come tutti i giovani egli visse il dramma dell'iniziazione, dello scontro con la realtà, del crollo delle illusioni e fu per lui un duplice trauma: uno esistenziale e uno sociale. Il distacco, infatti, non fu solo dai sogni e dai miti dell'infanzia e dell'adolescenza, il che già sarebbe duro, ma da un modo di vedere un po' infantile e comodo, da certezze rassicuranti ma non fondate, da falsi idoli e valori. E si trovò così a dividere il travaglio delle nuove generazioni, cosiddette «senza ideali», conscio della drammaticità ma anche del privilegio

3. BONALDA STRINGHER: «James Agee» in *Studi Americani*, vol. 17, p. 213.

4. *Ibid.*, pp. 213-214.

della sua posizione. Se la vita è, come è, lotta per e mezzo di conoscenza («fatti non foste a viver come bruti...») non si poteva non rallegrarsi per il crollo dei falsi miti del passato.

Agee visse, dunque, un graduale e concreto processo di maturazione che lo portò ad avere una visione della vita più complessa e articolata, ma questo non gli impedì di rimanere legato all'infanzia e all'adolescenza e ai loro ricordi, e ciò, altre che per i motivi suddetti, anche perché esse rappresentavano per lui un periodo della vita determinante, in cui compì alcune delle sue esperienze fondamentali, in cui, per dirla con Pavese, si crearono i suoi simboli, i suoi miti, in cui ebbe rivelazioni che rimasero per sempre nella sua coscienza e da cui attinse i suoi maggiori temi letterari. Quando aveva solo sei anni, infatti, suo padre morì improvvisamente e questo fatto lo pose prestissimo a contatto con la morte e con tutti i problemi ad essa connessi, facendolo sentire come indifeso e iniziandolo alla sofferenza. Questo primo periodo della sua vita significò per lui anche il contatto con il Sud. «James Agee was born in the South and retains the pride and piety and love of language of the Southern writer», scrive F. W. Dupee in un suo articolo su «The Nation»⁵. Nel Sud saranno ambientati molti suoi racconti e poesie, i suoi due romanzi e un suo originale studio su tre famiglie di mezzadri in Alabama. «Like so many Southern writers....», scrive Alfred Kazin, «he had such an immense capacity for feeling and such an easy access to the rhetoric of English poetry that when not taken in hand by his medium, he could oppress the reader with merely beautiful words»⁶. E Nash K. Burger dopo aver precisato che «the Southern writer.... has richer material to draw on, has a better story to tell» accosta a Thomas Wolfe e William Faulkner James Agee e lo considera «a Southern writer» con una sua «Southern story to tell». Burger segue la carriera di Agee, studente e giornalista, trasferitosi al Nord e afferma che il giovane non era molto contento del suo lavoro:

Not until 'Fortune' sent him to Alabama in the depression year of

5. F.W. DUPEE, «Pride of Maturity», in «The Nation» 172 (Ap. 28, '51, p. 400).

6. ALFRED KAZIN, *Contemporaries*, Boston, 1962, p. 186.

1936 to do a long test and picture story on tenant families did he express any enthusiasm about what he was doing.... It was Agee's first book of prose and significantly a book about the South. The Exeter-Harvard-graduate-New York intellectual has begun the long trip home. He had begun to find his story to tell....and it was the moral and religious aspect of the Southern story that forever haunted Agee, that he was forever telling, no matter what his subject⁷.

Decisiva fu dunque la sua permanenza nel Tennessee e il Sud fu per lui di volta in volta oggetto di studio, di ricordi, un clima, un'atmosfera, un paesaggio, uno sfondo, uno stile di vita ma sempre qualcosa di importante che lo influenzò non solo nella sua opera ma anche nei modi e nel carattere. Sempre ai tempi dell'infanzia risale un altro fatto importante nella vita di Agee, il suo ingresso alla Saint Andrew Academy, una scuola tenuta da religiosi anglo-cattolici presso Sewanee nel Tennessee. L'influsso religioso agì sulla sua formazione in modo determinante: il pensiero di Dio, l'interesse per la vita spirituale lo accompagnerà per tutta la vita e sarà presente in ogni sua opera, così come il senso del sacro e la capacità panteista di vedere in ogni manifestazione del creato la mano divina:

In questa prima fase l'adesione alla religione è semplice, quello che gli viene insegnato e quello che sente si muovono su una stessa linea, la spontaneità del bambino non viene in nessun modo costretta. Anzi, egli ritrova nell'espressione formale delle preghiere e del rito l'appagamento ad un suo bisogno di ritmo e di poesia⁸.

In seguito, con gli anni, il suo sentimento religioso si libererà da sovrastrutture e formalismi, diverrà tormentato e lacerante, ma pur sempre una presenza fondamentale della sua vita.

L'arrivo alla Saint Andrew Academy segnò l'inizio della sua amicizia con Father Flye, cominciata nel 1919 e durata fino all'anno della morte di Agee. Fu un incontro importante, come sot-

7. NASH K. BURGER: «A story to tell: Agee, Wolfe, Faulkner», «South Atlantic Quarterly» LXIII (Autumn 1964) pp. 32-37.

8. RONALDA STRINGER, *op. cit.*, p. 218.

tolinea Robert Phelps che, in un saggio, parla del profondo affetto e della reciproca fiducia che si creò fra i due, della loro diversità e dei loro punti in comune:

Still... it is an unlikely combination. On the one had, a quiet... man of deep, vigorous faith, committed... to giving his life day by day to his vocation as a teacher. On the other, a passionate, exalted, yet in many ways intemperate and self destructive young man,... fully exposed to his generation's temptations, questionings and losses, and submerged in 'destructive elements' of every kind.... In a dozen ways, these two men could not have been more different. Yet they had one thing in common.... an altogether hearty reverence, unsolemn and joyous, a reverence for everything, for the whole created world, and for all their differences, this was what they shared... a primary belief.... that 'everything that is, is holy' ⁹.

Da quando lasciò il Tennessee, poco prima del suo sedicesimo compleanno, Agee scrisse a Father Flye molte 'lettere' (raccolte e pubblicate nel 1962), la cui lettura sicuramente aiuta a ricostruire la sua personalità e il suo carattere gettando una intensa luce sulla vita e la natura dell'uomo che le scrisse. Fedelmente registrano, accanto al sorgere e rafforzarsi della sua vocazione letteraria, le sue aspirazioni, i suoi fallimenti, i suoi dubbi e risultano più interessanti quando mostrano riflessioni sull'autore e i suoi sentimenti, costituendo una testimonianza della sua tendenza all'analisi interiore e mostrando quella che fu la sua principale mira, l'avvicinarsi il più possibile alla verità delle cose:

«I care mainly for just two things....», scrisse nel 1936, «1) getting as near truth and whole truth as is humanly possible, which means several sort of 'truth' maybe, but on the whole means spiritual life, integrity and growth; and 2) setting this (near) truth out in the clearest and cleanest possible terms» ¹⁰.

9. ROBERT PHELPS: «James Agee» in *Letters of James Agee to Father Flye*, New York, 1962, pp. 8-9.

10. JAMES AGEE, *Letters*, p. 83.

Agee non sempre vi riuscì ma le sue lettere provano che egli non cessò mai di tentare. Analizzando questa raccolta Phelps parla di uno speciale dono di Agee, quello di sapersi dare liberamente e con disinteresse, in virtù del quale «in even the most youthful of these letters... there is the warmth and rhythm of a living man, his tone, his pulse, the color of his soul...»¹¹. Così sincere e intime le lettere costituiscono, dunque, l'esempio di un processo di iniziazione e maturazione, presentandoci la trasformazione di un ragazzo in un uomo dalla personalità molto interessante, uno dei cui aspetti principali, accanto alla gentilezza e ad una rude semplicità tipica dell'«Hill-country», risulta essere lo spirito democratico, il sincero rispetto per i sentimenti e le idee altrui, quell'alta considerazione nei riguardi di qualunque essere umano che, se da un lato lo spinse a rifuggire da qualsiasi tipo di discriminazione, dall'altro fece sì che egli «never attempted to win anyone to his way of thinking, far less to try to prove anyone mistaken or in the wrong»¹².

II - JAMES AGEE: GIOVANE RIBELLE.

In questa analisi volta alla 'ricerca' di Agee, va, a questo punto, messa in evidenza una caratteristica di fondo che è un po' il comune denominatore a cui vanno riportate le sue scelte e che lo contraddistinse per tutta la vita, cioè il suo atteggiamento ribelle. Tale disposizione influenzò in primo luogo lo stile della sua vita, caratterizzata da eccessi e da un continuo stato di «surmenage»: l'indisciplina e il bisogno di strafare danneggiarono la sua salute e affrettarono la sua morte. I giudizi di chi lo conobbe concordano su questo fatto. Il suo amico Dwight MacDonald scrive infatti:

He was extraordinarily self-destructive. He was always ready to sit up all night with anyone who happened to be around, or to go out at midnight looking for someone: talking passionately, brilliantly, but too

11. ROBERT PHELPS, *op. cit.*, p. 2.

12. JOHN HUSTON, «Foreword», p. 10.

much, drinking too much, and in general cultivating the worst set of work habits in Greenwich Village¹³.

E. Huston conferma:

He held his body in very slight regard altogether, feeding it with whatever was at hand, allowing it to sleep when there was nothing else for it to do...¹⁵.

Nonostante la sua energia, apparentemente inesauribile, egli alla fine crollò: ad un primo attacco di cuore ('51), ne seguirono altri. Avrebbe dovuto cambiare genere di vita ma, passata la crisi, tornava alle sue abitudini, incapace di vivere con moderazione. Cambiare significava snaturarsi, rinunciare a quel ritmo accelerato che aveva scandito la sua vita irrequieta. Certo un uomo che voglia veramente continuare a vivere è pronto a rinunciare a molte cose, ma questo non era il caso di Agee, il quale verso la fine, rivelò una certa non volontà di guarire come prova, tra l'altro, una lettera del '51 in cui accenna al suo «caring much too little whether I live or die»¹⁴. La sua prodigiosa vitalità, il suo bisogno di agire e d'altro canto questa sua non volontà di vivere sono due aspetti della sua personalità contrastanti solo in apparenza. Si possono infatti ricondurre ad un'unica matrice e possono autorizzarci a fare un'ipotesi sulla sua vera visione della vita. Malgrado il suo sentimento religioso, che fu del resto molto tormentato, più un'aspirazione irrazionale, uno slancio emotivo, che una fonte di certezza e serenità, Agee ebbe della vita un'immagine piuttosto angosciata, rimanendo sconcertato di fronte all'inevitabilità della morte, del dolore, della corruzione, dei compromessi, della violenza. In base a questa ipotesi si spiegano tanti suoi atteggiamenti: la sua irrequietezza, il suo bisogno di fare, scrivere, parlare, la sua sovraeccitazione possono essere ricondotti ad una inconscia volontà, di stordirsi, di non pensare, di non vedere il volto crudele

13. DWIGHT MACDONALD, *op. cit.*, p. 152.

14. JOHN HUSTON: «A Foreword» in *Agee on Film*, vol. II, New York, 1960, p. IX.

15. JAMES AGEE, *Letters*, p. 189.

di una realtà ambigua, senza più certezze, senza punti fermi. Va, però, aggiunto che tale volontà rimase, appunto, a livello inconscio ed egli fu pur sempre legato alla realtà e ai suoi problemi per quanto dolorosi fossero. I suoi scritti dimostrano che egli non scelse la via facile della fuga dalla vita ma a questa fu ancorato fino in fondo, guardando lucidamente le cose. In questo senso può essere accostato a molti sensibili artisti del nostro tempo perché come questi, egli non solo avvertì la crisi esistenziale dell'uomo, in generale, e l'angoscia dell'uomo contemporaneo, in particolare, ma mostrò, talvolta, di aver compreso quali sono gli unici valori a cui si deve aspirare, cioè la fratellanza, l'amicizia, la rettitudine morale, la dignità. E come tali autori egli arrivò anche a comprendere come la maturità e il vero eroismo coincidano con l'accettazione del dolore e della morte, inevitabili elementi della condizione umana (è molto significativo che il dramma di Shakespeare da lui preferito fosse proprio il «*Re Lear*»). Il giovane ribelle riuscì così, a raggiungere i suoi risultati migliori proprio quando mostrò la sua ammirazione per i veri eroi della vita (ad es. Mary in «*Death in the Family*»), cioè quelli che con dignità sanno lottare col destino, affrontare i colpi avversi e guardare in faccia la morte come i personaggi dell'elisabettiano John Ford o di Hemingway.

«Non a caso», afferma la Stringher, «in «*The Night of the Hunter*», cioè nell'ultimo lavoro che Agee riuscirà a portare a termine prima della morte, egli dirà per bocca di uno dei suoi personaggi: 'My soul is humble when I see the little ones accept their lot... the wind blow and the rain is cold. Yet, they abide, ... they abide and they endure'»¹⁶.

Connesso al suo atteggiamento da ribelle è il suo propendere verso una forma di «*amateur subjectivism*», il suo rifiuto di essere o solo poeta o solo narratore o solo giornalista o solo critico cinematografico: in un'epoca di specialisti Agee scelse la posizione più libera dell'«*amateur*», conscio dei suoi molteplici interessi e dei suoi «*unspecialized talents*». Molti critici lo attaccarono per questo fatto. Si disse infatti che se egli non avesse sprecato il suo genio in rivi-

16. BONALDA STRINGHER, *op. cit.*, p. 250

ste commerciali o, più tardi, a Hollywood, come sceneggiatore, egli sarebbe potuto diventare il più grande narratore o poeta della sua generazione. Principale sostenitore di questa idea è W.M. Frohock che, nel saggio «James Agee: the Question of Wasted Talent», esordisce rammaricandosi perché

America now maintains so many areas in which a creative talent can find room for exercise that a writer whose gifts at one time would have assured us a long series of good fictions is now invited to divert his energies in a dozen different directions¹⁷.

Come esempio il critico porta il caso di Agee, che fu nello stesso tempo «self-searcher» e «craftsman». Il primo scrisse le poesie, i romanzi, lo studio sui fittavoli, il secondo gli articoli su «Fortune» «Time» «Life», recensioni cinematografiche per «The Nation», sceneggiature etc., e proprio per questa sua incapacità di scegliere «... he didn't keep his promise...». L'alta qualità delle opere narrative scritte nell'ultimo periodo della sua vita ci fanno capire, continua Frohock, «what this man could have left behind if his great gift had not been channelled off in other directions»¹⁸. Ma è evidente che «such criticism misses the point» e tali amareggiate posizioni possono essere spiegate solo col fatto che Agee faceva il suo esordio in un periodo di grandi illusioni, di attesa del grande genio, del grande artista americano. Gli autori, in realtà, vanno giudicati per ciò che hanno fatto non per ciò che avrebbero potuto fare, per cui sembra più giusta e aderente al vero la posizione sostenuta da Kenneth Seib nel suo libro «James Agee: Promise and Fulfillment», il quale ritiene positivo l'eclettismo di Agee, considerandolo, anzi, una prova del suo genio e del suo talento:

Agee, by temperament, was an eighteenth century man of letters... he threw his talent into popular media and serious art, and was equally accomplished in both... he kept his promise.... fulfilled whatever ex-

17. W.M. FROHOCK: «James Agee — The question of Wasted Talent» in *The novel of violence in America*, Boston, 1964; p. 212

18. W.M. FROHOCK, *op. cit.*, p. 224

pectation others held for him as a writer but he fulfilled it... in a manner specifically modern and American¹⁹.

Si deve tenere presente, egli continua, che nella nostra epoca «the lineal, sequential pattern of the written word is only one of many modes of expression at a writer's disposal». La radio, la televisione, il cinema, i dischi danno allo scrittore la possibilità di esplorare nuove aree e gli forniscono nuovi modi di farsi vedere e udire del suo pubblico, «and Agee was one of the first artists to explore their potential... Truly an avant-garde artist».

Agee, dunque, nonostante il suo continuo passare da un genere all'altro ha mantenuta la sua opera costantemente ad un alto livello e, a suo modo, ha mantenuto la promessa ottenendo buoni risultati in vari campi. Se si vuole accettare l'ipotesi che egli non abbia dato, in campo letterario, quanto era nelle sue possibilità, ciò se mai va imputato, secondo me, alla sua indisciplina e alla sua tendenza all'auto-distruzione, e non al suo essersi dedicato ad attività extra-letterarie, le quali furono per lui fonti di esperienza (ad es. nei romanzi si varrà della tecnica cinematografica) e mezzi per esprimersi e realizzarsi. Non sembra perciò probabile che se avesse abbandonato le altre attività avrebbe dato un più vasto contributo alla grande letteratura. Mentre è sicuro, che se fosse stato solo un letterato nel senso tradizionale della parola, non avremmo quei piccoli capolavori di intuizione che sono le sue recensioni cinematografiche. I suoi scritti sul cinema apparsi su «Time» o «The Nation», divennero presto giustamente famosi e quindi riuniti in un volume e pubblicati. Il libro *Agee on Film: Reviews and Comments* (1958) è una testimonianza dell'alta qualità della sua critica («he raised film criticism to the level of literary art»²⁰ scrisse Claeysens), della sua competenza e della sua passione per quella che considerava una forma d'arte, «the greatest art medium of the century». La sensibilità e la predisposizione mostrata da Agee in questo campo non costituì una sorpresa per amici e collaboratori

19. KENNETH SEIB: *James Agee: Promise and Fulfillment*, Pittsburgh, 1968.

20. A.E. CLAEYSSENS, «James Agee: Merging Life and Art», «Dialogue» vol. V n. 4 1972, p. 60.

che erano a conoscenza del suo costante interesse per il cinema risalente ai primi anni della sua vita:

From childhood —ci informa Frohock— he had been an abandoned moviegoer, capable of watching the same film with unremitting attention a dozen times ²¹.

E Fitzgerald conferma:

He loved movies more than anyone I ever knew; he also lived them and thought them. To see and hear him describe a movie that he liked shot by shot, almost frame by frame — was unquestionably better in many cases than to see the movie itself ²².

Dalle sue lettere trapela spesso il desiderio di diventare regista, di esprimersi direttamente con le immagini più che con le parole. Nonostante fosse uno scrittore, egli non aveva infatti molta fiducia in queste ultime («Words cannot embody: they can only describe.... They are the most inevitably inaccurate of all mediums of record and communication»²³). Le parole, a suo avviso, non erano in grado di cogliere in pieno «the deftness, keenness, immediacy, speed and subtlety of the reality»²⁴. La macchina da presa, invece, lo affascinava perché «incapable of recording anything but absolute, dry truth.... unaltered reality»²⁵. Anche motivi di natura sociologica lo portarono verso questa nascente forma di arte. Come afferma Rudolf Arnheim, il film «was a child of the democratic age — it was art created for all men for the first time»²⁶; perciò era naturale che Agee, scrittore non certo aristocratico ma desideroso di rivolgersi alle masse, apprezzasse questo nuovo mezzo di espressione. Del cinema lo interessava moltissimo anche la tec-

21. W.M. FROHOCK, *op. cit.*, p. 221.

22. ROBERT FITZGERALD, «A Memoir» ... pp. 48-50.

23. JAMES AGEE, *Let Us Now Praise Famous Men*, New York, pp. 213-215.

24. JAMES AGEE, *ibid.*, pp. 212-213.

25. JAMES AGEE, *ibid.*, pp. 211.

26. Citato da P. SIBB: *op. cit.*, p. 98.

nica a tal punto che egli se ne servì spesso nella composizione delle sue opere narrative («his best writing has a cinematic flow and immediacy»²⁷ nota MacDonald). A volte leggendo i suoi racconti e i suoi romanzi, si ha l'impressione che l'occhio del narratore, come «the lens» di una macchina da presa, si avvicini e si allontani, passi dall'insieme al particolare, si soffermi soprattutto sui «visual details». I suoi scritti sul cinema, molto del cui fascino derivava dal fatto che mantennero sempre il tono di conversazioni informali (... «my judgment is that of an amateur...», ribadì spesso) di uno spettatore appassionato, non fecero che confermare il suo alto senso morale e la sua dignità: sensazionalismo, pornografia, violenza, malafede, affettazione e soprattutto falsità e disonestà nel presentare i fatti — elementi ricorrenti nei numerosi film girati a scopo commerciale o propagandistico — erano i suoi bersagli preferiti. Dato che, secondo lui, il principale scopo di un film era coinvolgere lo spettatore in «second-hand-experiences», provocare una specie di catarsi ed esplicitare una funzione sociale, era necessario che il regista si sentisse moralmente obbligato a presentare l'esperienza con la massima precisione ed onestà. La sua propensione per il realismo e la naturalezza lo portavano a preferire i film girati sul posto, concernenti cose e fatti concreti ed interpretati da attori non professionisti invece che da divi. Ciò spiega chiaramente il suo interesse per le opere dei registi neo-realisti italiani del dopoguerra, come *Roma città aperta*, *Sciuscià*, celebrati per la loro immediatezza e perché hanno «la profondità e la complessità del reale»²⁸.

Grande interesse il critico mostrò, soprattutto, per i film che esprimevano un messaggio, che trattavano problemi sociali, morali o esistenziali, che lucidamente rispecchiavano la condizione umana nel mondo odierno. Da qui il suo entusiasmo per opere di Chaplin da cui trapelava una polemica sociale ardita e a volte tragica e il cui tema di fondo era l'uomo nella civiltà moderna e tecnologica. Le recensioni registrano una continua alternanza di entusiasmo e delusione: quando verificava la mediocrità e la scadente qualità

27. DWIGHT MACDONALD: *op. cit.*, p. 155.

28. Citato da AGOSTINO LOMBARDO in *La ricerca del vero*, p. 349.

di molti film il suo rammarico per le buone occasioni perdute era sincero e pari al compiacimento da lui provato nell'individuare effetti artistici e risultati poetici:

Agee's criticism — nota giustamente Weales — «is a collection of warm embraces and lover's quarrels, a fact that can be disturbing only to the kind of mind that does not know the pain or anger that is almost inevitable in seeing a good thing fall short of its possibilities»²⁹.

Il suo essere ribelle non portò Agee a rifiutare di essere soggetto solo alle regole di una professione specifica. Anche la sua posizione politica, infatti, conferma la sua reticenza ad essere inquadrato in un gruppo. Sebbene egli fosse, come afferma Jack Behar, «a writer who came of age in the thirties, a time when political factionalism and a sense of impending revolutionary upheaval, and a gross uncertainty about the worth of tradition made up the context in which literary judgments were offered»³⁰, non si legò mai ad un partito preciso. Manifestò tendenze di sinistra («I am a Communist by sympathy and conviction», scrisse negli anni '30) ma alla sinistra non risparmiò critiche. Non fu comunque mai vicino alla destra. Essere religioso non significò mai per lui essere reativo e conservatore. Fu, anzi, sensibile ai problemi sociali e alieno da ogni forma di snobismo. Ostile ad ogni concezione basata sul principio del privilegio, della aristocrazia, della legge del più forte, Agee fu, come afferma Kenneth Seib, «truly a democratic writer, involved with all classes and all people». L'ideale forma d'arte era, per lui, come si è visto, quella cinematografica tramite cui ci si rivolgeva non ad una 'elite', ma ad un vasto pubblico di persone, indipendentemente dalla loro classe, 'status' o cultura. Amando la democrazia e rifuggendo dalla violenza, Agee non fu preso, allo scoppio della guerra, dal generale fervore patriottico. La guerra, con le sue distruzioni e uccisioni, non sarà per lui mai altro che una cosa assurda, così come assurda gli sembrò l'utilizzazione del-

29. GERALD WEALES, «The Critic in Love», *The Reporter*, 19 (December 25, 1958) p. 38.

30. JACK BEHAR: «James Agee: The World of His work», *Dissertation Abstracts Ohio State*, 1964-4690.

l'energia nucleare per scopi distruttivi e sconvolgente la notizia dello scoppio della bomba atomica. Il conflitto mondiale e i suoi sanguinosi eventi lasciarono un segno profondo su di lui rendendolo scettico e disilluso, meno fiducioso negli uomini e più conscio delle difficoltà che si opponevano al raggiungimento di una maggiore giustizia sociale.

Il giovane ribelle si dedicò ancora studente e ai tempi delle sue prime prove come giornalista alla composizione di versi ma, fedele al suo atteggiamento insospetibile di ogni definizione e disciplina, non volle adeguarsi alla moda letteraria o far parte di alcuna scuola poetica precisa. Non si sentì, infatti, legato ai movimenti estetici nuovi e ciò è dimostrato dal fatto che la sua non è una poesia tipicamente 'moderna' («he was unfashionable, not at all the thing for the post-Eliot thirties. His verse was rather conventional and romantic») ³¹. In un'età ostile al Romanticismo, egli fu dunque uno scrittore romantico nel senso che scrisse di sé e delle sue impressioni, che le sue reazioni erano più guidate dal sentimento che controllate dall'intelletto, che non riuscì ad oggettivare le sue emozioni tenendo separati «the man who suffers» e «the mind which creates». La prima impressione che si ha leggendo il suo primo volumetto di versi, «Permit Me Voyage» (1934), e le successive liriche ³², è che le sue poesie siano piuttosto tradizionali. Agee si rivela esperto di prosodia, rispettoso delle forme metriche classiche («he had gained an easy command of the classical tradition in English verse, of the learned Elizabethan and Jacobean poets») ³³ e mostra una certa inclinazione per la letteratura. Ciò non significa, comunque, che, nei momenti migliori, la sua poesia non riesca a raggiungere risultati personali e originali. Come si diceva, raramente egli riesce a trovare un «correlativo oggettivo» dei suoi sentimenti ma nonostante questa sua incapacità di «escape from emotion», Agee non manca di doti tipiche del vero poeta. Dotato di «a mature and in some cases a masterly con-

31. DWIGHT MACDONALD: *op. cit.*, p. 154.

32. Tutti i suoi componimenti poetici sono raccolti nel libro *The collected poems of James Agee*, London, 1972.

33. R. FITZGERALD, «Introduction», *The collected poems of James Agee*, *cit.*

tril of rhythms» e «a delicate and perceptive ear»³⁴, aveva inoltre uno sviluppatissimo senso del linguaggio, un vero e proprio istinto per la parola giusta. Acuto osservatore, pronto a cogliere di ogni cosa i minimi particolari, era portato alla descrizione precisa e dettagliata, a farci «vedere» le cose di cui parlava. Vari i temi a cui si ispira — la natura, la vita e la morte, il contrasto sogno - realtà, la volubilità dei sentimenti, l'analisi interiore — ma su tutti domina il motivo della ricerca metafisica che costituisce un altro punto di contatto con i poeti romantici. Il pensiero di Dio è centrale nella lunga e insolita 'Dedication' in prosa ritmata, un sorta di elenco che ci fa pensare immediatamente, anche per una certa verbosità comune ai due componimenti, al «Song of Myself» di Whitman. È lunga ben otto pagine ed il suo tono oscilla tra quello della dedica solenne, tipica della narrazione epica, e quello, appunto, della preghiera. Emblematico, però, della produzione poetica di Agee, perché ne presenta pregi e difetti, è il più ambizioso componimento della raccolta, «Ann Garner», un poemetto narrativo più che lirico, di oltre 300 versi. Esso è percorso dallo stesso tipo di «imagery» delle altre liriche. Parole come «dark» e «light», «sun» e «shadow», «black» e «white», «cold» e «bare», «silence» e «peace», «stone» e «star», «pasture» e «snow» collegano le diverse parti e servono a caratterizzare un paesaggio che ricorda in alcuni tratti quello del New England della poesia di Frost. È una natura invernale, in bianco e nero (la neve crea un netto contrasto con gli oscuri tronchi degli alberi e le nere pietre), solitaria, i cui colori e il cui silenzio sono simbolo di desolazione e di morte. Ed è proprio la morte che mette in moto la fantasia del poeta, il quale sente che per capirla, per accettarla è necessario inserirla nel ciclo vitale della natura che presenta un eterno ricorrere di nascita e di morte. La fine di una vita può essere guardata con maggior distacco e rassegnazione se è messa in relazione ad un comune ed ineluttabile destino che travolge uomini e cose. Ecco perché la protagonista di questo poema, Ann Garner, moglie di un contadino, sconvolta perché ha dato alla luce un bambino morto, sente che, per dare un significato e farsi una ragione di questo evento doloroso, deve tornare alla

34. ARCHIBALD MACLEISH: «Introduction» in *Permit Me Voyage*, New Haven, 1934

natura, uniformarsi alle sue leggi e ai suoi cicli, immergersi in essa. Ann assiste al seppellimento del bambino il cui corpo rinascerà e si trasformerà in terra e fiori. Non riuscendo più a condurre una vita normale, di notte ella si reca nella stalla per vivere in mezzo agli arnesi agricoli e agli animali. È l'inizio di quella trasformazione che la porterà a vivere all'aperto, nei pascoli e nei campi. Col passare degli anni Ann si fa sempre più esperta dei misteri della natura, finisce coll'identificarsi in essa, diventando in un certo senso la dea della fertilità, la forza vitale stessa. Considerata da tutti un emblema della vita e della rinascita, ella infine muore con la certezza che c'è un più grande «sower» che «striding great upon the shy», «sows' the universe anew» e rinnova il ciclo: il raccolto crescerà, le stagioni si avvicenderanno, gli uomini nasceranno e moriranno. Il poema non è esente da ingenuità e non sempre il tono sfugge alla retorica. Va rilevato anche un uso del simbolo piuttosto oscuro e pesante che ha dato adito a varie interpretazioni. Nonostante ciò l'opera presenta non rari tocchi poetici nella descrizione della sorte umana e della natura, i cui volti diversi sono spesso simbolo di momenti della vita dell'uomo o delle sue condizioni di spirito. Tutta la raccolta di versi mostra la stessa alternanza fra momenti più o meno poetici, versi che danno prova di profondità e sensibilità, e componimenti che altro non sono che puri esercizi letterari, non esenti da quei difetti che vanno anche ascritti alla inesperienza, alla giovane età dello scrittore e al fatto che si trattava di una opera prima che, come tale, va considerata non «an accomplishment but an instrument»³⁵.

Agee, scrivendo versi, si accorse che la forma artistica da lui scelta costituiva un limite che gli impediva di esprimersi liberamente e, nell'ultima poesia della raccolta, prega Dio perché lo assista nella sua ricerca e lo guidi per nuove vie: «Permit me voyage, Love, into your hands»³⁶. Rinunciò così ad essere solo poeta, non perché sviato da altri interessi, ma perché capì che la sua vocazione poetica non era abbastanza profonda («One thing I feel is this: that a great deal of poetry is the product of adolescence — or of

35. A. MacLEISH, *op. cit.*

36. JAMES AGEE, *The Collected Poems*, p. 50

an emotionally adolescent frame of mind: and as this state of mind changes, poetry is likely to dry up»³⁷) e perché si accorse che attraverso altri mezzi di espressione avrebbe potuto realizzarsi più compiutamente.

III - JAMES AGEE: L'UOMO E L'ARTISTA.

«One of the heaviest problems and contradictions within me», scrisse una volta Agee, «is that of the human being as the artist»³⁸. Il dilemma arte-vita fu sempre presente in lui e se da un lato la sua natura lo portava a trasfigurare la realtà con gli occhi del poeta, dello scrittore, a dare ascolto alle «emotional responses», all'esperienza o a una situazione e agli «inner feelings», d'altro canto, come nota Alfred Barson, Agee non poteva non risentire della tradizione tipicamente americana tesa «to report reality», a enfatizzare il fatto, quale simbolo di una verità nascosta, più che l'osservatore. La vita, la realtà, l'esperienza hanno in sé un significato morale che chiede che siano rispettate per ciò che sono più che per ciò che possono essere nell'arte, per le sensazioni e gli stimoli che possono essere rielaborati poeticamente. Agee rifuggì così, dal concetto di arte «for art's sake», ricerca di belle forme, di effetti musicali, di apparenza e cercò di risolvere il contrasto arte-vita facendo della sua vita e del mondo che lo circondava l'oggetto della sua narrativa che risulta così prevalentemente autobiografica:

he makes — afferma Claeysens — of his entire writing life the struggle...to break down boundaries between life and literature. This meant trying always to write only from the whole self, including both the limited artist and the flawed human being³⁹.

Questo suo interessarsi a problemi personali e concreti nasceva, quindi, dal suo profondo rispetto per la realtà che egli non cercò mai di eludere convinto come era che «everything that is is

37. JAMES AGEE, *Letters*, p. 56.

38. Citato da A. BARSON, *A Way of Seeing*, cit.

39. A.F. CLAEYSSENS, *op. cit.*, pp. 57-58.

holy». «Reality itself creates beauty», «Everything in Nature has a perfection which art as such can only approach» egli dirà rivelando una concezione estetica che riecheggia, come ha messo giustamente in luce Barson, quella di Joyce e in particolare il concetto di «epiphanic radiance», la quale Stephen Dedalus aveva detto emanare da «the soul of the commonest objects».

Questa stretta connessione di Agee con la realtà fa sì che i suoi racconti e romanzi costituiscano una rara eccezione nell'opaco panorama della letteratura narrativa americana del secondo dopoguerra.

Una letteratura — come sostiene Agostino Lombardo nel suo saggio «La crisi del Romanzo» (1957) — ristagnante in un limbo artistico e morale, dove la mistificazione si accompagna al conformismo, o dove i risultati maggiori sono raggiunti sul terreno ormai arcaico dell'esterismo. Una letteratura, soprattutto, che sembra affatto incapace di intuire, riconoscere, rappresentare la realtà⁴⁰.

In tanto «grigiore» poche «luci» e fra queste James Agee, appunto, il cui impegno morale e la tendenza a presentare quelli che sono gli aspetti principali e i problemi più importanti dell'uomo fanno sì che possa essere affiancato ai «pochi scrittori adulti di una letteratura narrativa tornata adolescente»⁴¹. Scelta come oggetto, dunque, la realtà con i suoi problemi sociali ed esistenziali, col suo travaglio morale e religioso, le sue passioni e le sue paure, Agee capì che il contrasto vita-arte poteva appianarsi anche perché sempre più l'arte veniva configurandosi ai suoi occhi non come uno strumento estetico, decorativo, fine a se stesso e al più un mezzo per dare sfogo e fermare sulla carta sentimenti e sensazioni o per «registrare» ciò che vedeva, cioè la superficie e la facciata, bensì un mezzo per raggiungere la verità. L'artista poteva fare della parola lo strumento conoscitivo per una rappresentazione totale che del mondo scegliesse non solo l'aspetto esteriore ma anche quello interiore.

40. A. LOMBARDO: *Realismo e Simbolismo*, Roma, 1957, p. 192.

41. A. LOMBARDO: *La Ricerca del Vero*, cit., p. 355.

Questa sua concezione dell'arte stabilisce un immediato legame fra lui e gli scrittori del cosiddetto «Rinascimento Americano» le cui opere sono appunto accomunate dalla tendenza a creare un linguaggio realistico - simbolico che, nel presentare la realtà, non si fermasse solo alla apparenza ma cercasse di coglierne i significati più nascosti. Stimoli che lo condussero alla maturazione della sua concezione estetica gli vennero anche del contatto con altre tradizioni letterarie. Non a caso fu un sincero ammiratore di Joseph Conrad, nella cui famosa prefazione al romanzo «The Nigger of the Narcissus», si può leggere:

«... l'arte può definirsi un tentativo sincero di rendere la massima giustizia all'universo visibile, col porre in luce la verità, molteplice ed una, che sta sotto ad ogni apparenza. È il tentativo di scoprire nelle sue forme, nei suoi colori, nella sua luce, nelle sue ombre, nelle apparenze della materia e nei fatti della vita, ciò che in ciascuno di essi è fondamentale, ciò che è durevole ed essenziale — la loro qualità unica, determinante e chiarificatrice — la verità stessa del loro esistere»⁴².

La poetica di un grande scrittore quale fu Conrad doveva interessare Agee non solo per le affermazioni su quello che deve essere il fine ultimo dell'artista. Altrettanto interessanti sono, infatti, i suggerimenti dello scrittore polacco relativi alla natura dell'arte e alla sua indispensabile qualità sensuale: l'arte doveva rifuggire dall'astrazione e rivolgersi ai sensi «per raggiungere la molla segreta della rispondenza emotiva»⁴³. Conrad, dunque, riteneva che fosse compito di ogni narratore aspirare a riprodurre nella prosa «...la plasticità della scultura, ... (il) colore della pittura... (la) magica capacità di suggestione della musica....»⁴⁴. Si doveva, in altre parole, mirare alla concretezza dell'espressione sensuosa che, sola, può dare alla descrizione delle impressioni ricevute una tangibile evidenza. «Il compito che mi spetta», egli scriveva, «è che cerco di assolvere è di riuscire, col potere della parola scritta a far-

42. J. CONRAD: «Prefazione» al «Nigger of the Narcissus» (traduzione di R. Prinzhofer) in *Tutti i Racconti e Romanzi Brevi* (a cura di U. Mursia) Milano 1967 p. 1195

43. *Ibid.* p. 1196

44. *Ibid.*

vi udire, a farvi sentire, — di riuscire soprattutto a farvi 'vedere'»⁴⁵. Ed è principalmente quest'ultimo proponimento che Agee, deciso assertore della necessità dell'espressione concreta, fece suo. Il potere evocativo delle sue dettagliate descrizioni, la tendenza costante a soffermarsi sui 'visual details', a cogliere nel mondo circostante ogni sfumatura di colore, ogni luce e ogni ombra, la sua precisione quasi fotografica, sono altrettante prove della convinzione di Agee che l'arte che si esprime con la parola scritta debba soprattutto «far vedere». Whitman, che era stato animato da un analogo desiderio aveva mirato — come sottolinea Matthiessen — «a creare dei 'quadri vivi'»⁴⁶ e si era ispirato ai pittori realistici americani del medio '800. James Agee, scrittore moderno, non si ispirò tanto alla pittura quanto piuttosto al cinema, introducendo, come si è accennato, nella narrativa la tecnica compositiva usata dagli 'scenarists' nella stesura di «movie-scripts»⁴⁷. L'occhio dello scrittore 'inquadra' l'insieme, si avvicina ad un oggetto, indugia su di esso un momento cogliendone i particolari, passa ad altro. Tale procedimento è così frequente che si può dire che i suoi romanzi e racconti siano costruiti da una sequela di scene ed inquadrature, primi piani e dissolvenze.

The selecting, narrating vision, afferma Frohock — moves through scene after scene, like the lens of a camera directed by someone who knows what the directors of the old silent films had to know if they were to survive: how to narrate visually. The consistent vision creates a tone common to all scenes, obviates most of the need for transitions between them, holds the novel together. If a novelist must have a method, then this way of seeing was that constituted Agee's»⁴⁸.

45. *Ibid.*

46. F.O. MATTHIESSEN, *Rinascimento Americano*, Torino, 1954, p. 695.

47. Divenne lui stesso sceneggiatore e, nell'ultimo periodo della sua vita (1948-'55), fu incaricato di scrivere alcuni 'screenplays' per Hollywood, i quali sono stati, nel 1960, raccolti in un libro, *Agee on Film: Five Film Scripts*, e pubblicati. Pur non essendo fra le sue cose più riuscite — troppo letterari o troppo legati ai problemi dello 'scenarist' — essi sono una prova della sua competenza quanto all'uso della macchina da presa e rivelano la sua natura di scrittore, il suo senso del linguaggio.

48. W.M. FROHOCK, *op. cit.*, p. 229.

Agee sembra aver ascoltato anche un altro suggerimento di Conrad. Egli cercò, infatti, di riprodurre nella sua narrativa «la magica capacità di suggestione della musica». Come mostrano le lettere a Father Flye, quest'arte lo aveva sempre affascinato tanto che arrivò ad affermare che, forse, la sua vera vocazione era diventare un musicista e comporre sinfonie («I feel I'd give anything to have forgotten everything but music, because I want so to compose. I really think I could have done it — possibly better than writing»⁴⁹). Dotato di un «perceptive ear» e di un notevole senso del ritmo, riuscì nei momenti migliori, forse proprio grazie a certa sovrabbondanza ed oratoria tipica del suo stile a dare al suo linguaggio armonia e musicalità. Perché si potessero cogliere gli effetti sonori creati dalle singole parole o frasi egli riteneva che la lettura di ogni opera dovesse essere fatta, oltre che tutta di seguito per non interrompere l'unità strutturale del testo, ad alta voce.

In rapporto con il cinema e la musica, i suoi romanzi e i suoi racconti, hanno evidenti legami anche con la poesia, per una loro costante e manifesta dimensione lirica. Certi passi descrittivi sono tipici più di un poeta che di un narratore e rivelano come Agee avesse fatto tesoro dell'esperienza acquisita attraverso la composizione di versi. Tale qualità, non sempre positiva, tanto che a volte la sua prosa risulta, come ha sottolineato A. Lombardo, «troppo 'poetica'.... volta a suggerire, ad evocare, a creare atmosfera più che rappresentare»⁵⁰, lo ha portato alla composizione dei suoi pezzi più significativi, come ad esempio le pagine di aperture di *A Death in the Family*, costituite da una breve prosa, «Knoxville: Summer of 1915», che Agee aveva pubblicato sulla «Partisan Review» e che gli editori ebbero la buona idea di ristampare come 'Prologue' al romanzo.

Una volta stabilito che Agee è scrittore legato alla realtà e che dell'arte si serve come di una sonda per esplorarla, va precisato che la vita che egli rappresenta è soprattutto quella interiore, cioè quella della coscienza, la ricerca etica e religiosa, inserendosi an-

49. J. AGEE, *Letters*, p. 46.

50. A. LOMBARDO, *La Ricerca del Vero*, p. 350.

cora una volta in quella tradizione americana che risale ai Padri Pellegrini e al Puritanesimo.

Emblematica di questo suo interesse è una sua opera pubblicata nel 1951, *The Morning Watch*. Più un racconto lungo che un romanzo, questo è lo studio psicologico e poetico di un adolescente, una attenta analisi delle sue emozioni, paure, ingenuità, dei suoi turbamenti, e, soprattutto, della sua ricerca morale e spirituale. Adottando una tecnica analoga a quella joyciana dello «Stream of Consciousness», Agee ci proietta nella mente di Richard, uno studente dodicenne di una scuola confessionale del Tennessee e ci mostra gli ambiziosi traguardi e le inevitabili sconfitte del giovane, il suo oscillare tra la materia e lo spirito, il suo acquistare maggiore consapevolezza di sé e della propria natura attraverso un severo processo di introspezione. Tutta la realtà è vista e filtrata attraverso gli occhi e la coscienza di questo ragazzo che è l'unico «point of view character» ma anche qui, come nelle opere di Joyce, non c'è solo azione interiore: quest'ultima è continuamente affiancata e sostenuta da alcune necessarie descrizioni esterne e dall'azione vera e propria.

Chiaramente autobiografica e mezzo per indagare nel proprio passato («It need not be added that the «central consciousness» of the story is Agee himself»)⁵¹, l'opera, oltre che una ulteriore testimonianza del suo legame con il mondo dell'infanzia e dell'adolescenza, è una cinesima prova del suo profondo interesse religioso, sostanziata e dominata come è dal pensiero di Dio. Il racconto, in fondo, non è che una lunga estenuante preghiera, vissuta più che recitata con straordinaria intensità dal protagonista, durante le ore di funzione mattutina del Venerdì Santo. La 'voglia' a cui si allude nel titolo, avviene appunto durante tale servizio religioso, celebrato per commemorare la passione di Cristo, le cui parole, rivolte ai discepoli addormentati («Could ye not watch with me an hour») ricorreranno più volte nella mente di Richard. Nella cappella, esaltato dalle solenni frasi del linguaggio liturgico, stordito e affascinato dall'ipnotica atmosfera che vi regna («the heat and the brightness and the fragrance brought forth by the bur-

51. W.M. FRODOCK, *op. cit.*, p. 225

ning wax and tallow and by the heat in the closed room, all one wall of dizzying dazzle, were such that it was at first almost as difficult to breathe the freighted air as to breathe water...»⁵² il ragazzo rimane in ginocchio («the waxed floor brutal against (his) bones») ⁵³ fino all'alba lottando continuamente contro il dubbio di essere falso, di non provare un sincero dolore per la morte di Cristo e un autentico pentimento per i propri peccati. Prova orrore per le cadute dei sensi di cui è continuamente vittima e, non riuscendo a scacciare dai suoi pensieri la 'sexual imagery', attribuisce al diavolo tali idee e prega Gesù perché gli dia la forza di resistere. Mentre Richard continua il suo «day-dream», «ardently trying and never succeeding in being at peace with himself»⁵⁴, la funzione religiosa termina ponendo fine alla sua veglia e al doloroso «kneeling». Segue quindi l'ultima parte del racconto in cui Agee ricorre continuamente all'uso del simbolo. Il protagonista e due suoi compagni attraversano il bosco e si recano a fare il bagno nel fiume. Richard, ancora in preda ad una mistica esaltazione, si tuffa nell'acqua gelida, sperando quasi di rimanere immerso «beyond the time, as an act of devotion», di non risalire più. Lotta contro il suo bisogno d'aria e per un momento pensa di non farcela più a riemergere, ma il suo corpo reagisce ed egli raggiunge la superficie in tempo. Ha la sensazione di tornare alla vita, di rientrare nel mondo e si sente quasi risorto e purificato. Il tema della morte e della resurrezione è fondamentale nel racconto perché a rinascere non è solo Cristo ma anche il protagonista che, alla fine, sembra raggiungere una nuova maturità:

«In Richard's case, afferma Seib, it is his childish notions of piety and his immaturity in general which die, while Richard is reborn as a man and a human being... It is suffering that Richard learns, the suffering not only of Christ and humanity, but of all living creatures; and from this knowledge comes the wisdom that makes him a truly human creature ⁵⁵».

52. J. AGEE: *The Morning Watch*, Boston, 1951, p. 27.

53. *Ibid.*, p. 29.

54. KATE SIMON, «The Kneeling Boy», «New Republic», CXXIV (June 4, '51) p. 21.

55. KENNETH SEIB, *op. cit.*, p. 70.

In questa storia di iniziazione, l'acqua del fiume assume un chiaro valore simbolico: è l'elemento purificatore che cancella i peccati dell'orgoglio e dell'ignoranza e il bagno diventa quasi un rito religioso, una specie di battesimo che segna l'inizio di una nuova vita.

It's a kind of death by water that Richard undergoes, and his emergence is another resurrection — his body blazes 'with pleasure in its existence' ... No longer half in love with easeful martyrdom, Richard has come to realize the beauty of being alive⁵⁶.

L'acqua non è l'unico elemento che in questa parte si carica di significati: un simbolo più complesso è costituito dal serpente che i ragazzi scorgono mentre si stanno asciugando. In questo passo descrittivo, che richiama alla mente la presentazione del serpente fatta da Milton nel *Paradise Lost*, l'autore si sofferma a delineare l'aspetto feroce dell'animale, il suo incedere maestoso e principesco. Richard per un attimo rimane soggiogato da quello sguardo altero e da quel fare insinuante. Ma è solo un momento. Vedendo gli altri due che si avventano contro il serpente, li spinge da parte e comincia a martellare furiosamente la testa dell'animale con una pietra per affrettarne la morte ed abbreviarne la sofferenza. Il serpente, percosso e schiacciato, cessa di lottare ma non di vivere e Richard fissa sconvolto quel tremulo contorcersi e capisce che il rettile non morirà «until sundown». Quando i ragazzi gettano il suo corpo straziato ai maiali, infatti, «its two portions still tingled, in the muck»⁵⁷ e il protagonista pensa con orrore che esso continuerà a vivere nel ventre di quegli animali, «however chewed, and mangled, and diffused by acids, until the end of the day...»⁵⁸. Dall'inizio dell'episodio appare chiaro come il serpente rappresenti il diavolo che si insinua in questa specie di Eden in cui si trovano i ragazzi: è il peccato, la tentazione sempre in agguato per far cadere l'uomo. L'insistere dell'autore sulla prodigiosa vitalità di questo

56. *Ibid.*, p. 72

57. J. AGER, *The Morning Watch*, p. 120

58. *Ibid.*

animale è abbastanza significativo: il male non si elimina facilmente («the principle of evil is self-regenerating and virtue is a painful discipline») ⁵⁹. Ma il serpente non evoca solo l'immagine del demonio e ad una più attenta lettura si vede anche come esso si identifichi con Cristo. La sua sofferenza ed agonia in quel giorno particolare richiama la passione e il martirio di Gesù e non è casuale che Richard affermi che il serpente non morirà «until sundown». Il rettile, dato in pasto ai maiali, «would stay alive in their bellies» e perciò diventa chiaramente simbolo del corpo e del sangue di Cristo, che tramite il sacramento dell'eucarestia rivive negli uomini. Anche questo episodio, come quello del bagno, assume una importanza fondamentale nel processo di maturazione del protagonista:

...through the initiation rite of snake-killing — scrive Seib — Richard has gained self-respect and the acceptance of his companions. Moreover, he has had a visible and memorable experience of suffering that has made him more human. Richard in a sense, has become Christ like himself, for he now identifies with all suffering creatures ⁶⁰.

Alla luce di questa interpretazione appare chiaro che anche la locusta che il giovane trova sulla via del ritorno si carica di un più profondo significato. Come Richard si libera del suo «childish past» e rinasce, quella si libera del suo involucro «to rise again», costituendo, così, un'altra allusione al tema della resurrezione.

Il racconto, percorso dal tipico lirismo dell'autore, ma che talvolta non riesce a sfuggire a certo compiacimento estetizzante e a certo gusto «fin de siècle», risulta un po' appesantito da questo uso del simbolo che non sempre si invera nella realtà. In questo senso sembra meno forzato il simbolismo di «A Mother's Tale», una interessante «short-story» del 1952 la cui natura allegorica più si prestava a caricarsi di suggestioni e significati profondi. La madre, cui si accenna nel titolo, non è una donna, ma è una mucca di uno dei tanti allevamenti bovini del West, la quale narrerà, al

59. F.J. HOFFMANN: *The Art of Southern Fiction*, Carbondale, 1967 p. 81

60. K. SLAB, *op. cit.*, p. 81

figlio e ai suoi giovani compagni la storia, tramandatasi di generazione in generazione, di un giovane manzo, «The One who Came Back», il quale, riuscito a sfuggire ai ganci del mattatoio era tornato per raccontare la sua brutta avventura e per riferire sulla sorte della loro razza e la crudeltà dell'uomo («the true ultimate purpose of Man») e che, prima di morire, ammazzato da una pistola, aveva lanciato un messaggio di rivolta. Non è difficile capire, leggendo il racconto, come Agee si serva di una storia di animali per presentarci la situazione umana. Si può scorgere una certa somiglianza, infatti, fra la condizione dei bovini, allevati ed ingrassati per il mattatoio e quella degli uomini, la cui vita non è che una corsa verso la morte. «The Man with the Hammer» al mattatoio fa immediatamente pensare al destino il quale ci colpisce, spesso, quando meno ce lo aspettiamo e, come il giovane manzo, ci illudiamo di poter finalmente raggiungere la felicità. Gli animali — e così gli uomini di cui sono simbolo — non possono sfuggire alla loro sorte. L'inverosimile storia riferita dalla mucca, in fondo, non è che una leggenda, una favola di una altrettanto fantastica epica bovina. L'impresa di «The One who Came Back» è, al pari di quelle di Ercole e Sansone, mitica, non reale. Del resto neanche questa mitica fuga permette di ingannare il fato e di sconfiggerlo: l'eroe è ugualmente ucciso, anche se è una pistola, non un martello, a finirlo. Comunque Agee resta pur sempre il giovane ribelle e anche qui si limita a sottolineare l'incluttabilità e la vittoria della morte. A questo tema si intreccia quello dell'esaltazione e ammirazione della lotta e l'implicita condanna dell'accettazione passiva della propria sorte. L'autore è affascinato dalla rivolta del giovane protagonista e ne descrive gli sforzi e l'indomita natura con affetto e partecipazione. I veri eroi, sembra voler dire Agee, non sono i deboli e i rassegnati ma quelli che continuano a combattere una disperata battaglia contro il destino. Questa «Kafka-like allegory» ha dato luogo a varie interpretazioni, la più suggestiva delle quali è, a mio avviso, quella di Seib il quale ha accostato la tematica di «A Mother's Tale» a quella di *The Red Badge of Courage*⁶¹ in

61. Pubblicata nel 1895, può essere considerata l'opera più importante di Stephen Crane. In essa l'autore muovendosi fra naturalismo ed impressionismo, non solo smantella

quanto ritiene che Agee, come Crane nel suo romanzo, abbia voluto esprimere una decisa e totale condanna della guerra, che è solo «senseless death, not romantic glory»⁶². L'immensa mandria di bestiame che si avvia al macello simboleggerebbe, così, non tanto l'umanità in generale, quanto piuttosto gli eserciti che si avviano al fronte. I vitelli, cioè i giovani, trovano incantevole tale spettacolo e, come Henry Fleming, guardano affascinati la gran massa di individui che sta marciando verso la distruzione. Il racconto della mucca deve servire a far conoscere ai giovani l'amara verità: coloro che partono non sono che vittime, esseri strumentalizzati da alcune persone per i propri interessi. «The One who Came Back» lo capisce solo quando vede «The Man with the Hammer», che è simbolo dei potenti, «The Capitalized Killer». Il giovane manzo cercherà disperatamente di aprire gli occhi agli altri, di mettere al loro servizio la sua esperienza, ma invano: essi sono tenacemente attaccati ai loro sogni di gloria e, del resto, nel suo messaggio di rivolta, i compagni scorgono solo violenza e odio («... let those who can, kill man...»)⁶³. Non c'è traccia d'amore perché «...he has failed to learn through suffering, to become truly Christ-like, to become Everyman, or, in his case, Everycow»⁶⁴.

Quali che possono esserne le interpretazioni tutto questo racconto è permeato dal tema della morte, quel tema appunto che è alla base del suo romanzo, *Death in the Family* che è fra le sue cose migliori, se non la migliore. Il libro, pubblicato due anni dopo la morte dell'autore e vincitore nel 1958 del Premio Pulitzer, ha una trama molto semplice tanto che si può dire che esso manchi di intreccio nel senso tradizionale della parola. Jay Follet, giovane padre di famiglia abitante con la moglie Mary e i due bambini, Rufus e Catherine, a Knoxville, nel Tennessee, si reca a trovare il padre che ha avuto un attacco di cuore. La sera di quello stesso giorno viene comunicato a Mary che Jay è morto tornando a casa: un

senza pietà la retorica delle armi ma trasforma la guerra e la natura ostile in metafora del dramma umano.

62. K. SRIN, *op. cit.*, p. 66

63. J. AGEE, *The Collected Short Prose*, p. 241

64. K. SRIN, *op. cit.*, p. 68

banale guasto allo sterzo ha fatto sbandare l'auto mandandola a finire in un fossato. Il resto del libro è dedicato all'effetto che la tragica notizia provoca nei parenti del morto, dal momento in cui è comunicata fino alla fine del funerale. L'azione diviene dunque essenzialmente interiore e l'autore si dedica ancora una volta allo studio psicologico dei suoi personaggi e all'esplorazione della loro realtà sentimentale e morale raggiungendo risultati notevoli. I pensieri di ognuno vengono, alternativamente, messi in evidenza dallo scrittore che, con grande abilità, passa dalla mente di un individuo a quella di un altro («protagonista», scrive Lombardo, «... è la coscienza della famiglia, nelle sue reazioni di fronte al fatto concreto») ⁶⁵. Da tutto ciò appare chiaro come Agee adotti l'espediente jamesiano del 'punto di vista', facendo narrare la vicenda da alcune «central consciousness» e presentando così gli eventi da varie angolature. C'è chi, come MacDonald, sostiene che ci sia, in fondo, un unico punto di vista, quello del piccolo Rufus, che è in realtà James Agee che scrive della sua infanzia e della morte di suo padre. In realtà, in momenti diversi, le varie figure assumono ruoli dominanti e perciò sembra più giusto sostenere come fa Bonalda Stringher che «la narrazione.... segue il punto di vista ora di uno ora di un altro personaggio... e lo 'shifting' dei diversi punti di vista è in alcuni momenti così rapido che la storia sembra narrata da un coro» ⁶⁶. Il narratore tende, così, ad annullarsi facendo filtrare la storia dai vari 'characters' e raggiungendo, a un tempo, soggettività. In ossequio alle teorie di Flaubert per cui lo scrittore doveva essere come Dio nell'universo, onnipotente ma invisibile, Agee, superata l'inesperienza giovanile e divenuto estremamente attento a problemi tecnici e strutturali, mira ad un'arte impersonale cercando di dare al suo racconto l'autonomia e l'autosufficienza tipica delle opere teatrali, dove tutto sembra dirsi da sé e non c'è posto per i commenti personali del drammaturgo:

Il romanzo tende alla condizione del dramma — conferma Lombardo — v'è persino un tentativo di rispettare le unità, e in ogni caso la

65. A. LOMBARDO, *La Ricerca del Vero*, p. 351

66. B. STRINGHER, *op. cit.*, p. 224

durata dell'azione, psicologicamente estesissima, copre, temporalmente, lo spazio di pochi giorni. Tale qualità drammatica ottiene ... il risultato di accentuare la coesione, il rigore, l'essenzialità del romanzo, e, soprattutto, di accrescerne la qualità più perspicua, e cioè l'intensità⁶⁷.

Perfetta fusione di elementi drammatici e di suggestivo lirismo, di modi attinti dal linguaggio cinematografico e da quello musicale («The novel has an almost symphonic arrangement») ⁶⁸, questo libro ci rivela uno scrittore che ha raggiunto la maturità espressiva e che non lascia niente al caso o all'improvvisazione:

A Death in the Family relies upon balance and antithesis for its structural pattern, and the pattern of the book is infinitely complex...⁶⁹

L'opera risulta anche prova della profonda conoscenza da parte dell'autore della natura umana e mette in luce il suo sottile 'Power of Characterization' attraverso dialoghi, gesti e pensieri. Con maestria, infatti, delinea le diverse personalità e, con profonda tenerezza, evoca le varie sfumature del complesso di rapporti che esiste fra i personaggi. Al centro della storia c'è Rufus Follet, il cui ritratto è perfettamente riuscito e verosimile e attraverso la cui analisi l'autore continua la 'self-investigation', la ricerca di sé e della propria identità, descrivendo una delle prime tappe della sua maturazione, quella segnata dal suo incontro con la morte:

Rufus had never seen him so indifferent; and the instant he saw him, he knew that he would never see him otherwise.
...an indifference which would have rejected them; have sent them away, except that it was too indifferent even to care whether they went or stayed⁷⁰.

La morte di Jay contribuisce alla maturazione di un altro personaggio centrale del romanzo, Mary Follet, una donna sensibile, affettuosa, la cui fede religiosa sconfinava nel misticismo e la quale,

67. A. LOMBARDI, *La Ricerca del Vero*, pp. 353-354.

68. K. SMITH, *op. cit.*, p. 78.

69. *Ibid.* p. 91.

70. J. AGEE, *A Death in the Family*, p. 230.

attraverso la sofferenza, raggiunge una maggiore profondità ed una rassegnata pacatezza:

She thought: this is simply what living is; I never realized before that it is. She thought: now I am more nearly a grown member of the human race; bearing children, which had seemed so much, was just so much apprenticeship. She thought that she had never before had a chance to realize the strength that human beings have, to endure...⁷¹.

Mentre Mary dà grande importanza alla vita dello spirito, Jay risulta più terreno, più concreto e le sue abitudini e i suoi modi, tipici di un 'Hillcountry-man' contrastano con quelli più cittadini della moglie e della famiglia di lei. Accanto ai principali personaggi, ma sempre ben caratterizzati, quelli secondari tutti umanissimi e tutti ispirati all'autore dalla sua famiglia e dai suoi ricordi:

This was Agee's family, with some of the names not even changed In the course of his protracted self-investigation, this family situation simply imposed itself on him as a subject. He felt that some of the conflicts in his own makeup could be traced back to the mixture of strains in his blood, the strain from the hills and the strain from the city: other conflicts he associated with the tension in the Knoxville family between the extremely religious women and the skeptical, somewhat tortured men⁷².

Attraverso l'analisi dei diversi 'characters', Agee presenta «a remarkably large range of human experience and emotion»⁷³, illustra le varie posizioni assunte dagli uomini di fronte al destino e, allo stesso tempo, cerca di spiegare e chiarire a se stesso il significato della vita e della morte. Anche questa sua opera diviene così una prova della sua costante ricerca della verità, del suo continuo interesse per i problemi esistenziali. Strettamente connesso a tale tematica è il motivo religioso che percorre tutto il romanzo. Nella lunga conversazione familiare che segue alla notizia della mor-

71. *Ibid.*, p. 228

72. W.M. FROHOCK, *op. cit.*, p. 226

73. K. STEIN, *op. cit.*, p. 91

te di Jay, Agee passa in rassegna «the entire range of human speculation about... that sense of the absolute which we all must confront sooner or later»⁷⁴. Ognuno tende a dare una spiegazione diversa del mondo e del suo creatore e in questa occasione, di fronte ad un'esperienza cruciale come la morte, le varie concezioni, (misticismo, fede razionale, determinismo, agnosticismo, ateismo) si scontrano e si confrontano, e tutta l'abilità dell'autore è proprio nel riuscire a non togliere umanità ai personaggi non trasformandoli solamente in simboli di posizioni filosofiche.

Volendo comunque ricercare quello che è il motivo dominante e sostanziale dell'opera appare subito chiaro che più che sul tema religioso il libro è incentrato sull'amore, che Agee esamina in tutti i suoi aspetti e sfumature. Ed è soprattutto l'amore domestico e familiare che qui viene celebrato e in cui l'autore mostra di credere allorché indugia a descrivere gli affettuosi rapporti fra Jay e sua moglie, le piccole attenzioni e cortesie che tutti si scambiano, la partecipazione sincera al dolore degli altri, il desiderio di rendersi utili. Con questa opera Agee sembra proprio voler dire che i sentimenti puri e mobili esistono ancora, che non tutti i rapporti sono sordidi e dettati dall'opportunismo o dall'interesse, che profondi legami d'affetto sono ancora possibili. Certo egli non si dimostrò mai ignaro o dimentico degli aspetti negativi della realtà e molti suoi racconti (da «Boys will be Brutes» a «Death in the Desert») sono incentrati, sulla scia di Hemingway, sulla scoperta da parte dei giovani, del male, della crudeltà insita nella natura, nelle cose, negli uomini in se stessi, di una realtà tragica e impura, piena di ferocia, sangue, violenza. Ma non sono, comunque, solo gli aspetti negativi che interessavano Agee: la morte è sempre connessa alla vita, così come il male è il necessario antagonista del bene, quel bene che egli non mancò mai di presentare ed esprimere. Ed è questo fatto che lo isola e lo diversifica da molti scrittori americani a lui contemporanei che, nei loro scritti, finirono con l'identificare tutta la realtà con il vizio, il peccato, la corruzione, la violenza, la perversione dandone così un'interpretazione limitata e parziale perché, è certo, «evil...can no more be comprehended

74. *Ibid.*, p. 76

apart from darkness»⁷⁵. Per questa sua concezione più completa della realtà e per il suo avere come tema principale la vita, mentre si accentuava nei giovani narratori la tendenza ad evadere da essa, per il suo contrapporre all'aridità sentimentale di molte opere moderne un atteggiamento di completa partecipazione, trasfondendo in ogni pagina «feeling and emotion» senza, per altro, diventare sdolcinato e cadere nel sentimentalismo, Agee scrive un romanzo che appare a molti una eccezione alla regola:

«the late James Agee's '*A Death in the Family*' is an odd book to have been written by a serious writer in this country and century, for it is about death (not violence) and love (not sex)»⁷⁶.

'*A Death in the Family*' is a strangely anachronistic novel. In the early 1950's while (a lot of) writers...were asserting the alienation of modern man and the abnormalities of human nature, Agee was at work on a novel affirming the virtues of middle-class family life, the idyllic world of the American small town, and the faith and love of simple people...It is an odd book.⁷⁷

Il giovane ribelle mantiene, così, la sua promessa, l'uomo si confonde con l'artista allorché egli riesce ad oggettivare in una struttura complessa le sue personali esperienze riportando il romanzo «from the contemporary concern with the degenerate and idiosyncratic to the universal concern with the human and humane, and he did so without mawkishness or falsity»⁷⁸.

IV - JAMES AGEE: GIORNALISTA QUASI FILOSOFO.

Se l'opera narrativa ci ha rivelato uno scrittore maturo, reso ad una rappresentazione non superficiale di una realtà fatta di luci e di ombre, sostanziata di sentimenti, aspirazioni, dubbi, slanci e cadute e colta nei suoi molteplici volti, le premesse di tale com-

75. D. MACDONALD, *op. cit.*, p. 147.

76. *Ibid.*, p. 143.

77. K. SEIB, *op. cit.*, pp. 73-74, 90.

78. *Ibid.*, p. 149.

plexità nonché le radici delle teorie estetiche di Agee vanno ricercate in un suo scritto intensamente poetico e molto originale, «Let's Now Praise Famous Men», in cui il servizio giornalistico sconfina nel campo della speculazione filosofica e in cui la descrizione del mondo esterno diventa spesso spunto e occasione di indagine morale. Nell'estate del '36 Agee fu inviato da 'Fortune', il giornale per il quale lavorava, a fare, insieme al fotografo Walker Evans, un reportage sulle condizioni di vita dei fittavoli dell'Alabama e sull'economia rurale del Sud. Rimase sul posto otto settimane che trascorse facendo interviste e scrivendo ma, alla fine, l'articolo fu rifiutato perché sembrò non attenersi alla nuova linea politica di 'Fortune' resa ad abolire quella «leftward drift» che aveva messo in allarme i suoi lettori. Agee continuò ad ampliare il suo studio fino a trasformarlo in un libro che fu pubblicato, dopo varie difficoltà, nel 1941 e che, dal punto di vista commerciale, si rivelò un vero fallimento:

For bad timing, a book on sharecropping in 1941 probably sets some kind of record — scrive Frohock, tentando di spiegare l'insuccesso di un'opera così valida — Writers like Erskine Caldwell had been working that side of the street for years. The poor white..., had already hardened into a fixed image in the popular mind. Events like the 1939 Hitler-Stalin pact had thrown our attitudes toward local social problems into a nameless confusion... 'Let Us Now Praise Famous Men' was probably a poor title anyhow, one hardly calculated to attract readers⁷⁹.

Inoltre si trattava di un libro piuttosto complicato, «a miscellaneous book», che poneva non pochi problemi, e la cui lettura richiedeva da parte del lettore un'attenzione ed una partecipazione particolari. Poteva essere definito un 'reportage' pieno di belle descrizioni, ma era anche tante altre cose: filosofia, narrativa, satira, storia, documentario, autobiografia, analisi psicologica. Era uno studio sociologico ed economico ma nello stesso tempo un'opera intensamente poetica, volta a cogliere la realtà nel suo aspetto più vero e in cui erano riscontrabili profonde affermazioni sulla con-

79. W.M. FROHOCK, *op. cit.*, p. 218.

dizione umana. Tale complessità apparve piuttosto «uncomfortable» e certo non costituì un pregio ed una attrattiva per il grosso pubblico, portato piuttosto verso una letteratura di evasione o opere di bassa lega, piene di violenza, sesso, sangue ma completamente disimpegnate e staccate dalla realtà, la società, la vita. Prima di essere liquidato il libro vendette non più di seicento copie. Ristampato molti anni dopo (1960), esso è, oggi, considerato da molti un classico, e accostato addirittura ad opere quali «Moby Dick», «Walden», «Leaves of Grass». Fra queste quella più vicina a «Let Us Now Praise Famous Men» sembra essera la prima. Agee, come il grande scrittore americano dell'ottocento, mira ad una forma realistica ed insieme simbolica. Come l'autore di «Moby Dick» fa una descrizione tecnica, precisa, minuziosa della caccia, della nave, dei marinai e soprattutto della balena, che egli presenta in termini scientifici e tratta sempre come un essere concreto e reale, così Agee descrive le condizioni di vita, i costumi, le risorse, le attività, l'ambiente dei fittavoli dell'Alabama dettagliatamente e scrupolosamente, ancorando il suo studio alla realtà:

Many pages...are given over to relentlessly detailed description. We are told, for instance, about... (a farmer's) house: its setting, the out-buildings, its appearance, its structure. The contents of each of the four rooms are minutely listed: each bed, each chair, the dishes on the shelves. There are the clothes, the men's, the women's, the children's, what they wear at work, what they wear on Sundays⁸⁰.

La realtà esterna è presentata, dunque, dai due scrittori, nella sua concretezza e fisicità, ma appare chiaro che entrambi non si fermano a questo livello, non si limitano a descrivere l'aspetto esteriore delle cose, ma vanno più a fondo: di quella concretezza cercano l'essenza spirituale, il suo significato ultimo. Melville, identificando il mare con il mistero, fa della caccia alla balena il simbolo della drammatica ricerca della conoscenza. Agee, non diversamente, trasforma la difficile vita dei mezzadri in un emblema

80. GRANVILLE HICKS, «Suffering Face of Rural South», «Saturday Review», XLIII (September 10, 1960) pp. 19-20.

della dolorosa condizione umana e, prendendo spunto da una particolare e precaria situazione sociale, finisce per trattare i problemi esistenziali dell'uomo:

Il punto di vista si allarga — sottolinea la Stringher — della sorte dei 'tenants' partecipano tutte le creature viventi in tutto il mondo. Affanosamente l'autore domanda 'How was it we were caught?', come abbiamo potuto, noi tutti uomini, cadere nei lacci di una solitudine che detestiamo, di un amore che non riesce a sopravvivere, di un'incomprensione profonda, di un dolore che non si può alleviare⁸¹?

Ma in questo singolare libro-inchiesta Agee non si limita ad esaminare le miserabili condizioni di vita dei contadini poveri del «deep South», in particolare, e i problemi esistenziali dell'uomo, in generale. «Let Us Now Praise Famous Men» è anche e soprattutto un'autobiografia, in quanto registra sensazioni, immagini, pensieri, ricordi, impressioni dell'autore, il quale porta sempre avanti, così, la sua «self-investigation», la sua analisi interiore. Suo precipuo scopo, in questo caso, è riuscire a descrivere le reazioni da lui avute vivendo a contatto con i «farmers», il significato che per lui ha assunto l'esperienza in Alabama, in che misura, infine, quelle otto settimane nel Sud lo abbiano trasformato e arricchito. Il vero protagonista, dunque, è sempre Agee, con la sua tormentata sensibilità, i suoi dubbi, i suoi problemi, volto ad analizzare minuziosamente il suo comportamento, i suoi sentimenti di fronte ai fatti esterni e alle sofferenze altrì, apparentemente portato verso la scrupolosa neutralità dell'autore di documentari ma in realtà presente in ogni pagina. Rilevata, dunque, come componente fondamentale, questa tendenza all'analisi interiore appare chiaro come sia importante in questo libro, definito da Lionel Trilling «the most important moral effort of our generation»⁸², la costante preoccupazione del suo autore di non essere falso, il continuo sforzo di dire la verità su di sé e sulle sue reazioni. Era essenziale che il lettore conoscesse a fondo non solo l'ambiente oggetto della ricerca, ma

81. B. STRINGHER, *op. cit.*, p. 58.

82. Citato in CHAEYSSENS, *op. cit.*, p. 58.

anche colui che l'aveva condotta, i suoi criteri di giudizio, cioè l'uomo Agee che risulta, in un certo senso, il «point of view character», cioè il personaggio che filtra la realtà e con cui, in genere, «the novelist» si identifica. Ma in questo caso il personaggio-narratore deve affrontare maggiori difficoltà. La gente che sta descrivendo esiste veramente, indipendentemente da lui, per cui il suo dovere di essere sincero nei confronti di queste persone è maggiore e di natura diversa rispetto a quello del «fiction writer» nei confronti dei suoi «characters». La verità riguardo ad un personaggio è quella che «the novelist» ritiene tale. La verità riguardo ai mezzadri era quella che era, per cui l'autore doveva mantenersi nei confini della realtà. Accanto alla disposizione intransigente che lo portava continuamente a chiedersi quanto delle sue «present emotions» fosse «hypocritical», nell'opera sono riscontrabili altri due atteggiamenti dell'autore chiaramente connessi fra loro. Da un lato c'è un forte impulso d'amore, un profondo sentimento di pietà, simpatia, solidarietà per le persone di cui si raccontano le tristezze e le miserie; dall'altro è evidente la protesta sociale, l'aspra denuncia di uno stato di cose indegno e disumano e, conseguentemente, l'invito a lottare contro l'ingiustizia e lo sfruttamento. Questi due motivi, presenti in tutto il libro, sono enunciati e sintetizzati chiaramente dall'autore nella sua «Preface» al volume, la quale termina con due citazioni molto significative. La prima, tratta dalla quarta scena del terzo atto di «King Lear», riporta le parole piene di comprensione e d'amore, pronunciate dal re, per la prima volta consapevole delle sofferenze altrui e della povertà:

Poor naked wretches, wheresoe'er you are,
That bide the pelting of this pitiless storm,
How shall your houseless heads and unfed sides,
Your loop'd and windw'd raggedness, defend you
From seasons such as these? O! I have ta'en
Too little care of this! Take physic, pomp;
Expose thyself to feel what wretches feel,
That thou may'st shake the superflux to them,
And show the heavens more just
(*King Lear*, III, IV, 28-36)⁸³

La seconda citazione, relativa al tema della lotta, è tratta dal «Manifesto del Partito Comunista» ed è un aperto invito alla ribellione:

Workers of the world, unite and fight. You have nothing to lose but your chains, and a world to win⁸⁴.

Complesso è, dunque, lo stato d'animo con cui Agee si accosta a questo mondo di contadini e, se da un lato prova una certa affinità istintiva dovuta al fatto che anche lui è un uomo del Sud e che le sofferenze di questa gente gli ricordano quelle dei suoi antenati, dall'altro avverte un certo senso di estraneità, imputabile al suo passato di studente ad Harvard ed al suo presente di giovane giornalista. Mentre tenta di scoprire il mistero di queste vite, egli si sente un po' un intruso, una spia venuta a frugare in esistenze indifese ed umiliate, per cui cerca di riscattare questo senso di colpa dormendo in letti infestati da cimici e pidocchi, respirando l'immondo fetore che regna in quei locali e nutrendosi dell'insipido cibo che costituisce la quotidiana alimentazione di molti diseredati. Stabilisce, così, un contatto profondo con questi individui — in particolar modo con i membri delle tre famiglie (i Woods, i Ricketts, i Gudger) che analizza più da vicino — i quali, gradualmente, perdono la diffidenza nei suoi confronti ed accettano di collaborare con lui. Risultato di tale scontro di sensibilità è, appunto, questo libro, cui le artistiche fotografie di Walker Evans forniscono una sorta di contrappunto visivo, la cui prosa, animata dal furore e dall'amore, sfocia spesso in pagine intensamente liriche o addirittura nel verso, e in cui esuberanza, rabbia, riflessione, si alternano continuamente così come il poeta, il giornalista, il filosofo e cioè la fantasia, la realtà, lo spirito.

PAOLA GADDI

83. J. AGEE, *Let Us Now Praise Famous Men*, cit., p. XVI.

84. *Ibid.*

1
PLOT STRUCTURES IN THE FICTION
OF JOHN HAWKES:
FROM *THE CANNIBAL* TO THE SEXUAL TRIAD

In the United States the reputation of John Hawkes is still growing, but, even though he is considered by a handful of perceptive critics as one of the major living American authors he has not yet received from the general public the consideration he deserves. For example, in comparison with writers such as Barth, Pynchon, and Barthelme, Hawkes is still unknown. In fact, while courses on these writers are being offered in the colleges throughout the country, Hawkes is still ignored or, if known, misunderstood by many students and teachers.

If it is true that we most fear what we do not want to know, this situation should not surprise us. In fact Hawkes, more than any other contemporary American writer, ignores our need for «already read novels», for innocuous reading, and involves us in a world of nightmares and distortions, leading us to the discovery of that part of our unconscious that we prefer to relegate to the world of bad dreams.

In Europe, at least in France, Hawkes seems to have had better fortune: most of his works have been translated and many critics have reviewed his books with increasing interest. Unfortunately, here in Italy we cannot even talk of Hawkes' literary fortune. Only two novels have been translated¹ and the foreign language still remains a great hindrance to the recognition of this writer whose books, published by a respected but small publisher, New Directions, are hard to come by even in Hawkes' own country. No Italian critic has as yet devoted an entire essay to Hawkes' fiction. For this reason it seems to me appropriate to start, at last, to remedy this neglect. I say «at last» because thirty years have already

1. *Second Skin* (1964, *Seconda Pelle*, Milano, Feltrinelli, 1967); *The Blood Oranges* (1970, *Avanzo d'amore*, Torino, Einaudi, 1974).

elapsed since Hawkes' first novel, *The Cannibal* (1949), was published. After *The Cannibal*, Hawkes wrote seven other novels in which he carried out different experimental techniques. Novels such as *The Lime Twig* (1961), *Second Skin* (1964), and *The Blood Oranges* (1971) are perhaps destined to become classics and represent along with *The Cannibal* Hawkes' best works, while I consider *Death, Sleep & the Traveler* (1974), *Travesty* (1976), *The Passion Artist* (1979) minor achievements. Particularly in *Death, Sleep & the Traveler* and *Travesty* I can see some influence of *The Cannibal* which can be explained as Hawkes' unconscious attempt to energize his fiction by returning to his first and more successful work. In a conversation we had in 1976², Hawkes talked of *The Cannibal* as the unconscious model of what he has written afterwards, and thus it would be interesting to examine the novel in this light both in terms of plot structure and theme. In fact, although the theme of *The Cannibal* has been already examined by John Kuehl in his *John Hawkes and the Craft of Conflict*³, no one has ever placed it in close relationship with the structure of its content. After carefully examining the plot structure of *The Cannibal* in isolation, I will show how it is related in general terms to the plot structure of Hawkes' three novels — *The Blood Oranges* (1971), *Death, Sleep & the Traveler* (1979), and *Travesty* (1976) — called by Hawkes the «sexual triad». I have chosen these particular works and not others because, as Hawkes himself said, they «make a set»⁴ and seem to represent a turning point in his late production in that they substitute for the apparently barren and sexless landscapes of his early fiction a lush and sensual vision of life. This relationship, of course, does not pretend to be complete, but simply serves to enlarge and enrich the main point of this essay, which is to define the plot structure of *The Cannibal* and to show at the same time how *The Cannibal* in its macroscopic struc-

2. See JOHN HAWKES, «From *The Cannibal* to the Sexual Triad, an Interview with Stefano Tani», *Diskursus*, 39-45, 1979.

3. JOHN KUEHL, *John Hawkes and the Craft of Conflict*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1975.

4. See JOHN HAWKES, «From *The Cannibal* to the Sexual Triad, an Interview with Stefano Tani», *Diskursus*, 39-45, 1979.

ture is the unconscious model of Hawkes' recent fiction. After a consideration of the question of plot structures I will proceed to look at the themes of these novels. My discovery among Hawkes' manuscripts of an early piece of fiction which was written before *The Cannibal* (and which in some passages can be considered a first intimation of the novel) will be the point of departure for an examination of some thematic patterns present both in *The Cannibal* and in the sexual triad.

For Hawkes the word structure has always had an extensive and particular meaning. We can infer this from one of the authors' comments during an early interview:

My novels are not highly plotted, but certainly they are elaborately structured. I began to write fiction on the assumption that the true enemies of the novel were plot, characters, setting and theme and having once abandoned these familiar ways of thinking about fiction, totality of vision or structure was really all that remained⁵.

Even though this statement comes after *The Cannibal*, it is perfectly appropriate for it proving that Hawkes, as talented innovators often do, anticipated in his fiction what he later formulated in theory. As we will see in this analysis, in the case of *The Cannibal* the structure of the novel's plot plays an important role. Events in the novel acquire meaning from the way they are visually structured on the same page. For example, there are often shifts from one event to another, giving the reader an actual «totality of vision» — the possibility of knowing at a glance and in a few lines all the different things that happen in different places to different characters. This unconventional omnipresence and omniscience that the reader shares with the first person narrator of the novel, of course, gives to the structure — intended as totality of vision — a primary role. The other conventional elements such as plot, characters and setting, however, are not actually eliminated, in spite of what Hawkes says. Rather, plot and setting

5. JON HAWKES, «An Interview with John Enck», *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, VI, (Summer 1964) p. 149.

are determined by the continuous shifting from what is happening to one character to what is happening to another, while the characters themselves have more space to act than to achieve a deep psychological dimension. The short, continuously shifting and at times overlapping scenes that compose the crucial moments of *The Cannibal* give the novel a nightmarish atmosphere of precarious, heterogeneous unity. Thus, it is not accidental that Hawkes, during a talk we had, called *The Cannibal* «a single big dream in which everything exists».

This particular use of the structure as totality of vision and more general study of the structure of the content of the novel — whose tripartition becomes a pattern for the most recent fiction — is thus the first step in the development of this essay.

First of all, it is necessary to provide a scheme of the division in chapters of the book because the novel has no index pointing out its peculiar structure:

ZIZENDORE'S INTRODUCTION

PART ONE-1945	ONE
	TWO
PART TWO-1914	LOVE
	STELLA
	ERNST
	LUST
	TONIGHT
PART THREE-1945	LEADER
	LAND
	THREE

As we can see, only the first two chapters of PART ONE-1945 are characterized by a number: ONE for the first, TWO for the second. This progressive numeration is used again in the last chapter of PART THREE-1945, which is entitled THREE. The other chapters are entitled by nouns which are not casual at all. I will now examine the novel chapter by chapter.

The novel begins with Zizendorf's introduction, containing the reason why he wrote the story («I was forced to leave the town for a short time and while away I made a compromise. For I have told our story») ⁶ and informing us that everything is told from the point of view of the Nazi leader.

The introduction is followed by PART ONE-1945. It takes place in 1945 in a little German town partially destroyed by the war (Spitzen-on-the-Dein) and it is divided into two chapters.

Chapter ONE begins with a description of the location of the asylum of Spitzen-on-the-Dein («Beyond the edge of the town, past tar-covered poor houses and a low hill bare except for fallen electric poles, was the institution») ⁷ from which Balamir and «all Balamir's demented brothers, in like manner, had been turned out to wander far from the gravel path, to seek anyone who would provide a tin plate or coveted drink» ⁸. Germany is so prostrated that no one can any longer take care of the patients of the asylum. There follows a description of the ruined town and an introduction of the various characters. The Census-Taker pays a visit to Zizendorf, the only editor of Spitzen-on-the-Dein's destroyed newspaper.

Zizendorf is now the lover of Jutta, widow of the newspaper's former owner and sister of Stella.

Chapter TWO develops the episode of the encounter between the Census-Taker and Zizendorf. Then it shifts to describe the dance in the deserted locales of the institution. The asylum is momentarily occupied by a heterogeneous crowd of people, deranged and defeated, who try to obliterate themselves in a grotesque dance:

They swung out of the mist and appeared with pocketed cheeks and shaven heads. They seemed to dance with one leg always suspended, small white bodies colliding like round seamless pods, and fingers entwined were twice as long as palms.

6. JOHN HAWKES, *The Cannibal* (New York: New Directions, 1949), p. xxiii.

7. *Ibid.*, p. 3.

8. *Ibid.*, p. 3.

They danced continuously forming patterns, always the same, of grey and pale blue. The beauties were already sick, and the word *krank* passed from group to group over devious tongues, like the grapewine current of fervent criminal words that slide through wasted penal colonies ⁹.

Zizendorf participates in the dance with Jutta. Then, late in the night, he reaches his two followers on the highway to ambush the American motorcyclist Leevey, who paradoxically oversees one third of Allied-occupied Germany: «I [...] had to wait for the puttering of the motorbike, for the saddlebags, the prize» ¹⁰.

With these words PART ONE-1945 ends. Chapter TWO is characterized by short «shots» dealing with the Duke, a cannibalistic old aristocrat, survivor of the «ancien regime», who pursues Jutta's young son and wants to kill and eat him. Here we can observe a kind of cinematographic process, similar to the montage technique, which develops further in the second part of the novel. This technique consists of a sequence of «shots» concerning the progress of the various situations going on in the chapter; it unifies the narration, points out the often ironically parallel developments of the various episodes and concludes the chapter with a synoptic vision. What I propose to call «parallel montage» (in fact it emphasizes a «parallelism» among different brief events happening at the same time) is evident also in chapter two where, however, it is still being developed:

Jutta's son, the fairy, fled for his life, his knees the size of finger-joints whirling in every direction like the un-coordinated thrashings of a young and frightened fox.

The Duke continued to prod and tap with the gleaming cane, drew the coat tighter about his chest.

Jutta's daughter watched in the window, her golden curls tight like a wig about the narrow face.

Jutta herself, with the Census-Taker heavily against her shoulders, started down the cinder path, while over all the town and sty-covered outskirts hung a somber, early, Pentecostal chill ¹¹.

9. *Ibid.*, p. 31.

10. *Ibid.*, p. 38.

11. *Ibid.*, p. 36.

It is the montage technique which creates that totality of vision previously mentioned and increases that dreamlike feeling of structural superimposition and repetition also given by the narrative tripartition of the novel. In an interview Hawkes gives an interesting explanation of this characteristic structure of *The Cannibal*:

... Isn't *The Cannibal* an assemblage of fragments? In *The Cannibal* we shift from time period to time period and from locale to locale within a sentence. The technique of «simultaneity» reflects the novel's «cosmic consciousness», as if all life has been reduced to a single dream¹².

What Hawkes calls here «the technique of simultaneity» is what I have termed «montage technique». Quoting Hawkes' words, this technique makes of *The Cannibal* «a single big dream in which everything exists» (note here the sense of simultaneity) and «an assemblage of fragments» (note the obvious sense of fragmentation) and causes a «totality of vision», a «cosmic consciousness», which is plot structure in Hawkes' terms. So the main effects of the montage technique are somehow a balance, a fusion of simultaneity and fragmentation. The simultaneity is present in the fact that different events happen at the same time and thanks to the montage technique they are all briefly described on the same portion of a page so that the reader actually visualizes at a glance these simultaneous occurrences. The fragmentation is a consequence of the montage technique in the sense that all events, although related by the plot, are anyway different, analytical and brief. Fragmentation and simultaneity, totality of vision of all the fragments that compose the whole mosaic, have ultimately the same result on the reader, by helping to create the peculiar dreamlike atmosphere of the novel. On the novel itself, the effect is different. Simultaneity and fragmentation in fact help to create a plot structure differing from that of traditional novels and identified by Hawkes with a «totality of vision». This «totality of vision» can be intended in visual terms (the reader who visualizes the whole page

12. JON HAWKES, «From *The Cannibal* to the Sexual Triad, an Interview with Stefano Tani», *cit.*

at a glance), or in larger terms. In this second case totality of vision implies a dreamlike «totality» of the novel, a completeness which is fulfilled in its structural circularity that I will prove later on.

Going back to the analysis of the content, we can conclude that the second chapter is centered essentially on three events: the dance in the asylum, the pursuit of Jutta's son by the Duke, and Zizendorf's preparations for killing Leevey. These lead to the events that occur throughout the third part of the work and to the conclusion described in the last chapter of the novel, *THREE*.

PART TWO-1914 takes place in Munich in 1914, on the eve of World War I, in a Germany still exultant over the victory of the French-Prussian War of 1870.

The title of the first chapter is *LOVE*, the love born between Stella and Ernst Snow. Stella (who after her marriage with Ernst is called in the narration Madame Snow) sings successfully in the Sportwelt Branhaus of which Ernst's father is the owner. After her performance, Mr. Cromwell, a fanatic pro-German expatriate Englishman, takes Stella home in a carriage. Ernst, whose courtship is forestalled by Cromwell, chases the carriage running frantically through a park: «Then he was running through the shadows like a flapping bird. When he passed the lines of statues, each Hero gave him a word to harden his heart: *love, Stella, Ernst, lust, tonight, leader, land*»¹³. The words that the seven statues of the Heroes give to Ernst are also the titles of the chapters that follow. The first four are the titles of the four chapters that compose this second part set in 1914. The last three are the titles of the first three chapters of *PART THREE-1945* and concern Germany's future.

The chapter *LOVE* centers on the first encounter between Ernst and Stella, the birth of their love. The second chapter, *STELLA*, is about the life of Stella in her family and focuses on the episode of her first rendezvous with Ernst. As Stella is waiting for Ernst in the appointed place, she is tortured by a headache, painful fantasies and oppressive heat; the description of the entire scene seems

13. JOHN HAWKES, *The Cannibal*, pp. 54-55.

to foreshadow that the love born between them will not have a happy outcome.

The heat seemed to grow more determined, even the clerks panted, whispering closely in each other's ears, and Stella believed the sun would never fall flaming through the torpid clear sky. She wondered how the strange wild cannibals on tropical islands or on the dark continent, running with white bones in their hair, dark feet hardened in the shimmering sand, could bear, in only their feathers, this terrible sun. For the headache made her drowsy. She saw those men, carrying victims high over their heads, as tall, vengeful creatures who sang madly on their secret rock, ... Even when she was tired and desperately warm and even in such a trembling state, she loved him. Her temple throbbed, the clerks were watching. Her fired heart and sweltering faith were beginning to fall away, swept by impatience. She was tired of this park filled with noise, ... She was afraid of being left alone¹⁴.

The third chapter, ERNST, centers on Ernst, on the slow transformation of the young man from potential future leader of Germany (as he had been described in LOVE) to an ambiguous Christlike figure. Ernst and Stella have now married and are on their honeymoon in the Alps. STELLA was the chapter of the rendezvous; ERNST is the chapter of the honeymoon in the mountain hotel. The sinister presages present in the rendezvous now acquire more ominous colours. Ernst buys crucifixes from a devil-like Christ-carver, fills their room with flowers, falls ill, and becomes weaker and weaker. He refuses Stella's love, revealing the sterile and funerary aspect of his mania for the crucifixes: «At night before they slept he arranged the flowers in her hair, and with a kiss laid her away»¹⁵.

At the end of the chapter Stella awakes in the morning and when she looks into Ernst's bed sees «only a small black-haired Christ on the pillow, eyes wide and still, who trembled, and with one thin arm motioned her away»¹⁶.

14. *Ibid.*, p. 74.

15. *Ibid.*, p. 88.

16. *Ibid.*, p. 94.

The title of the fourth chapter is *LUST* and it is the first with a symmetrical and particularly interesting structure. It begins with a description of the return from the Alps of Ernst and Stella on a train pursued by a pack of dogs. At their arrival in Munich they find the town (that is often referred to in the narration as «das Grab», the grave) swarming with disbanded and wounded soldiers. The honeymoon is over. The war has started, and Stella's house has been abandoned. After this «prologue» the rest of the chapter can be divided into six sections which deal with three different events. The last three sections continue the three events of the first three. So the chapter has a narrative outline of this kind: A (arrival of Ernst and Stella in Munich), B1 (first event), C1 (second event), D1 (third event), B2 (continuation of the first event), C2 (continuation of the second event), D2 (continuation of the third event)¹⁷.

Thus *LUST* is characterized by a tripartite composition of the events as will be the case, even if in different ways, in the chapters of the third part. The title of the chapter is eloquently descriptive: all that happens is characterized by lasciviousness, excessive and ruinous desire. This lust can be for sex, power or something else, but the result is always the same: insanity and ruin. Munich, «das Grab», is a prey to the lust of the war: disbanded soldiers looking for women, confusion, filth and wounded men.

17. A closer examination of events can certainly help us to see better these relationships of continuity:

B1 — Greta, former nursemaid of Stella, now makes her living soliciting the soldiers who crowd Munich. Herr Snow, Ernst's father, has been recalled to arms and now wanders through the town in a state of mental numbness. Greta allures him by chance in the locales of the abandoned *Spottwelt* of which Herr Snow is the oblivious owner.

C1 — Jutta, Stella's sister, has been taken to a nunnery in order to preserve her from the privations and the corruption of the war. An Oberleutnant, a lieutenant, maintains the discipline in the nunnery. Jutta disobeys the Superior by refusing to go to confession.

D1 — Stella, in her father's empty estate, nurses the dying Ernst who asks her for a crucifix.

B2 — Herr Snow and Greta arrive at the estate. Herr Snow laughs at the agonizing son. Ernst dies.

C2 — Jutta feels sick after the dispute with the Superior. The Oberleutnant looks after her.

D2 — Stella bears Ernst's son. Herr Snow and Greta take the child away.

What there is between Gerta and Herr Snow is not love but lust. In the nunnery where Jutta lives religion has been distorted, becoming a mere instrument of the lust for military power. The prayers are «produced» as in a Krupp factory under the supervision of the Oberleutnant, who thus increases the spiritual yield of the German people. Stella and Ernst end in LUST the parabola of their love begun in LOVE. The evil presages are now realities; Ernst dies insane because of his crucifix mania; their love has gone to ruin, dead. Their son, the fruit of this love, is taken away by Herr Snow and Gerta, the two lustful lovers.

The four chapters of PART TWO-1914 are connected in a relationship which is continuative, associative and oppositive. The continuative relationship is clearly expressed in the love story of Ernst and Stella: the first encounter in LOVE, the rendezvous in STELLA, the honeymoon in ERNST, the end in LUST. There is also an associative relationship between the chapter STELLA (centered on the life of Stella and on the rendezvous) and ERNST (centered on Ernst — on his transformation from potential leader of Germany to ambiguous Christlike figure — and on the honeymoon). The oppositive relationship is the one between the chapter LOVE (the first encounter, the beginning of Ernst and Stella's love story, Germany still exultant over the triumph of the 1870 French-Prussian war) and LUST (the death of Ernst, the end of the love between Ernst and Stella, Germany collapsing during World War I).

PART THREE-1945 is composed of four chapters. The titles of the first three are «Tonight», «Leader», and «Land», the last three words that the last three statues of the Heroes in the park had given to Ernst «to harden his heart»¹⁸. These are the words for the future, for the Germany of 1945 that has to rise again, just as «Love», «Stella», «Ernst», «Lust» were the words for the Germany of Ernst, the Germany of 1914 that was going to be defeated. The title of the fourth chapter is THREE. IN PART THREE-1945 the narrative returns to Germany in 1945, to Spitzen-on-the-Dein, and resumes the action at the point where it had left at the end of PART ONE-1945: the ambush to Leevey.

18. *Ibid.*, p. 54.

In fact TONIGHT, after some lines about the terrible sanitary conditions of the town, returns to Zizendorf and his followers hidden by the side of the highway and waiting for the arrival of the American overseer. The title of the chapter, of course, refers to the events occurring the night of the ambush. Now it will be helpful to draw an outline of the episodes present in TONIGHT, marking each episode with a letter in order to point out better its recurrence inside the chapter. The action is very fast, all events from A to II take place within eight pages, from p. 125 to p. 132.

- A - The hygienic conditions of Spitzen-on-the-Dein. A terrible stench floats in the air.
- B1 - Zizendorf and his followers (Stumpfegel and Fegelein) wait for the arrival of Leevey.
- C1 - Selvaggia looking out of the window sees a looming light; it is the headlight of Leevey's motorbike. Herr Stintz, the school-teacher of the little town, talks with Selvaggia from the window of his apartment, located below the one where Selvaggia lives¹⁹. Jutta, her mother, returns from the dance at the institution.
- B2 - Zizendorf and his followers wait for the arrival of Leevey.
- D1 - The Mayor of Spitzen-on-the-Dein, who testified against pastor Miller tried by the Americans, has nightmares during the night.

FIRST PARALLEL MONTAGE (I quote the text exactly as it stands):

- E1 - «Madame Snow held Balamir's hand.
- C2 - The child [Selvaggia] could not sleep and listened to the mother's breathing.
- F1 - Dancers [the ones at the dance in the institution] wearied and each time the record stopped, the silence made them anxious.
- III - A cow with its eyes shut clawed at the empty board walls of a barn with teeth like a hare but found no straw²⁰.

19. All the main characters of *The Cannibal* live in the same building of which Stella (now named Madame Snow) is owner and porter: in the basement lives Balamir, on the ground floor Stella, on the second floor the (poor) Duke, on the third floor the Census Taker, on the fourth floor Herr Stintz, on the fifth Zizendorf, Jutta and Selvaggia.

20. JOHN HAWKES, *The Cannibal*, p. 132.

- I1 - Jutta's son takes shelter in the theatre of his cousin, Stella's son²¹.
The Duke follows him.

CENTRAL EPISODE: The mayor thinks in his sleep about the day of the arrival of the American troops (eight men) at Spitzen-on-the-Dein. As the Americans arrive, they take Pastor Miller prisoner. The Colonel commanding the troops questions the Mayor about Miller. The Mayor is evasive. Herr Stints, the schoolteacher, interferes in the interrogation and precipitates the death of Miller. During the night the Colonel loads the rifles of his men with blank cartridges. The colonel compels Zizendorf to be in the firing party that has to shoot Miller in public. He gives Zizendorf a rifle loaded with a live cartridge, so it is Zizendorf who kills Miller. The Americans leave the town. (This episode goes from p.133 to p. 140).

SECOND PARALLEL MONTAGE (in two and a half pages — from the end of p. 140 to the beginning of p. 143 — Hawkes gives a synoptic vision of the actions of the characters in the chapter).

- B3 - Zizendorf and his followers are waiting for the arrival of Leevey.
C3 - Stintz, alone in the dark, stands by the open window and thinks of Selvaggia.
E2 - Madame Snow wraps a quilt around Balamir's shoulders.
D2 - The Mayor awakes and reaches «under the bed for a round receptacle».
I2 - In the abandoned theatre the Duke faces Jutta's son.
J1 - Winter is almost gone, the coagulated underground pipes begin to loosen.
C4 - Stintz, looking out of the window, sees a light. It is the headlight of Leevey's motorbike running on the highway towards the ambush.
B4 - Zizendorf and his followers are waiting for the arrival of Leevey: «At the same time we three heard the sound of the isolated engine as the bastard on the motor approached.

21. The son of Stella and Ernst had returned crippled from World War II and had shut himself off in a picture house «showing each day the same blurred picture to no audience». (HAWKES, *The Cannibal*, p. 3).

'I'll get him in the behind — *behind*' I whispered. The light flared once and went out»²².

From this outline the following conclusions can be drawn: TONIGHT, like LUST, has a complex decentralized structure that bases itself on a repeated and progressive development of many tangential and analytical episodes. The episodes (along with plot, characters, setting, and theme) are apparently fragmentary and disconnected, acquire unity and coherence thanks to the two parallel montages which emphasize a feeling of simultaneity and almost juxtaposition — that «totality of vision» which ties all of them together. The headlight of Leevey's motorbike piercing the night, which is glimpsed by Julia and Stintz and is awaited by Zizendorf and his followers, is another almost visual *trait d'union*. Because it involves most of the main characters of the chapter. In addition TONIGHT, like following LEADER, has a kind of circular structure. The chapter, after the introductory passage about the sanitary conditions of Spitzen-on-the-Dein, begins properly with the episode in which Leevey is ambushed (pointed out in the scheme with B), which is taken up two more times and finally concludes the chapter. This kind of circular structure fits well Hawkes' conception of *The Cannibal* as a single big dream in which everything exists.

Donald Greiner considers these thematic recurrences to be an example of the cyclical conception of history present in the novel:

In *The Cannibal* he [Hawkes] views history as an ill defined process, a vague but overpowering force which sweeps up humanity and throws it into recurring nightmares. History in the guise of nationalism is the main character. Its cyclical nature is so insistent that it crushes man's efforts to resist, and Hawkes leaves little doubt that the end of World War II means no more than a moment of stasis before the explosion of the next global encounter²³.

Another interesting characteristic of the structure of this and

22. JOHN HAWKES, *The Cannibal*, p. 143.

23. DONALD J. GREINER, *Comic Terror: The Novels of John Hawkes* (Memphis: Memphis State University Press, 1974), p. 68.

of the next chapter is the presence of a central episode, here, the arrival of the Americans and the shooting of Pastor Miller. More precisely, this episode is «central» because of its position inside the chapter and for length rather than for a literally centralizing — or unifying — function, which seems more likely to be accomplished by the two parallel montages. However, the «central» episode is the only one which happens in the past. It is remembered, dreamed, by the Mayor, and it is in ideal contraposition with the other occurrence in the present that pervades the chapter: the ambush of Leevey, the preparations for breaking that American power which the central episode describes.

LEADER, the title of the second chapter of PART THREE-1945, has a precise meaning: Leevey, the motorcyclist who patrols and controls one-third of Germany, perishes in the ambush; Zizendorf is the new leader of the country. LEADER continues the narration of the events of TONIGHT and takes place entirely during the night.

Through the method already used in analyzing LUST and TONIGHT I will draw an outline of the episodes contained in LEADER.

- A1 - The morning of the day of his death, at one hundred miles from Spitzen-on-the-Dein, Leevey is beared by a prostitute with whom he has spent the night. Then he leaves for Spitzen-on-the-Dein. (pp. 144-146)
- B1 - Stintz and Selvaggia come out of the building and turn their steps towards the place where they have seen the light. (pp. 146-147)

FIRST PARALLEL MONTAGE (in less than three pages — from p. 147 to p. 149 — Hawkes outlines all the episodes of the narration which will be resumed and concluded in the second parallel montage. In this first montage the two shots concerning Madame Snow are longer than the others — they can be considered episodes rather than shots — perhaps because they prepare the central episode of the chapter in which Madame Snow is the main character).

- C1 - «The ghosts [the dead soldiers in an English tank] raised their heads in unison by the canal and sniffed the night air»²⁴.
- D1 - Zizendorf and his followers wait hidden by the side of the highway.

24. JOHN HAWKES, *The Cannibal*, p. 147.

- E1 - The Duke reaches out his hand to catch Jutta's son who does not move.
- F1 - «Unconscious, drowned cold in acid, the Census-Taker lies on the third floor, dressed, uncovered, where Jutta had dropped him»²⁵.
- G1 - The Mayor awakes and finds out he has the hemorrhoids.
- C2 - The ghosts drink the green water from the canal.
- H1 - Madame Snow, at the ground floor, thinks for a moment that she has heard herr Stintz's voice. She prepares the tea.
- I1 - «On the fifth floor Jutta awakes and feeling less tired, begins to wash a blouse in the hand-basin»²⁶.
- H2 - Madame Snow looks out of the window, but it is completely dark and she doesn't see anything.

CENTRAL EPISODE: takes place in the past and is articulated in two parts. The first part describes the terrible sanitary and technical conditions of «the institution» towards the end of the war. The second part is the consequence of the situation described in the first one: the riot of the patients, which is quelled by the women of Spitzen-on-the-Dein led by Madame Snow. (pp. 149-157)

- D2 - Leevey is killed outright when his motorcycle crashes into a log. Zizendorf, Feglein and Stumpfegel begin to work at the motorcycle. (pp. 157-159)

SECOND PARALLEL MONTAGE (in two and a half pages from p. 159 to p. 161 — we have a synoptic conclusive vision of the episodes which compose the chapter by means of shots, fragments of a few lines. The longest episode concerns the development of Zizendorf's plan after the successful ambush of Leevey. In fact, this is the outstanding episode of the chapter, what we have been waiting for since the beginning of the novel).

- B2 - Hidden on the opposite side of the highway, Stintz and Selvaggia witness unseen the ambush and then go away.
- I2 - Jutta hangs the damp blouse to dry and returns to bed.
- C3 - The limping English ghosts return to the tank.
- E2 - The Duke finally catches Jutta's son in the deserted theatre.

25. *Ibid.*, p. 147.

26. *Ibid.*, p. 148.

- G2 - The Mayor is very cold and adds an armful of coats to the blankets on the bed.
- 113 - Madame Snow decides to dress and to wait for the light.
- D3 - Zizendorf, Feglein, and Stumpfegel throw the cadaver of Leevey in a swamp and return to town with the motorcycle.
- A2 - «The slut sleeps alone in her house»²⁷.

It is worth stressing this kind of scheme because it points out the existence and the function of that particular narrative technique, here called parallel montage, which emphasizes the «totality of vision».

Of course, some longer episodes like B1 and D2 cannot be considered shots of the first or of the second montage, and for this reason they appear isolated in the context of this first scheme. But, if I now draw a more schematic outline of the structure of the chapter, it is clear that the entire narrative, with the central episode excluded, is a kind of introduction composed of various shots whose consequences are developed in the conclusive part, which follows the central episode.

The result is a simpler structure of this kind:

- 1) INTRODUCTION in the present time, composed by short fragments and wider episodes.
- 2) CENTRAL EPISODE in the past. It is thematically separated from the introduction and its consequences but, like them, it is divided into two similar moments:
INTRODUCTION (tragic conditions of the asylum)
CONSEQUENCES (riot of the patients quelled by the women)
- 3) CONSEQUENCES: DEVELOPMENT OF THE INTRODUCTION in the present time by fragments and wider episodes.

An analogous simplification is certainly also possible for TONIGHT (but without the internal division into «introduction» and «consequences» of the central episode). Both TONIGHT and LEADER have a tripartite structure like LUST, but, unlike it, their struc-

27. *Ibid.*, p. 161.

ture can also be considered circular. In fact, in both of them the shots or fragments of the last part (which I called «consequences») take up and conclude the narrative of the first part (which I called «introduction») and, more particularly, the last fragment of the chapter takes up the first one. For example, in *LEADER* the prostitute who in the last shot of the montage «slept alone in her own house»²⁸ is the same one that at the beginning of the chapter has beaten Leevey. The central episode of *LEADER* set in the past symbolizes the terrible prostration of Germany: the patients rise up because the once modern and effective asylum has collapsed in the chaos that is a consequence of the privations of the war. The women of Spitzen-on-the-Dein have to face the riot armed with barrel-staves; there are no guns and the healthy men are too far away to fight. As in *TONIGHT*, in *LEADER* the central episode in the past contrasts ideally with the development of the chapter in the present: it is in *LEADER* that the American overseer Leevey, the symbol of those who have defeated Germany, is killed. It is not accidental that Zizendorf recalls the darkest period in the moment of the liberation, for this is the best way to emphasize his own merits.

In *LAND*, the third chapter of *PART THREE-1945*, the title has a precise meaning: the land of Germany is finally reconquered by «the movement», which restores the previous order. It is in fact in this chapter that Zizendorf composes typographically his «Indictment of the Allied Antagonists, and Proclamation of the German Liberation», the message that at dawn his followers will distribute to the people. *LAND* resumes the events of *LEADER* and so still takes place during the night. This chapter presents many structural differences in comparison with the two previous ones. In this case, rather than drawing the usual outline, it will be useful to point out its distinctive characteristics. *LAND* starts with the episode in which Stella Snow's son, awakened by noises, finds in his theatre the Duke and Jutta's son. The young war cripple does not suspect the intentions of the Duke, talks respectfully to him and returns to bed. There follows an important event (Zizendorf has the impression they have been spied upon by someone on the highway)

28. *Ibid.*, p. 161

and different fragmentary episodes which do not compose an actual parallel montage and are not taken up at the end of the chapter. The consequence of Zizendorf's impression is that he finds out in talking with Selvaggia that he has been spied upon by her and Herr Stintz. He murders the schoolteacher and goes back to prepare his «Indictment». Unlike TONIGHT and LEADER, LAND contains no episode in the past. After a shot of Madame Snow, the chapter ends by resuming the episode of Stella's son (who in bed has erotic fantasies and thinks again of his strange encounter with the Duke) with which it started. So the chapter keeps the circular structure but lacks both the parallel montages and a central episode in the past. This is perhaps due to the fact that the narration is all focused on the development of Zizendorf's plans, and so it becomes less analytical, more compact. The main episode of the chapter, the composition of the «Indictment», is not placed at the center of the chapter in a past time: it is in the present and is «central» only because of its importance. However, there is no inner contrast between the Indictment and the possibility of its fulfillment in 1945 because its content is bombastic and ambitious and Zizendorf and his followers unreliable. In fact, in the titleless introduction to the narration Zizendorf had reluctantly admitted that he «was forced to leave the town for a short time»²⁹ and that now he is waiting for the first opportunity to return. Hence we can suppose that his program has not been fully accomplished and is now probably in exile.

The fourth chapter of PART THREE-1945 is entitled THREE because it is to be connected ideally with the second chapter of PART ONE-1045 (TWO) in that it concludes its three main events. These events were the pursuit of Jutta's son by the Duke, the plans of Zizendorf, and the situation of the asylum. In THREE the Duke finally kills, cuts, and cooks Jutta's son. Zizendorf concludes his plans for the night begun with the ambush of Leevey in TWO. The evacuated asylum, which in TWO had been used as a dance-hall, resumes its original function.

29. *Ibid.*, p. xxiii.

It now seems useful to consider not in the order of the narration, but rather in chronological order, the different situations through which the Institution passes because its story is also the one of Germany which the Institution seems to symbolize. First of all, one should recall how, in a previous time, the Institution was a modern and effective psychiatric hospital. It was the pride of German technology and, symbolically, Nazi Germany itself, the triumph of its insane efficiency. In *LEADER* the privations of war cripple the organization of the Institution, which is severely damaged by the riot of the inmates and the consequent repression. The Institution, like Germany itself at the war, is near collapse. In chapter *ONE* Germany has already been defeated. The inmates have been turned out because nobody can provide for them: the asylum is empty, the German megalomania seems ended. In chapter *TWO* there is the description of the dance in the asylum. The empty rooms of the Institution are temporarily occupied by people abased and prostrated by the war. In chapter *THREE* Zizen-dorf has, at least for the moment accomplished his plans, by restoring Nazism, and can describe with satisfaction «the long lines that were already filing back into the institution, revived already with the public spirit»³⁰. Germany, after the short bewilderment of defeat, has returned to its usual megalomania.

The action of *THREE* begins *ad dawn* and proceeds through the morning of the day after the ambush. Like *TWO*, it has a structure different from *TONIGHT* and *LEADER*; but, because this is not a deliberate pattern, one expects to find some discontinuity in the inner recurrences. The narrative of *THREE* is analytical. There are two parallel montages but they do not have the unifying energy of those in the first two chapters of *PART THREE-1945*; however, they are interesting for the impression of concise simultaneity given by the shots which compose them, as it is evident from these two examples:

The Duke, his arms loaded with the shopping bag, wearily climbed the stairs and unlocked the door.

30. *Ibid.*, p. 195.

Madame Snow, hearing the noises overhead, knew that the second floor boarder was back.

The Signalman dozed in his chair and forgot the boy and the man with the upraised cane.

Madame Snow did not see the dying embers ³¹.

The Census-Taker slept by the bottles in the newspaper office, his hands and face still grey with soot.

Madame Snow hummed while she tied up her hair.

Her son finally slept.

The hatches on the tank were closed ³².

As usual, the emphasis is more on the actions than on the psychological dimensions of the characters. In the same way, setting and theme are manipulated by the continuous shifting typical of the montage technique. The central part of the chapter is occupied by a letter from Jutta's husband, a soldier in the German army. Dead or missing, he has never returned. So the letter comes from the past, from the war, and contrasts with the present «peace» restored by Zizendorf.

In this case the chapter does not end by taking up the episode with which it starts. Selvaggia asks «Has anything happened?» ³³ and Zizendorf answers, «Nothing. Draw those blinds and go back to sleep...» ³⁴. In the «Nothing» of this answer and in Selvaggia's reaction («She did as she was told») ³⁵ there is a sense of historical immutability and resigned victimization that is much more pessimistic than the mood at the end of the other chapters of the novel.

The four chapters of PART THREEE-1945 are in a relation of climactic continuity: every chapter resumes the narrative of the previous one and proceeds towards the end in a crescendo (TONIGHT: the ambush of Leevey; LEADER: the death of Leevey; LAND: the Indictment; THREE: the ephemeral success of Zizendorf).

31. *Ibid.*, p. 191.

32. *Ibid.*, p. 194.

33. *Ibid.*, p. 195.

34. *Ibid.*, p. 195.

35. *Ibid.*, p. 195.

The relationships of continuity which tie together the chapters and the parts will give a final proof of admirable structure if examined at a greater distance:

- PART ONE - 1945 is the introduction in the present to the action of the novel.
- PART TWO - 1914 is the center in the past.
- PART THREE - 1945 is the development of the introduction in the present.

The macroscopic structure of *The Cannibal* emphasizes tripartition since it reflects exactly the kind of outline we have drawn for TONIGHT and LEADER, whose inner structures are thus the unconscious model for the one of the novel.

I am now concerned with establishing some patterns of recurrences in the plot structure of *The Cannibal* (1949) and of the novels of the sexual triad: *The Blood Oranges* (1971), *Death, Sleep & the Traveler* (1974) and *Travesty* (1976). This should help us to see *The Cannibal* as the crucial point of Hawkes' fiction, one which potentially contains most of what he has written afterwards. In fact, here my main intention is to show that the macroscopic structuring of the content pointed out in *The Cannibal* is an essential and constant process in Hawkes' work and that it can be found also in his recent fiction³⁶.

We saw how, in *The Cannibal*, PART ONE-1945 is the introduction in the present to the action of the novel. In the novels of the sexual triad as well, there is an introduction in the present told by the narrator of the story which prepares for the subsequent exposition of past events: Cyril, in his present sadness caused by the collapse of his earthly paradise in Illyria evokes the god Love and prepares himself to narrate the event (the arrival of Hugh and

36. JOHN KUEHL in his *John Hawkes and the Craft of Conflict* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1975) gives an enlightening summary of *The Cannibal* (pp. 64-65) and clarifies plot and structure connections between *The Cannibal* and Hawkes' later fiction until *Second Skin*, a novel published in 1964 (pp. 71-75). My study is here concerned with *The Cannibal* and three novels published in the seventies, but I feel that I must mention and thank Mr. Kuehl for his work to which I have at least an indirect debt.

Catherine) that has caused the present situation (*The Blood Oranges*); Allert observes Ursula, who is packing and is going to leave him, and thus prepares us for the remembrance of those past events which are the cause of the departure of his wife (*Death, Sleep & the Traveler*); Henri, driving a sport car at night through the French countryside, announces to his two passengers, his daughter and his friend, that he is going to commit suicide by killing himself and two of them in a prearranged accident (*Travesty*).

In *The Cannibal*, PART TWO-1914 is the center in the past. Similarly, in the novels of the sexual triad, after the introduction there follows the narration in the past of the events that have caused the present situation: Cyril tells the past story of his life in Illyria from the arrival of Catherine and Hugh until the death of Hugh (*The Blood Oranges*); Allert evokes fragments of his life with Peter and Ursula and of his cruise (*Death, Sleep & the Traveler*); Henri remembers past episodes that prompted his suicidal design (*Travesty*).

In *The Cannibal*, PART THREE-1945 is the development of the introduction in the present. In the same way in the novels of the triad the three narrators — after having concluded the exposition of the events in the past — return to the present time of the introduction and conclude what was going on in it: Cyril, who is again in the little church where he was at the moment of the arrival of Hugh and Catherine in Illyria, reflects upon virginity as he observes the sketches on the walls of the church (*The Blood Oranges*); Allert assists at the departure of Ursula and then wonders what he can do (*Death, Sleep & the Traveler*); Henri, after having concluded his philosophical digressions about suicide and his remembrances, announces that the moment of the crash is close and promises to the two passengers that «there shall be no survivors»³⁷ (*Travesty*).

Thus, the tripartite structure of the novels of the triad also has its unconscious model in the macroscopic tripartite structure

37. JOHN HAWKES, *Travesty* (New York: New Directions, 1976) p. 128. Going through the novel, the reader will realize that the narrator of *Travesty* is actually alone in the car and that the poor friend whom he calls Henri and to whom he addresses most of his monologue is only a projection of his own self. This is why we call the narrator by his real name, that is, Henri.

of *The Cannibal*. It is interesting to observe how both these structures also imply a sense of circularity present in resuming and concluding in the third part of the tripartition the events described in the first. Structural circularity is of course related to the meaning of the novel. *The Cannibal*, for example, extends its literal cannibalism to a structural and symbolical meaning: the novel, because of its circularity, is like a snake trying to eat its tail, and thus «cannibalizes itself» in its cyclical historical repetition. In fact the ridiculous but successful putsch of Zizendorf in 1945 pushes Germany back to a situation similar to the one of 1914, and as the novel ends, it seems that another period of folly, nationalism and annihilation is going to start from the ashes of the past. In the sexual triad, circularity is connected more with timelessness at large than with cyclical repetition. *The Blood Oranges* ends with a significant sentence pronounced by Cyril: «In Illyria there are no seasons»³⁸. Cyril, more than going back to the past and his lost lover, wants to get out of the flow of time, to evoke and enter timelessness through the narration of a paradisiacal and perhaps imagined life. In the last page of *Death, Sleep & the Traveler*, Albert says that he wants only to «think and dream, think and dream»³⁹, that is, to overcome his present depression by forgetting his past and escaping time. For Henri in *Travesty* the final suicide is an act of poetry, the only way to transcend the routine of life and sex and gain eternity.

Another proof of a structural affinity between *The Cannibal* and the novels of the sexual triad is the fact that all of them are written in short paragraphs, particularly *Death, Sleep & the Traveler* which seems to take up at large the fragmentary technique typical of *The Cannibal*. The quick shifting of events of the parallel montages and the consequent «totality of vision» at an actual visual level of *The Cannibal* are not present in the sexual triad; however, in these three novels we can find a «totality of vision» in larger terms, that is, structural circularity and timelessness. In addi-

38. JOHN HAWKES, *The Blood Oranges* (New York: New Directions, 1970), p. 271.

39. JOHN HAWKES, *Death, Sleep & the Traveler* (New York: New Directions, 1973), p. 179.

tion, the continuous interchanging of episodes and the interrelation between present and past sometimes recall in *The Blood Oranges*, *Death, Sleep & the Traveler* and *Travesty* the fusion of fragmentation and simultaneity typical of *The Cannibal's* montage technique and thus its dreamlike atmosphere. Hawkes himself, in a conversation we had, was quite aware of these affinities:

But isn't *The Cannibal* an assemblage of fragments? In *The Cannibal* we shift from time period to time period and from locale to locale within a sentence. The technique of «simultaneity» reflects the novel's «cosmic consciousness», as if all life has been reduced to a single dream. From *The Beetle Leg* to *The Lime Twig* to *Second Skin* there is perhaps increasing surface order and I suppose that *The Blood Oranges* is the most conventionally-ordered fiction I've written. The short paragraphs of *Death, Sleep & the Traveler* are an explicit return to the earlier form of *The Cannibal*, and the method relates to the preoccupation with the unconscious that exists in both books. The irony is that *Travesty* appears to be the opposite, because of its purity. Yet even this short novel is a kind of frieze of images. An imaginary shepherd watching a speeding car becomes a fusion of the pastoral and cosmopolitan worlds⁴⁰.

Now that I have verified the structural recurrences of a tripartition in the plot of both *The Cannibal* and the sexual triad — as well as the permanence of some kind of fragmentation in all these works — I can move a step further and show how this structural recurrence is, in Hawkes, the aspect of a fundamental way of creating that can be found also at a thematic level, again exemplified in both *The Cannibal* and the sexual triad. In other words, these works, so far apart in time, are related both in terms of plot-structures and theme, showing *The Cannibal* to be the energizing source and the unconscious model of Hawkes' most recent fiction. This particular view of *The Cannibal* will enlarge and enrich the previous study of the structure of the novel, which is a necessary starting point since it is the source of both the structural and thematic recurrences I want to describe. But before examining *The*

40. JOHN HAWKES, «From *The Cannibal* to the Sexual Triad, an Interview with Stefano Tani». *Dismissata*, 39-45, 1979.

Cannibal in this sense, it is worth stressing some connections between Hawkes' earlier fictional exercises and *The Cannibal* itself. In fact the discovery among Hawkes' manuscripts of a piece of fiction antecedent to *The Cannibal*⁴¹, which recalls some situations of the novel, will add to this essay a retrospective dimension giving a possible document of the genesis of *The Cannibal* itself and an even further proof of how early and deeply rooted are the thematic patterns going through all of Hawkes' fiction. I want to point out that here I am not dealing with a clear relation but with a kind of inner «net» of similar words and circumstances which could even be susceptible to wider study in psycholinguistic terms. This passage is from «The Ambulance Driver»:

Almost every morning I would awake from the cold when it was still dark, trying at first to find more warmth in the blankets, unwilling to admit a new day ... after struggling into the awkward coat, fumbling with the big buttons, and pulling on the stiff cold leather boots, I would climb over the front seat, bunch myself behind the wheel, and try to start the engine⁴².

This other passage is from *The Cannibal* and describes Leevey leaving his room after the night he has spent with the prostitute who beat and injured him:

Leevey doused his face in the basin, slicked down his black hair. «That's life», he said, «that's life», and as the sun rose clear and cold he slung the Sten-gun on his back, polished his boots, fastened the gauntlets, climbed on his rusty motorcycle, and began the tour of his district⁴³.

As we can see, there are many correspondences. First of all, both passages deal with the reluctant awakening of a soldier who

41. I found «The Ambulance Drivers» — a paper written by Hawkes in 1947 when he attended in Harvard a Creative Writing class taught by Albert Guerard — during some research in the Harvard Houghton Library, where all Hawkes' manuscripts are deposited.

42. JOHN HAWKES, *The Ambulance Drivers*, 1974, Unpublished manuscript in the Houghton Library, Harvard University. (Italics ours).

43. JOHN HAWKES, *The Cannibal*, p. 145. (Italics ours).

has to perform his daily duties («... trying at first to find more warmth in the blankets, unwilling to admit a new day»; «'That's life', he said, 'that's life'»). Both the soldiers (the one of «The Ambulance Driver» may be considered Hawkes himself, because the paper is a description of his experience as an ambulance driver for the American Field Service during World War II) have to drive a vehicle in the cold dawn («I would awake from the cold») after the uncomfortable routine of dressing. The structures of the two passages, as well as the words used, are remarkably similar. The recurrence of the word «boots», the adoption of the verb «to climb» for both vehicles and the use of the conjunction «and» before the concluding verb phrases, which describe the moment of the departure, establish an interesting associative net. One could object that mechanical, everyday actions such as the dressing of a drowsy soldier imply an obvious and repetitive chain of actions and therefore a likely use of similar words. But the structures of the sentences are too closely related, the situations too similar: this is the case of an autobiographical experience transposed in fiction first consciously («The Ambulance Driver») and then unconsciously (*The Cannibal*), in the context of a more detached creative process. Continuing this comparative analysis, it is possible to find other analogies:

I HUNG ONTO THE STEERING WHEEL WHICH MADE MY HANDS COLD⁴⁴.

He [Leevey] traveled ninety miles with his palms shivering on the steerhorn handlebars, the white cold air glazed endlessly ahead,...⁴⁵.

The feelings of cold and of uncomfortable driving focused on the steering device are as similar as can be permitted by vehicles so different from each other. The following two passages are also very explicative about a close but filtered relationship between life and fictional world:

44. JOHN HAWKES, «The Ambulance Driver».

45. JOHN HAWKES, *The Cannibal*, p. 145.

I connected this vista with home and wrote long letters about it to my mother⁴⁶.

[Leevey] sped along thinking of the letters he would write home⁴⁷.

In the light of these observations, the following paragraph about Stella's crippled son, who is fantasizing in his bed after his encounter with the Duke and the child, may also have an autobiographical origin:

He remembered with fixed pleasure, that night in the shed behind the boarding house and the girl from out of town with braids, who was pretty as a picture. She lost her pants in the shed and left them when the old Madame called and they had to run. In the late night he thought it was delightful, a skirt without the pants beneath.

«I haven't felt this way», he thought, with the Duke and the child in the back of his mind, «since that ambulance ride four weeks after losing the leg. It was the bouncing of the car then, the driver said. To-night it must have been jumping up and down the stairs⁴⁸.

In fact as an ambulance driver Hawkes had certainly to deal with rutted uncomfortable roads which exposed the wounded soldiers to bounces and jerks. This passage from «The Ambulance Driver» is a possible source of the feeling experienced by Stella's crippled son:

I knew that if I ever had to travel down that road, I would get stuck. The ambulance wheels would spin around, clotting the underside of the fenders with mud ... I could hear the worried voices of the patients inside⁴⁹.

Stella's crippled son is a key character for better understanding some recurrences in the novels of the sexual triad. He is, in fact, the source of a particular thematic pattern displayed for the

46. JOHN HAWKES, «The Ambulance Driver», (crossed out in the manuscript).

47. JOHN HAWKES, *The Cannibal*, p. 145.

48. *Ibid.*, p. 178.

49. JOHN HAWKES, «The Ambulance Driver».

first time in the previously quoted passage: mutilation and erotic fantasies.

In *The Blood Oranges* one of the main characters, Hugh, is without an arm, is an onanist and reads «faded erotic periodicals»: ⁵⁰ sexually unsatisfied, Hugh «idealizes» sex. In *Death, Sleep & the Traveler* there isn't any real mutilation, but Allert, the narrator, collects pornographic pictures and is considered by the other two main characters, Ursula and Peter, «a psychic invalid» ⁵¹. Allert knows that his wife Ursula must have thought of him «as a Dutch husband who had been lobotomized — but imperfectly» ⁵². Even if the mutilation is not physical but (supposedly) mental, the situation of the character does not change; his own is a «mutilated» sexuality, limited to passive erotic fantasies. This pattern continues in *Travesty* with Henri, the narrator, and his physician. They both are mutilated: Henri has only one lung, his physician does not have a leg, like Stella's son. Henri knows that «once every week this poor, ruined man [the physician] sat entirely alone for precisely two hours in a little nearby movie house devoted only to the showing of so-called indecent films» ⁵³. It is now useful to remember the introduction to Stella's crippled son in *The Cannibal*:

He had returned to his wife and rooms in a corner of the moving picture house, and from then on, worked with the black machine in the hot projection room, showing each day the same blurred picture to no audience ⁵⁴.

Thus the image of the crippled physician watching pornographic films in an empty picture house has its source in the first description of Stella's son in *The Cannibal* and unifies in a single scene mutilation and erotic fantasies ⁵⁵. Indeed, in *The Cannibal* Haw-

50. JOHN HAWKES, *The Blood Oranges*, p. 84.

51. JOHN HAWKES, *Death, Sleep & the Traveler*, p. 8.

52. *Ibid.*, p. 135.

53. JOHN HAWKES, *Travesty*, p. 92.

54. JOHN HAWKES, *The Cannibal*, p. 5.

55. This pattern also appears in Hawkes' latest novel, *The Passion Artist* (New York:

kes' universe is already potentially present and his description of the novel as «a single big dream in which everything exists» seems now even more appropriate.

Another sexual pattern is voyeurism, present both in *The Cannibal* (The Census-Taker looks at Zizendorf and Jutta copulating)⁵⁶ and *Death, Sleep & the Traveler* (Allert looks at Peter and Ursula petting)⁵⁷.

One of the distinctive characteristics of *The Cannibal* is the sense of ruin which it emanates; Hawkes himself is aware that some of *The Cannibal's* symbols of destruction are present and renewed throughout his latest fiction:

In *The Blood Oranges* the canal of *The Cannibal* is literally present again; when Hugh accidentally hangs himself he does so within sight of that canal. The canal of *The Cannibal*, in a sense the ruined world of *The Cannibal*, is evident in the ruined fortress of *The Blood Oranges*, and in the canal of *The Blood Oranges*. In *Second Skin*, the abandoned lighthouse is the same image, the image of a building associated with destruction. Even in *Travesty* as they are driving through the little town at night there is that idea in the slates falling off the roofs, in the possible crash against the walls: there is this sense of destruction associated with stone⁵⁸.

Small or circumscribed settings are peculiar to Hawkes' works and represent another instance of the visualization that ties together *The Cannibal* with the sexual triad. In *The Cannibal* all the characters live in the same building, and this certainly helps that sense of simultaneity, of contiguous, tangential actions, which is mainly created by the original structure of the novel. This plot device is repeated also in *The Blood Oranges* where the two cou-

Harper & Row, 1979), where Konrad Vost, a middleaged employee, believes he has lost his left hand (but he actually hasn't) during a riot in a women's prison, and goes through all sorts of dreamed and real sexual experiences.

56. JOHN HAWKES, *The Cannibal*, p. 22.

57. JOHN HAWKES, *Death, Sleep & the Traveler*, p. 88.

58. JOHN HAWKES, «From *The Cannibal* to the Sexual Triad, an Interview with Stefano Tani», *Nimisura*, 39-45, 1979.

ples (Cyril and Fiona, Hugh and Catherine) live in twin villas close by each other. In *Death, Sleep & the Traveler* the ship is the isolated unifying setting in which the greater part of the novel takes place. In *Travesty* the three characters are in a car that speeds towards a predestined crash. In these works tangential or single settings are fictional focuses for plots which are structurally juxtaposed or spreading from these ideal centers. Hawkes, in fact, transcends the physical and often small setting which remains a kind of suggestion, a starting point towards a wider symbolical discovery.

In conclusion, *The Cannibal* is the model — often unconscious — of a wide pattern both structural and thematic which pervades Hawkes' fiction and of which I have given some hint. It seems that all his work is potentially contained in the nightmarish and yet sensual microcosm of this first novel. Thinking in a visual way of Hawkes' works, it is easy to see a series of links starting from *The Cannibal* and tending to return to it. In other words, it is easy to see a circular image; likewise, the main pattern of *The Cannibal* itself is thematic and structural circularity.

STEFANO TANI

IMAGES OF THE POET'S PERSONAE IN SYLVIA PLATH'S *THE COLOSSUS*

A study of the images through which Sylvia Plath expresses the theme of conflict between an inner sense of unease and a desire for normality — the struggle between the poet's two selves, that self which in 'In Plaster' (*Crossing the Water*) she calls 'white' and 'saint', and the other self which in the same poem she calls 'hairy' — is, I feel, fundamental to an understanding of her poetic output. The object of this paper, therefore, is to examine and analyse the relation of images with each other and with the duality theme in some of the poems in *The Colossus*, with reference also to later maturer poems where the imagery is less tortuous and obscure and the above-mentioned conflict more directly, and incidentally more effectively expressed. The theme or the presence of 'otherness' in Plath's poems has led Charles Newman to see her entire body of work as a dialogue with an 'Other' ¹. Nancy Hunter Steiner, Sylvia's room-mate at Smith College, describing episodes of their life at college, also refers indirectly to this 'otherness' or other *persona* in Plath when she comments on her difficulty in believing that Sylvia, who was so eager to create the impression of the wholesome American girl, had ever felt a self-destructive impulse ². Proof of the existence of this otherness is also evident from Plath's letters to her mother and to her friends, in which several of her comments on her work and life are important from the point of view of this study. It is also significant that the subject of the theses for her degree at Smith College is twin images in two of Dostoevsky's novels, i.e. in *The Double* and in *The Brothers Karamazov*, and that she describes it as:

1. 'Candor is the only Wile: The Art of Sylvia Plath' in *The Art of Sylvia Plath: A symposium*, CHARLES NEWMAN (ed.), Faber & Faber, London 1970, p. 25.

2. NANCY HUNTER STEINER, *A Closer Look at Ariel, a memory of Sylvia Plath*, Faber & Faber, London 1973, p. 18.

..... about the ego as symbolized in reflection (mirror and water), shadows, twins — dividing off and becoming an enemy, or omen of death, or a warning conscience, or a means by which one denies the power of death, (e.g. by creating the idea of the soul as the deathless double of the mortal body).

In 'Ocean 1212W' she says:

As from a star I saw, coldly the *separateness* of everything. I felt the wall of my skin. I am I. That stone is a stone. My beautiful fusion with the things of this world was over⁴.

During her scholarship years at Cambridge, the struggle between her two «selves» is evident both from her letters to her mother as well as from her Cambridge notes of February 1956:

I want to get back to my more normal intermediate path where the *substance* of the world is permeated by my being: eating food, reading, writing, talking, shopping; so all is good in itself, and not just a hectic activity to cover up the fear that must face itself and must duel itself to death, saying: A Life is passing!⁵.

Plath's attempts to suppress her unease was detrimental to her early poetry. Alvarez comments that in *The Colossus*, her first volume of poems, she was using her art to keep the disturbance out of which she made her verse at a distance, and that when the efficiency in keeping back the violent unease that made her write failed, her world collapsed⁶. Her best poetry was written just before her suicide, when her interior struggles and terrors were fra-

3. Letter dated Oct. 15, 1954; see *Sylvia Plath: Letters Home, Correspondence 1930-1963*, selected & edited with a commentary by AURELIA SHOBER PLATH, Faber & Faber, London, 1973, p. 146 (in future referred to as *Letters*).

4. 'Ocean 1212W', in *The Listener*, Aug. 29, 1963, p. 269, reprinted in SYLVIA PLATH, *Johnny Panic and the Bible of Dreams and other prose writings*, with an introduction by TED HUGHES, Faber & Faber Ltd., London, 1977, p. 126.

5. SYLVIA PLATH, 'Excerpts from Notebooks' (Feb. 20, 1956, Monday), in *Johnny Panic and the Bible of Dreams*, *op. cit.*, pp. 216-17.

6. A. ALVAREZ, 'Sylvia Plath' in *The Art of Sylvia Plath*, *op. cit.*, p. 58.

med in the perfect poetical form she had been striving so hard to arrive at since when she had started writing her poems «very slowly Thesaurus on her knee»⁷. Alvarez notes her determination to face, through her poetry, her inward terrifying experiences, and to be overwhelmed by them⁸. But the confrontation with her other submerged self, her sense of uncase, the achievement of a style that was «to make poetry and death inseparable»⁹, to her physical death, so that finally

The woman is perfected
Her dead
Body wears the smile of accomplishment,
The illusion of a Greek necessity¹⁰.

An attempt will be made in this work to steer as clear as is possible of biographical data, but one must keep in mind that in an analysis of Sylvia Plath's poems, it is often difficult to make a clear cut distinction between the poet and the *persona* or *personae* in the poems. Ted Hughes seems to assert the indivisibility of life and fiction when he says that:

In her, as with perhaps few poets ever, the nature, the poetic genius and the active self, were the same. ... She had none of the usual guards and remote controls to protect herself from her own reality¹¹.

The poems in *The Colossus* were written in the first three years

7. TED HUGHES, 'Notes on the Chronological Order of Sylvia Plath's Poems', in *The Art of Sylvia Plath*, op. cit., p. 188.

8. A. ALVAREZ, op. cit., p. 64.

9. A. ALVAREZ, op. cit., p. 67.

10. SYLVIA PLATH, 'Edge' in *Ariel*, Faber & Faber, London, 1965.

11. TED HUGHES, 'Notes on the Chronological Order of Sylvia Plath's Poems', in *The Art of Sylvia Plath*, op. cit., p. 187.

M.L. ROSENTHAL in his article 'Sylvia Plath and Confessional Poetry' also comments that: «She chose, if that is the word, what seems to me the one alternative advance position to Lowell's along the dangerous confessional way, that of literally committing her own predicaments in the interests of her art until the one was so involved in the other that no return was possible». op. cit., p. 71.

of Plath's marriage (1956-59) and are not what Alvarez calls «the real poems»¹². Although in these early poems she has not yet launched on that profound analysis of her divided self which we find in her later poems, the theme of duality is brought out even here through certain recurring images. In the introduction to her degree theses Plath says:

.... By seeking to read the riddle of his soul in its myriad manifestations, man is brought face to face with his own mysterious horror image, an image which he confronts with mingled curiosity and fear. This simultaneous attraction and repulsion arises from the inherently ambivalent nature of the Double, which may embody not only good, creative characteristics but also destructive ones¹³.

This mirror image is of the utmost importance in most of Plath's poems. In the first three stanzas of 'Lorelei'¹⁴, the poem in which Hughes sees the first acceptance of «the invitation of her inner world»¹⁵, the «mirror sheen» of the river water reflects a normal world — presumably an adequate setting to her normal or rather to her normality-accepting self. Everything is as it should be: a full moon, blue water, mists, fishermen sleeping. Yet the reflection of this normal world or floating «shapes» manages to trouble «the face/Of quiet». These «shapes» are later transformed into the

12. A. ALVAREZ, *The Savage God: A Study of Suicide*. Of the poems in *The Colossus* Alvarez says: «*The Colossus* was the culmination of her apprenticeship in the craft of poetry». *op. cit.*, p. 40, whereas of her later poems he says: «A combination of forces, some chosen deliberately, others chosen for her, had brought her to the point where she was able to write as from her centre about the forces that really moved her: destructive, volatile, demanding, a world apart from everything she had been trained to admire». *op. cit.*, p. 40.

13. SYLVIA PLATH, *The Magic Mirror: A Study of the Double in Two of Dostoevsky's Novels*, unpublished thesis submitted in partial fulfilment of the requirements of Special Honours in English, Smith College, 1955, p. 1.

14. Lorelei or Lurlei is the name of a rock which rises steeply on the river bank of the Rhine near St Goar, in the Rhineland, Germany. There are many legends associated with the L. Which possesses a wonderful echo. According to one of these, a maiden sits upon this rock combing her glorious hair and tempting fishermen to death by the sweetness of her song. According to another, the rock is the hiding place of the Nibelungen treasure. Eichendorff, Loeben, Heine, etc., have used the legend in stories, songs, etc.

15. TEN HUGHES, *op. cit.*, p. 190.

more personal «they» and finally to «sisters» who, like the mythological sirens, have the role of calling seamen to their death as

.....They sing
Of a world more full and clear
Than can be

This note of unease or threat had been introduced by the very first line of the poem, «It is no night to drown in»; the colon indicates that what follows, a description of the normality of the surroundings, must be interpreted as a reason against drowning. This conflict between the two *personae* in the poem — the «I» above and the «they» beneath the water — is explicit:

Here, in a well-steered country,
Under a balanced ruler. Deranging by harmony
Beyond the mundane order,
Your voices lay siege....

«siege» being particularly significant of the strategies employed by the «I» against exposure to, presumably, an enemy.

The poem expresses indecision between choosing the «well-steered country» of an orderly existence, and its double which is «too weighty/For the whorled car's listening». «Whorled» bears a phonic resemblance to 'whore' and 'whored', implying the presence of corruption in a world which is «well-steered». The «I» in the «well-steered country» and the «they» «beyond the mundane order» are two possible ways of being. The sirens («they») seem to offer her «sure harbourage» from a passive existence in a «well-steered country», but the poet («I»), looking down at the water, although realizing that their perilous descanting «from the ledge/Also of high windows» can only lead to wreckage on the «pitched roofs of nightmare», chooses to be «ferr [ied]... down there» to partake of a newly-discovered peace.

The «they» reflected in the water in 'Lorelei' give place to a «she» in 'The Burnt-Out Spa', and the need is felt for an assertive denial («It is not I, It is not I»), on the part of the *persona* «lea-

ning over» the bridge, of identification with her who is «... gracious and austere, / Seated beneath the toneless water!».

In 'All the Dead Dears' the world mirrored both in the «fish-pond surface» and in the «mercury-backed glass» is that of the dead. We can draw a parallel between the mirrored world in 'Lorelei', with its «ice-hearted calling», and that of 'All the Dead Dears' in which the dead «reach hag hands to haul [her] in». It is noteworthy that in all the above mentioned poems, the beckoners are portrayed sympathetically. In 'Flute Notes from a Reedy Pond', the fifth section of 'Poem for a Birthday' the «I» which up to now has only looked on, joins its beckoners («our bower») and experiences the peacefulness which it had imagined existed on the other side of the mirroring surface. This section, however, expresses only an attenuation or a numbing of the conflict of duality as clearly seen by the choice of images describing the existing state of being: «coldness», «liquor of indolence», «forgetfulness», «nodding to sleep like statues», «not death but something safer».

The theme of duality or of the double is expressed not only through reflection or mirroring, but also through co-existence or an attempt at co-existence between the «mundane order» (see «mundane order» in 'Lorelei') and a world of vision, fantasy or revelation, the two worlds representing, of course, two modes of being. This double vision of the world or of two possible ways of being is represented in 'The Ghost's Leavetaking' by two kinds of images: those used to describe «the mundane order»:

.....the ready-made creation
Of chairs and bureaus and sleep-twisted sheets.

and the images representing this mystery land, or other, yet still not experienced, mode existence («the chilly no-man's land», «the no-colour void»; absence of colours is also used to describe the underwater world in 'Flute notes from a Reedy Pond'), which is also described in infernal images («sulphurous»). The image of the sisters in 'Lorelei' which had been mysterious and alluring as well as dangerous, is here substituted by that of the ghost, going

.....not down
 Into the rocky gizzard of the earth,
 But towards a region where our thick atmosphere
 Diminishes, and God knows what is there.

The poet or the *persona* in the poem catches these two words at the point of their intersection, before the «mundane order» takes over completely, when the boundaries separating them are still blurred; she calls this point

.....joint between two worlds and two entirely
 Incompatible modes of time.....

a state similar to that in which Yakov Petrovitch in Dostoevski's *The Double* finds himself, and to which Plath draws attention in her thesis:

.....Yakov Petrovitch lies in bed in the state between the «real and actual» and his «confused dreams». Gradually the dirty, smoke-stained, dust-covered furnishings of his Petersburg room become familiar. The day greets him with a «hostile, sour grimace»¹⁶.

In another poem, 'The Eye Mote', this state of suspension of being is described as being «fixed in a parentheses». This poem, written in the period in which Plath lived in Boston with her husband (late summer 1958 — mid 1959) after what Ted Hughes considers her first acceptance of her inner world¹⁷, opens with the poet feeling «blameless as daylight» and ends with her dreaming that she is Oedipus. The style, although narrative, is personal (the pronoun «I» is used throughout) and accentuates the feeling that the pain felt after the splinter accident goes much beyond the physical. The poet is now able to see the outer world only in a «warped manner», as if reflected in a distorting mirror. The «blameless as daylight» self had been able to see

16. SYLVIA PLATH, *The Magic Mirror: A Study of the Double in Two of Dostoevsky's Novels*, *op. cit.*, pp. 8-9.

17. TED HUGHES, *op. cit.*, p. 190.

.....horses, necks bent, manes blown,
 Tails streaming against the green
 Backdrop of sycamores.

whereas now a maimed self-punishing Oedipal self sees

Horses warped on the altering green,
 Outlandish as double-humped camels or unicorns,
 Grazing at the margins of a bad monochrome.

— «monochrome» again accentuating the absence of vivacity in the description of one of the modes of being, and adding to the feeling of its unreality. The result is an existence described as «Fixed .. in this parentheses». The confrontation between the two *personae*, in this poem personified by the «blameless» self with its normal vision and the Oedipal self with its warped vision of things, is evident, as is the desire for a return to a former undivided blameless self and vision of life.

What I want is what I was

 A place, a time gone out of mind.

In 'Black Rook in Rainy Weather', Plath seems to express resignation to and acceptance of the outer, realistic objective world of «kitchen table or chair», but images referring to another world or vision still suffuse the poem. Here, however, there is no opposition between the objective and subjective world («incompatible modes of time»), and therefore there is no tension between these two as in 'The Ghost's Leavetaking' where one world slowly gives place to the other. In the latter poem ordinary things («chair and bureau») possess a significance beyond the merely material («the hieroglyphs of some godly utterance») however, this significance is put aside by the too definite reassertion of the objective world («wadened heads ignore»). In the former poem the solid imagery of objective reality is illuminated, even if sporadically, by a vision from the other mode of being, and «the ambrosial revelation» of 'The Ghost's Leavetaking' — which is there apprehended only at

the «Joint between two worlds and two entirely/Incomparable modes of time» — here becomes a «celestial burning now and then taking «possession of the most obtuse objects». These moments of vision, however, lack continuity («spasmodic», «now and then», «random descent») and intensity («a certain minor light»). The «celestial burning» does not assume the proportions of a miracle or revelation («to set the sight on fire»), but is considered only as «a brief respite from fear/Of total neutrality», the fear of «the crass fate these doctors call health and happiness»¹⁸. In this poem this fear seems to be allayed, but there still persists a sense of regret for the lack of total vision, and in spite of the poet's desire to reconcile the two worlds (to «patch together a content/Of sorts»), in the last stanza she leads us to understand that this compromise does not convince her:

.....miracles occur
If you care to call these spasmodic
Tricks of radiance miracles.....

Plath's use of the image of light, which recurs in most of these 'vision' poems, can be illustrated from her short story 'Johnny Panic and the Bible of Dreams'¹⁹. In this story inner conflict is personified in Johnny Panic who, says Sylvia Plath, is the «maker of dreams». His «congregation» consists of those subject to this inner conflict, who are identified by a «pure panic light» on their faces. Here she expresses fear of the lack of that Fear, result of inner struggle and source of the inner light of which dreams are a manifestation, even though it may lead to madness or death, since Johnny Panic's «love is the twenty-storey leap, the rope at the throat, the knife at the heart»²⁰. The description of the electro-shock treatment at the end of the short story is transformed and transfigured into the description of a heavenly vision, and the electric charge of the electro-shock machine into that of

18. S. PLATH, 'Johnny Panic and the Bible of Dreams', *op. cit.*

19. S. PLATH, 'Johnny Panic and the Bible of Dreams', *op. cit.* p. 33.

20. *op. cit.*, p. 39.

a divine revelation. The narrator opposes her inner light to the material or exterior light, an opposition to be found also in 'Poem for a Birthday'. In 'Johnny Panic and the Bible of Dreams' the inner light prevails and the story ends on a note of hope («He [Johnny Panic] forgets not his own») ²¹.

In 'Poem for a Birthday' the same double meaning applied to light in the short story serves to emphasize the presence of the double *persona*: the one self which apprehends the inner light or is in search of its meaning, and the other self which apprehends only the exterior, material light. These two lights often converge and conflict in the references to the electro-shock charges which are the source of her light imagery ²². It is in the description of electro-shock treatment that the conflict between the two *personae* and the ambiguity of the imagery reaches its climax.

In 'Witch Burning', in the lines

My ankles brighten. Brightness ascends my thighs
I am lost, I am lost, in the robes of all this light.

«light» may refer both to the light of revelation and the material light (electro-shock) which makes her lose her inner vision. So too, in 'The Stones', in the line

When I fell out of the light

falling out of the light may refer both to the loss of the inner light and to the loss of material light (near loss of life) following her suicide attempt. In the same section of the poem, «I see the light» may refer both to a return to the «daylight» and normality («sameness on the wall») as well as to an apprehension of her inner vision. In «I see the light», the ambiguity is highly charged with a note of irony since 'I see the light' is often used with reference to revelation whereas the context stresses the surface meaning of

21. *op. cit.*, p. 39.

22. a reference to electro-shock in light imagery is also evident in «Now they light me up like an electric bulb» in 'Who', 'Poem for a Birthday'.

material seeing as against the «I see by my own light» in 'Dark House'.

The contrast between the material objective world and Plath's interior world is also treated in 'The Disquieting Muses'²³, in which she is not visited by «whatever angel may choose to flare» as in 'Black Rook in Rainy Weather', but by three ladies «with heads like darning eggs». These do not, as the shining rook had done, offer only «a brief respite from fear / Of total neutrality» but are ever present and «stand their vigil in gowns of stone, / Faces blank as the day I was born». These three disquieting muses, who resemble the witches of fairy stories, accompany her through everyday life, disrupting the effect of the loving and placating care of her mother and making her unable to float with her «on a green balloon bright with a million / Flowers and bluebirds that never were / Never, never found anywhere». The muses in «gowns of stone» anchor the poet down to her inner world, a world seen through their disquieting influence, preventing her from joining the mundane material world of her mother which is described here in fantastic imagery; and is indeed fantastic to her in so far as she can never form part of it completely because of «the company she keeps» which makes her «heavy-footed» and so unable to float. Yet in a later poem²⁴ she is able to 'float' but only through the air in her «soul-shift», that is she is able to 'float' not in her mother's sphere but in her own, since she says that, «if I'm alive now, then I was dead»²⁵.

George Stade says that²⁶

Sylvia Plath's mother in the poems and in *The Bell Jar*, is associated with the antithetical go-getter's plaster saint of a self, that stiff, driven and spinsterish achiever of goals set for her by other people.

23. «These poems — ['The Disquieting Muses', 'Suckecharmer', 'The Ghost's Leavetaking'] — are ultimately about her — [inner] — world, ... and it is not a world of merely visual effects». TED HUGHES, *op. cit.*, p. 189.

24. 'Love Letter', *Crossing the Water*, p. 44.

25. *Ibid.*

26. GEORGE STADE, 'Afterword', in NANCY HUNTER STEINER, *A Closer Look at Ariel: a memory of Sylvia Plath*, London, 1974, p. 53.

The fantastic quality of the mundane material world of dancing and «piano lessons» is emphasized by the role allotted to the mother in the poem: that of fairy-story teller who, by relating fairy stories, tries to shield her children from the harsh material reality of a hurricane²⁷ but cannot protect them from the influence of «witches» who continue to «stand their vigil» in spite of the fact that in her stories they get baked in gingerbread. At this point I must express disagreement with David Holbrook²⁸ who says that these muses «are preventing her from becoming a woman and have killed her creativity», since it is the world of these witches, the world of her interior drama, and not that of her mother, which is the fount of Sylvia Plath's creativity, and it is only when she explores it completely that she writes her best poetry. The very title of the poem testifies to the veracity of Alvarez's statement that «What made her write [was] an underlying sense of violent unease»²⁹.

Plath's changing or alternating attitude towards these «disquieting muses» — the source of her inspiration — becomes clear when one compares the use she makes of the image of stone in these early poems. In 'The Disquieting Muses', where she is still weighing the possibility or perhaps seeing the advantages of forming part of her mother's world, the image of stone is used to describe her inner vision, in this poem personified by the «disquieting muses» who in «gowns of stone» are weighing her down, unabling her «to float». At the end of the poem a decision is taken not to «betray the company I keep».

In 'Hardcastle Crag' the stone image is employed to describe the surroundings. The town is «stone-built» and the air «ignites its tinder». Nature is just as hard, «its pasture bordered by black stone set / On black stone». This hard quality is transmitted also to the softest animals. The sheep drowse «stoneward» and the birds wear «granite ruffs». Here, the problem of the double self emer-

27. See account of real life incident in S. PLATH, 'Ocean 1212W', *op. cit.*, pp. 271-72, as well as in 'Point Shirley', *The Colossus*.

28. DAVID HOLBROOK, *S. Plath: Poetry and Existence*, London, 1976, Ch. 9, p. 239.

29. A. ALVAREZ, 'Sylvia Plath' in *The Art of Sylvia Plath*, *op. cit.*, p. 58.

ges in spite of the use of the personal pronoun «she» and the impersonal tone of a narrative-descriptive technique. The *persona* in the poem at first forms part of this hard world, and when she makes a tentative effort to shake off the hardness in her and expose her more vulnerable self,

All the night gave her, in return
For the paltry gift of her bulk and the beat
Of her heart was the humped indifferent iron
Of its hills.....

The result is a retreat, presumably into hardness

.....before the weight
Of stone and hills of stone could break
Her down to mere quartz in that stony light

In 'Hardcastle Craggs' she therefore makes an effort to explore a frail self she knows to exist, but expresses fear of its being crushed by a hard world of which she has, by necessity, to form part. In 'The Disquieting Muses', written later ³⁰ there is an inevitable acceptance of her unease which she now recognises as her inspiring muse, but her reluctance to accept it is evident from the fact that the stone image with connotations of hardness and heaviness is used in this latter poem to describe her muses who alienate her mother's world which she has regretfully come to regard as inaccessible. This regret is absent from her later poems where the suppression of her «otherness» is associated to a non-life or petrified life. As regards *The Colossus* this is especially evident in 'Poem for a Birthday'. In 'The Stones' parts of the body are compared to stones or are made to assume a stony quality («the stones of the belly», «the headstone», «stone eye», «flint lip»), building up the image of «I became a still pebble». The go-getter mother,

30. 'Hardcastle Craggs' belongs to the group of poems written before the Hughes's departure for the United States, whereas of 'The Disquieting Muses' and other poems, Ted Hughes says that they «belong to the time she was teaching» in the English faculty at Smith College. TED HUGHES, *op. cit.*, p. 189.

the destroyer of the inner life or self, becomes «the mother of pests»; the landscape is a «quarry of silences» and the city is made of «stones, taciturn and separate».

In 'Who' the lack of an inner self turns her into «a root, a stone, and owl pellet». In 'Dark House' «All-Mouth», whom she blames for her present condition, «lives in a stony hole», while in 'Macnad', at the moment of revelation, «when it thundered» she tries «hiding under a flat stone» or retreating into a state of non-life. In 'Witch Burning', to escape the burning which obviously stands for shock treatment, in desperation she promises «to construe the days / I coupled with dust in the shadow of a stone» — «dust», «shadow» and «stone» indicating infertility or the impossibility of conception resulting from this coupling.

The connotation of the stone image with a state of non-life, or rather of non-spiritual life, is made explicit in 'Love Letter':

Not easy to state the change you made.
If I'm alive now, then I was dead,
Though, like a stone, unbothered by it,
Staying put according to habit³¹.

and in 'The Rival'

And your first gift is making stone out of everything³².

In her first poems, as we have seen, Plath tries to defend herself against the «violent unease»³³ or «imminent volcano»³⁴, as Hughes calls her inner creative, yet destructive world, by, to use Hughes's own terms again, opposing to it «a prickly fastidious defence»³⁵. In *Two Sisters of Persephone* Plath disparagingly de-

31. *Crossing The Water*, p. 44.

32. *Ariel*, p. 53.

33. A. ALVAREZ, *op. cit.*, p. 58.

34. TED HUGHES, 'Notes on the Chronological Order of Sylvia Plath's poems' in *The Art of Sylvia Plath*, *op. cit.*, p. 188.

35. TED HUGHES, *op. cit.*, p. 188.

scribes her poetic activity through the arid image of someone working on «a mathematical machine» and at a «barren enterprise». In this poem Plath personifies her two selves or *personae* by the «two sisters» of the title and the «two girls» of the first line, splitting in this way that projection of herself which we habitually find in her poems. In other poems she employs this device through the use of the first person and second person singular (I - you); in this poem instead the poet adopts the point of view of an outside observer watching the personification of her two selves or *personae*. In this poem she seems to express a preference for the «balloon» world of her mother which is here, however, not described in fantastic terms but in earthy, sensuous images of fruit-bearing vitality. The Keatsian image³⁶ of her being «lulled/near a bed of poppies», however, is significant in that it seems to hint that the poet can only enter this world by dulling her intellectual faculties. Material fertility can only be arrived at through intellectual sterility and through drowsing that «violent unease» or inner conflict which is the mainspring of her poetry. When she accepts this violent unease and faces it squarely and unequivocally, she finds herself beyond the reach of this dulling effect, as she says in a later poem:

Where are your opiates, your nauseous capsules?
If I could bleed or sleep!

.....
Or your liquors seep to me in this glass capsule,
Dulling and stilling³⁷.

The figure of Persephone in 'Two Sisters of Persephone' is emblematic of her divided self, of her *personae* («Daylong a duet of shade and light/Plays between these»); in the same way that Persephone or Proserpine was allowed to spend half the year with her mother Demeter, goddess of the earth («light», «bronzed as earth»), and the other half of the year with her husband Pluto, god of the underworld, who had abducted her («shade», «dark wain-

36. SEE KEATS'S 'Ode to a Nightingale'.

37. 'Poppies in July', *Ariel*, p. 82.

scotted room»), so too is Plath torn between the seductiveness of her mother's world and her calling as a poet.

The imagery which Plath uses to describe her mother's world in this poem seems to indicate that she is attracted to it since she describes it as being carefree, instinctive and fruit-bearing:

.....the latter
Grows quick with seed
Grass couched in her labour's pride,
She bears a King.....

whereas elsewhere this mode of being is considered

The wax image of myself, a doll's body³⁸.

that is, artificial and a parody of the inner creative or authentic self. However, in spite of the earthy quality of the imagery used to describe the mother's world, this continues to remain out of the reach of the poet because of the excessively idyllic picture it presents. On the other hand the imagery of aridity and barrenness used here to represent the world of her poetic creativity («as she calculates each sum / At this barren enterprise», «... wry virgin / ... / Worm-husbanded and yet no woman») is that used elsewhere to describe her «plaster self» whose «tidiness.....calmness.....patience» makes «old yellow» or her inner self «feel like living with her own coffin»³⁹.

It is well to remember that 'Two Sisters of Persephone' was written after the other poems in *The Colossus*⁴⁰, and the apparently negative attitude she adopts in this poem towards poetry writing or at least towards her concept of poetry writing so far (the image of her working «problems on / A mathematical machine» is very similar to that used by Hughes to describe her way of composing the early poems: «in that laborious inching way as

38. 'Witch Burning' in 'Poem for a Birthday', *The Colossus*, p. 85.

39. 'In Plaster' *Crossing the Water*, p. 30.

40. G. Stamm, *op. cit.*, p. 66.

if she were working out a mathematical problem») ⁴¹ agrees with the judgment she expressed on the poems contained in *The Colossus*:

I can't read any of the poems aloud now. I didn't write them to be read aloud. In fact they quite privately bore me ⁴².

What she is condemning here, therefore, is not her genuine creativity, product of her sense of unease, but the mechanical poems inspired by her mundane calculating self.

The problem of the division of self or of the *personae* of Sylvia Plath is represented in 'Moonrise' through colour imagery. The colour white predominates in the poem, and the fact that we are told explicitly that it is not merely an objective correlative of «a complexion of the mind», or of a state of mind or mode of being indicates that the poet had had such a correlation in mind. A parallel is drawn between the white colour of the berries and the 'whiteness' of the poet («white stomach»). The colour white seems to stand for apparent innocence, purity and ease:

I'll go out and sit in white like they do,
Doing nothing.....

A pidgeon rudders down. Its fan-tails white.
Vocation enough.....

as well as for death and corruption:

.....a body of whiteness
Rots and smells of rot under its headstone
I smell that whiteness here,.....

The allusion to whited sepulchres links further the objective world to the state of mind or of being. At the end of the poem

41. T. HUGHES, *op. cit.*, p. 188.

42. Quoted by A. ALVAREZ, *The Savage God. A Study of Suicide*, *op. cit.*, p. 39. Alvarez goes on to say that 'She could only "write poems out loud" when she had discovered her own speaking voice; that is, her own poetic identity.

the berries «ripen», mature and therefore become «purple and bleed» — red being the colour of «labour», «bruises», «blood»⁴³, therefore of that «violent unease», source of her authentic poetic voice. White or whiteness in the poem is the prevailing mode of being as can be seen not only from the title itself (moonrise = *pale* light of the noon), but also from the higher incidence of white in relation to red. White is referred to 21 times («white», 16; «whiteness», 3; «whiten», 2;) and red 7 («purple», 1; «bleed», 1; «ripen», -; «redden», 4). Both from the relative incidence of these two colours and from the context in which these words are used we are made to understand that the colour white refers to the actual state, whereas the colour red refers to a lack of a state («no labour reddens») or to a future potential state («may ripen yet»). We come across a similar use of the colour white in 'In Plaster'⁴⁴, one of the most explicit poems dealing with Plath's *personae* («I shall never get out of this! There are two of me now:»), where white is the colour of the «saint» or saintly part of her which constricts «old yellow» or the «ugly and hairy» side of her:

Living with her was like living with my own coffin.

Plath's reluctance to face squarely the conflict between her two *personae* in *The Colossus* can be further exemplified by comparing the ending of 'In Plaster' with that of 'Moonrise'. In the former she looks forward to the time when «the white person» would «perish with emptiness»; in 'Moonrise', she still believes in the possibility of fusion and synthesis. In fact in 'In Plaster' she says:

I used to think we might make a go of it together

Yet the impossibility of the co-existence or fusion of the two *personae* is the theme of a poem as 'Spinsister'. Suppression of one of the *personae* as a remedy to her problem of identity is the conclu-

43. In 'Two Sisters of Persephone' the petals of the poppies are referred to as 'petalled blood' thus introducing a note of unease in an otherwise idyllic picture.

44. *Crossing the Water*, p. 30.

sion she already reaches in this poem, one of the earliest in *The Colossus*⁴⁵. The *persona* to be suppressed here, however, is not the one equivalent to the plaster saint but that equivalent to old yellow, the ugly, hairy uneasy self, source of her true poetic voice, whose existence in this poem she seems to have just discovered and, realising the dangers that accompany it, decides to «check».

The «particular girl» in this poem oscillates between two opposing modes of being, ending up by choosing the barren mode of being already suggested by the title. Spring is the setting of the poem, an apt setting for the awakening of awareness of both the vivacity and the turmoils of life. The physical setting allows Plath to develop the theme in terms of nature imagery throughout.

The theme of the poem is developed in five movements, and the imagery used in each movement corresponds to either one or other of the two modes of being or *personae*. In the first movement the neatness and tidiness pertaining to the 'plaster saint' in 'In Plaster' invest this «particular girl» and the physical setting («ceremonious April walk», «suitor»). Then this subjective and objective tidiness breaks down, and the images of order give way to images of disorder («ceremonious walk» becomes «gait stray uneven»; «suitor» becomes «lover»; everything is a «tumult»; «irregular babble», «litter», «unbalance», «uneven», «sloven»). Subsequently she rejects the troubling luxuriousness of «rank wilderness of fern and flower», and expresses a desire, through the use of wintry nature imagery, for a return to order and «ceremony», for the orderly simplicity of a «black and white» setting and state of being:

How she longed for winter then!
Scrupulously austere in its order
Of white and black
Ice and rock, each sentiment between border,
And heart's frosty discipline
Exact as a snowflake

45. Written circa 1956; first published in *Gemini*, an Oxford-Cambridge university magazine, in 1957; see *Letters*, p. 302. «The opposition of a prickly fastidious defence and an imminent volcano is in one way or another an element in all her early poems». T. HUGHES, *op. cit.*, p. 188.

In the next movement the tumult of the objective spring setting — representing exuberant, creative, fruit-bearing life—breaks in upon the girl's consciousness again, and its exuberance and the menace it brings with it are expressed by such words as «burgeoning», «vulgar motley», «treason», «bedlam spring». Finally there is a definite retreat and flight from the objective world of spring lushiousness and the subjective state of mind for which it stands («she withdrew neatly»). Spring weather and the corresponding state of mind or mode of being is called «mutinous» — because it disrupts a tidy existence — much in the same way and for the same reason that T. S. Eliot calls April «the cruellest month» whereas «winter kept us warm»⁴⁶. The dangers of facing the instinctive side of life or her creative «unruly» *persona* are considered so insidious (they may lead to madness: «unruly inough to pitch her five queenly wits/Into vulgar motley..... Bedlam spring») that a mere retreat is not enough and she has to «set/Such a barricade of barb and check».

When it was first published in *Gemini*, Harold Hobson saw this as a poem on the theme of love:

The young ladies of Cambridge, it appears, know all about love. On my way from Liverpool Street, I read in the new university magazine, *Gemini*, a poem 'Spinster' by Sylvia Plath, twelve times no less. Here sharp-edged, memorable, precise, is a statement of the refusal of love, a firm, alarmed withdrawal of the skirts from the dangerous dew⁴⁷.

As this analysis has hopefully demonstrated, this is a superficial reading of the poem which does not take into account all the allegorical implications. The poem is doubly allegorical: winter's austerity and spring's unruliness stand for chastity and love or passion respectively, and the barricade she sets against unruliness stands for the defence of chastity; on another allegorical level the theme of chastity versus love or passion stands for the conflict between Plath's two modes of being or *personae*: her 'plaster-saint self' and her creative 'ugly hairy self'.

46. T.S. ELIOT, 'The Burial of the Dead' in *The Waste Land*, II, 1,3.

47. HAROLD HOBSON, *The Sunday Times*, London, March 17, 1957.

Tidiness is considered the characteristic of modern life in the 'Times are Tidy'. George Stade sees in this poem only one of the *personae* of Sylvia Plath: the 'plaster saint' the hard ambitious woman; he quotes the middle stanza of the poem as proof of «how well she learnt the lessons of her tidy times and how thoroughly her rabid pragmatism applied them»⁴⁸. Stade here misses the whole point of the poem, for what is striking in this poem is its irony. The first line of the poem, «Unlucky the Hero Born», is reminiscent of heroic poetry, and is followed by «In this province of the stuck record», thus setting a mock heroic tone. The hero, who symbolizes hazard, has been defeated by history which has brought about our present age of mechanisation, an age in which no eccentricities or deviations from normality are accepted. In fact the «last crone got burnt up/More than eight decades back». The irony in the poem is also evident from the fact that the poet tells us that the suppression of abnormality and the depersonalization of life so that creativity is no longer needed and «cooks go jobless» has only had the banal result that

.....the children are better for it,
The cow milk's cream an inch thick.

Here Plath is not, as Stade says, stating that one should make use of the tidy times to one's advantage; she is deploring through irony the events in history which has killed the possibility of, or desire for being creatively different, so that «eccentricities, the peril of being *too* special, were reasoned and cooed from us like sucked thumbs»⁴⁹ and «the rebel, the artist, the odd remains only an embryo»⁵⁰. Here Plath is most probably comparing herself, or rather her creative *persona*, to the last crone who «got burnt up»; in her case, since the times are now tidy, this *persona* was not eliminated through death by burning — as in the case of witches

48. G. STADE, *op. cit.*, p. 11.

49. S. PLATH, 'America, America' in *Johnny Panic and the Bible of Dreams*, *op. cit.*, p. 42.

50. *Ibid.*, p. 44.

in other times — but through rehabilitation and through being «doomed to the crass fate those doctors call health and happiness»⁵¹.

The last poem in *The Colossus*, 'Poem for a Birthday', gathers in it most of the themes and images of the other poems in this collection. The theme of the poet's two *personae* is central even in this poem which, as has often been pointed out, is about Plath's nervous breakdown and her internment in a mental hospital⁵², as is her autobiographical novel *The Bell Jar*. The poem deals with a particular result of her violent unease, with a tangible consequence of the conflict caused by her dual *persona* that is with her attempted suicide and subsequent hospitalization, rather than with the duality itself and the inner conflict caused by it. The poem therefore has a violent subject, but the violence has been externalized through her suicide attempt, and largely exorcised, so that, as in the novel, we are not presented with a direct experience but rather with the narration of a past experience, and in spite of the subject matter this poem lacks the force and horror contained in the later poems. A comparison between two descriptions of flowers exemplifies this point:

I said: I must remember this, being small,
There were such enormous flowers,
Purple and red mouths, utterly lovely.
The hoops of blackberry stems made me cry⁵³.

O my God, what am I
That these late months should cry open
In a forest of frost, in a dawn of cornflowers⁵⁴.

'Poem for a Birthday' gives the impression that the poet is not directly involved in the tragedy of loss of identity. Just as in

51. S. PLATH, 'Johnny Panic and the Bible of Dreams' *op. cit.*, p. 33.

52. T. HUMANS, *op. cit.*, p. 192; A. ALVAREZ, *op. cit.*, p. 58; E. AIRD, *Sylvia Plath*, Edinburgh, 1973, p. 32; D. HOLBROOK, *op. cit.*, p. 24.

53. 'Who' in 'Poem for a Birthday', *The Colossus*, p. 81.

54. 'Poppies in October', *Ariel*, p. 29.

The Bell Jar everything that comes before the attempted suicide seems to be leading to this climactic or cathartic act, so too in *The Colossus* the latent unease in the poems seems to converge in 'Poem for a Birthday'. Both relate in retrospect such a catharsis and its aftermath, giving the impression that they were written when

'The bell jar hung, suspended, a few feet above my head. I was open to the circulating air'⁵⁵.

The fact that in *The Colossus* Plath has not yet resigned herself to the existence of her dual personality attenuates the dramatic effect of the poems contained in this volume, and of their imagery, and even the poem which is more specifically about her attempted suicide lacks the tragic ineluctability of the later poems where the inner conflict gives place to an acceptance of and resignation to her dual *persona* and the resultant tragic consequences.

Two, of course there are two:
It seems perfectly natural now

.....
.....
Somebody's done for⁵⁶.

In her thesis on the double in Dostoevsky, talking of Golyadin she says:

The mystery of the second self becomes a menace; the inner duality becomes a dual to death⁵⁷.

As Alvarez points out:

now she was beyond the reach of anyone. In the beginning she had called up these horrors partly in the hope of exorcising them, partly to demonstrate her omnipotence and invulnerability. Now she was shut in

55. S. PLATH, *The Bell Jar*, *op. cit.*, p. 227.

56. 'Death & Co'. *Ariel*, p. 38.

57. S. PLATH, *The Magic Mirror: A Study of the Double in two of Dostoevsky's Novels*, *op. cit.*, p. 10.

with them and knew she was defenceless.... I think she must in the end have accepted the logic of the life she had been leading and come to terms with its terrible necessities⁵⁸.

The title 'Poem for a Birthday' expresses a desire for birth or rebirth or for the discovery of identity. The title itself indicates that at least at the start of the poem the poet feels hopeful of making this discovery, in spite of the title 'Who' of the first section, which suggests uncertainty as to identity⁵⁹. 'Who' describes the state of lack of identity. Eileen Aird sees the opening imagery in the poem as referring to Plath's own pregnancy at the time of writing the poem⁶⁰, but it is probably more correct to say that the poet is alluding to a metaphorical pregnancy, that is to her expectancy of a new identity. The quasi-inanimate state she finds herself in due to her loss of identity, is expressed by imagery of inanimate objects whose world she would share.

Let me sit in a flowerpot,
The spiders won't notice,
My heart is a stopped geranium.

.....
I am a root, a stone, an owl pellet⁶¹.

This state of suspension of being is objectified through her surroundings («I am at home among the dead heads»), yet even in this state of death in life and in spite of her desire for complete nullity she is still capable of feeling («if only the wind would leave my lungs alone»). The way the image of the wind is used suggests that she considers her very breath as something extraneous to her, and that in spite of herself life goes on around and in her even

58. A. ALVAREZ, *The Savage God*, *op. cit.*, pp. 47-52.

59. The missing question mark has led Holbrook to think that Plath has «no hope that the question may be answered... Has no hope of reflection and therefore no sense of I am». D. HOLBROOK, *op. cit.*, p. 24.

60. E. AIRD, *Sylvia Plath*, Edinburgh, 1973, p. 33.

61. In her theses she says: «Golyackin continually identifies himself with low forms of animal life and wishes for oblivion or death». S. PLATH, *op. cit.*, p. 13.

though seen in a distorted manner («they bloom upside down»). The thwarting of her desire for annulling herself and for putting an end to her participation in life is similarly expressed in a later poem, when some tulips introduced into her sick-room,

.....concentrate my attention, that was happy
Playing and resting without committing itself⁶².

when all she wanted was

To lie with my hands turned up and be utterly empty⁶³.

The above mentioned state of being often finds expression through a description of a state of sleeplessness or dreamlessness («without dreams of any sort»). The absence of sleep and dreams indicates the lack or suppression of an interior world, and hence of personality and identity:

He lives without privacy in a lidless room⁶⁴.

The bleak description of Plath's mode of non-being is rent by the 'mouth' image which on one semantic level is the visualization of a cry of pain, an eloquent expression of the silent horror of her condition⁶⁵. 'Mouth' is also cavity, symbolizing a void to be filled in, expectancy. In this sense it is also related to the other image of «mummy's stomach», where «stomach» also stands for cavity and mummy both for the deadened condition she is in as well as for mother and for pregnancy⁶⁶.

62. 'Tulips', *Ariel*, p. 20.

63. *Ibid.*

64. 'Insomniac', *Crossing the Water*, p. 21. References to sleeplessness are frequent in *The Bell Jar*, see e. g. Ch. II, p. 135. Dreams play a central role in 'Johnny Panic and the Bible of Dreams', the title being already significant, and in 'The Wishing Box', another short story in the same volume, in which the heroine commits suicide following a period of dreamlessness.

65. see also 'Poppies in October', *Ariel*, p. 29.

66. Pregnancy both in the sense that SYLVIA PLATH was pregnant at the time of writing the poem (Yaddow, 1959, see *Letters*, p. 356) and in the sense of expectancy.

These two meanings of the image suggest the presence of hope since a cry of pain is a reaction, and expectancy indicates the possibility of a birth. On this semantic level 'mouth' as cavity is the poet herself («I am all mouth») who feels herself as a void waiting to be filled in. On yet another semantic level 'mouth' as cavity is an image applied to her mother («Mother, *you* are the one mouth / I would be a tongue to»), and symbolizes a desire to return to the womb, and therefore for self effacement and for complete identification with her mother (...the *one* mouth / I would be a tongue to'). The only alternative to annulment therefore is a return to the 'plaster saint' self, pertaining to her mother's world which now, however, she considers foreign to her («mother of otherness»). The poet expresses a desire to be devoured by this cavity, to return to the womb and be reabsorbed by her mother's world. The imperative «eat me» denotes a paralysis, a continuation of her passive role, while «shadow of doorways» suggests that one reason for this paralysis could be the overshadowing influence of her mother and the world she represents. In the last two stanzas she goes back to a past conception of her mother's world. Seen through past memories

I said: I must remember this, being small.

this world appears awesome («enormous flowers») but not ominous («utterly lovely»). In the state she is in at the moment, even this view of her Mother's world is denied her:

Now they light me up like an electric bulb⁶⁷.
For weeks I can remember nothing at all.

The second section of the poem 'Dark House', is also built round cavity imagery, and continues with the description of the condition of gestation. The dark house of the title is her dark sta-

67. Literally of course this refers to the electro-shock treatment she received following her suicide attempt in 1953 (*Letters*, p. 125). Note that the imagery is derived from experiences far removed in time one from the other, see note 1, p. 72.

te of mind or of being for the creation of which she assumes full responsibility («I made it myself»). The images here, however, refer to underground cavities («cellars», «delvings», «Marrowy tunnels» etc.), so that, if we interpret the poem as representing a journey towards rebirth, this section would correspond to the descent into the underworld or Hades, and to the inhabitants of this world⁶⁸, to the shadows that inhabit the underworld; here the poet sees herself as one of them. In 'Dark House', as against in 'Who', there is a decision to try to come out of this dark state of being or underworld not by going back to her mother's world, but by a personal search for an identity («I see by my light») even though the consequences of taking on a new identity might be grotesque:

Any day I may litter puppies
Or mother a horse⁶⁹.

During this journey of self discovery the poet is tempted to remain in the underworld which would therefore become a tomb⁷⁰:

It is warm and tolerable
In the bowel of the root,
Here's a cuddly mother.

«All-mouth» refers us back to «I am all mouth», that is to the void which in 'Who' she wanted to fill by reabsorbing (actually by being absorbed by) her mother identity. In this section she bla-

68. Mention of underground creatures is to be found also in 'The Blue Mole', *The Colossus*, p. 49.

69. Several critics have noted the influence of Theodore Roethke (1908-1963) in this poem as in other poems. A. ALVAREZ, 'Sylvia Plath', *op. cit.*, p. 58; T. HUGHES, *op. cit.*, p. 192; E. ARN, *op. cit.*, p. 34. Plath herself admitted to his influence to ANN SEXTON, 'The Barfly Ought to Sing', *The Art of Sylvia Plath*, *op. cit.*, p. 178.

70. It is in a cellar that Plath makes her suicide attempt (*Letters*, p. 125). In *The Bell Jar*, before her attempted suicide, Esther Greenwood tries other less drastic ways of self-effacement: «I crawled between the mattress and the padded bedstead and let the mattress fall across me like a tombstone. I felt dark and safe under there, but the mattress was not heavy enough. It needed about a ton more weight to make me sleep». *op. cit.*, p. 130.

mes All-mouth for her present state («He's to blame»), and varies her imagery so as to contrast All-mouth's hardness and voracity («he lives in an old well / A stony hole») with the softness of the underground creatures («small nostrils are breathing. / Little humble loves»!) which are mentioned with regard to her journey through the underworld in search of an identity.

The third section of 'Poem for a Birthday', 'Maenad', operates on two time levels expressed by the initial «once» and by the «this month» of the third stanza, and by the use of the past and the present tenses, as in the case of «was» and «am». The past is linked with memories of the poet's childhood

Once I was ordinary: sat by my father's bean tree ⁷¹

and symbolizes a state or mode of being both normal and fantastic, similar to the balloon world of her mother in 'The Disquieting Muses'. The present is linked with the rejection of this world, with the desire of facing her other *persona*:

O I am too big to go backward:

.....
.....

Mother, keep out my barnyard,
I am becoming another.

and with the despair at the impossibility of doing so. The desire to forget her despair is expressed in bacchic imagery («feed me the berries of dark», «vat», «sleepdrunk, their limbs at odds»), and by the very title 'Maenad': votary of Bacchus, also meaning wine-loving.

Plath operates the passage from the chronological past, corresponding to one mode of being, to the chronological present corresponding to another, chiefly through the last line of the first stanza:

71. The image of the bean tree is probably derived from the folk tale 'Jack and the Beanstalk' in which there is a giant.

When it thundered I hid under a flat stone.

The preceding lines describe a normal («ordinary») and yet fantastically idyllic existence, and the above line is an extension of this description. But it also introduces the idea of power and might already be hinted at by the totemic image of the bean-tree. The image of thunder, however, carries the meaning of this section of the poem beyond the meaning of a power present in this edenic existence, to that of both the exile from this sort of existence as well as to that of the transformation of this power into inner light of revelation. This further extension of meaning, the chronological passage and the semantic ambiguity is expressed through the connotative and associative richness of the last line. The autobiographical character of this poem allows for the line to be read: 'When my father was angry I used to be very frightened'; at the same time the imagery used («thundered» and «hid»), with its mythological and biblical associations, allow for the reading: 'I was exiled from this edenic existence'. But exile from an edenic existence and loss of innocence is equivalent to sin, and therefore to that unease which is the source of dreams, imagination, inner light and therefore of poetic inspiration. In fact Johnny Panic, personification of unease or inner light, is described in similar imagery:

His beard is lightning. Lightning is in his eye. His work charges and illuminates the universe⁷².

He is sudden as thunder... He simply can't resist melodrama. Melodrama of the oldest, most obvious variety⁷³.

As can be seen a father figure is involved in all the interpretations given, and the semantic extension and transformation in these lines is in fact expressed through the transformation of this father figure. In the same way that according to psychoanalytic theory the father is interiorized into the super-ego, while the

72. 'Johnny Panic and the Bible of Dreams', *op. cit.*, p. 39.

73. *Ibid.*, p. 28.

once omniscient and omnipotent father shrinks to human dimensions⁷⁴, so too in this section the totemic «father's bean tree» becomes «the old man shrunk to a doll» and «the bean leaves.... dumb as hands», while the mighty «thunder» of a power external to the poet becomes her inner light.

The fourth section of 'Poem for a Birthday', 'The beast', continues on the same two chronological levels. The beast, the «he» of this section, could refer to the father in the first two stanzas where the imagery is idyllic. Here the past tense is used and we are reminded of the opening line of 'Maenad': «I was ordinary». In the second part of this section the imagery becomes that of degradation and the tense changes to the present. The «he» thus degraded could refer to a present day revaluation of the poet's father, as well as to her husband («I've married a cupboard of rubbish») where «married» could here have lost its legal connotations and could refer to living in a state of degradation following the realization in 'Maenad' that «() I am too big to go backward:»⁷⁵. If the «he» in the two parts of this section are interpreted as being objectivizations of subjective states, they could refer to different states or modes of being attributable respectively to an idyllic past and a degraded present.

As we have seen, the 'Lorelei' mirror-water image, reintroduced in 'Flute Notes from a Reedy Pond', the fifth section of 'Poem for a Birthday' does not express a birth or rebirth of the other self, nor does it offer a solution to the problem of duality, although the *persona* in the poem has accomplished the death by water, in many poems seen as a means of putting an end to her psychological misery. This section expresses only an attenuation of the conflict, a moment of calm.

74. D. STAFFORD CLARK, *Che cosa ha 'seramente' detto Freud*, Roma, 1967, p. 99.

75. «The persona realizes that she is both tormenting and tormented and the only escape from such a condition is to live through the exorcism of it for only 'the devil can eat the devil out'. The protagonist has finally accepted that the condition of her illness is one in which she is both the witch and the wax doll, the persecutor and the persecuted». E. ANN, *op. cit.*, p. 36.

In 'Witch Burning' which reminds us of «The last crone got burnt up» of 'The Times are Tidy', there is a conflict between an «I» and a «They»; the «I» recognizes itself in the witch, and the «they» in the act of burning the witch:

I climb to a bed of fire.
They are piling the dry sticks.
They are turning the burners up, ring after ring.

In spite of this apparent exteriorization of the conflict (I-they) and its exorcism, the conflict is still an interior one between her two *personae*:

I inhabit the wax image of myself
I am intimate with a hairy spirit

This act of exorcism of the 'hairy self', the apparent agents of which are the «they» of this section, can only be effective in so far as one of her *personae* allies itself with the «they» for «only the devil can eat the devil out». The section ends on an ambiguous note which does not specify the outcome of this act of exorcism:

My ankles brighten. Brightness ascends my thighs,
I am lost, I am lost, in the robes of all this light.

We are left in doubt as to whether this brightness and light liberates the poet from her uneasy, 'hairy spirit' and restores her to her «wax image» and «doll's body» self, or as to whether it represents the prevalence of her interior light and «hairy spirit» over the «doll's body» self (i.e. over the «I» allied with the «they»). This ambiguity in the light and burning imagery used is further supported by the ambiguity of the phrase «the red tongues teach the truth» which echoes a similar phrase in 'Maenad': «a red tongue in among us». In the first phrase quoted, the tongue image is associated with the tongues of flame of the witch-burning, while in both phrases it has also the biblical associations of revelation.

In 'The Stones' ⁷⁶ the ambiguity in 'Witch Burning' gives way to the irony of a rebirth («foetus», «suck»), that is only a return to the «doll's body» self.

The ample use of body imagery in 'Poem for a Birthday' reaches paroxystic levels in the last section of the poem. Undoubtedly the fact that in 'Poem for a Birthday' the poet makes use of images connected with the experiences resulting from her suicide attempt contributes to the choice of such imagery, but it seems reasonable to suppose that this utilization of body imagery is purposely resorted to so as to bring out the state of suspended animation which is the mode of being this poem describes.

In all the other sections of the poem, except in the very last, the body imagery is both particular and highly symbolic, whereas in the last section 'The Stones', most of the parts of the body mentioned are bereft of this symbolic value, and assume quite simply the global meaning that the poet is now being, almost literally, put together again.

A closer examination of the use of this body imagery will illustrate the point much more clearly. In the first five sections of the poem, we find the following body images used:

mouth, 6;	stomach;	tongue, 4;	heart(ed);
body, 2;	belly;	hand(ed);	bowel;
(dog)head;	(sty)face;	gut;	eye 2;
hair(y).			

In the last section, 'The Stones', the body images used are:

stomach;	belly;	head(stone);	mouth(hole) 2;
foetus;	eye, 2;	ear;	lip;
torso;	hearts;	legs;	arms;
limb;	hand;	fingers.	

In the first section the images connected with cavity predominate, whereas in the last section there is a closer adherence to the literal meaning of the words listed above; in the last section

76. Ted Hughes tells us that: «she dismissed everything prior to 'The Stones' as juvenilia, produced in the days before she became herself». T. HUGHES, *op. cit.*, p. 192.

that is, most of these words are more of a list of anatomical parts of the body. It is reasonable to conclude, therefore, that whereas in the first six sections the function of body imagery is that of expressing the throes inherent in the search for a spiritual identity, in the last section the images represent the construction of a merely physical identity, and represent the abandonment of the poet's of being able to «inhabit» anything more than «the wax image of myself, a doll's body»⁷⁷.

The title of the whole poem therefore, 'Poem for a Birthday', is justified in that the poet does indeed describe a rebirth, but only a physical rebirth; that is all the poet's travail results only in survival from her suicide attempt. Her efforts to discover something more than a merely physical identity have not yet been successful—her «wax image» has been recuperated.

In spite of the use of the first person singular throughout the last section, the division in Plath's personality is equally brought out. This section is more narrative in style and the division between the narrator — 'I' and the narrated 'I' — more evident. The poet adopts the detached tone of an ironic observer, looking on the salvaging operation which is putting her together again.

Her dismembered physical self is separate from her spiritual narrator-observer self, and this process of material rebirth is described in terms of a mechanical reassembling of parts by «workmen», while the observed 'I' lies passively «on an anvil» subjected to what she had so much feared in 'Night Shift'⁷⁸: a process of mechanization of the self. There, she had felt the need to objectify this fear and camouflage «the beating of a heart»⁷⁹ under the clang of a factory at work. In «The Stones» the process is complete and she has resigned herself to it; one part of her 'I' resigns itself to this process while the other part looks on with detached irony.

The title of the poem, 'Poem for a Birthday', and the reference to the month of October, suggests that Plath wrote it with

77. 'Witch Burning', in 'Poem for a Birthday'.

78. *The Colossus*, p. 11.

79. *Ibid.*

her own birthday in mind⁸⁰, and this serves to stress and enrich the associations with birth and rebirth. The poem develops the idea of rebirth on two different levels: the material and the spiritual. The poet is 'reborn' or brought back to life in the last section of the poem, and so the material birth or rebirth does take place. The spiritual rebirth, on the other hand, remains in the state of gestation, and the «foetus» who «sucked at the paps of darkness» is born to an «afterhell», and therefore is born into spiritual death. There is therefore the physically cured 'I' which seeks the light or is born, and the 'I' which «falls out of the light» into the «stomach of indifference». Viewed from the point of view of spiritual rebirth, the title is ironical. In the last two lines of the poem there is a final ironical twist in that the affirmation of a successful physical rebirth implies an unsuccessful spiritual rebirth.

.....there is nothing to do.
I shall be as good as new.

The penultimate line is ironically ambiguous, since it may both mean that the job of putting the poet together again has been completed, as well as resigned acceptance of the completed work resulting in her 'plaster-saint' self, and therefore acceptance of a death in life. The irony further strengthened by the final mock-heroic rhyme, and by the ambiguity of the final statement. «I shall be as good as new» may mean 'I shall behave as well as I did before my suicide attempt', that is 'return to my previous plaster-saint self'; it can also mean 'I shall be as good as new', that is whole and healthy in body and mind but bereft of imagination and dreams.

The theme of this paper can be summed up in Yeats' words: «Out of the struggle with ourselves we make poetry». I have tried to conduct a close textual analysis of the images associated with the theme of Plath's dual personality and her search for a definite identity in those poems in *The Colossus* pertinent to the theme, while referring also to later poems and other works indispensable

80. Sylvia was born on October 27, 1932, *Letters*, p. 12.

to a clearer understanding of the imagery whenever the need for further clarification demanded it. My aim has been that of portraying and explaining the complexities of a poet who, even in the early poems, considered not her best, shows signs of genius and of that love of perfection which, alas, she was to employ even in dying.

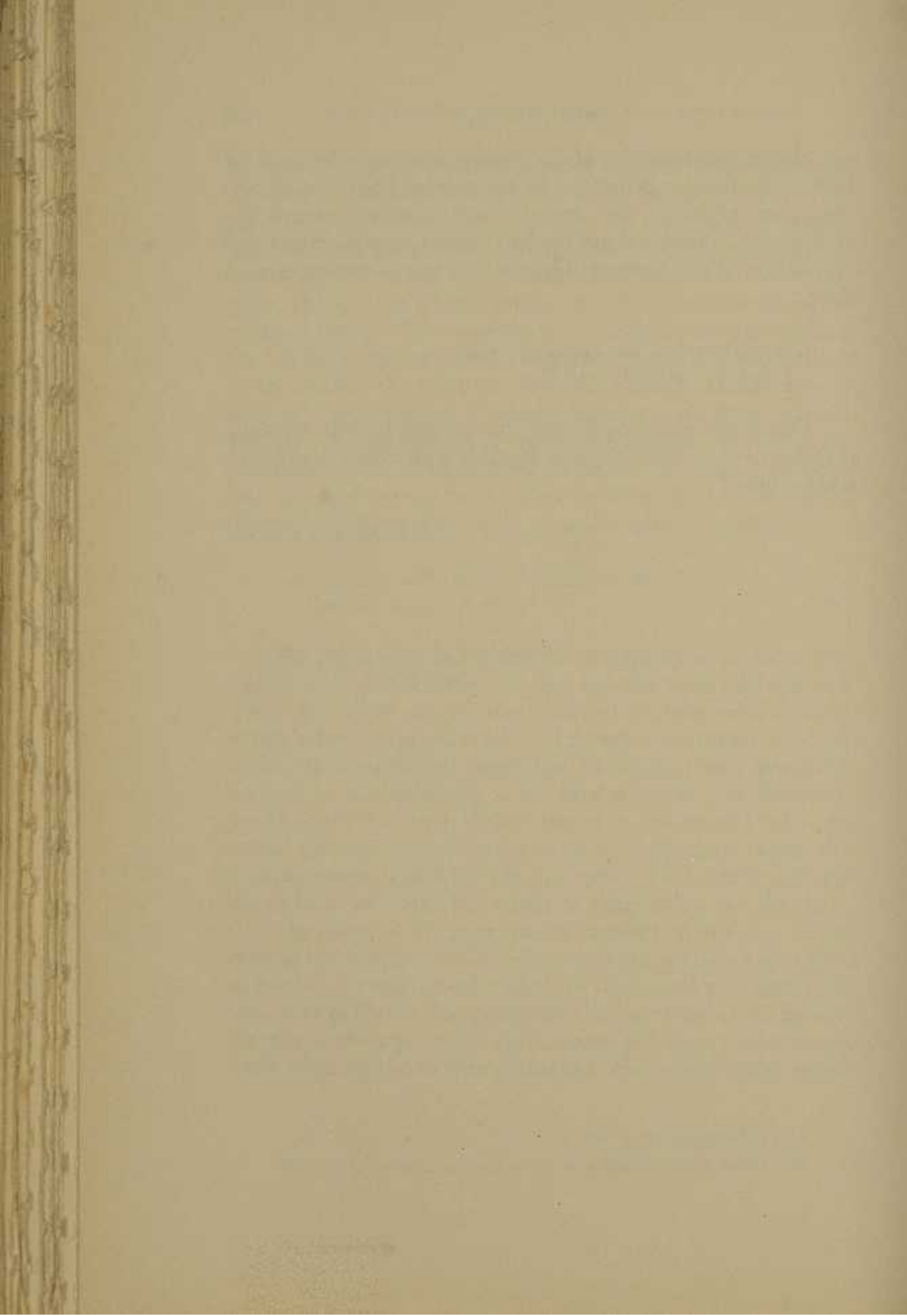
Dying is an art, like everything else
I do it exceptionally well⁸¹.

One is left mourning the end of a struggle for «the strenght to claim the right to be unhappy together with the joy of creative affirmation»⁸².

BERNADETTE FALZON

81. S. PLATH, *op. cit.*, p. 224.

82. *Letters, op. cit.*, p. 224.



LA POESIA DI FRANK O'HARA

«Nobody should experience anything they don't need to, if they don't need poetry bully for them. I like the movies too. And after all, only Whitman and Crane and Williams, of the American poets, are better than the movies»¹. Al di là delle facili schematizzazioni, questo passo dal noto «Personism, a Manifesto» — probabile parodia dei manifesti del *Black Mountain* — dà esplicitamente un'indicazione su quali siano gli autori americani che più di altri hanno influito sulla formazione di O'Hara. Mi riferisco, in particolare, a Whitman e Williams, due poeti i quali, lo ha tra gli altri messo in luce Lina Garegnani Unali², hanno maggiori affinità tra di loro di quanto non sia lecito supporre, stando almeno ad alcuni giudizi non entusiastici di Williams sull'autore di *Leaves of Grass*; due poeti i quali, in misura diversa, costituiscono anzi un *continuum* per e con molti esponenti della corrente cosiddetta modernista, nel solco della più recente tradizione americana. L'interesse di O'Hara per loro finisce dunque per porlo in antitesi, da lui peraltro non proclamata, all'accademismo del *New Criticism*. In O'Hara appare estremamente coerente la riappropriazione di tematiche e stilemi tipicamente americani, in specie come antidoto, per così dire, a quell'intellettualismo accademico di matrice eliotiana che alcuni, forse non a torto, hanno icasticamente chiamato *Nuovo Puritanesimo* contrapponendolo, in chiave dicotomica, alla tradizione del *Nuovo Paganesimo* che prende le mosse da Whitman. Ma Whitman, che O'Hara definisce «il grande predecessore», è tuttavia troppo profondamente immerso nel suo secolo per poter rappresentare, agli occhi di un artista a sua volta così tipicamente novecentesco come O'Hara, un effettivo modello su cui ba-

1. *The Collected Poems of Frank O'Hara*, a c. di DONALD ALLEN, N.Y., 1971, p. 498. D'ora in poi quest'opera verrà citata semplicemente *Collected Poems*.

2. LINA GAREGNANI UNALI, *Mente e misura*, Ed. di Storia e Lett., Roma, 1970. V. in particolare l'Introduzione, pp. 11-14.

sarsi, ciò sebbene non manchino in alcuni luoghi analogie definite, specialmente sul piano tematico. Chi invece fa da mediatore della «linea americana» è, in misura talvolta addirittura appariscente, William Carlos Williams. Si può dire, paradossalmente, che il principio estetico centrale di Frank O'Hara sia il rifiuto di un'estetica in senso proprio. «...you can't have a statement saying My poetry is the Sistine Chapel of verse', or 'My poetry is just like Pollock, de Kooning and Guston rolled into one great verb', or 'My poetry is like a windy day on a hill overlooking the stormy ocean' — first of all it isn't so far as I can tell, and secondly even if it were something like all of these, that wouldn't be because I managed to make it that way. I couldn't, it must have been an accident, and I would probably not recognize it myself»³. Nondimeno, malgrado l'«aprogrammaticità» e l'apparente inconsapevolezza, anche sul piano teorico non mancano le affinità tra O'Hara e Williams, il Williams di *no ideas but in things* il quale, nei «Selected Essays», aveva scritto che «per quel che riguarda me, tutto lo scrivere incomincia e finisce nella poesia. (...) E perciò, in questa scelta dei miei saggi in prosa, delle mie prefazioni, conferenze, recensioni, si troverà molto che si riferisce al poeta, alla sua poesia»⁴. «E in realtà — dice Agostino Lombardo a spiegazione di questo passo — tutto qui vi si riferisce, tutto s'accetra intorno al «principio poetico», e non in astratto, bensì concretamente»⁵. Non diversamente, *mutatis mutandis*, si esprime O'Hara a proposito del proprio «principio poetico»: «What is happening to me (...) goes into my poems. I don't think my experiences are clarified or made beautiful for myself or anyone else; they are just there in whatever form I can find them»⁶.

Molti dunque, giova ripeterlo, sono i punti di contatto tra i due poeti, e non è mancato chi li ha spiegati in modo documen-

3. FRANK O'HARA, *Collected Poems*, p. 310.

4. Cit. da AGOSTINO LOMBARDO ne *Il diavolo nel manoscritto*, Rizzoli, Milano, 1974, p. 274.

5. *Ibid.*, p. 274.

6. *Collected Poems*, p. 500.

tato e puntuale⁷. Particolarmente è nello stile, comunque, che si ravvisa maggiormente il carattere williamsiano della poesia di O'Hara. E dico stile intendendo sì la pretta forma poetica, ma anche i toni, le movenze interne, la «qualità» dell'ispirazione, che talvolta non sa impedire al poeta di scadere, almeno nei primi anni del suo apprendistato, nell'imitazione, forse non del tutto consapevole.

Si prenda la lirica intitolata *Autobiographia Literaria*:

When I was a child
I played by myself in a
corner of the schoolyard
all alone

.....
If anyone was looking
for me I hid behind a
tree and cried out «I am
an orphan».

And here I am, the
center of all beauty!
writing these poems!
Imagine!⁸

Soprattutto nell'ultima quartina, ci si sente una reminiscenza di Williams in «Invocation and Conclusion», nella quale, dopo la descrizione di un'esistenza squallida, c'è una chiusa, «Now look at me!», che può ben aver influenzato quella di O'Hara. La Perloff, pur ammettendo che nelle intenzioni i due componimenti sono differenti, afferma che, per stile e struttura, «the two poems are certainly similar». Indubbiamente, in entrambi si nota il tono esclamatorio (abbondano i segni di interiezione), la maniera colloquiale, il senso di immediatezza; manca però quella identità di ispirazione cui accennavo più indietro. A mio parere c'è più analogia tra «Autobiographia Literaria» e «Danse Russe» di Williams, do-

7. Per questo ed altri motivi centrali nell'opera di Frank O'Hara è fondamentale MARJORIE PERLOFF, *Frank O'Hara: Poet Among Painters*, Braziller, N.Y., 1977.

8. *Collected Poems*, p. 11.

ve compare, tra l'altro, un elemento, l'autoironia, che è una disposizione ricorrente, vorrei dire quasi una costante, nell'opera di O'Hara.

DANSE RUSSE

If when my wife is sleeping

.....
if I in my north room
dance naked, grotesquely
before my mirror
waving my shirt round my head
and singing softly to myself:

«I am lonely, lonely,
I was born to be lonely,
I am best so»!

If I admire my arms, my face,
my shoulders, flanks, buttocks,
against the yellow drawn shades,
who shall say I am not
the happy genius of my household? ⁹

Soltanto uno spiccato senso dello *humor* poteva dettare ai due poeti conclusioni così diverse dalle premesse. Le parole-chiave iniziali, per entrambi, sono *lonely*, *alone*, alle quali O'Hara ne aggiunge un'altra, *orphan*, che da sola basta a incorporare tutto il senso di solitudine già espresso dall'aggettivo specifico. Le «intenzioni» dei due poeti non mi sembrano però dissimili, sebbene manifestate in modi diversi. Più mobile, dinamico Williams il quale, con la sua danza grottesca davanti allo specchio darebbe quasi — se non fosse *born to be lonely* — un'idea di irrazionale solarità. Molto più statico, fermo nella sua proterva sconsolatezza infantile, O'Hara, che si va a nascondere quando qualcuno lo cerca. La lirica di Williams è più sapida, più «a rilievo», in una parola, più matura. Ma uguale, secondo me, è la botta finale «a sorpresa» carica, vale ripeterlo, di icastica ironia: le espressioni-chiave del «salto»

9. WILLIAM CARLOS WILLIAMS, *Selected Poems*, New Directions Books, New York, 1968, p. 5.

sono, stavolta, *happy genius e center of all beauty*, a cui in O'Hara fa séguito, a riscatto della seriosità iniziale, quel felice *imagine!*

Un'altra lirica del primo O'Hara — datata Ann Arbor, 1950 — che ricorda da vicino W.C. Williams è

LES ETIQUETTES JAUNES

I picked up a leaf
today from the sidewalk.
This seems childish.

Leaf! you are so big!
How can you change your
color, then just fall!

As if there were no
such thing as integrity!

You are too relaxed
to answer me. I am too
frightened to insist.

Leaf! don't be neurotic
like the small chameleon¹⁰.

Numerosi sono i componimenti di Williams che hanno come tema il mondo vegetale, in particolare gli alberi: «The Botticellian Trees», «The Locust Tree in Flower», «The Rose», «The Lily», «The 'Trees», «Young Sycamore», tanto per citare alcuni titoli. Il senso di queste poesie è di dare «vita umana» a una forma vegetale e poi accusarla di possedere certe umane follie. Ma questa lirica di O'Hara è forse più comicamente assurda di quelle di Williams. La conversazione tra il poeta e la foglia è incentrata sull'ipocrisia di essa che cambia colore per poi, ciò che è peggio, cadere. In altri termini, una semplice foglia autunnale diventa emblematica di un comportamento psicopatico. E il poeta la implora di non essere «neurotic / like the small chameleon».

Se l'influsso di Williams negli anni dell'apprendistato poetico di O'Hara è pressoché continuo — gli esempi citati non sono

10. *Collected Poems*, p. 21.

che un «campione» per forza di cose ridotto — non mancano casi in cui O'Hara vi si discosta abbastanza, particolarmente per la lingua. Il tono colloquiale, tipico del medico-poeta, cede il posto a un linguaggio più letterario, più ornato, che però, a tratti, diventa fastidiosamente libresco. Nella lirica «The Clown»¹¹ troviamo espressioni come: «They sighed / over the spectacle and sent him / compliments lest he make a noise...»; oppure un cuore dolente, «his heart ached», che ricorda una celebre ode di Keats; o la chiusa, dove viene riesumato un «alas» di sapore stranamente aulico. Gli stessi verbi confermano questa disposizione, essendo tutti espressi per esteso, anche laddove il ritmo avrebbe consentito (e forse preferito) l'uso della forma contratta, che peraltro costituisce quasi una regola nella poesia di O'Hara.

Un poeta che esercitò — più indirettamente di Williams, ma forse più incisivamente — notevole influsso su Frank O'Hara fu Ezra Pound, da lui definito «the father of modern poets in English». È il Pound dei *Cantos*, specialmente, cui si pensa: non quello, pure mirabilmente compiuto, di *The Seafarer*, di *Quia Pauper Amavi*, di *Mauberley*. Verso «il miglior fabbro» non mancano, d'altro canto, riconoscimenti anche da parte di altri esponenti dell'avanguardia, per esempio Allen Ginsberg.

Quanto O'Hara si senti estraneo al clima culturale egemone — *New Criticism* e poesia neo-simbolista — del periodo *post-war*, tanto invece era proteso verso la grande lezione «novecentesca» dei simbolisti e post-simbolisti francesi, in parte giuntigli attraverso la «mediazione» di Pound e dell'Imagismo.

E' ai maestri francesi che O'Hara, in special modo agli esordi, riconduce la propria espressione poetica in un tempo in cui, malgrado le evidenti promesse, non è ancora in grado di conseguire un carattere suo personale.

Risale agli anni di Harvard (la datazione è del 1949) la lirica «The Muse Considered as a Demon Lover»:

11. *Collected Poems*, pp. 26-27.

... The light went
 out: «Que manges-tu, belle sphinx»?
 came roaring through the dark; beau!
 I muttered and hid my head, but a
 wrenching kiss woke me again with a
 «Suis-je belle, ô nausée»? We danced
 in the light, that angel and I, sang
 «Towards you all anguine conebos seem
 to scoot»; oh I'd never let that angel
 go! But seriously it said to me «I've
 got to get a bun». My feet went blind.
 The angel's voice called gaily: «There
 are faith, hope, and charity, and
 the greatest of these is homily. I
 am an angel. Trouvez Hortense!»¹²

Qui è evidente la parodia di Baudelaire e Rimbaud. O'Hara attinge da loro, utilizzando e accozzando insieme versi e frasi di varie poesie: in particolare da «La Beauté» di Baudelaire e dalla celebre composizione di Rimbaud intitolata «II», il cui oggetto è la sessualità esplicita in forme alquanto morbose, che termina con l'enigmatica espressione «Trouvez Hortense»¹³. Dei «poètes maudits» resta però Baudelaire il più ricco di suggestioni per O'Hara: per la complessità della sua ispirazione che costituisce una sintesi unica, nella storia letteraria del suo secolo, fra il trascorso ma ancora a tratti vitale Romanticismo e le nuove poetiche sorgenti e per la natura composita (ma non sincretistica) della sua poesia, che sa essere simbolista, realistica e surreale insieme. Tutti tratti, questi, che declinati in moduli e forme attuali si ritrovano puntualmente nell'opera del poeta di New York. Ma forse c'è un altro motivo, di ordine meno generale, che conferma l'ideale connessione tra i due artisti e permette un accostamento più «diretto». Pur essendo poeti «full time», entrambi mostrano una comprensione profonda

12. *Collected Poems*, pp. 12-13.

13. V. JEAN-ACQUILUS RIMBAUD, *Oeuvres*, Garnier, Paris, 1960 pp. 531-32.

delle arti figurative, anzi un impegno costante verso di esse: il francese lo dispiega attraverso i mirabili «Salons», considerati il primo esempio di moderna critica d'arte; O'Hara, oltre a numerosissimi saggi e contributi critici sulla pittura contemporanea, attraverso la sua attività, cominciata nel 1951, al Museum of Modern Art di New York. Né va dimenticato il Baudelaire delle polemiche a favore di Wagner e in genere della musica contemporanea, e sappiamo quale importanza la musica rivesta anche nell'arte di O'Hara.

Un problema ancora non chiarito è quanto O'Hara fosse in grado di cogliere in profondità il significato di testi «difficili» come le poesie dei francesi lette in versione originale. Il poeta John Ashbery — che tra gli amici fu probabilmente il più vicino a lui — in un'intervista di qualche anno fa sostiene che O'Hara non avesse una padronanza tale della lingua da leggere quei componimenti direttamente in francese. Ciò, tuttavia, sembra contraddetto dalle numerose traduzioni — da Rimbaud, Char, Mallarmé, tra gli altri — alcune delle quali, pubblicate su riviste letterarie, hanno notevole valore.

Anche Rimbaud, tra i poeti «maledetti», è alla base dell'ispirazione di O'Hara, che in lui più che il maestro vedeva il precorritore di molte sue tematiche. Il collegamento con Rimbaud è a volte diretto. In «Memorial Day» compaiono versi come questi:

And these of us who thought poetry
was crap were throttled by Auden or Rimbaud ¹⁴

oppure

...you must look things
in the belly, not in the eye

dove si avverte un'eco rimbaudiana di ribelle anticonformismo, nella apparente casuale volgarità. Di questa disposizione è emblematica «Easter» ¹⁵, composta però in un periodo più maturo, un anno dopo

14. *Collected Poems*, p. 17.

15. *Ibid.*, p. 96.

il trasferimento a New York, che contiene numerose immagini di surreale oscenità. Ne riporto alcune: «the glassy towns are fucked by yaks»; «when those trappings fart at the feet of the stars»; «floods of crocodile piss»; «shadows of prairie pricks dancing»; «an army of cocks»; «sins of sex and kisses of birds at the end of the penis»; «the orchids of the testicles». Come si vede, O'Hara non esita veramente a calcare la mano, attingendo da quello che, almeno nel 1952, deve essere stato il lessico peggiore dei bassifondi di New York. Qui, però, la trivialità delle espressioni è talmente insistita, la loro crudezza talmente iterata, che alla fine il lettore ci si abitua. Mette da parte ogni «pruderie» formale per cogliere gli accenti di estasi sessuale, di ricongiungimento e integrazione, dopo una parentesi disgregatrice di morte; accenti che sostanziano tutto il componimento e danno il senso del titolo: *Pasqua*, ossia resurrezione, naturalmente intesa — vale sottolinearlo? — come laica e vitalistica adesione alle cose.

Nell'evoluzione poetica di O'Hara è spesso avvertibile un senso Dada del surreale, che spazia da momenti di pretto «nonsense» ad altri di notevole capacità visionaria. Agli inizi questo spirito è (anch'esso, ovviamente) di derivazione francese: ci si sentono Reverdy, Breton, Aragon, Tzara, Pèret, Eluard ma soprattutto Apollinaire, il grande iniziatore, dalle cui premesse fecondate dal precedente Simbolismo, passando anche per l'esperienza ambigua, breve, ma pure significativa del Dadaismo, si sviluppa tutto il movimento surrealista. Al culmine della maturità artistica di O'Hara il passaggio continuo dal reale al surreale, dall'empirica elencazione di oggetti ad una astratta e quasi mitica sublimazione degli stessi diverrà una costante. È, come si vedrà, anche la tecnica dell'«Espressionismo Astratto» a valersi di questi metodi, tecnica di movimento («action painting») che è la dominante polidirezionale dell'O'Hara più compiuto.

Agli esordi, però, il suo surrealismo è più scoperto, più accademico, si direbbe più «facile». Wystan Hugh Auden, capo «carismatico» di molti giovani poeti americani e modello ideale per lo stesso O'Hara, sente «paternamente» di doverlo mettere in guardia contro i rischi di una certa poesia se in una lettera, probabilmente del '55, gli scrive: «I think...you must watch what is al-

ways the great danger with any «surrealistic» style, namely of confusing authentic non-logical relations which arouse wonder with accidental ones which arouse mere surprise and in the end fatigue». Può darsi che la sensibilità di Auden fosse appuntata, per esempio, su una poesia come «Today»;

Oh! kangaroos, sequins, chocolate sodas!
 You really are beautiful! Pearls,
 harmonicas, jujubes, aspirins! All
 the stuff they've always talked about
 still makes a poem a surprise!
 These things are with us every day
 even on beachheads and biers. They
 do have meaning. They're strong as rocks ¹⁶.

«Today» è una serie di immagini bizzarramente incompatibili, sostenute spesso da toni esclamatori, che difettano di perspicuità e di unità interna; si capisce che il componimento potrebbe interrompersi in qualsiasi punto e sarebbe la stessa cosa: non si avverte, insomma, la partecipazione dell'autore «dall'interno». Neanche versi come questi sembrano «forti come rocce»:

THE SATYR

The trees toss and plunge in a skyblue surf!
 an automobile comes whizzing, falls by
 as the floor of the lake against my thigh
 flings needles and leaves like a kiss or scarf
 The bend of the shore where my armpits laugh
 runs after the cars that drop from my eye
 I'll recapture them all before I die
 without losing my limbs in the thick turf
 Without fearing the bluejays and pine cones
 that rob the sun and torment my cold face
 I'll become the Lover of the quick World

16. *Collected Poems*, p. 15.

For these trees waves and thieves I'm eager! whirled
and drowned in maelstroms of rhododendrons!
full flowers! round eyes! rush upward! rapture! space! ¹⁷

Si ritrova in questa lirica una tipica polarità surrealista: la natura contro la macchina; ma vi è una «imagery» un po' scontata, col desiderio di spazi e di ritorno alla natura, che fa pensare a un tutto costruito al tavolino. D'altra parte O'Hara è troppo poeta «urbano» per poter accedere a certi temi con la medesima sicurezza, con la medesima partecipe olímpicità che mostra, ad esempio, in «A Pleasant Thought From Whitehead»:

Here I am at my desk. The
light is bright enough
to read by it is a warm
friendly day I am feeling
assertive. I slip a few
poems into the pelican's
bill and he is off! out
the window into the blue!

The editor is delighted I
hear his clamor for more
but that is nothing. Ah!
reader! you open the page
my poems stare at you, you
stare back, do you not? my
poems speak on the silver
of your eyes your eyes repeat
them to your lover's this
very night. Over your naked
shoulders the improving stars
read my poems and flash
them onward to a friend.

The eyes the poems of the
world are changed! Pelican!
you will read them too! ¹⁸

17. *Ibid.*, p. 68.

18. *Collected Poems*, p. 23.

Qui molto felice mi sembra l'immagine del poeta che, stanco di stare alla scrivania, affida i suoi versi al becco di un pellicano (trasformatosi per l'occasione in piccione viaggiatore) che li reca a un «editor» il quale ne resta immediatamente estasiato. Le espressioni che seguono, «my poems speak on the silver of your eyes», le stelle che leggono le poesie e «flash them onward to a friend» sono sì surreali ma intensamente liriche insieme. Né manca un'ironia forse venata di malinconico scetticismo nell'affermazione, tanto categorica quanto improponibile, che anche il pellicano leggerà quei versi.

Anche in «Gamin», composta quando il poeta aveva ventitré anni, si intravedono — oltre l'imitazione dello stile di Williams — alcuni elementi-chiave della sua poetica: una sensualità dionisiaca, pur nella compostezza delle immagini; il senso dell'autoironia, davvero ricorrente nelle sue poesie; l'apparente casualità formale, che invece rivela una ricerca espressiva accurata, specie nel gioco delle allitterazioni.

GAMIN

All the roofs are wet
and underneath smoke
that piles softly in
streets, tongues are
on top of each other
mulling over the night.

We lay against each other
like banks of violets
while the slate slips
off the roofs into the
garden of the old lady
next door. She is my
enemy. She hates cats
airplanes and my self
as if we were memories
of war. Bah! When you
are close I thumb my
nose at her and laugh ¹⁹.

19. *Collected Poems*, p. 3.

Tutto è ancora scoperto: manca, per esempio, la «indirection» dei componimenti della maturità; l'Eros stesso non vi si annida mimetizzato da surreali metafore, ma fa capolino, gioioso ed esplicito, ingenerando nel lettore iniziali complessi di «voyeurismo», subito dissipati però dal tono «matter of fact» del piccolo incidente sul tetto e dalla descrizione bozzettistica della vicina antipatica, forse invidiosa degli altrui godimenti erotici. Lo sberleffo con risata finale si addice di più a un monello (*gamin*, appunto) adolescente che a un poeta sognante. Eppure la poesia ha una sua fluidità, una sua armonica compiutezza, un suo peso specifico — nella elementarità — che, se non la pongono certo tra le più valide delle composizioni di O'Hara, pure segnalano le tappe del suo apprendistato.

Il trasferimento a New York, avvenuto nell'autunno del '51, è per O'Hara fondamentale sia come artista, sia come uomo. Sin dagli inizi la città avrà su di lui un duplice effetto: da un lato sarà essa a stimolarne la poesia, per il suo ambiente eterogeneo e cosmopolita, ideale per chi come lui non sentisse di appartenere all'America delle viete convenzioni, dei costumi stereotipati, dell'etica piccolo borghese com'era, alla fin fine, il provinciale Michigan da cui egli proveniva. Dall'altro lato, è New York il centro della cultura e dell'arte soprattutto d'avanguardia e malgrado non mancassero dispute e polemiche spesso accese tra gli intellettuali, erano dibattiti comunque stimolanti di fronte allo stanco immobilismo dell'accademia. È qui, dunque, che il poeta viene a contatto con gli esponenti più rappresentativi della «nuova America»: poeti, scrittori, musicisti, cantanti, ballerini e soprattutto pittori. Scrive John Ashbery che «it was natural for Frank to turn to other branches of the arts, closer to home, where a profounder kind of experimentation was taking place. One of these was American Painting, which was just then in what is now called the «heroic period» of Abstract Expressionism. This art absorbed Frank to such a degree, both as critic for *Art News* and a curator at the Museum of Modern Art, and as a friend of the protagonists, that it could be said to have taken over his life»²⁰. E' dalle arti figurati-

20. JOHN ASHBERRY, *Introduzione a The Collected Poems*, pp. VIII-IX.

ve, specie la pittura, che nasce la contestazione dei valori istituzionalizzati in campo estetico. Se Ashbery parla di «periodo eroico» riferendosi agli espressionisti astratti è perché essi furono i primi a cercare di superare l'influsso europeo nella pittura. Anche per loro erano state fondamentali le esperienze dell'Impressionismo, del Dada, del Cubismo, e bisogna dire che, specie nel periodo tra le due guerre, i pittori americani erano stati in grado di dar vita a opere veramente significative attraverso una sorta di sintesi delle correnti precedenti. Ma è con gli impressionisti astratti che si consegue il carattere pienamente americano che ancora mancava, che si definisce, in maniera anche estrema, una dimensione nazionale.

In O'Hara l'«assorbimento» della poesia nella pittura è assai notevole. Ne sono esempio evidente i *poem-paintings*, vero sinolo di arte lirica e figurativa, di penna e pennello. Antecedenti di «poesie-pitture» si trovano già in Apollinaire, i cui «Calligrammes» anticipano tutta la poesia non lineare o «visiva» delle avanguardie novecentesche. Anche alcune opere Dada e surrealiste fanno da modello al nostro poeta: Picabia, Schwitters ed Ernst fra gli altri, per non dire del dadaista «made in USA» Man Ray, noto come regista astratto ma soprattutto come fotografo. La lirica «Why I am not a Painter» è illuminante sui rapporti di O'Hara con le arti figurative e sul suo modo «pittorico» di poetare.

WHY I AM NOT A PAINTER

I am not a painter, I am a poet.
 Why? I think I would rather be
 a painter, but I am not. Well,
 for instance, Mike Goldberg
 is starting a painting. I drop in.
 «Sit down and have a drink» he
 says. I drink; we drink. I look
 up. «You have SARDINES in it».
 «Yes, it needed something there».
 «Oh», I go and the days go by
 and I drop in again. The painting
 is going on, and I go, and the days
 go by. I drop in. The painting is

finished. «Where's SARDINES?»
 All that's left is just
 letters, «it was too much», Mike says.
 But me? One day I am thinking of
 a color: orange. I write a line
 about orange. Pretty soon it is a
 whole page of words, not lines.
 Then another page. There should be
 so much more, not of orange, of
 words, of how terrible orange is
 and life. Days go by. It is even in
 prose, I am a real poet. My poem
 is finished and I haven't mentioned
 orange yet. It's twelve poems, I call
 it ORANGES. And one day in a gallery
 I see Mike's painting, called SARDINES²¹.

Il componimento, ce lo dice O'Hara, fu originato da una domanda, in realtà piuttosto incongrua, rivoltagli dal critico Edward Lucie-Smith sul perché egli non fosse un pittore. La prima risposta, quella dell'intervista, è quasi un dovere d'ufficio: «I might do some little thing, you know. But I never really did it seriously because... it seems to me that painting and sculpture take so much concentration over such a period of time that I am not sure I can do it. Whereas one can write relatively fast»²². La seconda risposta, invece, O'Hara la dà con la poesia stessa, assurda almeno quanto la domanda che l'ha prodotta; tra le righe, oltre la consueta ironia, si legge che egli non è un pittore semplicemente perché è un poeta, per tautologico che ciò possa sembrare. Ciò che però interessa sottolineare è che poesia e pittura fanno parte dello stesso spettro, che in ultima analisi *sardine e arancioni* sono una cosa sola.

Una riprova dell'unità tra poesia e pittura nell'opera di O'Hara sono i numerosi componimenti scritti per Grace Hartigan. Con la pittrice il poeta ebbe una relazione che durò per circa un decen-

21. *Collected Poems*, pp. 261-62.

22. FRANK O'HARA, *Standing Still and Walking in New York*, a c. di DONALD ALLEN, Grey Fox Press, Bolinas, (Cal.), 1975, p. 21.

nio, malgrado le frequenti «sbandate» omosessuali di Frank; nel 1960 il loro rapporto però si inquinò a tal segno che Grace, dopo una serie più aspra di litigi, decise di chiudere definitivamente con lui: per evitare qualsiasi contatto abbandonò New York per trasferirsi a Baltimore, ove poco dopo si sposò. Per O'Hara la Hartigan rappresentava in qualche modo una certezza. Non quella del «focolare», perché il loro rapporto fu sempre su un piano di assoluto anticonformismo — il fatto che ella accettasse con disinvoltura l'omofilia di lui lo dimostra — né mai ci fu (ad eccezione di sporadici periodi trascorsi insieme in campagna) un'effettiva coabitazione. Era però la sicurezza che nasce dal sapere di poter contare sulla disponibilità quasi assoluta di una persona; dal trovare in lei rifugio sicuro ove ripararsi specialmente dopo parentesi sentimentali — ma poco, in effetti, c'entrava il sentimento — che lasciavano il poeta in uno stato di pessimistica amarezza. E poi la pittrice era, in qualche modo, la sua Musa, fonte, anche se non la sola, d'ispirazione poetica. Non v'è dubbio, a mio parere, che una causa determinante della crisi, creativa e personale, del poeta agli inizi degli anni sessanta fu proprio la loro separazione, che Frank sapeva definitiva. Il passo che segue, tratto dal lungo componimento «Second Avenue», è la descrizione della pittura di Grace Hartigan:

Grace destroys / the whirling faces in their dis-
sonant gaiety where it's anxious, / lifted nasally
to the heavens which is a carousel grinning /
and spasmodically obliterated with loaves of
greasy white paint / and this becomes like love
to her, is what I desire / and what you, to be
able to throw something away without yawning /
«Oh Leaves of Grass! o Sylvette! Oh Basket Weaver's
Conference!» / and thus make good our promise to
destroy something but not us²³.

23. *Collected Poems*, p. 139.

Qui le dislocazioni sintattiche e le immagini eterogenee imitano il procedimento della pittura. Infatti la sintassi è piuttosto illogica; spuntano pronomi e relative («It's anxious», «which is...») che non hanno referenti; dimostrativi («this becomes...») che possono comprendere tutto. È la tecnica del «dripping» — che in italiano si potrebbe rendere con «trasudamento» o «scolatura» — tipica degli espressionisti astratti, in particolare di Jackson Pollock.

Anche «L'Amour Avait Passé Par Là» è un esempio del ruolo che Grace Hartigan svolge nella sua poesia:

To get to the Cedar to meet grace

.....
a candle held to the window has two flames
and perhaps a hord of followers in the rain of youth
as under the arch you find a heart of lipstick or a condom
left by the parade
it's the great period of Italian art when everyone imitates

[Picasso

afraid to mean anything
as the second flame in its happy reflecting ignores the
[candle and the wind ²⁴,

«In Memory of My Feelings» è dedicata alla pittrice: «Grace / to be born and live as variously as possible» vi si legge in un luogo: l'allusione al nome della donna è trasparente, se si considera che il distico che precede,

One of me is standing in the waves, an ocean bather, or I am naked
with a plate of devils at my hip ²⁵,

è la descrizione di due dipinti, due nudi, che la Hartigan aveva fatto del poeta. Mi sembra giusto, dato il peso di lei nella vita anche artistica di O'Hara, che sulla lapide del cimitero di Springs, dove egli è sepolto, come epitaffio compaia la frase «Grace to be born & live...».

24. *Collected Poems*, p. 333.

25. *Ibid.*, p. 252.

Si è già accennato all'atteggiamento di O'Hara di fronte a New York. Con la sola eccezione, forse, di Whitman e Sandburg — cantori talvolta appassionati rispettivamente di Manhattan e Chicago — negli scrittori di lingua inglese esiste tutta una tradizione, letteraria ed «esistenziale», che considera la città moderna come una Babilonia sordida e alienante, vera sentina di vizi e umane miserie. Samuel Johnson, con «London», è probabilmente il primo a definire così negativamente la scena urbana, gettando le basi di un «continuum» che passa per William Blake, Francis Thompson, T.S. Eliot, per citare i principali.

Una volta di più, sono i «nuovi poeti» a rompere con la tradizione e O'Hara, in questo senso, non certo il solo, anche se forse il più rappresentativo. Oltre a lui ci sono Galway Kinnell, Lawrence Ferlinghetti, Paul Blackburn, Denise Levertov, Kenneth Koch, i quali, come afferma Paul Carroll, «celebrate the city...in all of its vulgarities, elegance, icons of Pop and Op Art, violences, sidewalk trees, traffic, shop windows, sandhogs, helicopters and subways»²⁶.

Soltanto che la qualità di O'Hara è un po' «speciale», rispetto agli altri, perché egli non si limita a comprendere, se e quando lo ritiene necessario, questi oggetti nelle sue liriche; ma spesso fa di una via, di un numero civico, di un determinato chiosco posto in un altrettanto determinato incrocio l'unica materia della sua poesia. Come l'elencazione dei dati «anagrafici» di innumerevoli persone (non di rado assolutamente sconosciute) così i particolari geografici, le annotazioni dei nomi (anzi, trattandosi dell'America, dei numeri) delle strade o dei locali consentono al lettore una partecipazione molto più dall'interno che se si fosse di fronte a riferimenti più generici. Ma, nonostante il tono costantemente autobiografico, come avverte Ashbery «there is little that is confessional about it ... Rather he talks about himself because it is he who happens to be writing the poem, and in the end it is the poem that materializes as a sort of monumental backdrop against the random ru-

26. PAUL CARROLL, *The Poem In Its Skin*, Follett Publications Co., Chicago, 1968, pp. 230-31.

minations of a poet seemingly caught up in the business of a New York working day or another love affair»²⁷.

Si capisce, comunque, che tolto dall'area urbana, dalla sua New York, egli non avrebbe potuto comporre un decimo delle poesie che ha scritto. Egli è del tutto fuori dal «battage» ecologico-naturistico che tanto scuote (ieri meno di oggi) l'America. E non solo l'America. Per lui la città è semplice ambiente, irrinunciabile spazio vitale (paradossalmente marcato, anzi costituito da cemento armato):

and I see it rising there
New York
greater than the Rocky Mountains²⁸

Quando vi si trasferisce, al poeta la città deve fare l'effetto che aveva fatto Parigi al protagonista delle «*Illusions perdues*», Lucien Chardon, allorché dalla natia Angoulême si getta nel vortice della mondanissima capitale francese. E come l'«eroe» di Balzac anche O'Hara è facile e consapevole preda di un ambiente veramente stimolante sotto tutti i punti di vista; non ultimo, per lui, quello dell'omosessualità che — appartengono a un futuro ancora lontano gli odierni fronti e movimenti per la «gay liberation» — inizialmente era stata tenuta nascosta come un vizio inconfessabile. A contatto col «milieu» newyorkese, l'ex «radarista di terza classe» riscopre (e scopre nei suoi versi) le proprie inclinazioni in campo sessuale. Ma non ne esce una specie di poesia-racconto di tipo intimistico, un'elencazione delle proprie esperienze. O meglio, talvolta l'elencazione c'è, ma l'O'Hara migliore, malgrado le apparenze, è sempre molto controllato (il che non vuol certo dire castigato) nel trattare poeticamente la propria materia; innamoramenti, relazioni, amplessi, danno vita ad alcuni tra i componimenti più riusciti.

Sin dal tempo di Harvard, O'Hara era andato scrivendo poesie d'amore; ma si tratta per lo più di riferimenti generici che pos-

27. JOHN ASHBERRY, *op. cit.*, pp. X-XI.

28. *Collected Poems*, p. 477.

sono far pensare (e non è detto che non siano) a un «normale» trasporto verso l'altro sesso. Già in «Oranges: 12 Pastorals», però, si comincia a sentire qualche elemento di disturbo, per così dire, all'idea di sentimenti convenzionalmente eterosessuali:

I have ripped your dress! I shall now rip you up the middle and eat
your seeds!
And now at last I know you. Where we meet in the streets how painfully
we shall blush! — but in the fields we shall lie down
together inside a bush
and play secretly.
We know each other better than anyone else in the world.
And we have discovered something to do ²⁹.

A parte il «dress», che almeno nell'inglese moderno ha un significato decisamente femminile, le altre allusioni sono cariche di ambiguità: quel «finalmente», per esempio, suggerisce un'idea di conseguita liberazione dopo un'attesa, una speranza, che si suppongono trepide di trasgressione. Il rossore che tingerà i loro volti ad un incontro pubblico — per strada si è esposti agli occhi di tutti — non avrebbe molto senso se riferito ad un appuntamento con la *girl-friend* del momento. Anche la promessa dell'intimità giocosa nella solitudine agreste mi pare vada oltre oltre il semplice desiderio di restare appartato con la propria compagna. E la scoperta finale sottintende la realizzazione di un desiderio precedente, probabilmente «illecito».

Sebbene dichiaratamente dedicata a Larry Rivers — che con Vincent Warren e Bill Berkson fu una delle «grandi passioni» di Frank — «To the Harbormaster» è ancora più ambigua:

I wanted to be sure to reach you;
though my ship was on the way it got caught
in some moorings.....
To
you I offer my hull and the tattered cordage
of my will.....
Yet

29. *Collected Poems*, p. 6.

I trust the sanity of my vessel; and
 if it sinks, it may well be in answer
 to the reasoning of the eternal voices,
 the waves which have kept me from reaching you³⁰.

Qui non ci sono dubbie espressioni figurate, bivalenti descrizioni erotiche. Tutto è interiorizzato fino a sembrare cerebrale; è una dichiarazione di intenti e una presa di distanza dall'amato. È inoltre uno dei pochi componimenti dove manca affatto l'ironia di cui tanto spesso essi sono sostanziati, compresi quelli a sfondo erotico e sentimentale.

Come per esempio in «Meditations in an Emergency», dove si ha una prova di più dell'inesauribile *humor* del poeta:

Now there is only one man I love to kiss when he is unshaven.
 Heterosexu-ality! You are inexorably approaching. (How discourage
 her)?³¹

La serie di liriche scritte per il ballerino canadese Vincent Warren sono tra le migliori; non soltanto di quelle a soggetto amoroso ma di tutta la produzione del poeta. Composte tutte tra il 1959 e il 1961, buona parte di esse costituiscono i «Love Poems»³², l'ultima raccolta di versi che vide la luce l'autore ancora vivente. Il tono di queste poesie è molto vario, poiché esse risentono, naturalmente, dell'andamento alterno del rapporto con Warren. Particolare, in queste liriche, la capacità dell'autore di trasporre le esperienze più quotidiane, più banali, in termini di fantasiosa iperbole. Di tale disposizione è un esempio il componimento intitolato «To You»:

What is more beautiful than night
 and someone in your arms
 that's what we love about art

30. *Collected Poems*, p. 217.

31. *Ibid.*, p. 197.

32. *Love Poems (Tentative Title)*, Tibor de Nagy Gallery, N.Y., 1965.

everything is too comprehensible
 these are my delicate and caressing poems
 I suppose there will be more of those others to come, as in
 the past / so many!
 but for now the moon is revealing itself like a pearl
 to my equally naked heart³⁵

Ma non ci vuole molto per ritrovare il «momento magico» se,
 a qualche mese di distanza da «Avenue A» O'Hara può scrivere
 una lirica come

ST. PAUL AND ALL THAT

Totally abashed and smiling
 I walk in
 sit down and
 face frigidaire
 it's April
 no May
 it's May
 such little things have to be established in morning
 after the big things of night
 do you want me to come? when
 I think of all the things I've been thinking of I feel insane
 simply «life in Birmingham is hell»
 simply «you will miss me
 but that's good»
 when the tears of a whole generation are assembled
 they will only fill a coffee cup
 just because they evaporate
 doesn't mean life has heat
 «this various dream of living»
 I am alive with you
 full of anxious pleasures and pleasurable anxiety
 hardness and softness
 listening while you talk and talking while you read
 I read what you read
 you do not read what I read

35. *Collected Poems*, p.355.

which is right, I am the one with the curiosity
you read for some mysterious reason

I read simply because I am a writer
the sun doesn't necessarily set, sometimes it just disappears
when you're not here someone walks in and says

«hey,

there's no dancer in that bed»

O the Polish summers! those drafts!

those black and white teeth!

you never come when you say you'll come but on the other hand

[you do come ³⁶.

Qui O'Hara si sforza di abituarsi all'idea che il loro rapporto non ha storia; il suo amore è troppo più grande di quello di Vincent e il poeta non può che stendere una coltre di distacco. Dopo l'amara considerazione (di sapore lontanamente keatsiano) sulle lacrime di un'intera generazione, egli tenta di sdrammatizzare: con la consueta ironia fa uno «schizzo» della loro incomunicabilità nelle ore di ozio domestico. Sembrano, mi si passi il paragone, due coniugi estenuati rimasti soli in casa una domenica pomeriggio. Non c'è comunione neppure nelle letture. Rimane soltanto (e ancora per poco) il sesso: l'allusione finale all'orgasmo è trasparente; ma ormai Vincent non è altro che un sole sparito senza neppure tramontare.

Simile compiutezza di immagini e lucidità d'ispirazione la troviamo anche in «You Are Gorgeous and I'm Coming» — esplicita enuciazione del climax erotico — forse la più bella delle liriche amorose di O'Hara prima che si profilasse la crisi. Malgrado il gioco un po' accademico con le iniziali di ogni verso — la poesia è l'acrostico del nome del ballerino — la *imagery* è estremamente tersa e inclusiva, in una girandola di oggetti, colori e movimenti:

Vaguely I hear the purple roar of the torn-down Third-Avenue

[E 1

it sways slightly but firmly like a hand or a golden-downed thigh

normally I don't think of sounds as colored unless I'm feeling

[corrupt

concrete Rimbaud obscurity of emotion which is simple and very definite even lasting, yes it may be dark and purifying wave, the death

[of boredom]

nearing the heights themselves may destroy you in the pure air
to be further complicated, confused, empty but refilling, exposed

[to light

with the past falling away as an acceleration of nerves thundering

[and shaking

aims its aggregating force like the Métro towards a realm of

[encircling travel]

rending the sound of adventure and becoming ultimately local and

[intimate]

repeating the phrases of an old romance which is constantly renewed

[by the

endless originality of human loss the air the stumbling quiet

[of breathing]

newly the heavens' stars all out we are for the captured time

[of our being ³⁷.

Vi si trova un senso di totalizzante abbandono, di abdicazione della ragione in favore del rapimento erotico. Lo crea la stessa sintassi, così spezzata, si direbbe quasi violentata. C'è tale padronanza artistica, tale consapevolezza della propria maturità, che appare difficile, in componimenti come questi, ritrovare influssi esterni, «voci» di altri autori, che pure erano stati formativi per il poeta.

Tale autonomia impedisce anche di inserire Frank O'Hara nel contesto preciso della *Scuola di New York*, nel cui complesso groviglio di relazioni interpersonali è molto difficile districarsi. Ciò che è significativo, da parte di questi artisti, è che essi non creano gerarchie o gradazioni di valore in base alla tiratura dei loro libri, alla quotazione dei loro quadri, all'afflusso di pubblico ai loro concerti. Ed è il motivo per cui, in ultima analisi, è improprio parlare di una *Scuola di New York* in senso stretto: una «scuola», infatti, presuppone dei capiscuola con ruoli e ranghi definiti, al limite istituzionalizzati. Non che i maestri manchino: Pollock, Cage, più avanti O'Hara stesso in un certo modo lo sono, nel senso che la loro

37. *Collected Poems*, p. 331.

opera è forse più significativa di quella di altri pittori, musicisti o poeti. Ciò che manca, però, è un atteggiamento di sudditanza, di passiva remissività di fronte ai «mostri sacri»; in questo clima felicemente libertario non c'è posto per le affermazioni categoriche che erano risuonate in altri tempi: «ipse Picasso dixit» o «ipse Stravinskij» o «ipse Eliot». Non ci sono magisteri da esercitare, dignitose distanze da mantenere. Essi si incontrano spesso al *Cedar Bar*, e sono sempre riunioni all'insegna di un totale *disengagement*.

Maggiore «impegno» lo si trova al *Club degli Artisti*, dove tra l'altro, O'Hara tiene le sue prime conferenze e «lezioni»: i temi variano da «l'immagine in poesia e in pittura» a notazioni sull'arte di Pound e Auden; da discussioni sull'Espressionismo Astratto all'interpretazione della poesia contemporanea. Ma la frequentazione di quei luoghi, come ricorda lo stesso poeta, è a scopo prevalentemente «sociale»; l'arte non la si esercita accademicamente ma attraverso la vita e gli incontri di tutti i giorni.

Ma c'è un altro locale, il *Five Spot*, per così dire emblematico per O'Hara e da lui «rappresentato» in una delle liriche più conosciute. «The Day Lady Died» — dedicata alla grande *jazz singer* Billie Holiday, soprannominata dai fans *Lady Day* — termina così:

casually ask for a carton of Gauloises and a carton
of Picayunes, and a NEW YORK POST with her face on it
and I am sweating a lot by now and thinking of
leaning on the john door in the 5 SPOT
while she whispered a song along the keyboard
to Mal Waldron and everyone and I stopped breathing³⁸.

Un'attenzione particolare merita il rapporto del poeta con la musica. Sebbene sia nelle espressioni figurative che confluiscono complessivamente i maggiori interessi extra-poetici di O'Hara, il suo primo approccio con l'arte avviene proprio in campo musicale; anche se, a ben guardare, tutti e tre i «generi» non sono mai singolarmente scindibili da un contesto che rimane unitario: egli,

38. *Collected Poems*, p. 325.

infatti, riesce a passare con disinvoltura da un modulo espressivo all'altro, dalla penna alla tastiera, e poi ai pennelli e al palcoscenico. Se comunque manca, tra i suoi componimenti, una poesia intitolata «Perché non sono un musicista», come c'è per la pittura, è probabilmente perché egli si considera sempre un po' tale, al di là dei risultati, non brillantissimi, conseguiti in quel campo. Fino al tempo di Harvard i suoi interessi sono appuntati sulla musica, che egli studia con assiduità dapprima privatamente, poi al Conservatorio di Boston e poi all'università. Qui frequenta con profitto i corsi di musica del primo anno iscrivendosi poi a quelli d'inglese; termina brillantemente entro i limiti stabiliti, ottenendo dopo quattro anni il «B.A.». Un cambiamento così repentino resta una cosa abbastanza strana, tanto più che a quanto sembra non v'erano stati episodi significativi, come insuccessi o altro, che avessero potuto distoglierlo dalla originaria passione per tastiere e pentagrammi. Più che in un semplice mutamento di interessi, la causa di ciò va forse ricercata nell'atteggiamento del poeta di fronte alla peculiarità dell'arte musicale nell'interpretare i messaggi e le suggestioni che le vengono dagli sperimentatismi «avant-garde». E mentre per la letteratura la sicurezza del suo orientamento è cosa certa, i suoi gusti musicali fluttuano dall'ammirazione per Schoenberg a quella per Schumann, da quella per il sommo «poligrafo» Stravinskij a quella per il più «facile» Čajkovskij. A ciò va aggiunta la «fretta» del poeta di produrre, fretta peraltro giustificata dalla brevità della sua vicenda umana, che egli in qualche modo — come si vedrà in seguito — presente; e la poesia, per questa ragione, non abbisogna di una tecnica complessa e lunga com'è quella musicale. Malgrado tutto ciò il mondo dei suoni (e dei ritmi e dei rumori) gioca sempre un ruolo primario nella poetica di O'Hara. La sua frequentazione con musicisti, compositori e cantanti è assidua quanto quella coi pittori, scultori, e poeti. Nei risultati migliori egli assimila, trasponendola nei versi con originalità affatto personale, la lezione tecnicistico-dissacratrice di Cage, atonale di Schoenberg, elementaristica di Satie, iterativa di Stravinskij. E come dalla pittura aveva mutato la tecnica pollockiana del *dripping*, dalla musica mutua quella *puntillista* di Webern, per la quale la melodia, attraverso particolari espedienti timbrici, viene disintegra-

ta in tanti atomi differenti, ogni singolo strumento contribuendo a questa dissociazione. Lo si nota di più in componimenti come «Second Avenue»³⁹, «In Memory of My Feelings»⁴⁰, «The Day Lady Died»: particolarmente in quest'ultimo — oltre il fatto che sia dedicato, come si è detto, a Billie Holiday — si sente l'influenza del jazz inteso come libertà da regole e schemi fissi e come improvvisazione basata sulla ripetizione di un tema, non in maniera monotonamente iterativa ma attraverso continue variazioni. È il *bop jazz*, considerato anche in questo caso — alla maniera della poesia di Kerouac — come affermazione di uno spirito autenticamente americano, in reazione alle contaminazioni esterne, colte, presenti nel «caldo» e cantabile *swing*. È il linguaggio, soprattutto, a rispecchiare tale «mood» del poeta nelle liriche che ho nominato: la continua spezzatura, l'annullamento di un'impossibile visione armonica e ordinata, il rifiuto di immagini descrittive logiche. La struttura di «The Day Lady Died» è infatti paratattica, tenuta insieme da una lunga serie di «and» che invece di congiungere frammentano, sovrapponendo, in modo a volte caotico, scene, cose, nomi e luoghi diversi; O'Hara mostra di saper padroneggiare la materia poetica con un distacco, una «indirection», che ne fanno veramente una delle «grandi» poesie.

Non altrettanto felice è una lirica come «The Tomb of Arnold Schoenberg»:

.....
 father of sound whose harp's fallen to earth
 in bitterness and snows of savage age.
 Ice silences your noble eyes, image
 of spring, thus my tears your death gives to birth
 over Pacific pines and the blue crouch
 of the setting world. This birth screams in gaze blind with art's
 crushing defeat. The dull roar
 of incessant soldiers muffles the touch

39. *Collected Poems*, p. 139.

40. *Ibid.*, p. 252.

of spherical music with brutal lays.
I weep upon your bier, this glacial shore⁴¹.

Il motivo della morte di Schoenberg è scandito in una maniera per O'Hara inconsueta: c'è troppa partecipazione, troppo patetismo, troppa insistenza sui toni sepolcrali. Si capisce, comunque, che la musica resta per lui un disperato sogno nel cassetto, di fronte al quale persino il suo spirito così *bathetic* cede il posto alla commozione nostalgica. Tale stato d'animo non investe il poeta solamente in questo luogo: esso può riaffiorare di fronte al tema più generale della morte dell'artista, stavolta cinematografico, come in «Thinking of James Dean»:

...habits of total immersion and the stance victorious in death. And after hours of lying in nature, to nature, / and stimulated death in the crushing waves, their shells and heart / pounding me naked on the shingle: had I died at twenty-four as he, but / in Boston, robbed of these suns and knowledges, a corpse more whole⁴².

La pateticità del lamento e dello struggimento sono evidenti, e c'è il rischio, non del tutto evitato, di cadere nel sentimentalismo.

Cercare di ricavarsi un'immagine «fisica» di O'Hara, basandosi sui riferimenti personali contenuti nei suoi versi, non è un compito agevole. Come si è già accennato, infatti, la sua poesia — malgrado l'elencazione pressoché costante di episodi, località e personaggi a lui legati — non ha carattere di confessione. Non è mai esibizione indignitosa delle proprie sofferenze o delle proprie gioie; piuttosto sembra che egli abbia una strana reticenza, quasi pudore, a scoprire veramente i suoi pensieri, il suo mondo interiore. Lo dimostrano l'uso continuo di un linguaggio e di una «imagery» surreali, che enumerando non spiegano e raccontando non gettano luce; e lo dimostra la continua ironia con la quale egli ammantava un po' tutta la sua materia poetica e che, senza togliere nulla alla partecipazione a ciò di cui egli parla, rappresenta però un «Poeti-

41. *Ibid.*, p. 69.

42. *Collected Poems*, p. 230.

cal device» per mantenere il controllo artistico di quella materia. È anche questa qualità che, pur nella novità dello stile, conferisce alla sua opera un carattere di «classicità». Ciò è possibile proprio perché O'Hara non tocca il fondo dei suoi soggetti «impoetici»; le sue prosaiche «liste», nel realismo a volte sconcertante, mantengono tuttavia un notevole margine di ambiguità (anche sintattica e lessicale) per cui una loro lettura in chiave letterale spesso non è permessa; neanche al lettore più avvertito di lingua inglese. Non per nulla il suo procedimento è così strettamente apparentato all'*action painting* degli espressionisti astratti.

Oltre quelli su cui ci si è soffermati sino ad ora, i temi che O'Hara tratta nelle sue poesie sono molteplici: vanno dalla famiglia alle relazioni con le donne; dall'incomunicabilità ai rapporti coi critici; molte volte essi sono appena sfiorati. Del suo ambiente familiare, ad esempio, O'Hara non fa alcun cenno diretto, anche se si capisce che una simile istituzione è vista soltanto da un punto di vista borghese, per lui inconfondibile. Come nella lirica «Ave Maria» dove l'autore, col sarcasmo consueto, si fa beffe del perbenismo protettivo delle madri americane ma anche della sua stessa omosessualità:

Mothers of America

let your kids go to the movies!
 get them out of the house so they won't know what you're up to

 they may even be grateful to you
 for their first sexual experience
 which only cost you a quarter.....
 oh mothers you will have made the little tykes so happy
 because if nobody does pick them up in the movies
 they won't know the difference
 and if somebody does it'll be sheer gravy
 and they'll have been truly entertained either way
 instead of hanging around the yard
 or up in their room
 hating you.....
 so don't blame me if you won't take this advice
 and the family breaks up

and your children grow old and blind in front of a TV set
 movies you wouldn't let them see when they were young⁴³ seeing

Accenti di surreale misoginia si avvertono in «Concert Champêtre», in cui c'è una divertita descrizione di un momento di intimità con una mucca:

The cow belched and invited me
 to breakfast.....

...We rolled in the clover
 pleasantly, my! it was nice.

...«Do you know» I said
 «that I once wrote a story
 about a cow? And to think I
 didn't even know you then»!

...she crooned
 silently and threw a leg
 over my shoulder. I leaned my
 head against her throat. ...

...«Some day I'll
 read you my story» I said.
 «It will kill you»⁴⁴.

Un O'Hara pessimista, chiuso nella sua solipsistica «loneliness» — molto diverso dal menestrello anche tragico che conosciamo — lo si trova in «Poem», che è un inno alla solitudine del poeta, che nessuna delle compagnie, in fondo, riesce veramente a colmare:

Hate is only one of many responses
 true, hurt and hate go hand in hand
 but why be afraid of hate, it is only there

.....
 an ounce of prevention's
 enough to poison the heart

don't think of others
 until you have thought of yourself, are true
 all of these things, if you feel them
 will be graced by a certain reluctance
 and turn into gold
 if felt by me, will be smilingly deflected
 by your mysterious concern⁴⁵.

Molto indicativa, quasi programmatica, è una breve lirica composta da O'Hara nel 1951, ossia al principio del decennio che ha visto la più compiuta fioritura della sua arte e insieme l'inizio del suo declino, di una lunga parentesi di «stanchezza» creativa che la morte prematura non gli ha forse dato il tempo di superare.

THE CRITIC

I cannot possibly think of you
 other than you are: the assassin
 of my orchards. You lurk there
 in the shadows, meting out
 conversations like Eve's first
 confusion between penises and
 snakes. Oh be droll, be jolly,
 and be temperate! Do not
 frighten me more than you
 have to! I must live forever⁴⁶.

C'è molto in questi pochi versi: oltre la consapevolezza del proprio valore, «I must live forever», essi contengono *in nuce* l'estetica di O'Hara. Egli, infatti, non fa altro che chiedere al critico ciò che lui stesso, in quella veste, non mancherà mai di mettere in pratica: la temperanza e la gioiosa serenità nel giudizio. In tutti i numerosi scritti di esegesi artistica egli non sarà mai malevolo, *supercilious*; non avrà il gusto sadico della stroncatura. Al più, non

potendo dir bene, preferirà tacere. O'Hara, da questo rispetto, è poeta (e critico) *urbano* in tutti i sensi.

L'autista della *dune-buggy* che al mattino del 24 luglio 1966 investì Frank O'Hara non avrebbe certo potuto immaginare di mettere fine all'esistenza di una delle personalità più rappresentative della letteratura e dell'arte in America e nel contempo di dare l'avvio alla creazione di un mito che forse resiste ancora oggi. Non solo per i giovani, tra i quali la popolarità di O'Hara era crescente — e la popolarità ha quasi sempre un substrato di simbolica mitizzazione — ma anche tra i «colleghi», newyorkesi e non, e tra i critici. L'edificazione di questo mito, a mio parere, è in parte dovuta all'atteggiamento innaturale nei confronti della morte, caratteristico della moderna civiltà occidentale, in particolare quella «over-industrialized» degli Stati Uniti. Nel paese dove a malati inguaribili viene differito il trapasso con tecniche che poco hanno di scientificamente morale, dove esistono — già operanti — criocamere che accolgono ibernati i cadaveri di chi spera nella futura scoperta di un sistema che gli restituisca la vita; in questo paese, dicevo, è difficile accettare come un'infausta decisione del destino la morte di un uomo a quarant'anni. Ancora di più se questi è un poeta e un poeta celebre, emblematico. Ecco quindi una fioritura di ipotesi e spiegazioni volte a inserire la morte di O'Hara in un contesto di metafisica, irrazionale «volontà di morte». Da Elaine de Kooning — per la quale il poeta avrebbe visto, volutamente incerte, i fari del veicolo che stava per colpirlo — al critico James M. Saslow, per il quale un po' tutti gli esponenti dell'avanguardia di New York «deliberately courted death — at once the most taboo and the most sublime experience. (...) The whole New York art scene was shattered by this mystery which seemed to touch so many chords in their collective struggle»⁴⁷. Perfino uno studioso come Richard Howard, autore di uno dei migliori contributi critici sul poeta, sembra pendere per un'interpretazione «metafisica» dell'evento: «...he was death-ridden, doom-haunted...the entire effort of these truly pulverized poems consists in O'Hara's fulfilling his

47. JAMES M. SASLOW, *The New York School*, «The Advocate», 2 June 1976, pp. 31-33.

vanquishment, in extending of perdition...O'Hara would have recognized his death of Hippolytus (his true Phaedra was New York), and that death does deny accident...»⁴⁸.

A proposito della morte più o meno deliberatamente cercata da O'Hara, a mio avviso è definitivo quanto scrive la Perloff: «It seems safe to say that if he had wanted to commit suicide, if he had «courted death» as the myth has it, there would have been a much surer way of doing it. Being hit by a beach buggy is hardly a guarantee of instant — or certain — death, and indeed, as we have seen, O'Hara did not die immediately and remained conscious until the end. I cannot even regard the poet's act as an unconscious death wish — what Yeats called 'a lonely impulse of delight'. The circumstances were too trivial, too fortuitous — one might say, too ridiculous. Who would think that one could be killed by a beach buggy? If, moreover, O'Hara had somehow survived the accident, what shape would the myth take then? I think, accordingly, that it is time to forget all about Fire Island and the so-called «killing» — or instinctive suicide — of Frank O'Hara. For what really matters is not the myth of the *poète maudit* but his work»⁴⁹.

Due altre ragioni, inoltre, corroborano l'idea di fatalità dell'incidente. Il poeta aveva attraversato un periodo di grande depressione a causa di delusioni sentimentali: soprattutto la fine della relazione con Vincent Warren preceduta, all'inizio del decennio, dalla chiusura definitiva con Grace Hartigan; nella primavera del '66, però, tra lui e il ballerino canadese era rinato l'antico interesse e proprio in agosto i due, nuovamente insieme, avrebbero dovuto compiere un viaggio a Montreal per assistere all'ultima «performance» di Vincent, che si ritirava dalle scene. Di carattere professionale l'altro motivo: alla fine dell'anno il poeta sarebbe stato nominato *Curator* del Museo d'arte moderna e il nuovo incarico lo avrebbe ulteriormente ripagato degli sforzi, veramente notevoli, compiuti per far conoscere la pittura americana specie in Euro-

48. RICHARD HOWARD, *Alone with America*, «Atheneum», New York, 1969, pp. 396-412 *passim*.

49. MARGORIE PERLOFF, *op. cit.*, p. 5.

pa. Infine, aveva appena rimesso mano alla stesura, iniziata e non completata da tredici anni, di una commedia in collaborazione con due poeti che erano tra i suoi migliori amici, John Ashbery e Kenneth Koch.

Certo, tale frenetica attività non basta a spiegare l'effettivo riflusso nella sua produzione poetica, dopo i «glamorous 50s». Basti pensare che nei *Collected Poems* solo 84 pagine — delle 491 contenenti le poesie — coprono il periodo tra il 1961 e il 1966; e di queste la maggior parte figurano composte tra il '61 e il '62. Sempre stando alle diligenti note dell'*editor* Donald Allen, nel '63 risultano appena undici componimenti, tredici nel '64, tre nel '65 e uno solamente nel '66. Ora, fare congetture sui possibili recuperi della vena creativa di O'Hara può sembrare ozioso: ciononostante — soprattutto pensando alle rasserenate condizioni spirituali del poeta — credo si possa affermare che la seconda metà degli anni sessanta avrebbe visto una ripresa dei suoi momenti migliori; così come — per portare un paragone insieme vicino e lontano — l'arte di T.S. Eliot aveva consegnato il mirabile «Ash-Wednesday» dopo il gran gelo esistenziale di «The Waste Land».

Ma per tornare alle «spiegazioni» della sua morte, mentre è da respingere la tesi del suicidio di O'Hara, è nondimeno indubitabile che il poeta — è un altro elemento tematicamente «classico» — sentisse molto il senso della fine. L'atteggiamento verso la morte è in lui estremamente variegato. Essa è avvertita «modernamente» alla maniera — più che dei pittori, stavolta — del cinema o della musica contemporanea: ossia come la dissolvenza che sfocandola «sopprime» l'immagine o come la dissoluzione di un gruppo di note in un finale «immotivato», non introdotto da accordi precedenti, secondo lo stile dodecafonico. Si sente però, oltre gli sperimentalismi attuali, anche l'influenza delle «aridità» eliotiane e dei Romantici, soprattutto Keats. Né potrebbe essere diversamente, a parte l'universalità del tema, considerate le vaste letture e la cultura di O'Hara. Inoltre, per quanto si voglia essere moderni, anticonformisti, addirittura *underground*, non è possibile per uno scrittore americano non risentire di tutta la tradizione puritana che ormai da secoli sostanzia la letteratura di quel paese, costituendone quasi il marchio nazionale. La si può al più cancel-

lare, nel senso che si possono superare come fanno O'Hara e tanti altri, gli stilemi appunto letterari nei quali quella tradizione vive; ma non è possibile scorporare la realtà attuale, letteraria e non, dal tessuto connettivo che la unisce al passato. E gli *autos da fé* di Salem, i boschi incantati, i cuori pietrificati, le danze degli scheletri sono presenti, per strano che possa sembrare, anche nella «coscienza» dei poeti di New York, così come lo sono nei romanzi di Norman Mailer o di Saul Bellow.

Anche se è maggiormente negli ultimi anni che il poeta fa sentire la sua «preoccupazione» dell'aldilà, non mancano poesie di molto precedenti in cui tale idea è presente. Ad esempio, «Night Thoughts in Greenwich Village» offre versi come questi:

...The too young
find the grave silly and
every excess absurd. I,
at twenty four, already
find the harrowing laugh
of children at my heels —
directed at me!...
O my coevals! we cannot die
too soon. Art is sad and
life is vapid. Can we thumb
our nose at the very sea? ⁵⁰

Sono pensieri neri, proprio come la notte al «Village», malgrado la chiusa burlesca pronunciata un po' a denti stretti. Uno stato d'animo affine lo si sente anche in «Poem», dove gli specchi evocano al poeta i fantasmi di un'innocenza perduta:

.....
When I am fifty shall my
face drift into those elongations
of innocence and confront me?
Oh rain, melt me! mirror, kill! ⁵¹

50. *Collected Poems*, p. 38.

51. *Collected Poems*, p. 39.

Anche il riscatto, la rigenerazione, è ottenibile soltanto attraverso la discesa nell'Ade. Per rinascere purificati bisogna prima morire:

Now I am quietly waiting for
the catastrophe of my personality
to seem beautiful again,
and interesting, and modern⁵².

In «Hôtel Transylvanie» traspare quello che deve essere stato per il poeta un momento di terribile depressione; c'è anche un esplicito riferimento al suicidio, subito superato con una ironia che però, in questa lirica, sembra più amara che mai:

you know that I am not here to fool around, that I must win or die.....

.....if the floods of tears arrive they will wash it all away and then you will know what it is to want something, but you may not be allowed to die as I have died, you may only be allowed to drift downstream... for six seconds of your beautiful face I will sell the hôtel and commit an uninteresting suicide in Louisiana where it will take them

[a long time

to know who I am / why I came there / what and why I am and made to happen⁵³

Gli accenti di disperazione e di solitudine si fanno più frequenti, più continui, nei componimenti della fase finale; nella lirica «On Rachmaninoff's Birthday 1961» si legge:

Darkness and white hair
everything empty, nothing there,
but thoughts how awful
image is, image errrg
all see nothing but the past
the serpent is coiled thrice
around her she is dead ...⁵⁴

52. *Ibid.*, p. 201. Il titolo è «Mayakovsky».

53. *Ibid.*, p. 350.

54. *Ibid.*, p. 419.

Al poeta, tutto rivolto a un passato ormai lontano, qui il futuro non sembra riservare che il buio di un'esistenza destituita di ogni significato. Il pericolo maggiore è la perdita dell'identità, come in «Memoir of Sergei O...»:

...where am I what is it
I can't even find a pound small enough
to drown in without being ostentatious.⁵⁵

In «Yesterday Down at the Canal» si rifà avanti l'idea del suicidio, anche questa volta, però, esorcizzato con un umorismo masochistico; il poeta, oltre il gesto, mette in berlina anche se stesso:

can I borrow your forty-five
I only need one bullet preferably silver
if you can't be interesting at least you can be a legend
(but I hate all that crap)⁵⁶

In genere O'Hara non abbandona mai l'umorismo, che resta alla base della sua arte; ma è uno spirito diverso, privo della serena levità di quello a cui egli ci ha abituati: pare che il poeta lo adotti quasi per un «dovere artistico». Forse vorrebbe sfuggire, almeno per un po', al *rôle* che la notorietà crescente gl'impone; magari lanciando il suo «plaintive anthem» dall'abbraccio consolatore di un nuovo affetto. Ma non è possibile, ed allora egli preferisce tacere o quasi, in *surplace* esistenziale, in attesa di recuperarsi. Talvolta ci riesce, come nella lirica «Poem», dove ci sono lo spirito, lo *charme* e la ludicità delle ore più felici:

Lana Turner has collapsed!
I was trotting along and suddenly
it started raining and snowing
and you said it was hailing
but hailing hits you on the head

55. *Collected Poems*, p. 433.

56. *Ibid.*, p. 429.

hard so it was really snowing and
 raining and I was in such a hurry
 to meet you but the traffic
 was acting exactly like the sky
 and suddenly I see a gasline
 LANA TURNER HAS COLLAPSED!
 there is no snow in Hollywood
 there is no rain in California
 I have been to lots of parties
 and acted perfectly disgraceful
 but I never actually collapsed
 oh Lana Turner we love you get up⁵⁷

Malgrado tutto, O'Hara è ancora in grado di affermare l'inesausta carica vitale e lo slancio che, anche nella lunga parentesi di aridità, contraddistinguono tutta la sua vita di uomo e di artista: «I never actually collapsed». Ma a farlo cadere, e definitivamente, pensa il caso; con un'ironia degna, anzi purtroppo superiore, a quella della sua vittima. E, vorrei dire, vittima due volte. Dopo la morte di Frank O'Hara sembra esserci una gara a chi tiene l'orazione funebre più vibrante, a chi compone l'epicedio più ispirato, a chi scrive il necrologio più sentito. Nell'edificazione del mito del poeta newyorkese ciò significa gettare benzina sul fuoco. Non credo che tanta pur commossa partecipazione avrebbe fatto piacere a chi, nella lirica «Biotherm», aveva scritto;

I don't think I want to win anything I think I want to
 [die unadorned⁵⁸

Gli anni cinquanta rappresentano dunque il periodo più fecondo per la produzione poetica di O'Hara; egli consegue gli esiti migliori, non tanto per l'importanza dei singoli componimenti — che non ne mancano di validissimi anche nei sei anni che seguono — quanto perché in quel decennio egli riesce a incanalare compiutamente tutte le suggestioni artistiche che gli anni dell'ap-

57. *Collected Poems*, p. 449.

58. *Ibid.*, p. 436.

prendistato gli erano andate dettando e a impadronirsi di uno stile e di una *stance* che divengono suoi peculiari.

Anche nel panorama variegato, composito, addirittura magmatico della sua ispirazione — come testimoniano le differenze tra le varie raccolte di versi date alle stampe — egli riesce a riportarsi (e a riportare il lettore) a un nucleo fondamentale unitario, delincato da quei luoghi ricorrenti nelle sue poesie: l'amore, la vita sessuale, la città, l'arte (intesa come generica pulsione estetica ma anche come «gemellaggio» lirico-figurativo). Gli stilemi attraverso cui O'Hara dispiega le sue qualità creative non appartengono a lui solo ma sono, in misura variabile, comuni un po' a tutti i rappresentanti delle correnti contemporanee, da Ginsberg a Olson, da Kerouac a Ashbery: desiderio di rinnovamento nel linguaggio; forte senso dell'ironia e spesso dell'autoironia, declinate in momenti ora comici ora tragici; consapevolezza «sarttriana» di una incomunicabilità sempre più abissale; disagio di fronte alla condanna allo «stare al mondo» — Montale o Pavese avrebbero detto il «male di vivere» — esorcizzabile solo con una spasmodica e onnivora adesione (dove, appunto, l'ironia) al mondo stesso; rifiuto della propria «presenza» in un contesto di generale convinzione, sia essa espressa dalle vigenti strutture politico-sociali o semplicemente da un atteggiamento consensuale e borghese. O forse i contemporanei «apocalittici» sembrano voler comporre, nel caos dell'esistenza, la perduta armonia, il dissolto ordine universale. Questa moderna ricerca della «coincidentia oppositorum» — ricerca molto più lucida e consapevole di quanto non traspaia dai loro versi «sciatti» o «incomprensibili», ch  il punto   proprio li — ripropone l'archetipo del viaggio, della disperata e romantica *quest* per la conoscenza. E li ritroviamo cos  lungo la loro mitica strada, a struttura circolare, che non conduce in nessun luogo.

Chi ha bisogno di certezze, che s'illude di arrivare a una meta, non   certo a Frank O'Hara (ma a quale, dei moderni poeti americani?) che deve guardare. In ci  il poeta di New York non si discosta dal *mainstream* generazionale. Anche lui   cantore ironico, sommamente inclusivo, delle inquietudini della nostra epoca. Ma la differenza sta nel modo: egli non assume i toni bardici di Ginsberg o provocatori di Ashbery o solipsistici di Corso. Non

fa «discorsi della montagna». La sua parola non la urla e non la bisbiglia, essa non è *Logos* né confessione. Essa, piuttosto, rappresenta l'artista stesso che la esprime; egli è i suoi versi. Forse per questo la poesia di O'Hara appare più ambigua, più sfuggente di quella di altri componenti l'avanguardia americana. E il suo vedere le cose più dall'interno, il suo scetticismo sofisticato e arguto, hanno alimentato alcuni giudizi riduttivi — primo fra tutti Ginsberg — della sua personalità artistica: «gaudy poet» e «chattering Frank» lo definisce l'autore di *Howl* nella lirica intitolata «City Midnight Junk Strains», scritta per commemorare l'amico quattro giorni dopo la sua morte. Per Ginsberg, nonostante l'affetto, Frank rimane il poeta che si aggira per la Quinta Strada «with your tie / flopped over shoulder in the wind...off to a date with Martinis & a blond»; con la scomparsa di lui lamenta quella di «so many fine parties and evenings' / interesting drinks...». Ma questa è l'immagine pubblica di O'Hara ed è fatale che lui e Ginsberg non riescano ad avere, oltre la personale, sincera amicizia, gran che in comune. Pur nell'affinità di intenzioni, O'Hara è privo degli interessi «metafisici», religiosi, messianici di Ginsberg. Poeta «urbano» se altri mai, la sua ricerca la svolge in città, nella sua Manhattan, fedele alla regola agostiniana del «noli foras ire»; peccato che nel suo agnosticismo non creda anche alla «veritas» che alberga «in interiore homine».

Come si è visto, già qualche anno prima della morte il nome di O'Hara si comincia a diffondere, specialmente tra i giovani che del suo stile hanno imparato, in modi per lo più ripetitivi, le forme colloquiali, i toni *matter of fact*; abbastanza stranamente ciò avviene proprio in un periodo in cui l'impegno dell'artista verso la poesia è sensibilmente scemato, per i motivi che abbiamo visto. Benché il O'hara sia alieno da qualsiasi strategia atta a caldeggiare la pubblicazione delle sue opere o dai giochi, sovente meschini, allo scopo di ottenere premi letterari, con la fama gli vengono pure i primi riconoscimenti a livello accademico e «ufficiale». Al suo posto, forse, un altro si lascerebbe «inquinare» dalla popolarità; ma egli resta l'O'Hara di sempre, quello che gli amici — altrettanto celebri o no — conoscono come l'animatore instancabile di feste ma anche di dibattiti culturali. Se ora lo si vede di meno è col-

pa degli impegni e dei frequenti viaggi all'estero, non del fatto che s'è montato la testa. In ogni caso, non ne avrebbe avuto il tempo: la morte, sotto la specie di «dune buggy», lo coglie all'apice del successo.

Come ad alcuni, a me sembra inconsistente l'ipotesi che l'incidente sia stato causato da una inconscia volontà di morte, ma pur scartando tale versione «freudiana» è lecito — a giudicare dalla ricorrenza di *Thanatos* nell'ultima parte della sua produzione — parlare di «senso di morte». Come si è notato, molte di quelle liriche contengono addirittura accenti di profetica consapevolezza. È possibile, dunque, che il poeta abbia in qualche modo sentito la fine, se tanto spesso se l'è rappresentata.

Quale ne sia comunque la spiegazione, la scomparsa di Frank O'Hara ne sanziona automaticamente la leggenda; nasce un altro mito americano. E nasce in un momento in cui il poeta, inconsapevole, avrebbe ancora potuto ripetere, con Melville, «ho scritto un libro malvagio e mi sento puro come un agnello».

CARLO GIACOBBE

DEFENDING THE GROVES: GARY SNYDER'S POETRY OF THE EARTH

*Introduction: Anthropology, from the Other Side of the Fence**

In an essay of 1968, Stanley Diamond expressed his concern that the search for the primitive should regain its central role in anthropology. Abstraction, he wrote, inevitably narrows the scope of anthropology and turns it into a «symptom of our civiliza-

- *
 - (BC) *The Back Country*, by GARY SNYDER. New York: New Directions, 1968.
 - (DA) D. ALLEN, ed., *On Bread & Poetry*. A Panel Discussion with Gary Snyder, Lew Welch & Philip Whalen. Bolinas: Grey Fox Press, 1977.
 - (EF) F. FAAS, ed., «Gary Snyder». Interviews, pp. 105-142 in *Towards A New American Poetics. Essays & interviews*. Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1978.
 - (EH) *Earth House Hold*, by GARY SNYDER. New York: New Directions, 1959 (Fifth printing).
 - (FE) FAAS, ERNEST, «Gary Snyder». Essay, in *Towards a New American Poetics: Essays & Interviews*. Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1978 (pp. 91-103).
 - (ET) *The Yudo Trilogy*, by GARY SNYDER. Berkeley: Shaman Drum, 1973.
 - (HM) *Lie Who Hunted Birds in His Father's Village. The Dimensions of a Haida Myth*, by GARY SNYDER. Bolinas: Grey Fox Press, 1979.
 - (MT) *Myths and Texts*, by GARY SNYDER. New York: Totem Press in association with Corinth Books, 1960.
 - (ND) «Now, India», by GARY SNYDER (pp. 1-99), in *Caterpillar*, no. 19, October 1972 (Copyright Clayton Fisheman).
 - (NT) N. TARN, «From Anthropologist to Informant: A Field Record of Gary Snyder». *Alcheringa*, 4 (Autumn 1972), pp. 104-113.
 - (O) Diary excerpts dated 1958, 1959, in *Origin*, no. 2, 2nd Series (Copyright 1963, Cid Corman, printed by the Genichido Press).
 - (OW) *The Old Ways. Six Essays*, by GARY SNYDER. San Francisco: City Lights Books, 1977.
 - (PS) PAUL, STEPHEN, «From Lookout to Ashram: The Way of GARY SNYDER». *The Iowa Review*, Summer 1970, pp. 76-89; *The Iowa Review*, Fall 1970, pp. 70-85. (Published under same title, with addition of an Author's Note, in PAUL, S., *Repossessing and Renewing. Essays in the Green American Tradition*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1976).
 - (RW) *Regarding Wave*, by GARY SNYDER. New York: New Directions, 1970.
 - (R) *Riprap, & Cold Mountain Poems*, by GARY SNYDER. Writing 7. San Francisco: Four Seasons Foundation, 1969.
 - (S) *Six Sections from Mountains and Rivers without End Plus One*, by GARY SNYDER. Writing 9. San Francisco: Four Seasons Foundation, 1970.
 - (TI) *Turtle Island*, by GARY SNYDER. New York: New Directions, 1974.

tion, congruent with, rather than antithetical to it». What is needed, instead, is a «sense of the totality and immediacy of human experience». It is by bringing man to the fountain of his being and by embracing, rather than rejecting, what is primary in human nature, that civilization can be healed. Finally, witness «every thinker of consequence from the beginning of the industrial revolution», Diamond stresses the cathartic value of history¹.

The search for the primitive, as Diamond espoused it, has nothing to share with the irrationalism of the «new barbarians». In emphasizing the historical dimension of consciousness, he draws a careful distinction between rationalizations which only serve to reinforce the pathology of the age, and the need for a vision to be gained within, not outside, the pale of history, i.e. reason. Thus, he avoids the ultimate identification of the uses of reason with reason itself which underlies the antiscientific bias and the gospel of self-fulfillment propagated by the tritest and most promissory side of the counter-culture. The vision advocated by Diamond can be attained only through a serious questioning of the human predicament in different cultures, which will yield an insight into the «nature of human nature». It requires direct experience, intellectual pursuit, and moral discipline.

This attitude is central to the life and work of the author who has occasioned this paper: Gary Snyder himself has described it as a willingness to «open up, explore and grow».

«Primitive» is a central concern for Snyder as well as for the group of poets and translators who are making increasingly available a wealth of oral/tribal literature within the framework of very clearly stated directives, the most comprehensive of which is the intention to combat cultural genocide.

His work is grounded in anthropology, mythology, folklore and linguistics: Snyder's interest in these areas dates back to his college career. To develop the study of oral literature, he later attended courses at Indiana University, where he worked with Charles

1. Cf. S. DIAMOND, «The Search for the Primitive», in A. MONTAGU, ed., *The Concept of the Primitive* (The Free Press, New York, 1968).

Voegelin and Thomas Sebeok among others, and started making his connections with the various 'anthros' -anthropologists, and 'anthrolinguists'.

However, almost since the inception of his postgraduate work, Snyder realized that his interest in anthropology was, so to speak, from the other side of the fence: or as he put it very nicely in an interview with Nathaniel Tarn, «I didn't want to be the anthropologist but the informant» (NT, 109).

The poet in him was growing impatient with objective data, and more so with anthropological curiosity: studying people, but not really participating in (= respecting) their lives. These feelings made him a precursor of the polemic that later developed into an attack against the 'anthropological vultures'². Snyder quietly chose to leave academia and the analytical mind. Thus, his journey from the Far West to the Far East, where he sought and apprehended new ways of the mind. The «bearded Berkeley cat (...) hung up on Indians» — Kerouac's Japhy Ryder, who loved mountaineering and spoke of «the East meeting West» — took years of (tough) Zen discipline in a Kyoto monastery³.

A Beat, a Zenist, a traveller to Japan and India, and all the while an American pragmatist and a poet of the back country of the West: but not like Coyote, the shapeshifter in the native Ame-

2. The resentment and distrust caused among American Indians by anthropologists, especially the students and amateurs swarming to the reservations during the summer, is best explained in VINCE DELORTA'S *Custer Died for Your Sin* (Macmillan, New York, 1969).

3. ALLEN GINSBERG, Sept. 9, 1955: «...a bearded Berkeley cat name of Snyder, I met him yesterday (via Rexroth suggestion) who is studying Oriental and leaving in a few months on some privately put up funds to go be a Zen monk (a real one). He's a head, peyotist, laconist, but warmhearted, like looking with a little beard, thin, blond, rides a bicycle in Berkeley in red corduroy an levis and hangup on indians ... Interesting person» cf. A. CHARITIS, compiler, *Scenes Along the Road*, Gotham Book Mart, NY, 1972, p. 30).

IN JACK KEROUAC'S novel, *The Dharma Bums* (Signet Books: N.Y., 1958), Japhy Ryder (= Gary Snyder) says: «Think what a great world revolution will take place when East meets West finally, and it'll be guys like us that start the things. And: «The closer you get to real matter, rock air fire and wind, boys, the more spiritual the world is. All these people thinking they're hardheaded materialistic practical types, they don't know shit about matter, their heads are full of crazy ideas and notions».

rican lore he knows so well⁴. From the actual experience of different cultural situations — a life which can be contained in the metaphor of the vision quest — he has drawn a firm grasp of the 'minimally human', a deep understanding of the man-nature continuum, and a sense of wholeness. This well-founded (and hard-won) identity flows into a poetry which attends to «the most archaic values on earth».

Snyder's work belongs with a non-ethnocentric American literature which is trying to write a continental history, and to establish a new contact with the land. But the land is Turtle Island: and to see it as its original inhabitants and owners saw it, means to look at history from a different angle than the Frencans, the Coopers, the Parkmans, the film-makers of the American tradition. It means a knowledge of native lore: hence ethnopoetics, expressing in the first place an awareness of the plurality of cultures that were lost and a concern to change the trend towards monoculture in contemporary civilization. Snyder's radicalism vies for a rediscovery of the most archaic values of «housekeeping on earth», a form of «sacramental» ecology.

At home with the subculture «which has been a powerful undercurrent in all higher civilizations», and indeed a heir to the Emersonian tradition⁵, Snyder is working out a mythopoesis native to the American continent but parent to all of humanity, for «the wild and the unconscious are the same». His advocacy of a life (not 'lifestyle') based on a primitive/primary relation to the biosphere comes close to Diamond's conception of the search for the

4. In Snyder's view, native mythology is a key to «the flavor of the land». The incorporation of native myths into his poetry has both cultural and political significance, for it runs counter to the ethnocentric bias of expansionist imperialism.

5. Snyder's life in the backcountry — as a logger, a lookout, a mountain-climber — makes the comparison with Thoreau inevitable. His first journals, covering his summers as a lookout in 1952 and 1953, look 'inward' as much as 'outward', wander into 'vast and cosmogonical themes' and yet observe very closely the flora and fauna, the changing shapes of the clouds and the speech of the occasional visitors. One could say, using Emersonian language, that nature helped him to know 'the flag of his disposition': for it was at this time that Snyder came to terms with his vocation as a poet, and resolved to go to Japan and further pursue his Zen training.

primitive. Like the anthropologist in Diamond's image, he is seeking the lay of the land — usable to all lands.

II

The Poetry: Defending the Groves

Snyder's major poetic mode is perhaps the 'confessional' lyric, located at the razor-edge where perception of the world outside meets the perception of the self -inner states and changes. It is in these poems, rather than in the more complex structures of *Myths and Texts* and *Six Sections*, that the consolidation of his approach to form can perhaps be more aptly shown.

«Piute Creek», one of the first poems in Snyder's earliest collection, contains many indications of the directions he is taking.

- 1 One granite ridge
 A tree, would be enough
 Or even a rock, a small creek,
 A bark shred in a pool.
- 5 Hill beyond hill, folded and twisted
 Tough trees crammed
 In thin stone fractures.
 A huge moon on it all, is too much.
 The mind wanders. A million .
- 10 Summers, night air still and the rocks
 Warm. Sky over endless mountains.
 All the junk that goes with being human
 Drops away, hard rock wavers
 Even the heavy present seems to fail
- 15 This bubble of a heart.
 Words and books
 Like a small creek off a high ledge
 Gone in the dry air.
 A clear, attentive mind
- 20 Has no meaning but that
 Which sees is truly seen.
 No one loves rock, yet we are here.
 Night chills. A flick
 In the moonlight

- 25 Slips into Juniper shadow:
 Back there unseen
 Cold proud eyes
 Of Cougar or Coyote
 Watch me rise and go.

The accumulation of nominal syntagmas in lines 1-8, especially the symmetrical balance and repetition in line 5, build up a stereoscopic effect, the wandering of the eye which sets the stage for the wandering of the inner eye, in the second part. Here, the complex noun phrase in line 12 and the metaphor in 13 (the wavering rock, a *contradictio in adiecto*, perhaps a little overdone with the addition of the adjective, 'hard') set off the conceptual lines 19-22, which lead to the severe, aphoristic phrasing of line 23. This assertive statement resolves the dialectic contrast which is at the heart of the poem, between actuality and possibility, the need to accept what is here and the temptation to wander into the world of the possible. Once the contradiction is resolved, the involved syntax of 20-22 (negatives, adversatives, main clauses and dependent clauses) dissolves into short plain and 'flowing' sentences, while carefully patterned alliterations and the polysyndeton in the final lines («or», «and») bring the close. The speaker suddenly materializes in the last line, but in the objective case. The cataphora in line 15 («this») anticipates the «window scene» type of viewpoint, but the deixis in line 26 («back there unseen») reverts the perspective to a direct first-person speaker, and finally, in the last line, the speaker is foregrounded through the eyes of an unseen other. This play on perspectives is emphasized by the shift in register and modality between the colloquial («junk»), even sentimental («this bubble of a heart») and highly phatic («back there») language of the speaker expressing his own sensations and the more formal idiom of the generalized statement («...yet we are here»). In a sense, this poem is a study in perspectives, where sensations and thoughts are foregrounded and the subject is backgrounded, and eventually absorbed in the last semantic nucleus of the slipping away in the night. Both the syntax and the phonic structure form a semantic interface, and the reversal of expectations

produced by mentioning the subject in the accusative case gives thrust to the ending.

«Nooksack Valley», the central poem in *Riprap*, displays a far more articulate use of syntax, with a subtle play on symmetry and variation, subordination and coordination:

- 1 At the far end of a trip north
 In a berry pickers cabin
 At the edge of a wide muddy field
 Stretching to the woods and cloudy mountains,
- 2 Feeding the stove all afternoon with cedar,
 Watching the dark sky darken, a heron flap by,
 A huge setter pup nap on the dusty cot.
 High rotten stumps in the second-growth woods
 Flat scattered farms in the bends of the Nooksack
- 10 River. Steelhead run now
 a week and I go back
 Down 99, through towns, to San Francisco
 and Japan.
 All America south and east
 Twenty-five years in it brought to a trip-stop
- 15 Mind-point, where I turn
 Caught more on this land-rock tree and man,
 Awake, than ever before, yet ready to leave.
 dammed memories,
 Whole wasted theories, failures and worse success
- 20 Schools, girls, deals, try to get in
 To make this poem a froth, a pity,
 A dead fiddle for lost good jobs.
 the cedar walls
 Smell of our farm-house, half built in '35.
- 25 Clouds sink down the hills
 Coffee is hot again. The dog
 Turns and turns, stops and sleeps.

The spatiotemporal relationships which mark the first movement in the poem, the exposition (1-9), are set by accumulation of details in three lower units whose internal structure is charac-

terized by syntactic equivalence. The first series of prepositional phrases is followed by three verbal phrases where the gerunds induce a static effect, a feeling of suspended physical action which is a preparation for mental activity. These first nine lines are organized in three anaphoric sequences (three prepositional phrases, three verbal phrases, three nominal syntagmas two of which are almost perfectly parallel in syntactic structure), which from the viewpoint of the decoding reader are equivalent to a cluster of expectations: the subject is made explicit in line 10, introducing the flurry of thoughts which makes up the central part of the poem. External time is suspended, and all the time references are related to the sensations and thoughts of the speaker. This part, the development of the inner crisis of the speaker is also the critical part of the poem, with jagged lines and fragmented sentences, and the final parataxis —the crowding up of memories in the mind—culminating in the mention of the cedar walls, which are perceived both as elements of the external reality and as the oldest memory in the subject's life, the objective correlative for memory itself. This return to external reality, marked by a time adverbial which places the whole poem in a much clearer situational context («again» reveals that the thoughts of the speaker have covered the time interval required to heat the coffee), brings in the conclusion of the poem. Here, the metaphor of the dog shifts the perception of time from the private, inner dimension to the eschatological dimension, and the release of the mind coincides with the denouement of the poem.

«Nooksack Valley», with its three distinct movements and the tense fragmentation of the middle part, is in itself the enactment of a thought: both the thinking that takes place within a certain amount of time, and the difficulty of making it into a poem (see the lines 20-21). The latter point is developed in section 3 of «A Stone Garden», another poem where the landscape is an objective correlative for the speaker's inner condition. As Sherman Paul has remarked, «A Stone Garden» is the answer, or the follow-up, to «Nooksack Valley». The impulse to recoil from new experiences and to seek refuge in memories of time past, which is central in «Nooksack Valley», is answered in «The Stone Gar-

den» by the deep-felt impact with Japan, the new environment eliciting a variety of moods and responses. These reactions are so difficult to filter into the truthful permanence of poetry that inspiration seems to fall short:

3

Thinking about a poem I'll never write,
 With gut on wood and hide, and plucking thumb,
 Grope and stutter for the words, invent a tune,
 In any tongue, this moment one time true
 Be wine or blood or rhythm driving it through—
 Creating empty caves and tools in shops
 And holy domes, and nothing you can name;
 The long old chorus blowing underfoot
 Makes high wild notes of mountains in the sea.
 O Muse, a goddess gone astray
 Who warms the cow and makes the wise man sane,
 (& even madness gobbles demons down)
 Then dance through jewelled trees & lotus crowns
 For Narahito's lover, the crying plover,
 For babies grown and childhood homes
 And moving, moving, on through scenes and towns
 Weep for the crowds of men
 Like birds gone south forever.
 The long-long hawk of Yakamochi and Thoreau
 Flits over yonder hill, the hand is bare,
 The noise of living families fills the air.

The invocation to the Muse follows the traditional image of the poet at a loss on a perilous sea: and the danger that the poet is braving is precisely that of tradition without inspiration, the temptation to fall back on mere technique and settle for less than the authenticity that gives a true poem its universal significance. This section of «A Stone Garden», besides confirming the interest in sound patterns already visible in the first poems of this collection, brings out the themes of inspiration and composition which are then consolidated into the directives of 'Riprap', the closing poem:

Lay down these words
 Before your mind like rocks
 placed solid, by hands
 In choice of place, set
 Before the body of the mind
 in space and time:
 Solidity of bark, leaf, or wall
 riprap of things;
 Cobble of milky way,
 straying planets,
 These poems, people,
 lost ponies with
 Dragging saddles-
 and rocky sure-foot trails.

Poetry as solid construction work, the careful positioning of the single elements: artisan care, the paving of a riprap, not a standard road. The impulse behind the work may be far-reaching, and unpredictable, but the method is safe and reliable, and the work will not suffer the injuries (in Pound's words, the *usura*) of time because it is molded in the fire of experience:

Granite: ingrained
 with torment of fire and weight
 Crystal and sediment linked hot
 all change, in thoughts,
 As well as things.

Experience, which gives language the moral capacity to contain and outlast physical and mental change, is all-inclusive. The stuff of poetry is 'cobble of milky way' but also 'ants and pebbles' (line 18, not quoted here). The whitmanesque movement into the cosmos and perception of its unity in all dimensions, as well as the notion of the poet as the great equalizer — «dwarfing the great and magnifying the small» — are repossessed *via* the Zen doctrine of the empty mind, which removes the dominance of the conceptual (thus, in Snyder's journals, the joyous entry: «any single thing or complex of things *literally* as great as the whole»).

Poetry is then, at the same time, acceptance and striving: its stuff is all-inclusive and reaching out to the ineffable, but the method is selective. However, the filter does not reside with intellectual formulations: the language speaks things, not ideas.

The world which becomes 'textualized' in the poetry is that of the American Romantic tradition, but the 'textualisation' is modernistic: more precisely, Snyder's early definition of poetry as «a riprap on the slick rock of metaphysics» (MT, 43) is in the line of William C. Williams's «No ideas but in things» (and thus, back to the early Pound).

Like *Riprap*, which contained the translation of Han-Shan's Cold Mountain poems, *The Back Country* includes the translation of a number of free-verse poems by an Eastern poet, the Japanese Miyazawa Kenji. The poems, which, as Sherman Paul has remarked, «show us what Snyder has tried to assimilate» (PS, 223), deal with the relationship between man and nature in the Buddhist universe.

It is interesting to see in what way Snyder has approached the same theme in his own poems, particularly in the first section of *The Back Country*.

«Sixth-month Song in the Foothills»

In the cold shed sharpening saws,
 a swallow's nest hangs by the door
 setting rakers in sunlight
 falling from meadow through the doorframe
 swallows flit under the eaves.
 Grinding the falling axe
 sharp for the summer
 a swallow shooting out over
 over the river, snow on low hills
 sharpening wedges for splitting.
 Beyond the low hills, white mountains
 and now snow is melting, sharpening tools;
 pack horses grazing new grass
 bright axes -and swallows
 fly in to my shed.

The repetition of a lexeme from the first line ('shed') in the closing line incapsulates the poem as it were, and the language capsule contains a remarkable amount of homophonic and/or homographic syllables. Ekbert Faas has noted that this poem seems to follow Olson's principles of 'composition by field', and indeed Snyder's peculiar use of verbs — elliptical gerunds and the shift from gerund to present tense — brings to mind Olson's directives. While the gerunds and the adjectival -ing forms provide a sense of immediacy, of the poem growing together with its actantial content, the simple present absorbs the experiential/phenomenological instant into a timeless dimension. Language is brought back to a primeval, referential role: its naming power, the «leap of words to things» mentioned in «A Stone Garden» places every thing or event on the same level as everything else, including the subject perceiving the whole. The subject is at the same time central and marginal and thus it is implicitly felt, but 'kept out of sight' until the end — a device not infrequent in Snyder's poetry. Under this 'poetry of the moment' lies the cosmology of 'interdependent co-creation' amply discussed in the essays of *Earth House Hold*, and this profoundly equalitarian conception of the universe in its eternal being/becoming contains a sacramental element that is revealed in this poem by the iteration of the lexeme 'sharpening'. Nature is wakening, and man participates in the seasonal change by literally and metaphorically sharpening his tools: the action itself takes on by repetition the importance of a ritual. It is a rite of passage, marking and celebrating an elemental change in the life of the universe, and the concluding image of the poem bears the joy and vigor of the new life breaking in. The punctuation itself takes on the role of signifier, cooperating with the running sounds and with the syntactic device of ellipsis to give the poem its dense texture of single images accumulating and finally rushing to the emphatic close. This type of ending has attracted the attention of the critics, for it is not unusual with Snyder to conclude his poems in a fashion which may seem «outwardly closed» (EF, 127). It must be noticed, however, that the 'capsule' effect is usually obtained with such an intense image that the poem tends to 'live on' at the non-verbal level in the mind of the reader. This featu-

re, which Snyder calls «communicative coherence», has become increasingly prominent in his subsequent collections of poems. Another poem from *The Back Country* which deserves to be discussed within this framework is:

«Burning the Small Dead»
 Burning the small dead
 branches
 broke from beneath
 thick spreading
 whitebark pine.
 a hundred summers
 snowmelt rock and air
 hiss in a twisted bough.
 sierra granite;
 mt. Ritter —
 black rock twice as old.
 Deneb, Altair
 windy fire.

The dynamic thrust of this poem brings to mind the phrase coined by Robert Duncan and later chosen by Snyder as the epigraph for one of his *Turtle Island* poems: «the snakelike beauty of the living changes of syntax». After a slightly tortuous beginning, marked by an anaphoric *incipit*, by dense noun phrases and both finite and non-finite verbs, the poem takes off, flame-like in its graphematic arrangement. This immediate iconic effect is reinforced by syntactic dilatation: the prevalence of nominal syntagmas, with the blanks and ellipses in the syntagmatic chain, suggest the drifting of the eye and the drifting of the mind. The syntactically loose units are arranged in a spatiotemporal sequence, so that the wandering is from the here and now to immeasurable distance in time and space: so that the final image of the windy fire, which brings together the physical, tangible elements (the wind, the burning branches) and the noological dimension (archetipal fire) in the poem, is Snyder's equivalent for Whitman's «a blade of grass is a journeyway to the stars». Or, as Snyder himself puts it in his journal, «any single thing ... *literally* as great as the whole» (EH,

31). The difference from the Romantic tradition lies of course with Snyder's rejection of all forms of display, both of language and feeling. The profound sense of mystery and interconnectedness in nature and between man and nature which underlies these quiet poems is suggested, not described: indeed, Snyder's poetry has been compared to *sumi* painting.

Indian cosmology is the source for Snyder's conception of poetic insight as linked with the very breath and pulse of creation (EH, 22), and his perception of form as «leaving things out at the right spot/ellipse ... emptiness» (EII, 5) comes from Buddhist metaphysics. But Snyder's use of ellipsis, both in his journals and in his poems, seems more in line with Taoist doctrines. Emptiness, energy, anti-action are central to the Taoist vision, which lies at the heart of haiku writing and Japanese Zen.

Although Snyder has written haikus — the journals include quite a few — it is not from such an external coincidence that one can infer a Taoist influence, of course; rather, one can see it in his practice of 'cutting down and cutting down' on the syntax, and interspersing his lines with empty spaces, which by contrast highlights semantic and sound/sight cohesion, the latter relying on the reader's ear and eye for patterns which are both graphemic and phonemic. The texture of «Beneath my Hand and Eye», for instance, relies a great deal on what Emerson called with a nice synesthesia «the musical eye»:

What my hand follows on your body
Is the line. A stream of love
 of heat, of light, what my
 eye lascivious
 licks
 over, watching
 far snow-dappled Utah mountains
Is that stream.
Of power, what my
 hand curves over, following the line.
 «hip» and «groin»
Where «I»
 follow by hand and eye
 the swimming limit of your body.

As when vision idly dallies on the hills
Loving what it feeds on. (BC, 108)

Although Snyder is primarily a poet of nature, *The Back Country* covers a wide range of moods and themes, and includes a number of pieces which develop the 'life-sketch' poems already present in *Riprap*. This type of lyric is usually structured as a sequence of stereoscopic images, or a catalogue of discrete details and gestures portrayed by way of non-finite verbs (gerunds and participles) so that the whole event is cut-off from external time, as it were. Possessive adjectives and even articles are removed, so that the resulting scene is strongly impersonal: the unobtrusive narrator highlights each gesture and sequence in a scene from daily life. An example of this is «Night» (BC, 71,) where the long catalogue of the last stanza provides the context for the love-making described, and turns the scene into a story:

the radio that was never turned off.
the record soundlessly spinning.
the half-closed door swinging on its hinges.
the cigarette that burned out.
the melon seeds spit on the floor.
the mixed fluids drying on the body.
the light left on in the other room.
the blankets all thrown on the floor and the birds
 chirping in the east.
the mouth full of grapes and the bodies like loose leaves.
the quieted hearts, passive caress, a quick exchange
 of glances with eyes then closed again.
the first sunlight hitting the shades. (BC, 71)

Elsewhere, the scene takes on a dramatic rather than a narrative quality, and the speaker intrudes into the character's minds or watches them with sympathetic humor: in «The Public Bath» for instance, this technique conveys the cultural distance of the speaker and the novelty of his experience:

the bath-girl

getting dressed, in the mirror,
 the bath-girl with a pretty mole and a
 red skirt is watching me:
 am I
 different?

the old woman

too fat and old to care
 she just stands there
 idly knocking dewy water off her
 bush. (BC, 41)

In the highly serious poetry of *Turtle Island*, this type of poem acquires ritual overtones: in «The Bath» each stanza ends in a refrain (*is this our body?*, or: *this our body*) which conveys the speakers' sacred sense of carnal union and creates a contrast with the levity of the family scene.

The short, quieter poems of *The Back Country* show a number of features which become dominant in the later collections — almost «structures the author is programmed to use». «Burning the Small Dead» may be considered as indicative in this respect: the syntax is cut down almost exclusively to a series of noun phrases, and the links are semantic rather than structural. To reinforce the 'capsule' effect, of a total experience lifted out of the flux of real time, the final lexeme («fire») constitutes a semic restatement of the beginning, where the lexeme «burning» is placed in thematic position. The cohesion is semantic, alliterative and also visual. This type of code is further elaborated in the *Regarding Wave* poems, where the exploitation of the phonemic/graphemic components is increasingly obvious, and sometimes *is* the point of the poem itself:

Pleasure Boats
 Dancing in the offing
 Grooving in the coves
 Balling in the breakers
 Lolling in the rollers
 Necking in the cbb
 Balmy in the calms

Whoring in the storm
 Blind in the wind
 Coming in the foam

One may observe that the insistence on verbs which give the inanimate subject an / + animate/ and / + human/ feature qualifies the result as somewhat 'pretty', but this is one of the few light-hearted pieces in the profoundly serious poetry of *Regarding Wave*.

The wave is the central rhythm in nature, the essential vibration at the core of all things, and through it nature is identified as woman: «wave wife woman wyfman» (RW, 3). Thus, the communion with woman is also the extreme identification with nature, the moment when man is reunited to his deepest Self and made whole with creation. The rejection of artifacts and intellectual complications is complete, and the emphasis on the theme of contemplation of/identification with nature, on cycles of life, purification rituals and dance show that Snyder has realized the program that he had set out for the poet in *Earth House Hold*: «Poets, as few others, must live close to the world that primitive men are in: the world, in its nakedness, which is fundamental for all of us — birth, love, death; the sheer fact of being alive» (EH, 118). The man who at one time doubted his own capacity to meet the demands of his karma (cf. BC, 47) has found that to be a poet one should know «the wild freedom of the dance, *extasy*/silent solitary illumination, *enstasy*» (RW, 40). Hence, the emphasis on the sensual and the sexual in *Regarding Wave*, and the identification of the yogins (= poets) as the party of rescue for the exploited classes («animals, trees, water, air, grasses»): the counterpoint of the celebration of nature and fertility is the theme of ecological destruction. A central image and a recurrent structural motif in the phonetic and graphetic pattern of the poems, the wave is also an archetypal symbol: the primeval impulse of creation, against the collective structures and mind structures of the age, epitomized in the image of trade (cf. RW, 47).

While *Regarding Wave* is a poetry of revelation, the finding of the centre whence love and poetry radiate, the previous collections are structured into stages marking a quest or a transformation. *The Back Country*, in its fourfold division (Far East, Far West,

Kali and YAB) maps the wandering into different cultures which is also a journey down into the dark powers of the unconscious and then back, in a spiralling sequence: for the return is not to the beginning in its initial dimension (= memory and longing) but to a new sense of place, achievement and fullness of life (cf. BC, 112). The topography, that is, is mental and spiritual rather than merely geographical, and the circular itinerary is also a search for renewal. Purification and renewal is also the basic impulse in *Myths and Texts*, a complex work accomplished between 1952 and 1956. The obvious source of the title is the standard denomination of many collections of Amerindian lore, but, more than that, the title is also an attempt, as indicated by Charles Altieri, to bring together nature and culture: which is to say that Snyder's political choice is not one of evasion. Although he disparages civilization, he does not take refuge into nature, but rather tries to reach deep into the values and mind-structure embodied in the universal language of myth: thus his poetic discourse is a complex weaving of preliterate categories. Throughout the three sections of the book, «Logging», «Hunting», and «Burning», these materials are drawn together into a three-phase cycle, and within each phase they are treated synchronically, in a modular fashion, with the motifs of contemporary life. Although this division into sections and subsections and the obvious Poundian cadence of the single units seem to indicate a fragmentary make-up, the underlying structure falls into the archetypal pattern destruction-healing-renewal (PS, 218) and is further unified by the motif of the Mother-Goddess, announced in the epigraph:

So that not only this our craft
is in danger to be set at naught;
but also the temple of the great
Goddess Diana should be despised,
and her magnificence should be destroyed,
whom all Asia and the world worshipping.
Acts 19:27

In the first section, built on the paradigm civilization-destruction-sterility, the starting verse, a negation of hope which

will be reversed in the thoreauvian close of the book («the sun is but a morning star», against the opening «The morning star is not a star»), introduces the mother goddess as Io; she then reappears indirectly through different allusions and is finally celebrated in the third section:

«Earthly Mothers and those who suck
the breasts of earthly mothers are mortal
but deathless are those who have fed
at the breast of the Mother of the Universe».
(MT, 39)

The second poem in «Logging», which introduces the theme of spoliation of nature, starts with a citation:

But ye shall destroy their altars,
break their images and cut down their groves.
Exodus 34:13 (MT, 4)

which brings to mind, as Sherman Paul has indicated, Thoreau's reworking of the same passage to introduce the very same theme in *Walden*: «How can you expect the birds to sing when their groves are cut down?» (PS, 219). This motif is further expanded in poem 14 of «Logging», where the sacred groves from different cultures and religions are brought together, to emphasize the destructive power of civilization, already indicated in the previous poems:

The groves are down
cut down
Groves of Ahab, of Cybele
Pine trees, knobbed twigs
thick cone and seed
Cybele's tree this, sacred in groves
Pine of Seami, cedar of Haida
Cut down by the prophets of Israel
the fairies of Athens
the thugs of Rome
both ancient and modern;
Cut down to make room for the suburbs
Bulldozed by Luther and Weyerhaeuser (MT, 14)

The best gloss of this passage is perhaps provided by Snyder himself in the later prose passage where he recalls Lévi-Strauss's view that civilization has been on a steady decline since prehistory. The dying out of nature and civilization is treated on two levels throughout this first section: logging as the actual job of cutting down trees, and logging as an extended metaphor for the forms of exploitation inherent to Christian civilization. Thus, history and History are brought together: the rough life of the loggers, their personal stories, the harassment and the clash with organized power - *rauhbau*, perpetrated against man and the natural habitat. The seventh poem, in this progress from personal to collective story, is an illustrative sample of this narrative style:

.... Ed McCullough, a logger for thirty-five years
 Reduced by the advent of chainsaws
 To chopping off knots at the landing:
 «I don't have to take this kind of shit,
 Another twenty years
 and I'll tell 'em to shove it»
 (he was sixty-five then)
 In 1934 they lived in shanties
 At Hooverville, Sullivan's Gulch.
 When the Portland-bound train came through
 The trainmen tossed off coal.
 «Thousands of boys shot and beat up
 For wanting a good bed, good pay,
 decent food, in the woods.»
 No one knew what it meant:
 «Soldiers of Discontent». (MT, 9)

The poem, the story of the underdog, is preceded by a statement of distrust of intellect and ideology:

«We rule you» all crowned or bc-Homburged heads
 «We fool you» those guys with P.H.D.s.
 «We eat for you» you
 «We work for you» who?
 a big picture of K. Marx with an axe,
 «Where I cut off one it will never grow again».

O Karl would it were true
 I'd put my saw to work for you
 & the wicked social tree would fall right down.
 (MT, 7)

In this game of juxtapositions, of voices, stories, language registers, which includes the counterpoint «poetry of the machine/poetry of nature» (the routine work of machines tearing and scraping and chopping, nature quiet but teeming with creative life), is also included the voice of collective memory — Indian prophecy and vision:

«You shall live in square
 gray houses in a barren land
 and beside those square gray
 houses you shall starve». (MT, 12)

And the fulfillment of the prophecy comes in the final poem of «Logging», where the element of sterility, adumbrated in the scene of castration of poem 11 (the gelding of the ponies) is made explicit:

Her body a seedpod
 Open to the wind
 «A seedpod void of seed
 We had no meeting together». (MT, 15)

Sterility evokes the image of the great fire of purification, preceding renewal,

so you and I must wait
 Until the next blaze

and finally, after a new scorching indictment of the «men who hire men to cut groves», comes the closing message in «Logging», a declaration of faith in the vocation of the artist and in the ultimate value of his work:

Pa-ta Shan-jen
 (A painter who watched Ming fall)
 lived in a tree:
 «The brush
 May paint the mountains and streams
 Though the territory is lost». (MT, 15)

The language and structure of «Logging», which reminds one of jazz in its variations in rhythm and sound (cf. DA, 38) acquires a much richer and denser texture in «Hunting»: the step back in history to cultures where hunting was a lifesustaining activity, and, more than that, the hallmark of societies which had not yet put asunder the personal and the communal, or the 'sacred' and the 'profane', is made in a language which has the stylistic complexity of the oral traditions. A sequence of songs dedicated to different animals in different Amerindian tribes evokes a world where men and animals were on intimate terms: for hunting, as Snyder would later explain in *Earth House Hold*, involves love and compassion: «Hunting magic is designed to bring the game to you — the creature who has heard your song, witnessed your sincerity, and out of compassion comes within your range. Hunting magic is not only aimed at bringing beasts to their death, but to assist in their birth, to promote their fertility» (EH, 120). One can see why Snyder feels closer to Castaneda than to Lévi-Strauss: anthropology, from the other side of the fence, means recapturing not the rationale but the sense of wholeness which is the prime feature in primitive thought, its blending of ordinary and 'non-ordinary' reality. And, in doing this, the poems shuttle back and forth between the contemporary cultural models and the time when women were married to whales, thus recreating the same Rabelaisian and Dadaistic/Surrealistic overtones which the author attributes to the Coyote literature of the West. The shaman-poet, who all throughout is «hatching a new myth» («Hunting», 1) is also bringing his language back to its primeval, oral and communal qualities. If one were to venture a description of this section of *Myths & Texts* in terms of the many Northwestern cultures evoked in it, one might envisage this series of songs as Snyder's own preparation for a po-

tlatch: his own giving away of giftsongs. All throughout, he *is* painting the territory that is lost: the total and immediate apprehension of nature, which teaches compassion:

Buddha fed himself to tigers
 & donated mountains of eyes
 (through the years)
 To the blind,
 a mountain-lion
 Once trailed me four miles
 At night and no gun
 It was awful, I didn't want to be ate
 maybe we'll change. (MT, 29)

Out of compassion comes renewal, and, significantly, the last poem in «Hunting» is a celebration of birth in the Amerindian and Zen Buddhist tradition. This syncretic procedure is emphasized in the third section, «Burning», where the backcountry of the West becomes the meeting point of various mythologies, as this brief excerpt will show:

Bluejay, out at the world's end
 perched, looked, & dashed
 Through the crashing: his head is squashed
 symplegades, the *mumukwan*,
 It's all vagina dentata
 (Jump!)
 «Leap through an Eagle's snapping beak»
 Actaeon saw Dhyana in the Spring,
 it was nothing special,
 misty rain on Mt. Baker,
 Neah Bay at low tide. (MT, 44)

The text itself jumps from Amerindian mythology (the vagina dentata being a frequent motif in Amerindian lore, especially in the West) to classical mythology. These excursions into mythic time (one thinks of Walden, which was «my Asia and my Africa» to Thoreau) are connected by a network of unifying motifs: the presence of Bluejay in this section, for instance, corresponds to

that of Coyote in the second and Raven in the first, all three of them marking change. The motif of the Mother of the Universe is another archetypal image, giving depth to the Jungian element of the collective unconscious: and it is collective memory that makes possible the transition from local history to a cross-cultural recalling of 'freedom riders':

«Forming the New Society
 within the shell of the Old»
 The motto in the Wobbly Hall
 Some old Finns and Swedes playing cards

 Bodhidharma sailing the Yantze on a reed
 Lenin in a sealed train through Germany
 Hsüa Tsang, crossing the Pamirs
 Joseph, Crazy Horse, living the last free
 starving high-country winter of their tribes.
 Surrender into freedom, revolt into slavery-
 Confucius no better-
 (with Lao Tzu to keep him in check) (MT, 40)

This type of poetic discourse, stretching from the short Chinese-type quatrains to larger narrative sequences and from the static icon-like image of the Raven,

Raven
 on a roost of furs
 No bird in a bird-book
 black as the sun.

to the incantatory language of ritual, all the while incorporating different but interacting cultural themes, is both an enactment of the mythic process and a proof of its universal value. Snyder himself, in his multidimensional study of a Haida myth, had made the remark that the sudden transitions and the unexpected transformations so frequent in the structure of myths are particularly congenial to our age, since its literary masterpieces (Joyce, Eliot, Mann, Kafka) are often modelled on myth (HM, 91). In *Myths & Texts*, this great play of transformation ends by returning to the arche-

typal image of the purifying blaze advocated in the first section: poem 17, called 'the text', records an actual fire on Sourdough mountain and the hard work of putting it out; poem 18, called 'the myth', is a revisitation of the same fact in mythic terms, for «the mountains are your mind». Thus, nature and culture are brought together in the Thoreauvian ending, which is the embodiment of Snyder's own speculations on the function of myth:

it provides a symbolic representation of projected values and empirical knowledge within a framework of belief which relates individual, group, and physical environment, to the end of integration and survival.
(HM, 111)

Thus, Snyder's earliest work — his dissertation on a Haida myth — already indicates the direction in which he will move as a poet: «Poetry as a Survival Technique» is the title of one of the *Earth House Hold* essays. Before this essay, Snyder had already provided with *Myths & Texts* an impressive example of a poetry of survival: defending the groves, that is, a plurality of cultures which have bequeathed us a sense of continuity with the rest of creation, and poetry itself.

In a letter of 1959 published in Cyd Corman's magazine, *Origin*, Snyder announces that a new poem is growing:

I had a big dream last night exposing & revealing the necessary plan of «Mountains & River Without End» which has been growing without design; it is going to be the first complete poem of SPACE and questions of time in space; sense of distance, heart of journey. (0,63).

«Mountains and Rivers Without End», which is the title of long Chinese scroll paintings, already indicates a lengthy work-in-progress: the first six sections have been published so far, and they indeed mark this work as Snyder's most difficult to date. The network of images from and allusion to non-Western cultures, the abruptness of the transition and the exclusive principle of organization in the single poems justify the impression of obscurity, at least from the viewpoint of readers who are not well-read in Eastern doctrines. The structuring principle in each poem, as clari-

fied by the author, is a small phrase which functions as a synopsis. In «Bubbs Creek Haircut» for example, the synoptic phrase is «double mirror waver» (6S, 6), a reference to the mutually reflected mirror which is the key image in *Avatamsaka* Buddhist interdependence philosophy: thus, throughout the poem, images and emblems of the private personal past are juxtaposed to images from past cultures which formed a pre-literate international continuum. «Night Highway Ninety-Nine», as explained by the author, develops the phrase «slip through», which recalls the Buddhist image of *graha*: the poem flows into space and time, history and myth. (FE, 135-137).

«The Blue Sky» is the title of the last of the published sections — a poem which may at first give the impression of a mixture of linguistic and folkloric motifs, assembled with a montage technique. Incantatory language, dream language, catalogues tracing single lexemes in ancient languages: all this seems to inscribe the poem in the literary-scriptural genre. What these fragments reveal, when one starts 'mapping' the text, is a 'sunwise' itinerary from East to West, and then back East, where the Eagle flies: the quest myth archetype, structured in an inter-mythic fashion. The 'going round the world' is a standard structure for the vision quest: a rebirth which also brings peace, health, wholeness. While tracing the circuit of the sun in different cosmographies, and naming the magic beings associated with them, the poem also investigates the linguistic associations between medicine — healing, giving wholeness, providing charms against evil — and the East. While Snyder indicates as the pivotal point in the poem the image of the sky as a «bent curved bow» (6S, 42) which is also a description of the structure of the poem, the ending perhaps contains richer implication of meaning:

OLD MAN MEDICINE BUDDHA
 where the Eagle
 that Flies out of Sight
 flies.

The central position of the atemporal present, *flies*, may be connected with the previous description of the sky as a «bent cur-

ved bow», and of the word «comrade» as «under the same sky», and the link is perhaps easier to locate by recalling the following passage from S. Diamond's *Anaguta Cosmography*, quoted by Snyder in *Earth House Hold*:

Time flows past the permanent central position ... they live at a place called noon, at the centre of the world, the only place where space and time intersect. The Australian aborigines live in a world of ongoing recurrence — comradeship with the landscape and continual exchanges of being and form and position; every person, animals, forces, all are related via a web of reincarnation — or rather, they are 'interborn'. It may well be that rebirth (or interbirth, for we are actually mutually creating each other and all things while living) is the objective fact of existence which we have not yet brought into a conscious knowledge and practice (EH, 129).

The centrality which is emphasized at the level of the signifier (the graphematic element at the end of the poem), correlates both with the idea of interdependent co-creation, pursued by the linguistic associations throughout the poem, and with the intersection of time and space, the timeless now:

sometimes it is possible to cut crosswise the timestream of rebirths — the grand plans and dances, eschatologies and evolutions, and be *now*: the 'marvelous emptiness' in all possibilities and directions which embraces the game of time and evolution (EII, 134).

Thus, the eagle becomes the symbol which unifies the references to different cultures and cosmologies coded in the text; the interdependent co-creation of different cultures, which are reducible to a primaval nucleus, an *unicum* of creation. The flight of the eagle into the 'marvelous emptiness' is the textualization of the extensional interpretation of world and poetry, as based on rational and non-rational categories (imagination, dream, the unconscious), which in Snyder's poetics precedes the performative element, textualized for instance in the ending of the *Turtle Island* poem already quoted:

.....
 I came back to myself,
 To the real work, to
 «What is to be done». (TI, 9)

Turtle Island, the collection which won the 1975 Pulitzer Prize for poetry, marks a further development of the themes which were already ingrained in Snyder's early work: the Indians, the geological history and the archaic past of the American continent (a theme emphasized by the dating of the poems, reckoning from the earliest cave paintings) are juxtaposed to the present violation and spoliation of the land. The latter theme is treated in violent tones, and the «rot at the heart/in the sick far veins of Amerika» (TI, 18) again evokes the image of the purifying blaze:

.....
 Fire is an old story.
 I would like,
 with a sense of helpful order,
 with respect for laws
 of nature,
 to help my land
 with a burn, a hot clean
 burn.

.....
 And then
 It would be more
 like,
 when it belonged to the Indians
 Before. (TI, 19)

The theme of the Indians and their sacred respect for the land is juxtaposed to the sense of cultural loss, and to the new lower forms of acculturation, which turn the sacred into a commercial concern:

The Chamber of Commerce eats there,
 the visiting lecturer,
 stockmen in Denver suits,
 Japanese-American animal nutrition experts

from Kansas,
with Buddhist beads (TI, 10)

The use of Eastern doctrines as pacifiers — a new tool to oil the former revolutionaries into the system — is exposed in «The Call of the Wild», while «Mother Earth: Her Whales» deals with the sweeping industrial monoculture:

.....
And Japan quibbles for words on
what kinds of whales they can kill?
A once-great Buddhist nation
dribbles methyl mercury
like gonorrhea
in the sea. (TI, 47)

The theme of the Eastern nations denying their own nature-related cultures leads to the central image in this collection,

North America, Turtle Island, taken by invaders
who wage war around the world (TI, 48)

which is glossed in the chapter of *The Old Ways* dealing with the lost sense of inhabitation in contemporary cultures⁶. The same theme is to be found in a poem from the *Fudo Trilogy*, where the juxtaposition of mythic/historic motifs from different cultures is dealt with in totally imaginative terms, and in a mock-heroic tone. The iconography of the Great Buddha and of the American West, the geology and geography of the American continent, the language of Amerindian cosmologies and Indian prayer are brought together in the discourse of Smokey the Bear,

Indicating the Task: his followers, becoming free of cars, houses,
canned food, universities, and shoes, master the Three Mysteriers of their

6. Snyder's essays provide useful glosses to his poetry, which, as one critic has noted, is not always readily accessible in its complex intertwining of cultural allusions.

own Body, Speech and Mind; and fearlessly chop down the rotten trees and prune out the sick limbs of this country America and then burn the leftover trash.

(FT)

Wearing blue work overalls and the broad-rimmed hat of the West, Smokey the Bear gives a symbolic meaning to the *insignia* of the mountain lookout, for he bears in his right paw «the Shovel that digs to the truth beneath appearances; cuts the roots of useless attachments, and flings damp sand on the fires of greed and war». «Wrathful history from the vantage point of the Jurassic, «about 150 million years ago», with the same attitude with which the speaker at the end of *Myths & Texts* looks at the 'whole spinning show' from the heights of Sourdough Mountain: he has vision, power and compassion.

In tracing the various forces which have shaped the attitudes borne out in Snyder's work, his critics have insisted on the American Romantic tradition and of course on Oriental scriptures. The 'interdisciplinary' nature of his poetic discourse, ranging from anthropology and ecology to linguistics and Eastern philosophy, has also been discussed. What has been more summarily dispatched is the nature of his criticism of Western society — an element of considerable complexity, since Snyder's critique of Western civilization and rediscovery of the primitive are accomplished within, not outside, a framework which is admittedly that of pragmatism⁷. In taking note of this, one critic has quoted Robert Duncan's remark concerning Snyder's 'disguised Marxism': but Snyder himself has disavowed Marxian ideology, although in some instances he has produced an ecological version of class exploitation. On the whole, however, his view of Western history as propelled by an economic impulse inextricably tied to the religious is more in line with Max Weber's analysis than with Marxian ideology. In condemning greed, Snyder repeatedly qualifies

7. Snyder's Orientalism is no escape from the demands of the contemporary predicament: quite the other way, he has severely criticized institutional Buddhism for its indifference to social and political circumstances (EH, 90). His pragmatic vein is even more obvious in *Now India*, the journal of his trip to India.

it as Christian: his attraction to Eastern and Amerindian cultures in their traditional forms owes to the fact that within them a different set of beliefs has engendered a non-capitalist rationale of nature and property. Quite coherently, Snyder advocates a counterculture, not a class conflict: the issue is revolution in the consciousness, and the result a new ethic.

At the same time, the pragmatic vein in his Orientalism bespeaks a Western, and more than that, a Protestant attitude toward reality: salvation is to be achieved by working in this world, not by escape into ascesis. To stand firmly in one's vocation and profession — Luther's commandment, «bleiben Sie in deinen Beruf» — is as much a part of Snyder's life and work as his rejection of the religious assumptions of which the 'gospel of work' is the secularized version. His celebration of *Turtle Island*, i.e. pre-industrial societies in North America, is his own non-ethnocentric rewriting of American history, in the effort to cancel the stereotypes of the «lazy», «poor» and «ignorant» Indian, *alias* the Protestant excuse for aggression and domination which are going on today. To this *Beruf* he has committed himself, and like the work of other U.S. poets/translators who are concerned with tribal poetics, his appreciation of Amerindian cultures *in their own terms* has nothing to share with the popular taste for the 'Indian way' in its often depressing (and to the real Indians, insulting) aspects, such as the revisitation of the old stereotype of the Indian as the embodiment of 'wisdom'.

Embracing the primitive and trying to lead poetry back to its performative/communal aspects are two dictates of Snyder's poetry which stem quite naturally from his *Weltanschauung*, and place him in the company of modern and contemporary poets trying to antagonize the hyper-rationalism and solipsism of our age. This trend, in its dual form of grafting the primitive onto modernism and of tapping non-Western sources as the esoteric/gnostic current of the Western tradition, presents the potential risk of cultural relativism — the Whitmanian gusto for the 'grand ensemble' leading to a gleaning of decontextualized linguistic or cultural fragments which, as one poet has remarked, can be as offensive and violating as the attitude of U.S. soldiers in Viet-nam (FE, 235).

In Snyder's case, cultural pluralism and syncretism are all but gratuitous, for, as an even cursory reading of his work will show, his cultural options are one with his work with language and form. While his search for the primitive has produced an attempt to break up the syntax (*via* Williams) and to emphasize the pre-logical, sensual elements in language (the sound/sight texture so increasingly prominent in his later poetry), his best-known ecological lyrics are embodiments of a nature philosophy which has been turned into a structural principle: the interdependent co-creation of all beings, i.e. in ecological language the interdependence of systems, becomes the «bonding» in his poems, the network of links and combinations within each poem which makes it into a self-maintaining but hardly 'closed' whole, 'living on' in the mind of the reader. The dynamic patterning of microcosmic and macrocosmic dimension, the balancing of time and space, the interrelation of physical and mental elements featured in these poems bespeak the affinity between the ecological and the structural approach. His songs celebrating natural cycles and his excursions into myth confirm this patterning at the level of larger units of poetry⁸.

In evaluating Snyder's dissertation, written in 1951, from the vanguard point of the Seventies, N. Tarn observed that he came quite near to a structuralist view of myth: his poetry of the earth, which develops so many themes already in the grain of that first work, indicates that Snyder has come to possess as a poet what he had almost discovered as a scholar.

GIUSEPPINA CORTESE

8. An interesting discussion of ecology and structuralism can be found in R. SCHOLLS, *Structuralism in Literature* (New Haven and London: Yale University Press, 1974), chapter 6 («The Structuralist Imagination»).

KURT VONNEGUT:
LA CONQUISTA DEI MONDI INTERIORI

Linguaggio scientifico e speculazione sulla soggettività del Tempo: The Sirens of Titan (1958)

Il fulcro di *The Sirens of Titan*¹ è un espediente linguistico, il «chrono-synclastic infundibulum» (infundibolo cronosinclastico), un punto di fuga, oltre che un «accidente» spaziale, una distorsione temporale. Come e più delle «falle» temporali, nell'uso che ne fanno gli scrittori di SF, la sua funzione è quella di distruggere la tradizionale concezione dello spazio, del tempo e della causalità, che era legata ad una visione lineare, pre-copernicana e soprattutto pre-einsteiniana dell'universo.

Solo chi è rimasto «chrono-synclastic infundibulated» riesce ad avere una visione extra-temporale del nostro pianeta e dell'intero universo, per scoprire che la manipolazione degli eventi e il controllo sul tempo sono una responsabilità che qualche Dio beffardo e indifferente si è scrollato di dosso (anche se il fine per cui

1. Rumford e il suo cane sono rimasti «chronosynclastic infundibulated» e si materializzano periodicamente sulla terra e su altri pianeti. Rumford porta avanti il suo piano per trasformare l'ideologia e la religione dei terrestri, per cui rapisce, tra i moltissimi altri, la propria moglie e Malachi Constant, ereditiero la cui storia è emblematica di una situazione in cui «casos» e sfacciata fortuna si incontrano per favorire un individuo su tutti i suoi simili. I Rapiti vengono condotti su Marte, da dove Rumford prepara una spedizione da farsi contro la terra, con eserciti di uomini condizionati psichicamente; i «Marziani» vengono sterminati e Rumford può imporre, sulla scia del complesso di colpa suscitato dallo sterminio di invasori disarmati, la sua religione del «Dio Indifferente». Rumford è a sua volta manipolato dai Trafaladoriani, il cui esploratore-messaggero, Salò, è rimasto in panne su Titano (dove Rumford è costantemente materializzato) e aspetta da 25.000 anni un pezzo di ricambio per la sua astronave. Il pezzo è un portafortuna che il figlio di M. Constant e della moglie di Rumford ha raccolto su Marte; il ragazzo, e i suoi genitori, gli unici scampati al massacro, vengono inviati su Titano, per permettere a Salò di riavere il pezzo di ricambio. Si scopre che tutte le grandi opere di architettura terrestre sono banali messaggi che i Trafaladoriani inviavano a Salò, che a sua volta era programmato per consegnare un messaggio «segreto», «Greetings», che Rumford, in punto di morte, pretende di sapere per amicizia e ricompensa, causando però lo scontro tra amore e dovere che porta il quasi-umano robot all'autodistruzione.

Rumford instaura la religione del Dio onnipotente, «the Utterly Indifferent», è quello di restituire agli uomini la responsabilità delle loro azioni). Una conseguenza del fatto che la manipolazione rimane comunque in mano a qualcuno, e che questo è sicuramente controllato a sua volta da qualcun altro, è quella che non è più dato di conoscere l'identità dell'ultimo manipolatore, perché l'«Estremamente Indifferente» si rifiuta di manipolare.

Il gioco linguistico del «chrono-synclastic infundibulum» lega attorno a sé tutta una serie di immagini, le cui interrelazioni compongono una figura, un disegno a spirale; David Ketterer² analizza la duplice valenza, creativa e distruttiva, dell'immagine. In effetti, la spirale può essere immaginata come in movimento centripeto, attorno ad un asse che rappresenta la coscienza umana, l'uomo, cui Vonnegut propone ancora una volta la religione, un po' obsoleta, dell'amore universale.

Essa è creativa in quanto rappresenta la tecnica narrativa di Vonnegut, l'uso costante dell'«indirection», la libera associazione che sembra procedere casualmente, ma che richiama continuamente immagini precedenti, e l'uso di richiami mitologici, biblici e letterari nei nomi propri; creativa, come sostiene Ketterer, quando tende a chiudersi, ad avere un senso; quando insomma cerca una ridefinizione del posto dell'uomo nel mondo.

La valenza distruttiva, invece, è legata al carattere elusivo, sfuggente, della realtà, ad una forza centrifuga che allontana volta per volta qualsiasi certezza, anche quella di essere manipolati da qualcosa di definito, e quindi si insinua il terribile dubbio che ha distrutto i leggendari antenati dei robot trafilmodoriani, la consapevolezza che il vivere sia fine a se stesso e cioè senza senso.

Come scrive Ketterer, «la superficie di un romanzo di Vonnegut diviene perciò un mosaico caleidoscopico o un gioco di pazienza che permette possibilità multiple nella collocazione di ciascun pezzo»³. C'è quindi un solo modo per sperimentare il «libe-

2. DAVID KETTERER, *New worlds for old: the apocalyptic imagination, science fiction and American literature*, Anchor Press/Doubleday, Garden City, N.Y., 1974, pp. 311-313.

3. *Ibid.*, p. 316.

ro arbitrio» umano: al narratore rimane la possibilità di ordinare, secondo un ordine soggettivo, i vari pezzi del «puzzle», spezzando l'angoscioso tentativo di capire se quello che accade sia frutto di «purposeful design or accident», e raffigurando un universo problematico, un disegno (a spirale) sfuggente e ordinato nello stesso tempo.

Al lettore rimane invece la possibilità di riordinare il disegno, una volta fatto proprio il punto di vista, o meglio la visione onnisciente dell'autore, sia secondo le tracce fornite da quest'ultimo che secondo esigenze di tempo (il libro regge ad una seconda ed a una terza lettura) e intellettuali, in modo da lasciarlo ad indagare sul senso, non dato mai per compiuto, e sul significato, inutile quanto il Dio Indifferente.

Il carattere squisitamente speculativo della SF viene pienamente alla luce in questo romanzo: le frontiere esterne della SF sono denunciate sin dall'inizio del romanzo come espediente ideologico dei manipolatori più prossimi (il Presidente), la cui unica «scusante» è quella di non sapere di essere a loro volta manipolati; una visione critica, distaccata perché consapevole, può scendere solo dall'alto dell'utopia (il presente virtuale dell'autore, indicato come di poco precedente alla Terza Depressione che aveva seguito la Seconda Guerra Mondiale).

In un periodo di «revival» religioso e umanistico, l'autore può osservare la futilità della conquista dei mondi esterni:

Mankind, ignorant of the truths that lie within every human being, looked outward — pushed ever outward. What mankind hoped to learn in its outward push was who was actually in charge of all creation, and what all creation was about.

Mankind flung its advance agents ever outward, ever outward. Eventually it flung them out into space, into the colorless, tasteless, weightless sea of outwardness, without end.

It flung them like stones.

These unhappy agents found what had already been found in abundance on Earth — a nightmare of meaninglessness without end. The bounties of space, of infinite outwardness, were there: empty heroics, low comedy and pointless death.

Outwardness lost, at last, its imagined attractions.
Only inwardness remained to be explored...

The following is a true story from the Nightmare Age, falling roughly, give or take a few years, between the Second World War and the Third Depression ⁴.

Siamo però ancora una volta in presenza di un'utopia ambigua, i cui dati salienti sarebbero quelli abbozzati «in nuce» nella religione di Rumford, col suo rituale di tipo magico-religioso (per scongiurare la buona come la cattiva sorte e rendere tutti uguali), e soprattutto con la sua capacità di occultare la manipolazione ideologica, non più coartiva o ipnotica come su Marte. Rumford (Vonnegut) conosce bene la meccanica del «quinto potere», e sa che la più acritica ricezione dei messaggi richiede la completa dedializzazione dell'intelletto umano:

If the big reward came first, and then the great suffering, said Rumford, it's the contrast they like. The order of events doesn't make any difference to them. *It's the thrill of the fast reverse* ⁵.

Logica millenaria come il cattolicesimo, di cui la religione di Rumford è una semi-ironica trasposizione, ma anche un avvenimento da cercare sotto la superficie, questo brano ribadisce il concetto che chi detiene il controllo sul tempo, ed ha una visione onnicomprensiva degli eventi, è un manipolatore, il che non esclude che possa essere a sua volta manipolato da chi ha disegni che sono ancora più onnicomprensivi, come avviene tra i piani di Rumford e quelli dei Trafalmodoriani.

In un universo in espansione, anche il tempo sembra soggetto ad espandersi indefinitamente, mancando adeguati sistemi di riferimento: non rimane che rinunciare alla «infinite outwardness», e guardarsi dentro, sull'unico piano reale, il presente, che attraversa perpendicolarmente la spirale nel suo asse, la coscienza umana, macchiata collettivamente di crimini così orribili da non poterne scaricare la responsabilità semplicemente sui manipolatori (quali?).

4. KURT VONNEGUT, *The Sirens of Titan*, Dell, New York, 1959, p. 7, corsivo mio.

5. *Ibid.*, p. 247.

La colpa archetipa di Adamo non può essere cancellata attraverso una rituale immolazione, come quella di Cristo (e dei suoi successori come Malachi Constant). Essa è divenuta colpa sociale e politica (anche farsi manipolare è una colpa), e la «coscienza infelice» della maggioranza silenziosa diviene via via responsabilità sempre più pesante.

Il motivo del complesso di colpa, appena presente in *The Sirens of Titan*, è determinante in *God bless you, Mr. Rosewater* (1965), il cui protagonista è oppresso dalla colpa di aver ucciso per sbaglio un giovanissimo pompiere tedesco, durante la Seconda Guerra Mondiale.

«Il complesso della guerra», come lo chiama Greiner⁶, e il motivo dell'atrocità della guerra, sempre accennati e mai completamente esorcizzati, ritornano nel romanzo più autobiografico di Vonnegut: lo humor degli altri romanzi si colora di nero, e la manipolazione del tempo e della narrazione divengono auto-inganno, una difesa quasi invalicabile.

Slaughterhouse-Five (1969) è il romanzo che Vonnegut scrisse a ventitré anni di distanza dalla sua esperienza di prigioniero di guerra a Dresda: il bombardamento della città, con i suoi 135.000 morti (civili), il senso distorto della giustizia, la completa disintegrazione della razionalità.

«Insolita narrativa di guerra», come la chiama Greiner, in cui la componente fantascientifica ha una funzione centrale nella ricostruzione di un contesto, di un ambiente in cui sia possibile sopravvivere.

Assurdità e illusione: Slaughterhouse-Five or the Children's Crusade. A duty dance with death.

C.B. Harris, in *Contemporary novelists of the absurd*⁷, distingue una particolare linea di tendenza del moderno romanzo americano, che si è sviluppata negli anni '50 e '60, con scrittori quali

6. DONALD J. GREINER, «*Slaughterhouse-Five* and the fiction of Atrocity», *Critique*, vol. XIV, n. 3 (1973).

7. CHARLES B. HARRIS, *Contemporary American Novelists of the Absurd*, New Haven, 1971.

Heller, Vonnegut, Pincheon, Barth e i «pop novelists»: essi, pur mantenendosi al di fuori della sperimentazione stilistica dell'avanguardia, hanno elaborato una vera e propria estetica dell'assurdità.

Il loro uso della farsa, della parodia e del burlesco ha portato alla luce una componente estremamente interessante e significativa della cultura occidentale contemporanea, il «black humor», figlio legittimo delle atrocità della guerra (morte senza senso) e di fenomeni come nazismo e fascismo, psicodrammi di massa che lasciano poca possibilità di distinguere tra carnefici e vittime (ad eccezione delle persecuzioni razziali e politiche), tra manipolatori e manipolati.

Forma estrema di denuncia e di autodifesa nello stesso tempo, la «black comedy» ha fatto sua una visione del mondo che, per quanto non nuova, si era definitivamente affermata in diversi settori del sapere scientifico.

La visione assurdistica può essere definita come la convinzione che siamo intrappolati in un universo senza senso e che né Dio né l'uomo, né la teologia né la filosofia, possono dare un senso alla condizione umana... La «nuova» logica, con la sua affermazione dello illogico, e la scienza moderna, con la sua negazione della causalità e il suo concetto di entropia, elevano il caos a livello di fatto scientifico⁸.

La sociologia parla di «folla solitaria di uomini d'organizzazione, che diventa assurda» e la televisione riduce asetticamente immagini dal vivo di massacri a mero «spettacolo», quasi fosse solo un film di guerra.

Nell'opera di Vonnegut, la narrativa dell'assurdo e la paradossale natura della SF si incontrano per parlare di una realtà che scotta, con due stati mentali a prima vista irriducibili tra loro: la denuncia e l'autoconsolazione, l'orrore per l'ecatombe di Dresda e l'illusione che, per dimenticare, basti guardarsi indietro e affrontare ciò che è avvenuto con l'occhio spassionato della rassegnazione. La fantascienza è dichiaratamente, nell'opera di Vonnegut, un

8. *Ibid.*, p. 17.

mezzo per riorientarsi in un mondo in cui la realtà non solo è esclusiva e multipla, ma è diventata un coacervo di esperienze irrazionali sin troppo tangibili.

La SF è il polo sognante, autodifensivo, dell'orrore in cui Vonnegut si sente coinvolto; la narrazione autobiografica, che fa da cornice alla narrazione su Billy Pilgrim, e lo stesso titolo (e sottotitolo): «a duty dance with death», ne rappresentano il lato oscuro, l'atmosfera da incubo, l'incapacità di districarsi tra i ricordi di un'esperienza traumatica, e il desiderio, a lungo frustrato, di un atto di denuncia per scongiurare il caso fortuito della propria sopravvivenza («e sopravvissi per raccontare la storia»).

La procrastinazione di ventitré anni determina la distanza temporale degli eventi e la serie di espedienti narrativi adottati sottolineano la distanza emotiva, l'equilibrio raggiunto proprio attraverso un uso liberatorio della narrativa fantascientifica.

Come per la «black comedy», il tipo misto di narrazione di cui si serve l'autore ha l'obiettivo di «denunciare divertendo», di difendersi attaccando, di trovare quel filo sottile che separa la realtà dall'immaginario, e la realtà dell'incubo passato (Dresda) dall'incubo presente (Vietnam, uccisione di R. Kennedy e di Martin Luther King).

All this happened, more or less. The war parts *anyway*, are pretty much true. One guy I knew really was shut in Dresden for taking a teapot that wasn't his. Another guy I knew really did threaten to have his personal enemies killed by hired gunmen after the war. And so on⁹.

Tutto il primo capitolo non è solo il resoconto semiautobiografico della difficoltà incontrata nello scrivere il suo «famoso libro su Dresda»: ci sono molti richiami tematici tra l'iniziale narrazione in prima persona dell'autore, e quella in terza persona del narratore onnisciente sulle vicende di Billy Pilgrim (il personaggio schizoide in cui Vonnegut proietta, e con cui esorcizza, la sua stessa nevrosi); questo aspetto sarà comunque analizzato in seguito.

9. KURT VONNEGUT, *Slaughterhouse-Five, or the Children's Crusade. A duty-dance with Death*, Panther Book, 1969, p. 9.

Grenier ha osservato come Billy Pilgrim (Vonnegut) doveva aver sperimentato un duplice senso di colpa: «In quanto americano Billy condivide la colpa sia degli Alleati martirizzatori che delle vittime tedesche che sopravvissero»¹⁰; sopravvissuto tra pochi alla strage (inutile) causata dai suoi connazionali, egli si trova per molti anni nell'impossibilità di scrivere il libro:

I would hate to tell you what this lousy little book cost me in money and anxiety and time. When I got home from the Second World War twenty-three years ago, I thought it would be easy for me to write about the destruction of Dresden, since all I would have to do would be to report what I had seen. And I thought, too, it would be a masterpiece or at least make me a lot of money, since the subject was so big.

But not many words about Dresden came from my mind then — not enough of them to make a book anyway.

And not many words come now, either...¹¹.

Grenier osserva che una specie di «paralisi psichica» deve aver funzionato come necessaria difesa contro la piena realizzazione di ciò che si sospetta sia accaduto, e questo tipo di paralisi è già stata riscontrata (in occasione di fatti gravissimi quali il bombardamento di Hiroshima e la strage di My Lai) non solo nei singoli individui, ma anche nella coscienza collettiva nazionale.

Vonnegut si trova nell'impossibilità di affrontare i suoi ricordi con obiettività, non può riportarli semplicemente, per due motivi: il suo coinvolgimento personale, e l'impossibilità di dare un ordine, una spiegazione razionale (e non ideologica, come fu data, molto tardi, quando l'intero affare smise di essere «top secret»), di una azione così atroce e immotivata.

Il libro, una volta finito, non può essere che un fallimento, «perché non c'è niente di intelligente da dire su un massacro», e soprattutto «dal momento che è stato scritto da un pilastro di sale»¹².

10. D. GRENIER, *art. cit.*, p. 23.

11. K. VONNEGUT, *Slaughterhouse-Five*, p. 9.

12. *Ibid.*, pp. 20-22.

Atto inutile, ma umano come quello della moglie di Lot, guardare indietro, all'Apocalisse, è una tentazione da cui non si esce immuni: il prezzo è la paralisi emotiva (figura spaziale della statua di sale) e il congelamento del tempo storico (figura temporale: «Billy has come unstuck in time»), la rinuncia al presente e l'accettazione di un ruolo passivo tanto nel controllo della memoria («Billy is spastic in time») quanto nella vita (Billy dapprima testimone passivo a Dresda, accetta poi stoicamente ciò che è, perché è sempre stato e sempre sarà, in base alla filosofia dei Trafalmadoriani).

Un romanzo contro la guerra, scrive l'autore, è inutile quanto un romanzo contro i ghiacciai, quanto una crociata, quanto, sembrerebbe concludere, qualsiasi tentativo di cambiare la realtà. La logica extra-temporale dei Trafalmadoriani fa breccia anche nel primo capitolo, sia nel linguaggio (la formula usata da Billy Pilgrim per esorcizzare qualsiasi tipo di morte: «so it goes»), che nella narrazione, con lo slittamento continuo dei piani temporali e nelle anticipazioni tematiche sulla natura del tempo e della realtà.

L'autore non segue un piano ordinato per descrivere i vari eventi (telefonata e visita ad un commilitone, viaggio in Europa per rivedere Dresda, visita alla Fiera di New York, etc.); essi si incrociano caoticamente, assieme a degli scorci di passato e a reminiscenze di natura più o meno letteraria, che, o sottolineano l'impossibilità dell'uomo di sfuggire alla sua condizione alienata¹³ e della storia di sfuggire al suo tragico ciclo, o indagano sulla natura della realtà e della morte (libro di Roethke, libro di Erika Ostrovsky su Céline, che dopo aver fatto la guerra diviene medico e comincia a scrivere «grotesque novels»).

Quest'ultimo, Céline, affascina Vonnegut in modo particolare:

The truth is death, he wrote, I've fought against it as long as I could... danced with it, festooned it, waltzed it around... decorated it with streamers, titillated it...¹⁴

13. Notare la canzone: «Mi chiamo Yon Yonson/ e sto nel Wisconsin,/ a sgobbare in segheria./ Quando cammino per la via/ la gente mi chiede: 'Come ti chiami?/ E allora rispondo:/ Mi chiamo Yon Yonson,/ e sto nel Wisconsin...» K. VONNEGUT, *Mattatoio N. 5*, Mondadori 1970, p. 9.

14. K. VONNEGUT, *Slaughterhouse-Five*, p. 21.

Guardarsi indietro significa guardare la morte (Céline la vede come una figura sessuata, una donna), che non ha senso, ma è reale, permanente:

Time obsessed him... [c'è una scena in un suo racconto in cui] Céline wants to stop the bustling of a street crowd. He screams on paper, Make them stop... don't let them move anymore at all... There, make them freeze... once and for all... So that they won't disappear any more ¹⁵!

Congelare il tempo in immagini, fotografiche o filmiche, che possono essere perfettamente documentate, permanenti e sincroniche, è di fatto una capacità dei Trafalmadoriani, ed è in parte il meccanismo che Billy Pilgrim, pur non potendo controllare, subisce per il suo essere «unstuck in time».

L'unica realtà è la propria esperienza, soprattutto se è documentata (scritta), perché la Storia è un «bluff», è costruita, è «falsa coscienza»: alla Fiera Mondiale di New York, «[he] saw what the past had been like, according to the Ford Motor Car Company and Walt Disney, saw what the future would be like, according to the General Motors. And I asked myself about the present: how wide it was, how deep it was, how much was mine to keep» ¹⁶.

Vonnegut si chiede con ciò quanto materiale possa essere trapiantato nella narrazione su Billy Pilgrim, e quanto invece sia incommunicabile, troppo sepolto nei recessi della sua psiche; questo, malgrado l'autore metta tra sé e il protagonista la massima distanza, intervenendo nella narrazione diverse volte in prima persona, per ricordarci che lui era là a sua volta, e ripetendo spessissimo «he says», per addossare la responsabilità dei viaggi e delle osservazioni più inverosimili a Billy.

Se l'autore sfugge al coinvolgimento, usando, come osserva Ketterer, l'indirezione, la minimizzazione e una descrizione spassionata, Billy sfugge alle immagini più crude dell'Apocalisse e ai momenti di grande sconforto vagando in piani temporali diversi:

15. *Ibid.*, p. 19.

16. *Ibid.*, p. 34.

non è un caso che il suo primo viaggio avvenga nel '44, molto prima che l'autore decida di motivare la particolarità di Billy, per un tardivo scrupolo di verosimiglianza, (esso può servire solo ad ingannare la figlia) con un incidente aereo che gli provoca una lesione cranica, e che serve più attendibilmente a metterlo in contatto, in ospedale, con un ideologo della guerra, un altro che si aggiunge al coro del «that's war».

Il materiale narrato, fluito disordinatamente nella parte in prima persona, trova una specie di ordine formale nella seconda parte: lo stile è sempre quello «telegrafico e schizofrenico» dei racconti trafalmadoriani, che, essendo letti tutti in una volta, hanno il fine di suggerire una visione di bellezza e di unità della realtà frammentaria e multipla.

Il tempo è scandito dai paragrafi, molto brevi, ciascuno dei quali ha il controllo su un viaggio di Billy, su un pensiero, su un avvenimento. I viaggi sono solitamente annunciati («Billy blinked in 1965, traveled in time to 1958»), oppure vengono motivati da altri fatti accidentali, quali l'accelerazione del disco volante mentre Billy è condotto su Trafalmore o gli scossoni del treno dei prigionieri di guerra.

Questi interventi più discorsivi dell'autore-narratore, che si rivela essere un compagno di prigionia di Billy (si inserisce come attore in una scena particolarmente simbolica nelle latrine, dove la dissenteria porta via tutto, anche l'anima), costituiscono la parte più letteraria del libro, o meglio sono l'elemento che impedisce al libro di nascere sin da subito nel segno della riduzione cinematografica, come sceneggiatura, come copione.

La particolarissima tecnica di uno «stream of consciousness» in terza persona (senza essere mai lirismo) tende a rendere definitivamente oggettivo il contenuto della coscienza e della memoria, a trasporlo in immagini cristallizzate come tanti pezzi di pellicola, che il regista inceppato, spastico, o meglio «unstuck in time» prende in visione da qualche tecnico del montaggio (Trafalmadoriani, inconscio o autore), che si rifiuta di usare un ordine cronologico. Anche lo stile letterario dei Trafalmadoriani è una metafora del cine-

ma: i messaggi brevi sono le inquadrature, le scene il cui senso immediato si combina con quello delle altre scene, per tradurre il significato che il regista si propone di esprimere.

La professionalità di Billy è pure legata alla vista; egli è un ottico, che però non può controllare le proprie visioni ed è costantemente immerso in un sogno ad occhi aperti, seguendo le immagini dissociate della sua vita, dalla nascita alla morte.

La tecnica dell'interpolazione, che il cinema usa per suggerire lo scorrere del tempo, ordinando «in successione due o tre brani di azioni parallele a guisa di 'fuga visiva', in modo che sullo schermo risultino come scene inserite a vicenda l'una nell'altra»¹⁷, diviene in questo romanzo un principio strutturale che potrebbe moltiplicarsi all'infinito, dal momento che le scene parallele non riguardano più solo porzioni di spazio (e relativi «plots»), ma aggregano l'intera esperienza vissuta del personaggio schizoide che appartiene ad una serie innumerevole di piani temporali.

Se il cinema, con l'interpolazione, spazializza formalmente il tempo (tanto più distante la scena parallela, quanto più lungo sembrerà il tempo trascorso), qui il procedimento è una conseguenza della compresenza sincronica di infiniti piani temporali, nella concezione del tempo dei Trafalmadoriani ma soprattutto nella durata della memoria, nella psiche umana.

Le associazioni psichiche, i ricordi, erano sempre stati trattati dalla letteratura e dal cinema con la tecnica del «flashback»: questa tecnica però presuppone quell'unità psicologica che Vonnegut nega al suo personaggio. La funzione flashback è quella di integrare la narrazione sul piano del presente, di ricostruire, al limite, un'identità (James Hilton, *Prigioniero del passato*; il film di Ermler «Rovine di un impero», 1927).

C'è sempre un punto finale della coscienza (il presente in progressione) che rappresenta il punto più alto della consapevolezza della propria identità, cui il ricordo si aggiunge; i viaggi nel tempo di una coscienza lacerata dal complesso di colpa e dal trauma dell'Apocalisse, non partono né tornano necessariamente al presen-

17. BÉLA BALÁZS, *Il film—Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Reprints Einaudi, Torino, 1975, p. 138.

te: non esistono piani privilegiati del tempo, e si può viaggiare da una scena del passato ad una del futuro o del passato prossimo senza passare dal presente, che è un piano temporale come tutti gli altri.

Il film, scrive Bela Balázs, può rappresentare un processo di associazione psichica ma anche il suo contrario: così «la serie di immagini cinematografiche non *rappresenta* la serie di immagini della associazione, ma al contrario le *dissocia*, la mette in moto e le imprime un corso determinato. In tal caso il film desta nello spettatore una serie di pensieri che non occorre più esprimere e rappresentare»¹⁸.

La dissezione, la scomposizione di immagini può essere letta come diagnosi di schizofrenia del personaggio, ma dal punto di vista dell'autore può essere intesa come terapia psicanalitica, autoanalisi, scarica psichica ed emotiva.

Nel corso della narrazione, ricorrono una serie di immagini liberatorie, dal «wet dream» su Montana Wildhack, alle sequenze osservate con l'occhio vergine del film di guerra visto a ritroso, all'immagine della distruzione dell'universo ad opera di un pilota trafalmadoriano.

Immagini liberatorie perché deresponsabilizzate, esse assumono una funzione consolatoria non solo per il protagonista e per l'autore; sovvertendo l'ordine del tempo, le leggi della causalità, il presente della libera scelta, esse esercitano un grande fascino sul lettore, che scopre, tra le altre cose, di non essere in quanto «Uomo» l'unico responsabile del destino dell'intero universo.

Il motivo del sogno ha la stessa funzione: Billy, in occasione della morte di un compagno di prigionia, si rende conto che «Nearly everybody, seemingly, had an atrocity story of something Billy Pilgrim had done to him *in his sleep*. Everybody told Billy Pilgrim to keep the hell away»¹⁹.

Il complesso di colpa di Vonnegut si è generalizzato: ogni comportamento di Billy è consapevole, limita la libertà e la vita degli

18. *Ibid.*, p. 142.

19. K. VONNEGUT, *Slaughterhouse-Five*, p. 54.

altri. Ma ci viene detto esplicitamente che è un sogno, un incubo (come la Storia), da cui è però possibile svegliarsi: ciò, se non è vero per Billy, è vero per l'autore, che nell'ultimo capitolo ritorna, liberato, all'attualità, che non è migliorata poi molto e appare ugualmente indecifrabile.

La logica della sopravvivenza che Billy ha imparato su Trafalmore prevale alla fine (meno male che ci sono momenti belli da ricordare) e mentre Billy partecipa agli scavi di Dresda nel '45 ed Edgar Derby (il più patriottico dei prigionieri americani) viene giustiziato per una teiera rubata, l'autore può tornare a Dresda con un amico e seppellire simbolicamente i suoi dolorosi ricordi (c'è un veicolo a forma di bara nelle vicinanze).

L'unico commento è quello di una natura indifferente, il trillo di un uccello nella calma e nella immobilità che segue qualsiasi massacro.

La logica del tempo immobile.

Billy è «spastic in time, has no control over where he is going next, and the trips aren't necessarily fun. He is in a constant state of stage fright, he says, because he never knows what part of his life he is going to have to act in next»²⁰.

Ma l'angoscia, il terrore di Billy, non è tanto ciò che prova un attore dinanzi al suo pubblico, quanto il disagio di una persona dinanzi al suo doppio: egli non recita a soggetto, ma vede continuamente agire se stesso, in scene sempre uguali a se stesse, di cui solo l'ordine può cambiare cioè il montaggio.

Il tipico effetto psicologico del viaggio nel tempo in questo romanzo è sfruttato al massimo; la moltiplicazione di Billy segue parallelamente la moltiplicazione dei piani temporali, teoricamente infinita, e l'immagine della schizofrenia è condotta al limite estremo.

Le frontiere dell'«inwardness» non si possono conquistare; indagare nella propria psiche e nell'inconscio collettivo nazionale significa scoprire, portare alla luce le colpe accumulate durante la

20. *Ibid.*, p. 46.

conquista delle frontiere esterne. Questo processo è talmente autodistruttivo da richiedere l'aiuto degli «aggiustatori di coscienze», della psicanalisi.

La riflessione sulla propria durata storica, sul proprio vissuto, diviene rinuncia alla possibilità concreta di influire sulla realtà; come scrive F. Ferrini, la fantascienza, spazializzando la durata storica della vita e del tempo, rende due volte incomprensibile la Storia, in quanto prassi e in quanto dialettica:

Ogni tentativo di modificare il suo corso preordinato è destinato a sicuro fallimento. È così che la fantascienza, per la quale non esiste nessuna possibilità di forzare il corso degli accadimenti, di sfuggire al condizionamento dello sviluppo storico elevato al ruolo di brutale destino, convalida la ideologia che niente può essere cambiato. I dati della realtà sembrano permanenti e insuperabili e il soggetto umano si riduce ad uno spettatore incapace di influire su ciò che accade, come una particella isolata e inserita in un sistema che gli è estraneo. L'atteggiamento contemplativo di fronte ad un processo regolato secondo leggi meccaniche che si svolge indipendentemente dalla coscienza, sul quale l'attività umana non ha alcun influsso e che si manifesta perciò come un sistema definito e concluso, modifica anche le categorie fondamentali del rapporto immediato dell'uomo con il mondo: esso riduce il tempo e lo spazio ad un unico denominatore, porta il tempo a livello dello spazio.

Questo tempo non è più la durata completa dell'attività creatrice ma un tempo spazializzato. Il tempo è strutturato dialetticamente dall'avvenimento e dalla irreversibilità; è una dimensione dialettica non solo perché, contrariamente allo spazio, è impossibile concepirlo in stato di quiete, ma anche perché la sua progressione realizza una sintesi che rinasce continuamente dalle sue tre dimensioni, passato, presente e avvenire. È una totalità che può essere dissociata attraverso la reificazione del passato o dell'avvenire — l'ideologia, l'utopia, la nevrosi, il delirio ne sono gli esempi ma tale dissociazione comporta la derealizzazione di ogni facoltà di comprensione del mondo... Scartando ogni alternativa storica rapportata alle possibilità concrete e alle condizioni oggettive di trascendenza, la fantascienza accetta soltanto la falsa alternativa, l'alternativa disarmante tra ordine e disordine, fra il già costituito e il caos²¹.

21. FRANCO FERRINI, *Che cosa è la fantascienza*, Ubaldini, Roma, 1970, p. 54.

Questo giudizio, pure se molto categorico, mette in luce una tendenza che Vonnegut, e con lui parte della fantascienza, ha ereditato dal substrato culturale della civilizzazione americana: l'atemporalità della rivelazione religiosa, l'archetipo perdita-ricerca dell'innocenza e il rito di iniziazione, che ha la funzione di reinserire l'individuo (innocente) nella società (colpevole).

Il film di guerra in televisione visto da Billy, «slightly unstuck in time», è un'esperienza liberatoria e regressiva ad un tempo: visto a ritroso, trasforma le immagini di distruzione, ricomponendole nella loro integrità originaria, sino a riportare e seppellire le materie prime delle armi mortali nelle miniere di provenienza.

The American fliers turned in their uniforms, became school kids. And Hitler turned into a baby, Billy Pilgrim supposed. That wasn't in the movie, Billy was extrapolating. Everybody turned into a baby, and all humanity, without exception, conspired biologically to produce two perfect people named Adam and Eve, he supposed²².

L'unico modo per riconquistare l'innocenza perduta è quello di scomporre e congelare il tempo in fotogrammi e tutt'al più piani-sequenze, che è possibile prendere in visione anche a ritroso, non importa se a prezzo della regressione.

Billy comincia a viaggiare nel tempo durante la guerra, ma impara molto dopo, dai Trafalmadoriani, una adeguata filosofia del tempo, che è ovvia quanto funzionale. La sua prima domanda dopo essere stato rapito, «perché io?», è molto umana: la risposta è «perché questo momento semplicemente è»; il tempo è una «goccia d'ambra» in cui si è intrappolati, non si può sfuggire; non esistono perché.

Vedendo il tempo come un terrestre può vedere «la distesa delle Montagne Rocciose», i Trafalmadoriani mettono a «infinito» il fuoco della loro vista: vedono tutto il tempo, e questo non può essere cambiato dal momento che già è; anche la distruzione dell'universo non può essere evitata perché il momento è già strutturato in quel modo: un pilota trafalmadoriano preme un bottone e... non si può fermare, perché «egli l'ha sempre premuto, e sempre

22. K. VONNEGUT, *Slaughterhouse-Five*, p. 46.

lo farà. Noi glielo lasciamo *sempre* fare e glielo permetteremo *sempre*; Billy scopre che «solo sulla terra si chiacchiera di libero arbitrio». Secondo i Trafalmadoriani, i terrestri vedono il tempo attraverso un buco in una sfera che incasella la testa, al quale buco è fissata una lunga vescica con un puntino alla fine, che permette una visione limitatissima.

Alla base della filosofia del tempo dei Trafalmadoriani c'è una concezione epicurea della realtà: la loro storia ha conosciuto momenti terribili ed essi si limitano ad ignorarli, e a concentrarsi solo sui momenti belli; di una persona morta (e chi non lo è già tra i Trafalmadoriani?) si può così dire che ha conosciuto momenti migliori, e la morte si accetta come qualsiasi altro momento della vita: «so it goes».

Billy attinge a questa filosofia e ne ricava una preghiera:

God grant me
the serenity to accept
the things I cannot change,
courage
to change the things I can,
and wisdom always to tell
the difference

e aggiunge: «among the things Billy Pilgrim could not change were the past, the present and the future»²³.

L'accettazione della morte e la filosofia extraterrestre si traducono così in questo romanzo in mezzo espressivo, liberatorio. C'è ancora molta distanza, alla fine, tra l'autore e il personaggio; un'ironica vignetta derivata dal medaglione di Montana Wildhack, con tanto di cuore e angioletto disegnati, inneggia all'armonia riconquistata (il periodo allo zoo di Trafalmore) e nello stesso tempo alla calma postapocalittica, all'immobilità della morte:

23. *Ibid.*, p. 135.

Everything
was
beautiful
and nothing
hurt²⁴.

La rassegnazione aiuta a vivere e l'arte, come la fantascienza, aiuta a liberarsi del complesso di colpa attraverso una visione trafalmadoriana del tempo, o comunque extratemporale, divina.

La remissione dei peccati, la deresponsabilizzazione individuale vengono quindi offerte da Vonnegut al lettore per essere condivise e sancite dal riconoscimento comune della propria estraneità nei confronti di ciò che è stato e di ciò che è.

ANNA RITA SCALESSE

24. *Ibid.*, p. 136.

ALCE NERO SCRIVE:
LA STAMPA INDIANA DEGLI ANNI '60 E '70

Negli anni '60 e '70 si è venuto sviluppando un rinnovato interesse nei confronti degli Indiani del Nord America non solo negli Stati Uniti, ma anche in Europa. Esso è prima di tutto nuovo interesse degli Indiani per se stessi, per le proprie tradizioni e per la rifondazione della propria identità negata, è l'elemento che porta alla creazione di quel movimento degli Indiani d'America con caratteristiche proprie, che larga eco ha trovato nei grandi mezzi di comunicazione di massa e, di conseguenza, nella pubblica opinione.

Ma è proprio qui che sorgono i primi problemi per chi voglia accostarsi con serietà e rigore a questa realtà. Se è vero infatti che è stata proprio l'esistenza sociale, culturale e politica degli Indiani ad indurre, e spesso a costringere, i mass-media ad affrontare l'argomento, è pur vero che la nostra conoscenza degli Indiani è legata in gran parte all'immagine che di loro i media stessi hanno saputo e voluto presentarci. Occorre fare attenzione: da una parte abbiamo dei fatti storici concreti, dei processi sociali e culturali in movimento, dall'altra l'*informazione*, la notizia scritta od orale, che è sempre, per sua natura, politicamente orientata. Quanto della cosiddetta «rinascita indiana» degli ultimi dieci-quindici anni è legato alla viva realtà storica, e quanto è invece distorsione — pure di varie valenze — dei grandi canali di informazioni? Il problema è particolarmente complesso in quanto la deformazione della verità non è sempre diretta e palese e quindi più facilmente smachera-bile, a volte viene mantenuta una sostanziale adesione alla realtà, che però è presentata opportunamente «filtrata», incorniciata in un particolare contesto, inquadrata con accorti suggerimenti collaterali.

Il caso dell'informazione sugli Indiani possiede una sua specificità. Per rintracciarla occorre risalire a quando i colonizzatori bianchi, entrando per la prima volta in contatto con i «nativi

americani»¹, cercarono di costringere la loro personalità in due stereotipi culturali apparentemente opposti: quelli oramai largamente noti della belva sanguinaria e del buon selvaggio. Queste due figurazioni create dagli oppressori hanno funzionato per decenni come lenti attraverso le quali osservare e giudicare l'Indiano, anche se a volte non sono stati solo i bianchi a servirsene, ma anche gli stessi Indiani². Ancora oggi, questi due stereotipi rimangono i modelli principali di riferimento a cui accostare l'Indiano, non solo a livello, per così dire di massa, ma anche nel campo di quella cultura democratica e progressista che tanto vorrebbe essere di sostegno alla causa dei nativi americani. Certo, sia il buon selvaggio che l'essere animalesco hanno indossato nuove vesti³, ma rimangono due figurazioni caratterizzate soprattutto dalla comune determinazione a voler negare all'Indiano una identità che una volta per tutte lo sottragga al regno animale e gli restituisca una dignità piena.

1. È questo l'appellativo con cui preferiscono essere chiamati, ancora oggi, gli Indiani d'America. Anche se non ha più una sua legittimazione storica, il termine di «native Americans» riesce però a rappresentare un punto di riferimento comune per qualsiasi tribù e contemporaneamente ribadisce chi furono i più antichi padroni ed abitanti degli odierni Stati Uniti.

2. È purtroppo innegabile che in una certa misura questo sia accaduto, ma nel complesso gli Indiani hanno dimostrato una capacità di resistenza notevolissima rispetto ad «inquinamenti di identità» tentati dalla cultura dominante. Questo aspetto verrà comunque ripreso ed esaminato meglio più avanti. Per una trattazione esauriente di quella che Alessandro Portelli ha chiamato a ragione «dialettica dell'identità» — tentativo dell'oppressore di imporre all'oppresso una identità artificiale e lotta di quest'ultimo per ricostruirsi una autentica —, si veda A. PORTELLI, *Bianchi e neri nella letteratura americana*, De Donato, Bari 1977.

3. È curioso rilevare che già nell'800 la propaganda reazionaria cercava di accostare l'immagine del selvaggio sanguinario a quella del comunista sovversivo: nel 1877 a proposito della ribellione degli Ute del Colorado, il *Denver Tribune* scriveva: «The Utes are actual, practical Communists and the government should be ashamed to foster and encourage them in their idleness and wanton waste of property» (cit. in DEB BROWN, *Bury My Heart at Wounded Knee*, New York 1970, p. 376). L'accusa di sovversivismo è stata di recente rinnovata (settembre 1976) da parte dell'F.B.I., con il rapporto Durham sulla attività dell'American Indian Movement (A.I.M.). Secondo Douglas Durham, un ex agente della C.I.A. infiltratosi nell'A.I.M. per conto dell'F.B.I., l'organizzazione indiana sarebbe un pericoloso gruppo estremista, propagatore di una rivoluzione armata contro i poteri costituiti, e a tale scopo intratterrebbe attivi rapporti con i comunisti degli Stati Uniti, del Canada e di Cuba. (cit. *The Talking Leaf*, October 1976, pp. 2, 10).

In particolare, proprio in questi ultimi anni è nato e si è sviluppato quello che definirei l'ultimo revival del mito del buon selvaggio: un tentativo di approccio e di rapporto con il mondo indiano ancora una volta fondamentalmente a-storico, nel quale fantasie e suggestioni si sostituiscono ancora una volta alla realtà. Mi riferisco a quel filone interpretativo nato originariamente durante il periodo d'oro della contro-cultura e del *movement* giovanile⁴, e ripreso poi anche in Italia, quando nell'Università di Roma occupata, si formano i primi gruppi dei cosiddetti «Indiani metropolitani»⁵. Giovani con diverse culture alle spalle trovano negli Indiani una identificazione, un simbolo quasi, della loro condizione di emarginati nelle «riserve» dei ghetti urbani, di estranei ai valori e alla cultura delle classi dominanti. Se fin qui poteva ancora scorgersi una legittimità nel proporre il parallelo, il passo successivo lo cancellava definitivamente, risfoderando la consueta serie dei luoghi comuni che per centinaia di anni avevano accompagnato la rappresentazione dell'Indiano, che tornava ad essere senza possibilità di scampo, il «mitico e scalzo figlio della natura che pronuncia i drammatici discorsi documentati da Dee Brow ed altri»⁶.

4. Cfr. MARCO MAFFI, *La cultura underground*, Laterza, Bari, 1973, p. 29.

5. Per gli Indiani metropolitani si veda il «proclama» letto durante l'assemblea nazionale del «movimento» tenuta a Roma il 26 ed il 27 febbraio 1977 e riportato in *Il Manifesto* del 1-3-1977, e anche il lungo articolo di un componente del gruppo scritto per *L'altra Roma*, numero 11-12, marzo-aprile 1977. In ambedue i testi è possibile rintracciare elementi di notevole interesse, e si veda in proposito PAOLA LUDOVICI e GIORGIO MARIANI, «La lotta degli Indiani Usa: dal folklore alla lotta contro l'imperialismo», *Quotidiano dei lavoratori*, 19-8-1977; PAOLA LUDOVICI, «Chi sono gli Indiani Metropolitani», *I Giorni Cantati* n. 10, aprile-maggio 1977. Naturalmente, sull'onda degli avvenimenti sono stati dati alle stampe diversi titoli riguardanti gli Indiani d'America, non tutti però di buona qualità. Mi limito qui ad indicare quelli che hanno conosciuto maggior fortuna o contengono materiale comunque stimolante: *Indiani d'America*, a cura di DIANA HANSEN, con prefazione di DARIO PACINO, Sarcelli, Roma, 1977; *Il lungo inganno*, a cura di LUCIO RANUCCI, Savelli, Roma, 1977; *Sul sentiero di guerra*, a cura di HAMMON, Feltrinelli, Milano, 1977; *Canti degli Indiani d'America*, a cura di ZAVATTI, Newton Compton, Roma, 1977; *Canti e narrazioni degli Indiani d'America*, a cura di FRANCO MELI, Guanda, Milano, 1978.

6. Da un intervento di VINN DELORIA, noto leader del movimento indiano, riportato in *Indiani d'America*, cit., p. 59, dove tra l'altro si legge: «Gli attivisti possono alzare polvere in migliaia di paesini isolati e occupare milioni di isole, ma finché non troveranno il sistema di squarciare la patina romanticheggiante che ci separa dalle fonti di informazioni, di noi non imporrà niente a nessuno».

Il debole filo che teneva unite riserve e ghetti urbani veniva così spezzato nel rincorrere l'immagine dei Sioux e Cheyenne vittoriosi su Custer al Little Big Horn, la storia veniva bruciata: il tuffo non era solo all'indietro, in un passato irrecuperabile, ma verso un mito, un Indiano proiezione di tutti i desideri e le aspirazioni frustrate, che veniva creato dalla fantasia ma nella storia non era mai esistito.

Per questo, per impostare ed affrontare correttamente il problema indiano, la prima operazione da compiere è quella di collocare gli Indiani *nella* storia e nella storia contemporanea. Troppi resoconti o profili di storia indiana, infatti, si interrompono bruscamente alla fine dell'Ottocento⁷, quasi che da quella data in poi i nativi americani avessero cessato di esistere in quanto tali. Mentre è forse soltanto in questi ultimi cento anni che si è venuto formando un nuovo gruppo etnico e sociale: gli Indiani d'America appunto, frutto delle profonde trasformazioni subite dalle singole tribù, ma anche dei rapporti, degli scambi, delle alleanze nate per lottare più uniti contro l'imperialismo⁸.

Per questo mi sembra giusto disegnare qui un profilo della storia indiana moderna, seppure breve e per avvenimenti di maggior importanza, che chiarisca il contesto generale nel quale la stampa indiana si è venuta formando, portando il suo contributo determinante non solo alla crescita del movimento politico degli Indiani, ma infrangendo per la prima volta gli stereotipi soffocanti degli oppressori.

Nel 1976, mentre gli Stati Uniti festeggiavano pomposamente il *Bicentennial*, anche gli Indiani commemoravano una data di importanza storica: erano passati cento anni dal 25 giugno 1876, giorno in cui i Cheyenne e i Sioux di Gall, Crazy Horse e Sitting

7. Anche la ricostruzione più famosa della storia delle tribù indiane dell'Ovest, *Bury My Heart at Wounded Knee*, cit. (Traduzione italiana *Seppellite il mio cuore a Wounded Knee*, Mondadori, Milano 1973), termina appunto con il massacro del piccolo villaggio del South Dakota. Ultimamente negli Stati Uniti sono uscite analisi interessanti sulla storia indiana degli ultimi cento anni, ma la loro diffusione non ha certo raggiunto il livello del classico di Dee Brown.

8. Cfr. STUART LEVINE — NANCY LUTIZ, *The American Indian Today*, Baltimore, Penguin Books, 1970.

Bull, annientarono il 7° Cavalleria del Generale Custer⁹. Fu quella l'ultima grande vittoria indiana, l'ultimo episodio di resistenza armata da parte delle tribù, che segnava contemporaneamente il trasferirsi dello scontro tra Indiani e governo statunitense dal piano militare a quello politico e culturale.

Questa nuova fase venne sancita ufficialmente con il varo dello Allotment Act, o Domes Act, del 1887¹⁰. Il governo dichiarò che lo scopo della legge era quello di favorire la trasformazione degli Indiani da membri di società basate su istituzioni tribali, in moderni agricoltori, proprietari individuali di singoli appezzamenti di terra. Questo sarebbe dovuto avvenire tramite uno spezzettamento dei territori posseduti collettivamente dalle diverse tribù¹¹. Nei quasi cinquant'anni in cui la legge rimase in vigore (1887-1934) il territorio indiano venne ridotto dagli oltre 140 milioni di acri del 1886, ai meno di 50 milioni di acri del 1934. Difatti migliaia di Indiani che avevano ricevuto in gestione piccole porzioni di terra le avevano rivendute ai bianchi che possedevano le capacità economiche e commerciali per sfruttarle. Va notato che il Bureau of Indian Affairs (B.I.A.)¹² ebbe un ruolo fondamentale in questo colossale furto di terra, spingendo gli Indiani a prendere decisioni

9. Una rivista mensile del movimento indiano, *Wassaja*, a cura della American Indian Historical Society di San Francisco, ha addirittura realizzato, quale forma di autofinanziamento, il conio di una medaglia d'oro raffigurante le teste dei tre capi indiani, per ricordare lo storico evento.

10. Riguardo alle brevi note storiche qui esposte e per una più profonda analisi di tutto il periodo si vedano: U.S. Department of Interior, Bureau of Indian Affairs, *Federal Indian Policies from the Colonial Period through the Early 1970's*; EDGAR S. CAHN, DAVID W. HILARNE, Citizen's Advocate Center, *Our Brother's Keeper: The Indian in White America*, New York Community Press, 1969; COUNCIL ON INTERRACIAL BOOKS FOR CHILDREN, *Chronicles of American Indian Protest*, Fawcett Publications Inc. Greenwich, Connecticut, 1971; ALVIN M. JOSEPH JR., *Red Power: The American Indian Fight for Freedom*, Mc Graw Hill, 1971; STUART LEVINE, NANCY LEVINE, *op. cit.*; D'ARCY MC NICKEL, *Native American Tribalism, Indian Survival and Renewal*, Oxford University Press, 1973; LYMAN S. TYLER, *A History of Indian Policy*, Government Printing Office, Washington D.C., 1963.

11. Cioè delle famose «riserve», che comprendevano parte della terra che i trattati stipulati tra le tribù e il governo statunitense avevano assegnato agli Indiani.

12. Il Bureau of Indian Affairs, nato nel 1832, è l'ufficio governativo che si occupa delle relazioni tra tribù e stato americano. Una ottima analisi critica del suo operato si trova in *Our Brother's Keeper*, *cit.*

nettamente contrarie ai loro interessi ¹³. La situazione in cui vennero a trovarsi le tribù durante il cosiddetto Allotment Period fu drammatica: gli Indiani non avevano praticamente alcuna garanzia, né sotto il profilo sociale, né economico e tantomeno culturale.

Solamente nella nuova situazione venutasi a creare con il New Deal le cose accennarono a cambiare. Sulla base delle osservazioni contenute nel Meriam Report del 1920 — va ricordato che nel 1924 era stata estesa agli Indiani la cittadinanza americana — il governo dovette prendere atto che il «problema indiano» era ben lungi dallo essere stato risolto. Da un lato restava una popolazione nativa che continuava ad opporre un ostinato rifiuto a qualsiasi tentativo di assimilazione più o meno trasparente, dall'altro un insieme di leggi che non erano state in grado né di assorbire gli Indiani nel «melting pot», né di garantire loro un minimo di sussistenza economica. Nel 1934 venne approvato l'Indian Reorganization Act (I.R.A.), o Wheeler-Howard Act, che si proponeva di porre ordine negli «affari indiani». Il provvedimento poneva termine alla vendita indiscriminata di territorio indiano, ed anzi, sanzionava una politica di intervento che non solo lo incrementasse su un piano quantitativo, ma lo trasformasse quantitativamente. L'I.R.A. insistette sulla necessità di una maggiore cooperazione tra il governo, il B.I.A. e le tribù indiane, sulla opportunità di creare sulle riserve delle fonti dirette di sostentamento economico, sulla urgenza di mettere a punto un efficiente sistema di servizi sociali, in particolare nel campo dell'educazione e in quello dell'assistenza sanitaria. Fu durante questo periodo che nacque quella pratica che ancora oggi il B.I.A. definisce di «self-government», che consiste cioè nel diritto da parte degli Indiani ad eleggere i propri organi di governo sulle riserve (i *tribal councils*) ¹⁴.

13. Come è lucidamente documentato nel libro del COUNCIL ON INTERRACIAL BOOKS FOR CHILDREN, cit. in proprio il B.I.A. si consigliava agli Indiani senza mezzi per coltivare la terra, di venderla ai bianchi. Inoltre era il B.I.A. che incamperava le somme degli avvenuti passaggi di proprietà e le versava agli Indiani diluite nel tempo.

14. Nella realtà queste elezioni si sono rivelate, in maggior parte, delle autentiche farse, con brogli elettorali e corruzione all'ordine del giorno. Ben lungi dal ricalcare antiche istituzioni democratiche delle tribù, i *tribal councils* sono invece una delle prove più evidenti del tentativo di imporre ai nativi americani la «democrazia» delle classi dominanti.

I tentativi di integrare forzatamente gli Indiani non erano però stati messi da parte, e se ne ebbe la dimostrazione ufficiale quando, agli inizi degli anni '50, vennero varati i cosiddetti programmi di «termination», destinati a porre fine alla condizione particolare di cui godevano, e tutt'oggi in parte godono gli Indiani, come gruppo etnico verso cui il governo americano ha precise responsabilità di assistenza¹⁵. Questo nuovo attacco diede inizialmente qualche risultato, ma incontrò via via una sempre più decisa resistenza e fu allora temporaneamente lasciato cadere.

Si giunge così all'inizio degli anni '60, punto di svolta fondamentale nella storia indiana moderna. Su questo periodo occorrerà fermarsi con una certa attenzione, per cercare di intendere le ragioni che hanno determinato una stagione di rinascita politica e culturale all'interno della quale si inserisce, con una sua originalità, la comparsa massiccia dei giornali e delle riviste indiane.

Come si è visto, i decenni che precedono il 1960 si sono rivelati molto difficili per la popolazione nativa, eppure sarebbe estremamente errato un esame della situazione a-dialettico, cioè tutto votato a rilevare l'oppressione e la violenza esercitata dai gruppi dominanti sulle tribù, senza mettere in luce i processi di cambiamento messi in moto nel mondo indiano anche dalla stessa politica governativa. Non è qui possibile accennare a tutti i fattori di trasformazione con quella ricchezza di informazioni che pure sarebbe necessaria; mi limiterò quindi ad alcune considerazioni di carattere generale.

La seconda guerra mondiale, per la quale molti Indiani avevano combattuto o prestato servizio civile, aveva notevolmente favorito un «rimpasto» generale della cultura delle tribù: i contatti maggiori cui si trovarono esposti gli Indiani favorirono in parecchi casi, a guerra finita, una tendenza allo spostamento nelle

15. Per «termination», si intende la sospensione di ogni servizio federale agli Indiani, senza che venga loro offerta alcuna alternativa concreta. Si vedono in proposito: l'ottimo articolo su *Native Rights Fund Announcements* (october-december 1973) pp. 1-10, dedicato al caso della Menominee Tribe of Wisconsin; *Federal Indian Policies etc.*, cit.; e anche *The American Indian Today*, cit., dove viene documentato come la tribù Klamath dello Oregon, «terminata» nel 1953, subì un tracollo economico spaventoso in pochissimi anni, non essendo riuscita a trasformare i suoi membri in «normali americani».

città. Ma le prospettive di occupazione non erano certo delle migliori, in modo particolare per le minoranze. Fu comunque in questo periodo che nacquero i primi «Indian Urban Centers»¹⁶, momento di aggregazione e confronto tra indiani di diverse tribù, che cercavano una occasione di contatto umano e una reciproca solidarietà, di fronte alla realtà quotidiana di sfruttamento e di emarginazione delle varie Cleveland, Los Angeles, Minneapolis.

Molti Indiani però preferirono tornare nelle riserve, dove una gran parte di loro era comunque rimasta, ma lo fecero con uno spirito diverso, più consci della loro situazione.

Inoltre a partire dagli anni '50, e via via in sempre maggior numero, i giovani Indiani erano entrati nella scuola pubblica o nelle università. L'impatto iniziale fu piuttosto duro, e la carica di violenza riversata sui ragazzi dagli educatori bianchi davvero incredibile, dall'altra parte la risposta cosciente ai soprusi non si fece attendere. Basti pensare che, proprio da un gruppo di alcuni tra questi giovani, venne fondato nel 1960 il National Indian Youth Council (N.I.Y.C.), che sarebbe divenuto in breve un punto di riferimento nazionale per tutta la gioventù indiana¹⁷. La cultura tradizionale che il sistema educativo americano aveva cercato con tutti i mezzi di cancellare, veniva così invece ad assumere un nuovo e più significativo valore per i giovani, come portatrice di contenuti diversi ed alternativi rispetto a quelli proposti dalle classi dominanti.

Come si vede, agli inizi degli anni '60, in un clima generale che vedeva aprirsi nuovi spazi di lotta democratica in tutto il paese, i nativi americani, lungi dall'essere scomparsi, vengono riscoprendo in modo nuovo la loro storia, la loro cultura, le loro tradizioni. È l'inizio del cosiddetto «rinascimento indiano», fenomeno complesso ed intricato, sul quale ancora molto resta da chiarire. Certamente uno studio fondamentale da cui ogni indagine ulte-

16. Un buon elenco di questi centri si trova in *You Asked About... Indian Urban Centers*, Department of Interior, Bureau of Indian Affairs, Information Office of Washington D.C.

17. La data ufficiale di fondazione del N.I.Y.C. è l'agosto del 1961 a Gallup, New Mexico. Il gruppo dei «Red Muslims» che lavorò alla costruzione dell'organizzazione era però già attivo dal 1960. Si veda a proposito STAN STEINER, *The New Indians*, New York, Harper and Row, 1968, pp. 39-47 e p. 295.

riore dovrà partire è quello dell'antropologa americana Nancy Oestreich Lurie, dal titolo appunto di «An American Indian Renaissance?»¹⁸.

Tra i fenomeni indicati dalla Lurie come particolarmente importanti, venivano segnalati:

a) la ripresa di una attività di comunicazione tra le differenti tribù attraverso svariati mezzi (tra i quali anche i giornali e pubblicazioni di vario tipo)

b) la formazione ed il consolidamento di organizzazioni inter-tribali, in alcuni casi a livello addirittura nazionale

c) un intensificarsi di pressioni da parte indiana per un controllo di base sui programmi di sviluppo economico e di politica educativa destinati alle tribù.

Sarebbe interessante soffermarsi sulle indagini svolte in queste ed altre direzioni dalla Lurie e dai suoi collaboratori, ma è su un punto in particolare che si vuole fare qui maggiore luce.

La stampa indiana, come si vede, è solo uno dei diversi elementi nuovi di questa fase: ma pure riveste una sua specifica importanza. I giornali si caratterizzano sin dall'inizio come un prodotto dei rivolgimenti sociali e culturali in atto, e allo stesso tempo come moltiplicatori della volontà di lotta e dei contenuti tutti espressi dal nascente movimento indiano. È proprio quest'ultimo infatti, che nel suo crescere e svilupparsi avverte ogni giorno di più la necessità di darsi strumenti di dibattito e di organizzazione.

Cercare di dare un quadro il più preciso ed unitario possibile della stampa di argomento indiano partendo dal suo primissimo apparire non è compito facile. Le osservazioni che seguono sono il frutto di elaborazioni ed ipotesi basate sui dati da me raccolti

18. Il saggio è apparso per la prima volta nel 1965 sul *Midcontinental American Studies Journal* (volume VI, 2, fall 1965) ed è stato successivamente ripubblicato in *The American Indian Today*, cit. Lo studio è ormai vecchio di parecchi anni, e sia pure ricorretto in occasione della pubblicazione del 1968, non tiene conto dei nuovi avvenimenti del periodo 1968-1978. Ciononostante rimane in assoluto una delle migliori analisi sulla realtà odierna degli Indiani nord-americani.

in una ricerca svolta tra l'ottobre del 1976 ed il gennaio del 1977 negli Stati Uniti. Senza entrare nei dettagli di questo lavoro, mi limiterò ad esporre alcuni dei temi che possono qui risultare di maggiore interesse ¹⁹.

Occorre innanzitutto distinguere tra le riviste *sugli* Indiani e quelle redatte *da* Indiani. Pubblicazioni del primo tipo si stampano negli Stati Uniti sino dalla fine dell'800 ²⁰, e si tratta in genere di fascicoli di antropologia ed archeologia che dedicano tutto il loro spazio o solo parte di esso, alla cultura e alle tradizioni degli Indiani nord-americani. La loro fortuna si è mantenuta costante nel tempo, ma anche per questo tipo di pubblicazioni è possibile parlare di un rilancio generale a partire dagli anni '60, caratterizzato soprattutto dalla nascita di nuove testate.

Per quel che riguarda le riviste ed i giornali «indiani», il discorso si fa più complesso. Il primo problema riguarda proprio l'aggettivo «indiano»: a quale stampa è riferibile? in base a quali criteri? Cercherò di esporre in breve il metodo da me seguito. Tra l'enorme quantità di pubblicazioni classificate e schedate, ho distinto tre gruppi principali: il primo che comprende le riviste di «studio» — antropologiche, archeologiche e storiche — sopra accennate; il secondo, quelle curate da uffici governativi (escluso il B.I.A.), dedicate ai problemi del lavoro, della salute, dell'educazione, e realizzate in genere da non-Indiani; il terzo raggruppamento, di gran lunga il più consistente, raccoglie infine i giornali per i quali ho ritenuto possibile adoperare l'aggettivo «indiani» ²¹.

19. Vorrei qui ricordare oltre alla *Library of Congress* di Washington D.C., i nomi di alcuni istituti di ricerca ed organizzazioni il cui aiuto si è rivelato di utilità fondamentale ai fini della mia ricerca: il *Bureau of Indian Affairs* di Washington D.C.; il *National Congress of American Indians*; l'*American Indian Study Center* di Baltimore (Maryland) e in modo particolare il cultural advisor del Center, John Moore Sawatis della tribù Seneca; il *Center for the Study of Man* dello Smithsonian Institution (Washington D.C.).

20. La prima di queste fu l'*American Journal of Archaeology* a cura dell'Archaeological Institute of America.

21. Qualche cifra: il totale delle pubblicazioni da me schedate è di 448 unità. Nel primo gruppo sono presenti 46 testate, nel secondo 8, nel terzo 378. Sulle rimanenti 16 non mi è stato possibile raccogliere informazioni sufficienti per decidere della loro inclusione in uno dei gruppi suddetti.

Ma i criteri della catalogazione non sono privi di problematicità: basti pensare che ho incluso nel gruppo III anche le pubblicazioni a cura del B.I.A. Si è trattato di una scelta legittima? L'errore più grosso che si può commettere affrontando la realtà degli Indiani nord-americani, è quello di considerarla omogenea nelle sue diverse parti. Al contrario, ogni singolo fenomeno merita un'analisi specifica. Nel caso in questione, mi è sembrato giusto operare una distinzione netta tra il termine «indiano» e l'attributo «progressista». Chi crede che l'essere Indiano equivalga ad essere rivoluzionario e radicale sempre e comunque, sbaglia. Esistono Indiani che non disdegnano di uniformarsi alla società statunitense; altri sono invece critici, ma moderati; altri ancora sono convinti che non sia possibile ottenere delle condizioni di vita migliori, e via di seguito.

Ritenere estraneo al mondo indiano un organismo quale il Bureau of Indian Affairs, lo giudico un errore. Questo non solo perché in generale le tribù, pur criticandone il burocraticismo e le ambiguità, lo considerano tutt'oggi una garanzia stessa della loro esistenza. I tentativi di abolire il Bureau sono stati portati avanti non certo dagli Indiani, ma dai loro più accaniti avversari: difatti, una volta scomparso il B.I.A., non verrebbe più riconosciuto ai nativi americani lo status particolare di cui godono; essi perderebbero il diritto al possesso collettivo delle riserve e a tutti gli altri servizi particolari, in una parola, sarebbero costretti ad una brutale e forzata integrazione ²².

Il B.I.A., con la sua politica paternalista, ha perso in questi ultimi anni molta della sua credibilità, ma notevole resta l'incidenza reale che esso è in grado di esercitare su molti Indiani. Per questi motivi mi è sembrato giusto inserire le pubblicazioni del B.I.A., in uno stesso gruppo con quelle indiane veramente autonome ed

22. Naturalmente gli Indiani non aspirano a rimanere per sempre sotto la giurisdizione del B.I.A., ma il loro sforzo per superare la situazione attuale si sviluppa in avanti, per un cambiamento in positivo che consenta alle tribù di esercitare un potere di base sempre maggiore ed autonomo dal controllo del governo. Nelle condizioni attuali altrimenti, la scomparsa del B.I.A. equivarrebbe grosso modo alla «termination».

autogestite, per mantenere una sostanziale adesione ad una realtà estremamente composita e differenziata²³.

Non è opportuno però, distinguere la stampa indiana solo secondo linee politiche. Lasciando da canto i giornali studenteschi pubblicati nei college e nelle scuole dove la presenza di gruppi di giovani Indiani ne richiede la diffusione²⁴, e le riviste monografiche curate dal Bureau e dedicate ai grandi problemi sociali che affliggono la popolazione indiana²⁵, restano due diversi tipi di pubblicazioni: quelle a carattere locale e quelle a diffusione nazionale. È all'interno di questa divisione orizzontale che va operata una verifica politica e culturale dei contenuti espressi.

Come si è ripetuto più volte, la stampa indiana, soprattutto quella autonoma, è divenuta una realtà diffusa a partire dagli anni '60. Pur essendo riuscito a stabilire la data di nascita di sole 156 pubblicazioni (il 33,9% del totale), la campionatura mi sembra comunque sufficientemente ampia per verificare la validità di quanto sinora detto: il 67% dei giornali ha iniziato infatti le pubblicazioni nel periodo 1960-1976²⁶.

23. Un membro del *National Congress of American Indians*, consegnandomi l'elenco della stampa indiana in loro possesso, l'ha definito comprensivo solo di «All American Indian newspapers», anche se in esso figuravano molte pubblicazioni del B.I.A. ai suoi vari livelli (centrale, locale, di riserva). D'altra parte, in risposta ad alcune domande contenute in un questionario da me inviato a diverse organizzazioni indiane, sia l'*American Indian Study Center* di Baltimore che il *Native American Rights Fund*, mi avevano consigliato di distinguere nettamente tra i giornali indiani e quelli a cura del B.I.A. Le osservazioni che ho sviluppato sopra credo che abbiano chiarito perché, pur condividendo le preoccupazioni dei miei interlocutori ed essendo d'accordo con loro nel definire queste ultime pubblicazioni «non-all Indians» (cioè non autogestite) ho mantenuto i due tipi di stampa in un unico gruppo, sia pure con le dovute distinzioni.

24. La funzione di questi giornali non si distingue in genere da quella dei normali bollettini studenteschi: il materiale pubblicato riguarda esclusivamente la realtà scolastica, intesa nel modo più tradizionale. Merita di essere ricordato a titolo di valido esempio, l'*Indian Leader*, pubblicato a partire dal 1897 allo Haskell Junior College di Lawrence, Kansas, una scuola del B.I.A.

25. Spesso il tono di fondo di queste riviste, quali la *Legislative Review* e *Indian Education*, appare progressista, e la documentazione da loro offerta si rileva abbastanza interessante ed utile.

26. Riporto qui una tabella indicativa dello sviluppo in percentuale delle pubblicazioni di argomento indiano (degli Indiani e sugli Indiani cioè), nel corso degli anni.

La maggior parte delle testate è concentrata — nella misura di circa il 70% — all'Ovest, dove risiede anche la gran parte della popolazione nativa ²⁷. Non si mantiene tuttavia costante una esatta corrispondenza tra quantità della popolazione e numero dei giornali su tutto il territorio degli Stati Uniti. Un'analisi attenta mostra piuttosto che il numero delle pubblicazioni dipende dal numero di tribù che si trovano nei singoli stati e ancor più dal livello di dibattito ed intervento politico e culturale sviluppato dal movimento di lotta degli Indiani. Solo così si può capire perché gli stati più prolifici di giornali siano quelli della California (12,5% del totale), dell'Arizona (7,8), del South Dakota (7,6), del New Mexico (7,1), del Montana (6,7), dello stato di Washington (6) ²⁸, le tribù sono state all'avanguardia nelle lotte per la difesa delle riserve e dei diritti di pesca su di esse, nella denuncia delle violenze e delle discriminazioni subite, nella mobilitazione militante contro il governo e spesso contro lo stesso Bureau of Indian Affairs ²⁹.

Annate	Numero testate	Percentuale rispetto al totale
1885-1900	5	3,2%
1900-1910	4	2,6%
1910-1920	4	2,6%
1920-1930	9	5,8%
1930-1940	8	5,2%
1940-1950	6	3,9%
1950-1960	15	9,6%
1960-1970	58	37,0%
1960-1976	47	30,1%
TOTALE	156 ⁿ	100,0%

ⁿ Il 33,9% del totale delle pubblicazioni schedate.

27. Il confine tra Est ed Ovest da me proposto corre lungo i confini orientali del North Dakota, South Dakota, Nebraska, Kansas, Oklahoma, Texas. Ad Ovest di tale linea vivono 554.006 Indiani cioè il 72,5% del totale (763.594). I dati sono quelli del censimento del 1970, forniti dal U.S. Bureau of Census.

28. La California ha infatti una popolazione indiana di 88.263 unità, mentre l'Oklahoma con i suoi 96.803 Indiani ha solo il 4,9% delle pubblicazioni. Altro esempio significativo può essere fatto mettendo a confronto uno stato come il South Dakota (31.043 Indiani) e la North Carolina (44.195 Indiani e l'1% delle pubblicazioni).

29. Citerò solo alcuni esempi significativi: occupazione dell'isola di Alcatraz nel 1969 da parte degli Indians of All Tribes, e sempre in California la lotta della Pit River

Prima di esaminare più da vicino alcune riviste e giornali indiani, sarà però opportuno fare maggiore chiarezza attorno ad un problema preliminare: perché il rinascimento culturale indiano ed il nuovo movimento politico che con esso si è venuto sviluppando, ha avvertito l'esigenza di dar vita a dei giornali? Cosa ha voluto dire per i nativi americani appropriarsi di uno strumento così classicamente occidentale?

Gli Indiani nord-americani sono riusciti a sopravvivere, non solo da un punto di vista culturale, grazie al loro fortissimo attaccamento alle singole comunità tribali. È stato questo, senza dubbio, il motivo principale che ha consentito ad ogni singolo Indiano di conservare una ragione di vita, una *identità*, che altrimenti sarebbe stato impossibile preservare. E qui il terreno sarebbe fertilissimo per riflessioni più ampie: come è concretamente avvenuto tutto questo? Come è stata possibile la sopravvivenza di una cultura le cui basi materiali erano state distrutte? Sono quesiti la cui risposta certo si attende molto dall'antropologia culturale, ma non andranno trascurati gli approcci al problema che muovano da campi di studio e premesse metodologiche di tipo diverso.

Si diceva dell'importanza delle tribù. Come è potuto accadere che comunità estremamente gelose dei propri tratti caratteristici, della loro storia, delle proprie tradizioni — garanzie fondamentali per la loro sopravvivenza — abbiano deciso di aprirsi all'esterno, al confronto, ma anche al pericolo di infiltrazioni culturali, iniziando a stampare giornali e riviste? Certamente esisteva una esigenza di comunicazione interna alle tribù che può avere spinto in questa direzione. Ma questo vale esclusivamente per i giornali *locali*, destinati ad essere letti soltanto dai membri della tribù in questione. Su questi troppo poco si conosce per potere formulare osservazioni compiute. Ricerche in questo senso si presentano tra l'altro molto difficili. «Molti dei giornali di tribù sono scritti solo per i loro com-

Indian Tribe per la difesa della sua riserva (cfr. il giornale *La Razza*, volume I, numero 3, citato in *Chronicles of American Indian Protest*, op. cit. pp. 322-327); i *fish-in* negli stati del Montana e di Washington (cfr. *Red Power etc.*, op. cit. pp. 79-85); la famosissima occupazione di Wounded Knee nel South Dakota, nel 1973, coordinata soprattutto dall'American Indian Movement (A.I.M.) (cfr. AA. VV. *Voices from Wounded Knee 1973*, Akwesasne, Mohawk Nation, New York State, 1974).

ponenti. Gli editori di alcune di queste riviste mi hanno pregato di non citarle, perché non erano interessati ad avere, né volevano lettori estranei alla tribù o non-Indiani»³⁰. Questa breve nota di Stan Steiner in appendice al suo *The New Indians*, riassume efficacemente quanto problematico sia tentare di svolgere una indagine approfondita in questo campo. Non a caso, la stampa locale, fortemente caratterizzata in senso tribale e tradizionale, è rimasta, all'interno del mio lavoro di ricerca, una realtà scarsamente illuminata. Sono riuscito ad accettare l'esistenza di moltissime testate, ma non ho potuto, quasi mai, ottenere in visione delle copie³¹.

Tornando ora ai motivi che hanno spinto alcuni gruppi ad intraprendere una attività editoriale, mi sembra che essi vadano ricercati soprattutto nella storia e nelle esperienze di quelle riviste che, partendo da situazioni culturalmente e geograficamente particolari, si sono poi rivolte all'insieme del mondo indiano. È infatti l'emergere di comunità dinamiche, con embrioni di idee-forza in via di crescita e pieno sviluppo, a costituire la novità culturale del rinascimento indiano, a modellare un nuovo concetto di «indianità», non più misurato solo nei termini della tradizione e del passato, ma rivisto alla luce di un presente che costringe ad una riflessione spietata, ma estremamente fruttuosa le tribù ed i gruppi che sentono fino in fondo il problema di un rapporto attivo con l'oggi e con le nuove realtà che esso mette loro davanti. Ma poiché, come accennavo prima, l'apertura verso l'esterno poteva avvenire solo a patto che l'identità del gruppo di appartenenza non andasse completamente perduta, è evidente che, su questo piano, erano in atto in quegli anni dei processi di cambiamento.

Tali processi possono essere riassunti sotto il termine di «pan-indianismo». «Possiamo definire a buon diritto il pan-indianismo come l'espressione di una *nuova identità*; delle istituzioni e dei simboli che sono al tempo stesso espressione di questa nuova identità e sua fonte di sviluppo. È il tentativo di creare un nuovo gruppo etnico, ed è anche un movimento sociale in continua crescita e

30. STAN STEINER, *op. cit.* pp. 296-297.

31. Le pubblicazioni erano catalogate nei *Directories* della stampa statunitense, ma non venivano inviate alla Library of Congress.

trasformazione»³². Secondo Thomas, il pan-indianismo nasce come risposta indiana agli attacchi violenti della società americana, che minacciano quotidianamente l'esistenza e la resistenza delle singole identità tribali. Quando le comunità si rendono conto della portata di questo attacco, esse sono portate a cercare di stabilire tra loro una reciproca solidarietà che consenta da una parte il superamento di un isolamento che non ha più i margini per sopportare le pressioni esercitate sugli Indiani, e dall'altro sia in grado di preservare (e creare) una identità che non costringa l'Indiano alla completa integrazione, ma che nemmeno lo ricacci nel passato, sancendo così la sua più completa estraneità non solo alla cultura di massa americana, ma anche ai tentativi di assumere la realtà circostante in modo dialettico e conflittuale.

Questa nuova identità fa perno in modo particolare sulle tribù degli Indiani delle Grandi Pianure, che, per ragioni storiche, hanno conservato molti dei loro tratti culturali caratteristici e allo stesso tempo hanno avuto l'opportunità di sviluppare numerosi e positivi contatti inter-tribali³³.

Naturalmente la comunicazione tra le tribù si rende possibile solo attraverso l'uso di una lingua comune³⁴. L'ironia della sorte vuole che questa lingua sia l'inglese, quella cioè dell'oppressore, che non per questo viene rifiutata aprioristicamente, ma invece fatta propria quale prezioso strumento di confronto reciproco e di contatto con la realtà non-indiana. Tranne casi rarissimi, infatti, i giornali sono scritti in inglese. La lingua dei dominatori divie-

32. Dall'interessantissimo saggio di ROBERT K. THOMAS, *Pan Indianism*, raccolto in *The American Indian Today*, op. cit., pp. 128-129, corsivo e traduzione mia.

33. «Credo, in breve, che il pan-indianismo consista di due processi complementari. Da una parte i tratti culturali e le istituzioni dell'area delle pianure sono divenuti i simboli di una nuova identità «indiana» per molti gruppi tribali degli Stati Uniti... Dall'altra, mi sembra che questa nuova identità comporti una nuova struttura di interazione tra individui di gruppi diversi. Sebbene l'identificazione locale può essere forte quanto quella «indiana», questo produce delle conseguenze sociali. La scomparsa della lingua originaria, parlata solo in occasione di cerimonie, tra alcune piccole tribù dell'Oklahoma, è solo un esempio». (ivi, pp. 133-134).

34. Ancora oggi moltissime lingue indiane (secondo il Bureau circa duecento) sono parlate in diverse zone degli U.S.A. Naturalmente fatta eccezione per quelle delle tribù più numerose, molte tendono a scomparire.

ne così uno dei fattori decisivi nel processo di unificazione delle lotte e delle esperienze degli Indiani nord-americani.

In questo quadro non deve quindi destare meraviglia la scelta del giornale quale veicolo di informazione. Un mezzo estraneo alla tradizione indiana, certo, ma anche uno strumento insostituibile per quelle che sono le nuove esigenze avvertite dal mondo indiano. È proprio questa stupefacente capacità ad adeguarsi continuamente, a «trasformarsi senza cambiare», ad accettare comunque il confronto con l'esterno, che riesce a garantire la sopravvivenza degli Indiani.

È ora possibile affrontare finalmente qualche esempio concreto. La rivista indiana più diffusa e famosa è senz'altro *Akwesasne Notes*, il periodico curato dalla Mohawk Nation di Akwesasne, nello stato di New York, che esce con una frequenza di cinque volte l'anno. Il giornale, fondato nel dicembre del 1968, era nato all'origine come semplice bollettino di contro-informazione sulla lotta intrapresa dagli Indiani Mohawk perché fosse rispettato il loro diritto al libero passaggio della frontiera tra Stati Uniti e Canada, garantito dal Jay Treaty. Durante un'azione dimostrativa, alcuni Mohawk bloccarono il ponte internazionale e molti di loro vennero arrestati. La necessità di far conoscere le ragioni e gli scopi della loro lotta, resero indispensabile la stampa di un bollettino. Come si vede, le esigenze che portano alla nascita di *Akwesasne Notes*, non si rivelano molto diverse da quelle avvertite dalla stampa underground. «La costituzione di mass-media alternativi obbediva a due esigenze: di informazione-comunicazione interna (ad uso e consumo della comunità, per un collegamento costante e preciso tra i suoi membri e un corredo vastissimo di informazioni, consigli, dati, notizie, indicazioni, avvertimenti, piattaforme teoriche, programmi pratici etc.) e di contro-informazione (con l'assunto di fornire quel tipo e quel bagaglio di notizie che il sistema nega all'opinione pubblica o manipola o trasforma ai propri fini, oppure giudica e critica falsamente, moralisticamente, ipocritamente)»³⁵.

35. MARIO MAFFI, *op. cit.*, p. 208.

In breve tempo però, il giornale allargò la sfera dei suoi interessi, occupandosi non più solo dei Mohawk, ma di molte altre tribù. Nello spazio di pochi anni, *Notes* raggiunge un tiratura di ben 80.000 copie, diffuse non solo su tutto il territorio statunitense, ma anche all'estero. L'enorme successo che il giornale riscuote è soprattutto dovuto al fatto che, senza timori ed esitazioni, si lancia in una battaglia aggressiva per la difesa dei diritti degli Indiani, non più appellandosi al sentimento di pietà e alla buona coscienza dell'americano medio, ma ponendo l'accento sulla capacità degli Indiani ad affermare la propria *esistenza* in modo autonomo, senza cioè essere condotti per mano dalle istituzioni governative nella determinazione dei propri affari politici e senza alcun complesso di inferiorità nei confronti della cultura dominante. Si afferma così il *Red Power*, che ricalca naturalmente, fatte salve le debite differenze, il *Black Power*. Come il popolo nero degli Stati Uniti aveva affermato che «black is beautiful», anche gli Indiani riscoprono la propria «ethnicity» e la fierezza di essere Oglala, Comanche, Sioux e così via³⁶. Si veda a titolo di esempio, questa dichiarazione di Sydney Mills, membro della tribù Yakima dello stato di Washington:

I am Yakima and Cherokee Indian, and a man. For two years and four months, I've been a soldier in the United States Army. I served in combat in Vietnam, until critically wounded. I recently made a decision and publicly declare it today — a decision of conscience, of commitment and allegiance.

I owe and swear first allegiance to Indian people in the sovereign rights of our many Tribes. Owing to this allegiance and the commitment it not draws me to, I HEREBY RENOUNCE FURTHER OBLIGATION IN SERVICE OR DUTY TO THE UNITED STATES ARMY.³⁷

36. L'influenza del *Black Power* sul processo di formazione del *Red Power* è fuori discussione, mentre non vanno assolutamente accostate le lotte indiane di quel periodo al movimento per i diritti civili. Pur rispettando i neri che conducevano battaglie su questo terreno, gli Indiani si pongono degli scopi differenti: non un ingresso nella società americana, ma una sempre più radicale autonomia da quest'ultima.

37. *Red Power*, cit., p. 81. La dichiarazione venne rilasciata nel 1968.

Il concetto di *Red Power* è subito fatto proprio da *Notes*, ma il giornale non si fa travolgere dai fatti contingenti, non diviene cioè un mero elenco delle lotte intraprese dagli Indiani nei diversi stati, ma lo strumento di un progetto ben più ambizioso: ridefinire nell'America degli anni '70 l'identità indiana nel rispetto delle singole particolarità tribali, precisare una cultura comune che sia fruibile ed utilizzabile anche nello scontro con la realtà della civiltà occidentale.

Come cerca *Akwesasne Notes* di fare avanzare questo piano di lavoro? Non solo con il largo spazio concesso alle iniziative intertribali e con il continuo dilatarsi dei temi affrontati, — che ha portato il giornale a dedicare pagine interessantissime alle minoranze etniche del Sud America e di altri continenti, — ma anche con lo sforzo continuo per rintracciare nelle diverse culture tribali quegli elementi comuni, generalizzabili all'insieme del mondo indiano. Le culture originarie delle primitive società indiane si sono sviluppate, come è noto, sulla base di economie pre-capitalistiche. Il nucleo centrale di questa cultura era quindi costituito dal rapporto tra l'uomo e la natura, o meglio, dal modo in cui tale rapporto veniva affrontato, vissuto, spiegato, padroneggiato. L'impostazione data al problema non era certo identica in tutte le diverse tribù, ma una ricerca tesa a rintracciare gli elementi comuni appariva senz'altro praticabile. È questo che *Akwesasne Notes* ha cercato di fare: formulare una proposta politica che trovasse un suo minimo comun denominatore a partire dal rapporto Indiano-natura, che era costituito delle società tradizionali.

At the beginnings of times, at the time of the Creation, also our people came about. We had no teachers, we had no instructors, we had no schools. We had to turn and look at the Creation. We had to study Nature. And we had to copy of Nature. Our entire civilization was built upon the study of Nature. They became our instructors in the beginning of time. (...) So we organized our governments under the study of nature ³⁸.

38. Da un intervento di PHILLIP DEERE, dei Muskogee Creek, preparato in occasione della conferenza su «Discriminations Against the Indigenous Populations of the Ame-

L'ecologismo indiano è certamente di tipo particolare, e non è possibile prescindere da quei valori e significati peculiari che il richiarsi alla natura assume per gli Indiani:

«The air is foul, the waters poisoned, the trees dying, the animals are disappearing. We think even the systems of weather are changing. Our ancient teaching warned us that if Man interfered with the Natural laws, these things would come to be. When the last of the Nature Way of life is gone, all hope for human survival will be gone with ³⁹.

E ancora, si leggano queste righe che denunciano l'inquinamento di alcuni corsi d'acqua ad opera del mercurio scaricatovi da una grossa industria canadese:

True, Western civilization, in its arrogance, didn't even know what mercury poisoning was until the 1960s. But native people, who didn't know about mercury poisoning either, did know how to prevent it — their spiritual leader told them: The Earth is our Mother. Do not poison the Earth. We are related to the waters. Do not poison our relatives ⁴⁰.

Se da una parte, come si vede, l'ecologia indiana è parte integrante e inscindibile delle diverse culture tribali, rimane a tratti anche in *Notes*, un po' generica, con una limitata capacità di sviluppare una analisi veramente incisiva che individui responsabilità precise. Accade difatti che a volte, nell'opporre meccanicamente la Madre Terra alla Civiltà occidentale, *Notes* rischi di smarrire il senso storico e politico del problema. Quando questo si verifica la difesa della natura finisce con lo stemperarsi nell'ecologismo di maniera, anche se occorre rilevare che è questo uno dei pochi terreni che consente ai nativi americani di agganciare il mondo esterno.

ricans», organizzata dalle Non-Governmental Organizations of the United Nations e tenutasi a Ginevra, dal 20 al 23 settembre 1977. Apparso su *Akwesasne Notes*, volume 9, number 5, december 1977.

39. Da «The Hau De No Sau Nee message to the Western World», *Akwesasne Notes*, volume 9, number 4, Autunno 1977.

40. Da «Mercury poisoning: a killer in the waters», *Akwesasne Notes*, volume 8, number 5, Midwinter 1976-77.

Una cosa però può e deve essere detta: dietro tutto questo non si cela alcuna idea «romantica», alcun mito antistorico. Gli Indiani cioè, non desiderano tornare al mondo della caccia, ma piuttosto ritrovare un equilibrio, una giusta misura che consenta, non solo ad essi, di inserirsi nel ciclo naturale, senza spezzarlo. Si veda con quale chiarezza viene affrontato il problema, leggendo alcuni passi tratti da un lungo articolo comparso sempre su *Notes*:

The distruction of the Native economy has been one of the stated goals of the federal bureaucracies which deal with Indian people since the foundation of the United States. The logical response to that process is that Native people must develop, or redevelop, their own economies. To develop a Native economy, we are immediately forced to deal with overall questions concerning what is called technology. (...) Technologies come in all shapes and sizes.

There are many potential choices. There are capital intensive technologies which require huge monetary investment and which often employ very few people. (...) What Native communities need is low-cost, labor intensive technologies which they can afford and which help people to become productive. (...) For a technology to be really «appropriate», a number of criteria must be met.

The technology must be low-cost and basically ecologically sound. The tools and skills should be under the control of the local communities, and they should use locally available resources, including materials. Those technologies should be flexible enough so that people are not locked into some kind of dependance. (...) And they need to be technologies which do not conflict with the cultural assumptions of the community⁴¹.

Il trauma di una ciclicità infranta, di un ritmo di vita spezzato dalla invasione del bianco, che torna alla mente ogni volta che le popolazioni native avvertono quanto profondamente alienato sia il loro rapporto con la natura — questa la frattura da sanare per poi avviare una ricerca che consenta all'Indiano di ritrovare una sua identità. È questa, mi sembra, l'ambizione di *Notes*: divenire strumento di una ricomposizione «problematica», da costruire quo-

41. Da «Regaining Control of Our Lives», *Akwesasne Notes*, volume 10, number 4, 1978.

tidianamente pezzo per pezzo, senza antiche certezze, ma nemmeno alcuna rassegnazione.

A quel che è dato di vedere, la strada è ancora lunga e difficile, ma l'eccezionale vitalità sin qui mostrata dagli Indiani, e da *Akwesasne Notes* in particolare, è garanzia di una ricerca che comunque e con tutti i mezzi, cercherà di proseguire.

La necessità per gli Indiani di una riflessione più attenta sulla propria storia, e quindi anche sui rapporti tra forze politiche, classi sociali, minoranze etniche, diviene ogni giorno più urgente. Proprio su questi ed altri temi, si è rivelato fondamentale il contributo che *The Indian Historian*, pubblicazione ufficiale dell'American Indian Historical Society, si è sforzato di dare.

L'American Indian Historical Society è nata nel 1950 con lo scopo di sviluppare la cultura, l'educazione e l'economia delle «nazioni» indiane. A partire dal 1964 iniziò a stampare, con frequenza quadrimestrale, *The Indian Historian*, una rivista nella quale trovava sbocco il lavoro di ricerca condotto dai membri dell'associazione. Applicando uno schema tipicamente occidentale, la rivista potrebbe essere definita una pubblicazione «teorica», laddove *Akwesasne Notes* si qualificherebbe come giornale di «movimento». Senza alcun dubbio, *The Indian Historian* è un prodotto estremamente serio e rigoroso, alla cui riuscita collaborano intellettuali di indiscusso valore quali la già più volte ricordata Nancy Lurie, Rupert Costo, Jack Norton, Jeanette Henry (direttrice della rivista). Tutti, naturalmente, Indiani. E di diverse tribù: dai Madu ai Cauhilla, dai Tolowa ai Miwuck.

Il gruppo svolge una attività di ricerca e documentazione che va molto al di là del materiale pubblicato sulla rivista. Basti dire che l'American Indian Historical Society, oltre ad avere organizzato convegni di studio e simposi su molteplici argomenti, ha fondato nel 1969 la Indian Historian Press, la prima casa editrice completamente indiana⁴², ha fondato e cura la pubblicazione di

42. La Indian Historian Press pubblica una media di dieci libri l'anno. Merita di essere ricordato almeno il primo titolo prodotto, piuttosto noto negli U.S.A.: *Textbooks and the American Indians*, un libro di denuncia documentata sulle mistificazioni e le gratuite invenzioni sugli Indiani, che appaiono nei libri di testo in uso in gran parte delle scuole statunitensi.

*Wassaja*⁴³, un giornale mensile sul taglio di *Akwesasne Notes*, e di *Weewish Tree*⁴⁴, una rivista che raccoglie materiale destinato ai giovani e giovanissimi Indiani. Come si vede, l'impegno profuso da questi intellettuali e ricercatori è veramente notevole, e se ne avrà una idea più precisa considerando quanto vasti siano i temi toccati dai diversi articoli di *The Indian Historian*: l'educazione, l'assistenza sanitaria, l'attività del B.I.A., la legislazione che riguarda le diverse tribù, i diritti di caccia e pesca, i problemi particolari di questa o quella comunità. E poi naturalmente i contributi alla ricerca sul passato ed il presente della storia indiana, le analisi su come la letteratura ed il cinema hanno rappresentato gli Indiani, la riflessione sulla cultura, gli usi, le tradizioni delle tribù.

È proprio però sulla ricerca storica in senso più stretto che vorrei qui insistere, prendendo spunto da un importante articolo recentemente pubblicato dall'*Historian*: «Some Concerns Central to the Writing of «Indian» History», di Alfonso Ortiz⁴⁵. Scrive l'autore:

I would like to comment upon the subtitle of this symposium: the «Indian viewpoint» in the study of history. (...) when I first read the subtitle I thought it was very unfortunate, and more a part of the problem than a part of any solution. There is simply not *the* Indian viewpoint in the writing of history. Each tribe, band, or community has its own sovereign history, and these histories do not intersect except in the case of contiguous or neighboring peoples, (...) likewise, each people has its own traditions and viewpoint toward their past. This is not to say, however, that their histories are all mutually antagonistic or incomparably unique; by no means. It just means that there is no singular Indian

43. *Wassaja* esce a partire dal 1973 e si occupa in particolare del problema della «self-determination», cioè della lotta degli Indiani per l'autodeterminazione dei propri destini politici e culturali.

44. *The Weewish Tree* esce ogni due mesi a partire dal 1971. La rivista pubblica storie, disegni, leggende, vignette, poesie. Diffusa in tutti gli Stati Uniti, ha una tiratura di 10.000 copie.

45. Ortiz è un Indiano Pueblo, professore di antropologia all'Università del New Mexico, ad Albuquerque. L'articolo, tratto da *The Indian Historian*, volume 10, number 1, winter 1977, riporta il suo intervento al «Symposium on the Writing of Indian History», tenuto a Chicago nel dicembre del 1974.

history or view point toward the study of history. (...) The real vitality and tenacity of Indian cultures, derives from the traditional people, where they survive and are heeded. (...) Indian traditions usually exist more in space, in a specific place, than in time. (...) Because Indian traditions exist in, and are primarily to be understood in relation to space; they belong to the place where the people exist or originated. (...) Any historians who overlook this fact run the risk of proceeding into the writing of Indian history without taking the most sublime of Indian values into consideration, a totally self-defeating enterprise ⁴⁶.

Come si vede, i problemi da affrontare sono molto più intricati di quanto l'osservatore esterno possa pensare. Non si tratta solo e semplicemente di documentare e ricostruire l'oppressione e le violenze subite dagli Indiani nel corso della storia, ma di non appiattire questo discorso sul terreno della protesta che suscita commozione ed orrore: la storia indiana non può vivere solo in questa dimensione, trascurando le culture e le tradizioni tribali originarie ed originali, la loro peculiarità, il rapporto dei singoli gruppi con la propria terra; questo è il motivo di Ortiz. Sempre a questo proposito merita di essere considerato il giudizio dato da *The Indian Historian* sulla produzione cinematografica più recente, che si è posta lo scopo di dare una più veritiera rappresentazione della storia indiana:

Broken Arrow (1950) was the film that started the present trend toward Indian awareness. (...) Indians protested this because of the lumping together of various Indian cultural traits, which again provides a false impression of Indian culture. This was followed by *Tell Them Willie Boy is Here* (1969), *A Man Called Horse* (1970), *Soldier Blue* (1970) and *Little Big Man* (1971). The problem with all these films was that they were about Indians but they really stood for other minorities' problems or current events. *Soldier Blue* and *Little Big Man* show great killings — huge massacres of warriors in addition to dead bodies of women and children. These films though purporting to deal with Indians' cultural problems were made in response to My Lai (and the war scenes back this up).

(...) These films were made with good intentions, but the research was bad. *A Man Called Horse* is unbelievably full of mistakes about Plains culture (...) The authenticity of this film is so bad that it is frightening that people see this and believe it⁴⁷.

Ho voluto qui dare un esempio lampante di quanto sia complesso penetrare all'interno della storia indiana, di una realtà che troppo spesso si crede di conoscere compiutamente, magari proprio dopo aver assistito a film quali quelli qui nominati. Se a noi osservatori occidentali essi appaiono come lavori che finalmente si sforzano di rappresentare la verità sugli Indiani, gli occhi di questi ultimi le insufficienze e le lacune presenti nei film in questione sono ancora notevolissime.

The Indian Historian, punto di coagulo di grosse energie materiali ed intellettuali, è quindi una fonte preziosa per chiunque, Indiano e non, voglia penetrare più a fondo in una realtà complessa, ma talmente ricca da esercitare un fascino enorme. Ma il non — Indiano che si accosta alla rivista sentirà pure una distanza tra quegli scritti — analisi e ricerche di un gruppo etnico che lotta per la sua liberazione — ed il suo essere estraneo alle problematiche affrontate: una distanza che può però essere assunta positivamente, spingendo a portare il proprio contributo ad una lotta che ha certamente bisogno di aiuto, con l'umiltà e il rispetto necessari, consci di essere «altri» rispetto agli Indiani, di non potere indossare le penne insomma, ma di potere e dovere svolgere il proprio compito — sia esso di ricerca o no — tenendo conto di questa distanza, di questo scarto irrimediabile.

Troppi studi sugli Indiani d'America, infatti, non sanno prescindere dal pietismo, dal tono lacrimatorio, magari sommessi, ma distinto. Così come altri invece si sforzano disperatamente di assumere un punto di vista indiano, finendo, loro malgrado, nel costruire castelli di sabbia. Per evitare tali guasti, mi sembra che la strada sia una sola: assumersi le proprie responsabilità di giudizio, senza nascondere da dove esso muove. Le cose dette sinora sono

47. HEDY HARTMAN, «A Brief Review of the Native American In American Cinema», *The Indian Historian*, volume 9, number 3, summer 1976.

frutto di una riflessione particolare di chi scrive, non hanno la pretesa di descrivere la «realtà oggettiva» del mondo indiano, ma quello che l'ottica da me assunta permetteva di vedere. Credo che lo sforzo di tenere conto delle condizioni generali e complessive in cui le popolazioni native degli Stati Uniti si trovano a vivere, sia stato continuo, ma non tale, evidentemente, da cancellare la *parzialità* di quanto sin qui illustrato.

Parlando dei giornali indiani ho difatti del tutto taciuto sul *Navajo Times*⁴⁸ o su *Indian Record*⁴⁹, perché appunto pezzi di una realtà qui solamente accennata. Certo, una ricerca tesa ad evidenziare le ambiguità e i limiti dei giornali appena ricordati è tutt'altro che inessenziale, ma si passerebbe ad un altro lavoro, ad un altro impegno.

La scelta che qui è stata fatta ha voluto cercare di evidenziare alcuni aspetti di un problema ben più vasto: quello del rapporto che intercorre tra mass-media ed Indiani. Un rapporto che è stato per decenni a senso unico, dominato dall'informazione ufficiale sempre impegnata non solo a diffondere false notizie, ma a proporre di continuo immagini stereotipate che facessero dell'Indiano qualcosa di particolare, di «diverso», nel quale fosse impossibile ritrovare quegli elementi di verità che avrebbero costretto gli oppressori a riconoscersi in quanto tali⁵⁰.

A partire però dagli anni '60, alcuni settori della popolazione nativa, tra i più sensibili e dinamici, hanno posto concretamente il problema di una esistenza dell'Indiano al di fuori degli schemi culturali della civiltà americana, di una sua indipendenza ed autonomia. È così che nascono i giornali indiani, nei quali non solo trova posto l'informazione alternativa a quella dei canali ufficiali, ma dove, in primo luogo, l'Indiano diviene protagonista, smette

48. Il *Navajo Times*, pubblicato a partire dal 1957, è un giornale settimanale diffuso nella più grossa riserva indiana degli Stati Uniti: quella Navajo dell'Arizona. Si tratta di una pubblicazione chiaramente «Bureau oriented».

49. *Indian Record* è la pubblicazione ufficiale del B.I.A.

50. Nasce da qui infatti, come ha spiegato A. PORRILLI, la necessità di negare una identità autonoma all'oppresso — in questo caso l'Indiano. Permettere che ne abbia una, vorrebbe dire infatti riconoscersi in quanto oppressori.

di vivere nell'ombra, ed acquista invece piena coscienza del suo essere. La nascita e l'affermarsi del romanzo indiano, scritto da autori Indiani, mi sembra confermare questa linea di tendenza, questo processo di coscientizzazione⁵¹.

Eppure, e questo lo sanno gli Indiani prima di tutti, la costituzione di mezzi di informazione e comunicazione alternativi, non può risolvere completamente il problema, non può cioè garantire la diffusione capillare di una nuova immagine dell'Indiano. Come è possibile fare fronte allo strapotere della televisione e del cinema, della grande stampa e della cultura di massa? Questo è il problema che si pone al movimento politico e culturale degli Indiani d'America. Che è poi ancora più vasto poiché rimanda alla necessità di stabilire con l'esterno, con forze sociali e politiche veramente democratiche, alleanze e progetti di trasformazione.

Ward Churchill, Norbert Hill e Mary Ann Hill, su *The Indian Historian*, nell'articolo «Media stereotyping and Native Response»⁵², cercano proprio di stabilire quali strade abbiano saputo battere gli Indiani nel tentativo di agire all'interno del campo dello spettacolo (musicale, cinematografico ecc.) per rovesciare gli stereotipi dominanti⁵³.

Oltre a descrivere fatti ed avvenimenti su cui ancora ben poco è stato scritto, il saggio contiene spunti interessanti per approfondire la ricerca, ma soprattutto sottolinea un elemento storico di estrema importanza politica: per gli Indiani è stato possibile lavorare con successo all'interno dei canali di trasmissione delle immagini, delle parole e della musica, in un periodo determinato, che poi coincide naturalmente con quello in cui si sono sviluppati i fenomeni di cui si è qui parlato. Ma come scrivono gli autori, «i risultati ottenuti tra il 1960 ed il 1975 erano strettamente legati al

51. Si veda la post-fazione di PAOLA LUDOVICI a *Inverno nel Sangue*, Roma, Savelli 1978, di JAMES WELCH (titolo originale *Winter in the Blood*, Harper and Row, 1974), il primo romanzo di autore indiano ad essere tradotto in Italia.

52. *The Indian Historian*, volume 11, number 4, 1978.

53. Secondo gli autori sarebbero tre i principali metodi di stereotipizzazioni adottati: l'Indiano visto come una creatura di un tempo unico ed irripetibile; la cultura indiana interpretata alla luce dei valori dei bianchi; gli Indiani considerati tutti uguali, «ne hai visto uno li hai visti tutti».

clima sociale creato dai diversi gruppi dissidenti attivi in quel periodo. In genere, questi gruppi sono scomparsi dalla scena prima della seconda metà degli anni '70 e gli effetti provocati dal loro venire meno non sono ancora stati stabiliti»⁵⁴.

E si apre qui un nuovo capitolo della moderna storia indiana.

GIORGIO MARIANI

54. *The Indian Historian*, cit., p. 56. La traduzione è mia.

STUDI AMERICANI

Rivista annuale dedicata alle lettere e alle arti negli Stati Uniti

DIRETTORE: AGOSTINO LOMBARDO

Numeri 1-26 Anni 1955-1980

- 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: dedicato in parte a Melville, contiene articoli su T. S. Eliot, F. S. Fitzgerald, O'Neil, ecc.
- Vol. 4, 1958, pp. 436: dedicato in parte a Mark Twain, contiene articoli su Prescott, Edmund Wilson, Pavese, ecc.
- Vol. 5, 1959, pp. 390: dedicato in parte a T. S. Eliot, contiene articoli su E. A. Poe, Faulkner, D. Barnes, ecc.
- Vol. 6, 1960, pp. 420: contiene articoli su Hawthorne, Melville, Henry James, J. C. Ransom, ecc.
- Vol. 7, 1961, pp. 476: contiene articoli su Whitman, De Forest, Dreiser, Faulkner, Hemingway, Malamud, ecc.
- Vol. 8, 1962, pp. 372: dedicato in parte a Emily Dickinson, contiene articoli su Melville, Sherwood Anderson, Sinclair Lewis, William Burroughs, ecc.
- Vol. 9, 1963, pp. 500: contiene articoli su Bryant, Poe, Henry James, Thomas Wolfe, Marianne Moore, Theodore Roethke, ecc.
- Vol. 10, 1964, pp. 508: contiene articoli su Cotton Mather, C.B. Brown, Edith Wharton, Salinger, Ginsberg, ecc.

Vol. 11, 1965, pp. 468: contiene articoli su Poe, Henry James, Mark Twain, Hilda Doolittle, T. S. Eliot, H. Crane, ecc.

Vol. 12, 1966, pp. 406: contiene articoli su Irving, Emerson, E. Dickinson, Salinger, Barth, ecc.

Vol. 13, 1967, pp. 510: contiene articoli su Rowlandson, Freneau, Fenimore Cooper, Melville, G. Eliot, H. James, Hemingway, ecc.

Vol. 14, 1968, pp. 452: contiene articoli su Thoreau, Hawthorne, Melville, Faulkner, Dahlberg, ecc.

Vol. 15, 1969, pp. 485: contiene articoli su Cooper, Lowell, Melville, James, Eliot, Wright, Baldwin, ecc.

Vol. 16, 1970, pp. 480: contiene articoli su Barlow, W. Irving, Longfellow, T.S. Eliot, ecc.

Vol. 17, 1971, pp. 508.

S. MELANI, *L'epitafia 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. SPINICCI, *La poesia di Stephen Crane* - F. FIUMI, *Vergilio 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. MORUARA DI VEROLI, *Dal Vecchio al Nuovo Mondo: Isaac Bashevis Singer* - A. MUSUMARÀ, *Il «carnival» cosmico di Ray Bradbury* - S. PEROSA, *Incidenti 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.

R. M. COLOMBO, *Hugh Henry Brackenridge e la frontiera americana* - P. BABATI, *La cultura radicale americana tra storia e retorica* - M. RIVAN, *Mazzini et les écrivains anglais et américains de son temps* - R. BIANCHI, *Il Problema dell'arte e dell'artista in Poe, Hawthorne e Melville* - L. ROSSI LINGUANTI, *La poesia di Sidney Lanier* - C. PAGETTI, *La tradizione narrativa inglese in America* - G. GAMMA CONTI, *Th. Roosevelt nei 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. MATFRASSI, I romanzi di Arna Bontemps. - C. RICCIARDI, Norman Mailer: metafora dell'America contemporanea. - L. K. BARNETT, *Eko 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.

I. VIVAN, *La sfida quacchera alla nuova Inghilterra*. - L. COBIGNOLA, *Francis Parkman: Wilderness e progresso*. - K. S. HOUST, *Francesco Caracciolo, Fenimore Cooper and «Billy Bud»*. - E. MENASCÙ, E. A. Poe e i suoi contemporanei. - A. J. KOITENHANT, *«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*. - P. 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. CORRADI-NI 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. FERRELLA, *Il teatro di Le Roi Jones*. La letteratura beat americana. Nota bibliografica a cura di A. GERBA.

Vol. 21-22, 1975-1976, pp. 552.

P. CABIBBO, *L'invenzione di Pocahontas*. - G. GATTI, *Ponteach: una tragedia indiana*. - V. LERDA GENNARO, *Movimenti di protesta agraria e populismo nel Sud degli Stati Uniti, 1877-1896*. - J. CUY, *A thematic and character approach to Henry James*. - L. VAITZ 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 antropica di Norman Mailer*. - C. SCOTAMACCHIA, *«Liberation» e la tradizione radicale americana*. - G. MIRE, *American Poetry, 1900-1950: Notes toward a reassessment*. - D. ARBATE 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, *«Broad and Puppet Theatre» fra utopia e impegno*. - M. BATTILANA SHANKOVSKY, *Sull'amorismo americano contemporaneo*.

Vol. 23-24, 1977-1978, pp. 396.

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,

Stephen Crane: la 'lunga logica' di «Maggie». - P. CABBIO, *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: Parrington, Boorstin e Hariz.*

Vol. 25-26, 1979-1980, pp. 464.

P. GALLI MASTRODONATO, *The Fall of the House of Usher: il paradesso del narrare.* - C. BRIGANTI, *Quattro racconti gotici di Melville.* - F. MARRONI, *Analisi topologica di «Portrait of a Lady».* - I. TATTONI, *What Maisie knew.* - C. PAGANI, *Immagini in «What Maisie knew».* - O. PALUSCI, *Due strategie narrative a confronto in «An American Tragedy».* - G. GADDA-CONTI, *William James e Theodor Roosevelt nella stampa italiana.* - F. GIORDANO, *Il primo impatto della psicanalisi sulla cultura americana.* - M. MATERASSI, *Il doppio paradigma ideologico di «The Pearl» di John Steinbeck.* - P. GADDI, *James Agee.* - S. TANI, *Plot Structures in the fiction of John Hawkes: from «The Cannibals» to the sexual triad.* - B. FALZON, *Images of the poet's personae in Sylvia Plath's «The Colossus».* - C. GIACOBBE, *La poesia di Frank O'Hara.* - G. CORTESE, *«Defending the Groves»: Gay Snyder's Poetry of the Earth.* - A. R. SCALESSE, *La conquista dei mondi interiori.* - G. MARIANI, *Alice Nero scrive: la stampa Indiana degli anni '60 e '70.*

A *Studi Americani* hanno collaborato: D. Abbate Badini; M. L. Allen; V. Amoroso; R. Anzicotti; P. Barattì; S. Baldi; L. K. Barnett; M. Battilana Shankovsky; A. A. Berger; R. Bianchi; M. L. Bignardi; F. Binni; P. Boitani; P. Bompardi; C. Briganti; M. Bulgheroni; H. Bughert; P. Cabiubbo Jandolo; G. Caliumi; G. Camboni; M. Camboni; L. Caretti; B. Cartosio; R. Cesarini; R. H. Chase; P. Chiesa; E. Chinol; E. Cifelli; L. Ciotti Miller; M. L. Coco Davani; L. Codignola; S. Colognesi; R. M. Colombo; C. Consiglio; A. Contenti; M. Corona; C. Corradini Ruggieri; G. Cortese; 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; B. Falzon; F. Ferrara; G. Ferruggia; G. Fink; F. Fiumi; N. Fusini; V. Gabrielli; G. Gadda Conti; P. Gaddi; R. Gale; L. Gall; P. Galli Mastrodonato; L. Gallino; H. Gardner; L. Garagnani Usali; G. Gatti; A. Gebbia; M. Geismar; A. Giaccari; C. Giacobbe; R. Giarmanco; A. Giannitrapani; C. Giorcelli; F. Giordano; M. T. Giuliani; A. Goldoni; C. Gorlier; F. Gozzi; P. C. Gazzini; M. Gradoli; P. Guidetti; A. Guidi; A. P. Hinchliffe; K. S. House; C. Izzu; S. J. Kahn; A. J. Koppenhaver; B. M. Lanati; V. Lerda Gennaro; A. Lombardo; R. Lo Schiavo; J. Lucas; P. Ludovici; R. Lundy; C. Lupo; G. Manganeli; G. Mariani; P. O. Marotti; F. Marroni; G. Martignetti; A. Mastrangelo; M. Materassi; J. C. Mathews; H. T. McCarthy; B. Melchiori; G. Melchiori; M. Meliadori; E. Menascè; G. Miglior; M. Millgate; P. Mirizzi; M. Moffa; D. Montanari; G. Moore; E. Mortara Di Veroli; D. Ogri-Scheps; R. O'iva; C. Pagani; C. Pagetti;

M. Pagnini; O. Palusci; A. Pandolfi; D. Paroissien; M. Pasi; A. Pellegrini; S. Perosa; S. Piccinato; B. M. Pisapia; B. Placido; V. Poggi; S. Poli; A. Portelli; G. Prampolini; M. Praz; P. Pugliatti; M. Ratner; C.J.Rawson; M. Rivas; A. Rizzardi; F. Rossi; S. Rossi; E. Rossi Linguanti; R. Ruffini D'Errico; P. Sanavio; F. Sanna; M.A. Saracino; A.R. Scalesse; C. Scatamacchio; A. Serpieri; G. Sertoli; G. Silvani; G. Sinko; P. Spinucci; M. Stella; M. Strano; B. Stringher; C. Strout; S. Tani; J. Tartoni; B. M. Tedeschini Lalli; L. Terzo; L. Valz Mannucci; V. Verucci; I. Vivan; L. Wainstein; A. Weissgarber; R. L. White; J. Wilkinson; A. Winner; J. Woodress; N. Zapponi; C. Zauli-Naldi; L. Zolla.

BIBLIOTECA DI STUDI AMERICANI

a cura di
AGOSTINO LOMBARDO

1. BIANCAMARIA TEDESCHINI LALEI, *Henry David Thoreau*. 1954, pp. 156.
- * 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.
5. NEMI D'AGOSTINO, *Ezra Pound*. 1960, pp. 180.
- * 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 (esaurito).
8. CLAUDIO GORIER, *L'universo domestico. Studi sulla cultura e la società della Nuova Inghilterra nel secolo XIX*. 1962, pp. 296.
9. ELÉMIRE ZOLLA, *Le origini del trascendentalismo*. 1963, pp. 202.
10. PIETRO MIREZZI, *Mark Twain*. 1965, pp. 328.
11. MARISA BULGHIERONI, *La tentazione della chimera. Charles Brockden Brown e le origini del romanzo americano*. 1965, pp. 280.
- 12-13. *Repertorio bibliografico della letteratura americana in Italia*. A cura del CENTRO STUDI AMERICANI sotto la direzione di BIANCAMARIA TEDESCHINI LALEI. 1966. Vol. I: 1945-1949, pp. xvi-172; vol. II: 1950-1954, pp. 280.

- 14-15. CARLO IZZO, *Civiltà americana*. 1967. Vol. I: *Saggi*, pp. 440; vol. II: *Impressioni e note*, pp. 308.
16. CRISTINA GIORCELLI, *Henry James e l'Italia*. 1968, pp. 168.
- * 17. MARIO MATERASSI, *I romanzi di Faulkner*. 1968, pp. 438. (esaurito).
18. ALBERTA FABRIS, *Henry James e la Francia*. 1969, pp. 372.
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.
20. CARLO PAGETTI, *Il senso del futuro. La fantascienza nella letteratura americana*. 1970, pp. 331.
21. LINA GAREGNANI UNALI, *Mente e misura. La poesia di William Carlos Williams*. 1970, pp. 260.
22. GIUSEPPE GADDA CONTI, *W. D. Howells*. 1971, pp. 300.
23. PIERO BOVTANI, *Prosatori negri americani del Novecento*. 1973, pp. 328.
24. GIUSEPPE MASSARA, *Viaggiatori italiani in America (1860-1970)*. 1976, pp. 231.
25. GUIDO FINK, *I testimoni dell'immaginario. Tecniche narrative dell'Ottocento americano*. 1978 pp. 390.
26. MASSIMO BACICALUPO, *L'ultimo Pound*. 1981, pp. 584.
27. *Repertorio bibliografico della letteratura americana in Italia*. A cura del Centro di Studi Americani sotto la direzione di BIANCAMARIA TEDESCHINI LALLI. Vol. IV: 1960-1964, pp. 512.

ENGLISH MISCELLANY

A Symposium of History, Literature and the Arts

Editor: MARIO PRAZ

Assistant Editor: GIORGIO MELCHIONI

Numeri 1-29 — Anni 1950-1980

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. Cavalechini; E. Cecchi; G. Cecchini; I. Celini; R. Chase; E. Chinol; P. Colaiacomo; J. I. Cope; B. Corrigan; A. M. Crino; E. Croft-Murray; J. P. Cuta; N. D'Agostino; H. Darbishire; Cl. Davidson; P. De Loga; 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. Foitinek; T. Frank; M. H. Furrrell; 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. Hausermann; C. A. Hutter; J. Hutton; E. F. Jacob; L. Jannattoni; S. Korninger; V. Kostic; M. Lancià; G. La Regina; E. Levi; M. Lloyd; A. Lombardo; C. J. M. Lubbers; H. Lüdeke; L. Magnani; L. A. Marchand; T. H. Marsh; I. S. Mayfield; J. J. Mayoux; T. K. Meier; B. Melchioni; 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; P. T. Prince; P. Rebora; C. Refice; A. Rennie; J. Richardson; S. Rosati; S. Rossi; C. Roth; G. S. Rousseau; L. Salerno; A. Sambrook; L. Sandri; R. J. Schneck; J. Seznec; J. T. Shawcross; G. C. Singh; F. Sioli Legnani; F. Stanzel; C. Thacker; P. Thompson; L. H. Thorne; L. Thorpe; I. Toesca; V. Tufté; J. Tusiani; R. M. Uslenghi; F. R. Vincent; R. Weiss; R. Wellek; H. V. White; J. H. Whitfield; S. J. Woolf; E. Zolla.

Vol. 22, 1971, pp. 352, 11 illustrazioni:

M. H. PARTER, *Anti-Platonism in Sidney's «Defence»*. - W. H. MAGEE, *Helena, a Female Hamlet*. - B. E. McARTHUR, *Wycherley's «The Plain Dealer» and the Limits of Wit*. - P. ROGERS, *Deftoe and Virgil: the Georgic Element in «A Tour thro' Great Britain»*. - A. M. CANOVA, *From Degenerate Scoundrel to Noble Savage: The Italian Stereotype in 18th-century British Travel Literature*. - M. MAYMON, *«The Vision» di Beckford e il simbolismo della Pio Filosofia*. - G. DEL RE, *Sensibilità joniologica e mito in John Keats*. - P. KAUTMAN, *A Keats Circle by the Sea*. - A. COZZA, *Il Byron di John Gali*. - D. H. PARCISSEN, *Dickens's «Pictures from Italy»: Stages of the Work's Development and Dickens's Method of Composition*. - G. ANGILO, *A Note on Samuel Butler in Sicily*. - G. JACKSON, *Studien zur Biographie und zum literarischen Nachlass des William Jackson of Exeter, 1730-1803*. - *English Studies in Italy: A selected list of books published in Italy 1970-1971*.

Vol. 23, 1972, pp. 328, 10 illustrazioni

M. TUNG, *Spenser's Graces and Costlyus' «Pegman»*. - P. DUST, *Another Source for Spenser's «Faerie Queene»*. - G. MELCHIONI, *Love's Use and Man's Illus in Shakespeare's Sonnet 20*. - B. L. LAYMAN, *Shakespeare's Helena, Boccaccio's Giletta, and the Riddle of «Skills» and «Honesty»*. - G. F. WALLER, *Time, Providence and Tragedy in «The Atheist's Tragedy» and «King Lear»*. - R. P. DODD, *Shakespeare in Proper Dress*. - J. M. HIGGINS, *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. KLINGLER, *Varieties of Failure: The Significance of Trollope's «The Prime Minister»*. - J. J. RICE, *Baron Corvo and the Classic*. - F. GOZZI, *Dante nell'Inferno di Joyce*. - G. BARTOGGI, *Dante in T. S. Eliot's Criticism*. - J. MEYERS, *The Evolution of «1984»*. - M. MAYMONT-SIKISCALCHI, *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:

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. PAPARELLI, *Amore sacro e amor profano in alcuni romanzi settecenteschi*. - J. M. ALEXANDER, *«Ut Musica Poetas» in Eighteenth Century Aesthetics*. - J. C. BEASLEY, *Fanny Burney and Jane Austen's «Pride and Prejudice»*. - A. COZZA, *The Betberal of Bleakies*. - B. SWANN, *«The Mill on the Floss» and the Form of Tragedy*. - E. PAGANELLI, *Thomas Hardy: paradigmi e simboli ambientali*. - B. BONALDO, *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. MANNANI, *Beethoven as Reader of Shakespeare*. - *English Studies in Italy*.

Vol. 25, 1975-1976, pp. 396, 8 illustrazioni

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 «Joyus» Song»*. - P. DUST, *The Kiss in Lyly's «Endymion»*. - S. EL-GHABALAWY, *Aretino's Pornography in the Later English Renaissance*. - R. H. 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»: Conflict, 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. FAICOLA NESI, *La narrativa epistolare prima di Richardson*. - N. BETTI, *Lo statuto del narratore in «Tristram Shandy»*. - P. FLYNN, *Recovering Francis Jeffrey*. - M. A. CLAROTTI, *Trollope e l'autobiografia*. - B. A. MELCHIONI, *The Windows of the Victorians*. - C. DE PHRIS, *Ginestre sulla tomba del poeta?*. - G. JACKSON, *Bemerkungen zu Elizabeth Bowen's «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.:

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. FRIEDENRICH, *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. v: 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*. - KAUFMAN, *Sheridan as Social Crusader: «The Rivals», 1,2 in New Perspective*. - J. F. GURALE, *The Structures of Mill's «Autobiography»*. - M. MAYMONE SINISCALCHI, *E. G. Gray, 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. DI ZORNO, «Paneross» o della giovinezza. - V. PAPETTI, «Parents and Children», o del teatro impossibile. *English Studies in Italy 1977-78*.

Vol. 28-29, 1979-1980, pp. 366, 14 ill. f.t.:

Y. MARCHAND, *Hypothesis for an Interpretation of the Later Poems of Edmund Spenser*. - A.M. CRINO, *Il Duca di Northumbria in Toscana. Appendice: corrispondenza inedita*. - L. CAPRICCI, «Romeo and Juliet»: Due versioni: Bandello e Shakespeare. - R. E. MCFARLAND, *Teratology in Late Renaissance English Popular Literature*. - B. C. MILLARD e D. HEYWARD-BROCK, *Ben Jonson's Humor Plays and the Dramatic Adaptation of Pastoral*. - J. MORRIS, *A Study of Humor in Donne's Anniversaries: «How Witty's Ruin?»*. - L. VISCONTI, *Teodosio Imperatore d'Oriente fra Massinger e Lee*. - M.F. McBRIDE, *Thomas Shadwell on Music and Dance in Restoration England*. - C. CIHAPPELLI, *The Single Plot Structure of Vanbrugh's «The Relapse»*. - S. FAIOLA NERI, *Pamela e Clarissa: due donne in conflitto con la società del Settecento*. - S. A. SCHUBURG, *Hablot Browne: Potential R. A.?* - A. P. BARR, *Sensuality Survived: Christina Rossetti's «Goblin Market»*. - F. I. FONTANA, *William Morris's Guenevere and Dante's Francesca: Allusion as Revision*. - R. M. GOUNELAS, *Samuel Butler's Late Works: The Motives and Methods of a Controversialist*. - C. DI PIETRIS, *Il mondo secondo Christy Brown*. - *English Studies in Italy 1979-80*.

NUOVO MONDO

La storia, le arti, la fisiologia 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.
- 4. EDMOND M. GAGHEY, *Il teatro in America, 1900-1950*. Traduzione e introduzione di Mario Roberto Cimnaghi. 1954, pp. 372.
- 5. RAY B. WEST JR., *Il racconto in America, 1900-1950*. Traduzione di Giuliana Scudder. 1955, pp. 145.
- 6. WILLIAM VAN O'CONNER, *La critica letteraria in America, 1900-1950*. Traduzione di Fiammetta Moroni. 1955, pp. 204.
- 7. MORTON D. ZABEL, *Antologia della critica americana del Novecento*, 4 vol. Vol. I, 1957, pp. 348; pp. 348; vol. II, 1961, pp. 380; vol. III, 1962, pp. 404; vol. IV, 1964, pp. 348.
- 8. ALLEN TATE, *Saggi e poesie*. Traduzione di Nemi D'Agostino. 1957, pp. 186.
- 9. JOHWARD e GEORGE K. BELLOWE, *Breve storia della musica in America*. Traduzione di Lidia Lovatelli. 1963, pp. 575.
- 10. RICHARD M. DORSON, *Il folklore in America*. Traduzione di Elisabetta Battista. 1964, pp. 376.
- 11. J. HECTOR ST. JOHN DE CREVECOEUR, *Lettere di un agricoltore americano*. Traduzione di Ornella Camalero. 1965, pp. 266.
- 12. WILLIAM MILLER, *Nuova storia degli Stati Uniti*. A cura di Renato Crispo. Prefazione di Raimondo Luraghi. 1966, pp. xii-530.
- 13. VAN WYCK BROOKS, *Il mondo di Washington Irving*. 1959, pp. 431.

Stampato con i tipi
della Tipografia Aurelia 72 s.r.l.
nel mese di Ottobre 1984
in Roma

