

verso il mendicante, diffusissimo nella letteratura ispanica di tutti i tempi e espresso, in tempi recenti, dall'invenzione letteraria di un Camilo J. Cela, si unisce qui ad un senso di mistero e di peccato che è più tipicamente galiziano. È stato detto, con molta esattezza, che il gran paradosso dell'*humour* di Castelao si nutre molto spesso di elementi tetri, escatologici, dovuti all'*ethos* particolare del popolo galiziano « nei cui interstizi gorgogliano le storie dei morti e i germi di molteplici convitati di pietra ». Le associazioni macabre sono infatti sempre presenti, in forma così spontanea da passare quasi inavvertite, da costituire, anche per il lettore, un sottofondo naturale, le fondamenta stesse su cui poggia la vita di ogni giorno. Ecco l'inizio di *Sentiero dimenticato*: « Sentiero dimenticato che non va da nessuna parte. Un sentiero coperto di roccia, invaso da rovi intricati e da ortiche selvatiche, che si perde nella bocca oscura di una svolta. Io chiedevo sempre a mia nonna: " Dove va questa vecchia strada? ". E mia nonna mi rispondeva con certo mistero:

« Non va da nessuna parte, figlio mio » ». E la storia della grotta dei contrabbandieri: « Nella grotta dei contrabbandieri vive secondo quel che raccontano, una donna incantata che ogni mattina presto va a pettinarsi presso alcune rocce che stanno vicino al mare... ».

Brevissime, concise, con i temi allacciati dell'amore, della morte, del peccato, dell'al di là, *Cosas* si snodano con infinita grazia nell'economia serrata dei *romances*. E a far loro da sfondo sta il paesaggio singolarissimo della Galizia, conciso e rinchiuso anch'esso a mo' di stampa antica: i monti, i sentieri, le grandi baie con le squadre inglesi pronte a salpare, la vita brulicante dei porti. Così perfetto e unico, questo luogo umano, da riportate alla mente un altro angolo quasi sconosciuto della terra, la Nuova Inghilterra ottocentesca della scrittrice americana Sarah Orne Jewett, che con pochi, fondamentali elementi seppe anche essa costruire un microcosmo di passioni, di esistenze, di natura e di morte.

ANGELA BIANCHINI

## LETTERATURA AMERICANA

### Hawthorne e l'alchimia

*Septimius Felton*, il romanzo postumo e incompleto di Nathaniel Hawthorne che Elémire Zolla ha molto appropriatamente tradotto ed acutamente presentato per la collana diretta da Agostino Lombardo (*Settimio Felton*, Vicenza, Neri Pozza, pagg. xxxvi-213), ci appare oggi a una rilettura attenta assai più di un esperimento interrotto dalla morte dello scrittore. Per comprenderlo era necessario ricondurlo a un preciso *point de repère*, quello dell'iniziazione magica o, meglio, alchemica, come appunto Zolla ha fatto nella sua prefazione e in un ampio contributo che consigliamo di leggere insieme (*Septimius Felton e la letteratura alchemica*, in « Rivista di Estetica », I, 1966, pagg. 1-39). Si coglierà allora il senso preciso di un itinerario interno dell'opera hawthorniana che prende le mosse di lontano, vale a dire dai

racconti, per culminare purtroppo non compiutamente nel romanzo di cui stiamo parlando.

Lo Zolla è il primo a localizzarne le costanti, ad analizzarle nei particolari ma anche a porle in un più ampio e necessario contesto. Che *Septimius Felton* richiedesse un chiarimento preliminare, o per lo meno una serie di informazioni, era apparso evidente già al tempo della pubblicazione della edizione « Riverside » delle sue opere (tanto costellata di errori quanto unica tuttora, ahimè, per completezza). Aveva provveduto G. P. Lathrop con una nota introduttiva, utile perché precisa i tempi di composizione del libro, rivelando quanto a lungo Hawthorne vi avesse lavorato. Il motivo stesso della ricerca di un elisir di lunga vita, anche se trattato sostanzialmente in chiave ironica, si manifestava già nell'*Esperimento del dottor Heidegger*; là il protagonista agiva nei panni di un beffardo

demiurgo il quale ben sapeva trattenersi dal seguire le lusinghe malfide della scienza, e lasciava agli altri il rischio e le illusioni di una simile tentazione.

Giacché di questo si tratta, come sostiene lo Zolla; nel momento più acuto dell'affacciarsi della rivoluzione industriale e dell'affermarsi delle scienze positive, al cui richiamo non resisterà del tutto neppure un Henry Adams, Hawthorne ritrova e fa sue alcune premesse indubitabilmente puritane. Naturalmente, del puritanesimo tradizionale lo scrittore non accetta la casistica definitoria e risolutrice. La sua arte si fonda, contro certe apparenze che ingannarono non pochi contemporanei, sull'ambiguità, e sostanzialmente ambiguo rimane anche *Septimius Felton*. Peraltro, si deve consentire sul fatto che, mentre la secolarizzazione si realizzava ovviamente in Emerson o il puritanesimo diveniva per Thoreau una categoria esemplare non condizionante, Hawthorne compiva una scelta opposta. Secondo le parole dello Zolla: « Verso la fine della vita Hawthorne volle creare la figura di un Faust diverso da quello goethiano, giustificato e salvato, volle tornare ai suoi antenati puritani, mostrando il peccatore per libidine di scienza e di progresso precipitante nell'inferno, nelle mani di un Dio irato ». Lo swedenborgismo di Emerson si mistificava sino ad avallare la rivendicazione prometeica di Napoleone (« Un uomo simile era necessario, e un uomo simile nacque; un uomo di pietra e di ferro... »), e cioè, a ben vedere, di un archetipo di eroe vitalistico che, attraverso un sia pure inevitabile logorio, arriverà sino a Hemingway e, paradossalmente solo in apparenza, si mortificherà per meglio difendersi sotto la maschera dello Herzog di Bellow. Per Hawthorne risulta tragicamente chiaro che l'accettazione del potere illimitato della scienza conduce non tanto all'espedito convenzionale della catastrofe, ma piuttosto all'avvento e alla legittimazione della società industriale, della morale del danaro e dei consumi, e quindi alla formazione dell'America divisa e contraddittoria che ormai conosciamo.

S'intende che, sul terreno più diretto, la polemica contro la scienza è una polemica anti-illu-

ministica; così per il Melville di *Pierre*, e in termini più confusi per Poe; al contrario, osserva opportunamente Zolla, la scienza-alchimia di Irving propizia un'equazione positiva e « progressiva ». Del resto, il Paracelso di Browning rivela pure inequivocabili risvolti prometeici, per tacere di Shelley. Ciò spiega una serie di implicazioni facilmente discernibili in taluni racconti e nella *Lettera Scarlatta*. Se lo stesso Rappaccini sembra presupporre scopi pratici per i suoi esperimenti, lo scienziato del *Neo* suggerisce uno stereotipo ironico in cui si identifica l'idolatria per la scienza empirica ed applicata, la « useful knowledge » di Franklin. Né va dimenticato che il Chillingworth della *Lettera Scarlatta*, per esplicita testimonianza dello scrittore, si era proposto in un primo tempo di servirsi delle sue conoscenze per il bene comune e dunque per il progresso, a conferma di quanto labili siano i confini in questo campo. Ma le connotazioni della scienza, nei racconti di cui parlavamo e della *Lettera scarlatta* (o di *Ethan Brand*, per ricorrere a un altro esempio fortemente indicativo), comportano costantemente un rimando all'alchimia: basta rammentare gli aspetti rituali dei racconti in questione o la persistenza di parole chiave tecnicamente qualificanti (« talisman », « talismanic », e così via).

Con *Septimius Felton* si perviene a una riduzione di materiali diversi, e Hawthorne ci riconduce alle radici stesse del problema. I materiali erano, e lo sappiamo bene, disparati. Una matrice medievale permane qui e altrove; ma al catalogo si potrebbero lecitamente aggiungere Spenser, Marlowe e la *Religio Medici*, Goethe e i meccanismi del romanzo nero, Bulwer Lytton (specie *Zanoni*) e, per l'influsso diretto e una presenza costante, spesso facilmente verificabile sui testi, Tieck e specie Hoffmann (si pensi alle analogie tra *La figlia di Rappaccini* e *Der Sandmann*). Senonché Hawthorne li utilizza ai propri fini; dal meccanismo prevedibile del romanzo nero mutua soltanto un ironico ammiccamento, presente alla fine di *Septimius Felton* (« ...potrebbe dipendere dalla mia immaginazione... »; « ...oserò suggerire che » — si parla dell'Orma Insanguinata, emblema capitale nel romanzo — « fosse soltanto una mac-

chia naturalmente rossastra della pietra, tramutata dalla superstizione in Orma Insanguinata»). In quanto a Hoffmann, il puritano Hawthorne non potrebbe essere da lui più remoto nelle motivazioni. La storia di colui che grazie al delitto, sia pure legalizzato dallo stato di guerra, entra in possesso delle indicazioni necessarie a distillare un elisir di immortalità e se ne serve con scopi in definitiva contingenti, a dispetto di ogni intimitazione metafisica e quindi secondo intenzioni empie, propiziando così la catastrofe, diviene sotto ogni verso paradigmatica. La condanna della scienza che non rispetta alcun limite e che vien meno ad ogni relazione divina e umana si configura esplicitamente ma senza che le ambiguità vengano cancellate. Si tenga a mente quell'altro emblema che è il ragno mostruoso e perfetto del dottor Portsoaken, il quale se ne serve come per esorcizzare il male e insieme come oggetto di una sinistra contemplazione; entelechia della bellezza malefica e negativa.

Ma *Septimius Felton* non si esaurisce qui. Innanzi tutto, la scoperta e poi la disperata ricerca di immortalità del protagonista consentono a Hawthorne una esplorazione del tempo umano e del tempo assoluto che si proietta sull'infinito e fornisce una prospettiva di dimensioni sconvolgenti. La vittima di *Septimius*, al momento di morire, offre al suo uccisore il simbolo stesso del tempo, l'orologio: « Ah! Il mio orologio. L'ho finita col tempo, io! e tu forse ne hai ancora una lunga provvigione: prenditelo dunque, non come una spoglia ma come il mio dono d'addio ». Analogamente a quel che accadrà in Faulkner, l'orologio indica precisamente una esplorazione distruggi-

trice ma ansiosa e frenetica del tempo, la ricerca di alternarne le proporzioni e di impadronirsi dei suoi meccanismi. Poi, e diremmo per conseguenza diretta, il tentativo di alterare le coordinate del tempo comporta una distorsione nei rapporti umani: « Poteva davvero rinunciare a tutti, alla soave sorella, all'amico d'infanzia, all'austero maestro della sua giovinezza, ai volti domestici e conosciuti da tutta una vita?... Eppure sarebbe stato bello avere un solo immutevole compagno, infilare le perle e i diamanti della vita su di un unico affetto ininterrotto; perché così gli accadeva spesso di pensare: nulla avrebbe meglio conferito unità e identità alla vita, e altrimenti la più lunga esistenza sarebbe stata soltanto un aggregato di frammenti isolati senza rapporto l'uno con l'altro ».

In altri termini, *Septimius* intuisce che la sua ricerca, il suo sforzo di debellare il tempo, vale come ricerca di identificazione, di « appartenenza ». La compromette la superbia della soluzione individuale, da cui non può non discendere il fallimento dell'estraniamento, della mostruosa ipertrofia dell'io. Ma qui non si tratta solo del suo problema, ma del problema primo dell'artista. Ritorniamo al faustismo dell'*Artista del bello*, ove l'artefice disprezzato dà vita a una creatura meccanica di sublime perfezione, a supremo scorno di chi lo deride e non lo comprende, ma anche a prezzo della propria identità. Il problema tornerà in James spogliato della sua qualificazione metafisica, e ha ragione lo Zolla quando afferma che proprio per questo James non poté comprendere l'ultimo romanzo di Hawthorne. Li divideva il vuoto apertosi dopo il tramonto del puritanesimo o, meglio, il suo disseccamento.

CLAUDIO GORLIER

## LINGUE E LETTERATURE ROMANZE

### Il Proemio all'A. G. I. di G. I. Ascoli

L'interesse per lo stato presente e le prospettive avvenir della lingua italiana da qualche anno è meno che mai proprio soltanto di linguisti e filologi, insomma dei cosiddetti specialisti. I let-

tori ricorderanno certamente un interessante e stimolante articolo di Pier Paolo Pasolini, intitolato *Nuove questioni linguistiche* e pubblicato nel fascicolo di « Rinascita » del 6 dicembre 1964, al quale fecero seguito in riviste e quotidiani interventi variamente consenzienti o dissenzienti di