



laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

rivista elettronica
http://cav.unibg.it/elephant_castle

**MODELLI ABITATIVI E
PARADIGMI IDENTITARI NELLA
CONTEMPORANEITÀ**

a cura di Nunzia Palmieri
aprile 2015

ANDREA CHIURATO
Abitare il confine

L'eredità di una famiglia litigiosa

Tredici anni prima di *Wakefield* (Nathaniel Hawthorne, 1835) e diciotto anni prima di *The Man of The Crowd* (Edgar Allan Poe, 1840), in una poco conosciuta recensione a *The Spy* di James Fenimore Cooper,¹ William Howard Gardiner indicava quelle che, a suo avviso, avrebbero dovuto costituire le naturali fonti di ispirazione della letteratura statunitense: il periodo coloniale, le guerre contro gli Indiani, la Rivoluzione d'Indipendenza (Doubleday 1990: 2). Scelte a prima vista scontate se si considera la cronistoria dell'America moderna, eppure dettate da un'intenzione precisa: affascinato dall'esempio di Walter Scott, Gardiner era fermamente convinto che il romanzo storico potesse offrire le possibilità adeguate a sviluppare tanto il "canone", quanto il "carattere" nazionale. E non era il solo.

In un coro unanime, innumerevoli autorevoli esponenti della critica del tempo invitavano la nuova generazione di scrittori pronti ad affacciarsi alla ribalta negli anni Trenta, a proseguire lungo il cammino indicato da Fenimore Cooper in *The Last of the Mohicans* (1826). L'intenzione di fondo era chiara: depurare il nobile genere dell'*historical novel* dai contenuti d'importazione cercando, nel contempo, di declinare i materiali della storia patria "alla maniera di Scott". Una simile operazione avrebbe permesso di far di-

¹ Recensione pubblicata, nel 1822, sulle pagine della *The North American Review*.

menticare alla nazione «le sue recenti e sopravvalutate divergenze d'interesse» e, soprattutto, di riunire il popolo statunitense «in un'unica, vasta congregazione» (Brook 2007: 30). Secondo la celebre formula di Rufus Choate – «Reminded of our fathers, we should remember that we are brethen»² – la memoria condivisa delle imprese dei «padri» rappresentava infatti il migliore, se non l'unico, strumento in grado di assicurare la fratellanza e l'armonia tra i loro litigiosi discendenti.³

Inutile aggiungere che due autori chiaramente poco allineati con il clima ideologico dominante, quali appunto Nathaniel Hawthorne ed Edgar Allan Poe, non si trovassero a proprio agio con i limiti imposti da questa visione protezionistica dell'economia letteraria. Entrambi ritenevano che il “contenutismo” non servisse a educare il gusto del pubblico, né potesse costituire un principio di giudizio estetico. Focalizzandosi sulla presunta provenienza di un tema non si poteva d'altronde determinarne le potenzialità in maniera obiettiva. C'era anzi il rischio concreto di farsi accecare, in nome della purezza della tradizione nazionale, da un'inconsapevole (e quindi tanto più grave) provincialismo. Poe, critico attento e dall'inconfondibile gusto per la provocazione, non perdeva occasione per colpire questo nervo scoperto:

Si è molto parlato, negli ultimi tempi, della necessità di mantenere una propria nazionalità nella letteratura americana; ma cosa questa nazionalità sia, o cosa si possa guadagnare da essa, non è mai stato compreso con chiarezza. Che un americano debba confinarsi esclusivamente a dei temi americani, o addirittura preferirli, è un'idea politica più che letteraria – e, nella migliore delle ipotesi, è comunque un argomento discutibile. Dobbiamo, infatti, tenere ben presente che la “distanza reca incanto alla vista”. *Ceteris paribus*, un tema straniero, in

² «In memoria dei nostri padri dobbiamo ricordarci che siamo fratelli». Traduzione mia.

³ Per una curiosa coincidenza Coathe, pragmatico uomo di legge dalle simpatie Whig, ebbe modo di esporre le sue idee in un discorso (*The importance of Illustrating New England History by a Series of Romance like the Waverly Novels*) tenutosi nel 1833 proprio a Salem, città natale di Hawthorne.

senso strettamente letterario, è da preferirsi. Dopotutto, l'unico legittimo palcoscenico per l'autore istrione è il mondo intero. (Poe: 2006: 582)

Sulla stessa linea si collocava Hawthorne, sicuramente più influenzato dal modello di Scott agli inizi della sua carriera e tuttavia pronto a emanciparsi da esso nella maturità, rifiutando di esserne lo schiavo o il ridursi a un mero epigono. Particolarmente significativa a tal riguardo la sua piccata risposta alla corposa opera in due volumi *Views and Reviews in American Literature, History and Fiction* di William G. Simms (1845): una disamina impietosa, a tratti spietata, in cui l'autore dei *Twice Told Tales* ridicolizzava «la grossolana generalizzazione» secondo la quale si sarebbe dovuto continuare a scrivere romanzi adottando l'«usurato stampo adottato negli ultimi trent'anni», lo stesso di cui era ormai giunto il tempo di sbarazzarsi (Doubleday 1990: 6). Solo evadendo dalle costrizioni di questo soffocante cronotopo sarebbe stato possibile stimolare nella mente del lettore «nuove forme morali e intellettuali», infondendo nuova linfa in un immaginario collettivo altrimenti destinato a trasformarsi in una «sterile desolazione» (Doubleday 1990: 6).

Altrettanto assurde dovevano apparire, ai loro occhi, tutte quelle prescrizioni che, pur invitando all'originalità, costringevano ad attingere a un ristretto repertorio di “caratteri” tra i quali: «l'ambizioso e vanaglorioso proprietario terriero della Virginia, immerso nello splendore baronale della sua piantagione»; «l'infaticabile, intraprendente mercante della costa Ovest, vera e propria macchina da soldi»; «il venditore ambulante del Connecticut, pronto a vendere le sue *nozioni* persino ai confini del mondo»; «il selvaggio dalla pelle bianca che si aggira per i remoti sentieri di caccia dell'Est»; e, naturalmente, «il pellerossa nativo della *wilderness* che incrocia la sua strada» (Lewis 1955: 85-86). Queste “maschere”, seppur differenti da quelle predilette dal realismo europeo, si rivelavano in definitiva altrettanto stereotipate e incapaci di offrire reali stimoli alla creatività artistica.

Rincarando la dose Poe precisava che sarebbe stato assurdo elo-



Fig. 1
Carleton Watkins, *First View of Yosemite Valley*, 1861.

giare un «libro insulso» solo perché la sua insulsaggine era «coltivata in casa» (Poe 2006: 577-578). Non era insomma la qualità degli ingredienti, bensì l'abilità del «cuoco» nel selezionarli, la sua personale capacità di trattarli in modo innovativo, a determinare la riuscita della ricetta. Il «come» contava più del «cosa», l'invenzione formale più del mero contenuto. Solo dopo aver sgombrato il campo da ogni equivoco a tal riguardo, si sarebbe potuta affrontare con maggiore calma la spinosa questione del «dove» [Fig. 1].

Il «ritorno al passato» auspicato da larghi settori della cultura americana trovava, del resto, le sue ambientazioni privilegiate nell'epica della Frontiera, o in remoti villaggi sperduti tra le nebbie di sconfinate foreste, piuttosto che tra i fumosi crocicchi della metropoli moderna. Oscillando tra un'inedita riedizione del mito del buon selvaggio e le pericolose secche del pittoresco Gardiner, Coathe e

Simms riproponevano, seppur in chiave diversa, alcune delle principali idee del nazionalismo romantico. La rivalutazione degli incontaminati paesaggi della *wilderness*⁴ (Abrams 2004: 2-3), unita alla declinazione del *genius loci* in una riconoscibile famiglia di «tipi», costituivano per loro gli assi portanti della riscoperta del sentimento patriottico: tuttavia, dietro il paravento di questa discutibile legittimazione, emergeva chiaramente un atteggiamento caratteristico di molte ex-colonie, ossia il desiderio inconfessato, e in parte inconfessabile, di emanciparsi dal complesso di inferiorità rispetto all'antico dominatore.

Pur riconoscendo la validità e la bontà di simili intenzioni, Poe riteneva che proseguendo lungo questa strada si sarebbero prodotti più danni alla propria causa che al proprio avversario; senza contare poi la quantità di deprecabili romanzi destinati a sottrarre preziose risorse a ben più meritevoli e liberi ingegni. Rifiutarsi di parlare della città – in particolare di Londra,⁵ la Città per antonomasia⁶ – solo perché era considerato un tema «europeo» rasentava

⁴ «Durante il diciannovesimo secolo «la wilderness del continente» diventa l'«icona centrale» nello sforzo di fondare il nazionalismo americano su una simbologia visuale in grado di esprimere sublimi prospettive nazionali» (Abrams 2004: 3). Traduzione mia.

⁵ Dopo essersi affermata tra i principali epicentri dell'urbanizzazione mondiale Londra avrebbe presto spodestato tutte le sue dirette rivali passando, agli inizi dell'Ottocento, da meno di un milione a oltre un milione e quattrocentomila anime. Nei lustri successivi la progressione demografica sarebbe diventata pressoché inarrestabile: 1.655.600, nel 1830; 2.104.425, nel 1845, per arrivare infine all'esorbitante cifra di 3.188.485, nel 1860. Numeri inimmaginabili e di certo irraggiungibili per le città americane che, essendo ancora nel pieno del loro sviluppo, avevano dimensioni più ridotte: New York, 312.710; Baltimora 102.313; New Orleans, 102.193 (dati rilevati nel 1840) [<https://www.census.gov/population/www/documentation/twps0027/twps0027.html>], consultato il 25-10-2014.

⁶ In questo particolare scorcio di secolo il dinamismo, la prosperità economica e commerciale della capitale dell'impero britannico la rendevano l'emblema della modernità avanzante, pronta a trascinare dietro di sé i cinque continenti in un'era di nuova prosperità. Accanto a questa connotazione favorevole, convivevano tuttavia elementi e scenari marcatamente distopici: alienazione, inquinamento, sovrappopolamento, progressiva disgregazione dei legami identitari e interpersonali. Nella sua accezione tanto positiva quanto negativa, Londra era pertanto considerata dagli intellettuali dell'epoca alla stregua di un «laboratorio sociale», in grado di offrire «un modo di anticipare il futuro urbano e di riordinare i propri sentimenti riguardo l'ordine [...] che sembrava attendere [...] l'Europa nel suo complesso, quale conseguenza dell'espansione delle città» (Lees 1985: 59). Traduzione mia.

per lui la follia e, fatto ben più grave, manifestava una totale mancanza di autostima nelle proprie capacità, ennesimo segno di una «sudditanza psicologica» dura a morire.⁷ L'invocazione di una maggiore apertura mentale, la difesa dell'autonomia dell'artista assumevano in quest'ottica il valore di un invito a misurarsi, anche sul piano letterario, in una sfida ad armi pari con avversari del calibro di Charles Dickens: «nelle Lettere come nel Governo abbiamo bisogno di una dichiarazione d'Indipendenza» o, «meglio ancora, di una Dichiarazione di Guerra» (Poe 2006: 584). E la conquista simbolica di quale roccaforte avrebbe potuto cambiare le sorti del conflitto? La risposta, per quanto scontata, ci indirizza sempre nella medesima direzione: verso la capitale del Regno Unito, verso il cuore pulsante dell'Impero britannico, ovvero verso la cosiddetta «moderna Babilonia» (James 1893: 1). In una parola: verso Londra.

La giusta distanza

Affascinati dal potenziale romanzesco della “distanza”, i nostri due autori non potevano non interrogarsi su come utilizzare al meglio tale preziosa risorsa. Riconoscerne il valore psicologico era certo il primo passo per emanciparsi dalle forme deteriori dello sciovinismo letterario, ben più complicato era invece ricrearne l'effetto sul piano mitopoietico attraverso efficaci strategie narrative. Limitarsi ad adottare uno scenario a lungo considerato ostile al genio americano non era sufficiente, occorreva sperimentare nuove tecniche o, perlomeno, testare l'efficacia di quelle che avevano già a propria disposizione.

⁷ Per gli autori statunitensi l'Inghilterra aveva da sempre costituito un naturale termine di confronto, e non solo in ragione della fitta rete di influenze e scambi verificatisi nel corso dei secoli. Essa incarnava difatti lo spettro di un antico nemico, il fantasma mai esorcizzato del temuto avversario la cui sconfitta aveva segnato una svolta decisiva nel cammino verso l'indipendenza. È appunto questo peculiare mescolarsi di «mania» e «fobia» (Proietti 2008: 123-124) a rendere il loro sguardo del tutto unico, meno disposto a lasciarsi suggestionare da un facile esotismo e sempre pronto a ritrovare nell'alterità uno specchio della propria condizione.

In questo delicato passaggio dalla scena culturale al laboratorio del racconto Poe e Hawthorne mostrano un atteggiamento ambivalente. L'enfasi posta sulla dimensione formale si rivela una mossa strategica per aggirare l'embargo unilaterale imposto dai settori più reazionari dell'*intelligenza* nei confronti dei “temi d'importazione”, ma non riesce ad esorcizzare sino in fondo il fastidioso spettro dell'«angoscia dell'influenza» (Bloom 1983). O forse non vuole. Poiché, pur rivendicando una propria originalità agli occhi della critica statunitense, entrambi non nascondono affatto di attingere con una certa disinvoltura alla florida tradizione letteraria sviluppatasi intorno alla metropoli londinese. La Londra dei loro racconti è di conseguenza una Londra prevalentemente «testuale», un'ambientazione riassembleta a partire da un patrimonio di letture comuni (Rachman 1997: 660).

L'embrione di *Wakefield*, come brillantemente dimostrato da Ruth Perry (1978: 613-616), proviene direttamente dalle pagine di cronaca del *Gentlemen's Magazine*.⁸ La scenografia di *The Man of the Crowd* pullula di motivi presi in prestito dai bozzetti dickensiani, con riferimenti espliciti a “The Gin-Shops” e a “Drunkard's Death”; citazioni e allusioni più o meno dirette a “The Streets-Night”, “The Pawnbroker's Shop”, “The Prisoner's Van”; e, soprattutto, a “Thoughts about the People”, dove viene descritto un uomo che vaga in tondo, senza apparente scopo o direzione (Rachman 1997: 658). La versatile figura del *flâneur* europeo sembra quindi influire profondamente nell'allestimento della rete tematica, costituendo la “fonte” privilegiata delle due *short stories*. Sin qui nulla di strano, la provenienza e l'autenticità dei materiali erano considerate di secondaria importanza. Ciò che è invece degno di nota è il trattamento, o come avrebbe detto Gérard Genette, il “modo” in cui questo scenario in parte preesistente e prefabbricato, viene osservato e ri-codificato dai differenti sguardi, o personaggi, che lo at-

⁸ Hawthorne era d'altronde un avido consumatore dei periodici inglesi disponibili presso il Salem Athenaeum tra i quali: *Gentlemen's Magazine*, *Edinburgh Review*, *Monthly Magazine*, *Monthly Review*, *Quarterly Review*, *Westminster Review*, *London Monthly Magazine*, *Blackwood's Edinburgh Magazine* (Brand 1991: 107).

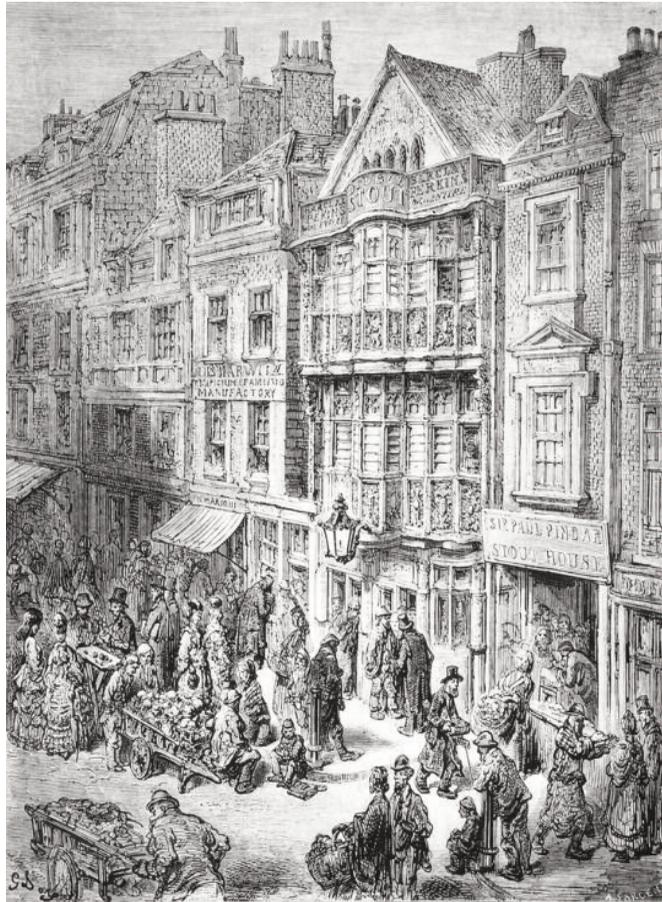


Fig. 2
Gustave Doré,
Bishopsgate street, incisione
tratta dalle illu-
strazioni di
London. A Pilgrimage di Wil-
liam Blanchard
Jerrold, 1872.

traversano. Ed è qui che le strade di Poe e Hawthorne iniziano a dividersi nettamente.

In *The Man of the Crowd* assistiamo a un inseguimento che si prolunga, senza tregua, per quasi due giorni. Le traiettorie di due sconosciuti si incontrano per caso sulla soglia di un caffè, per poi tornare a separarsi senza apparente motivo. Il risultato finale, noto agli appassionati di Alain Robbe-Grillet, è quello di una «vertigine immobile» (Genette 1969: 80), un movimento illusorio che non produce alcuna modificazione o formazione, bensì una particolare forma di straniamento [Fig. 2].

L'esistenza di Wakefield, all'estremo opposto, scorre sicura sui binari di una consolidata, forse un po' banale, *routine* matrimoniale. Radicato nel focolare domestico, decide di abbandonarlo per passeggiare «lungo i bordi del suo originario sistema di appartenenza», abitando «un'altra cornice, senza dimenticare la prima, portandosela *dentro* invece di esserne portato, vivendola senza abitarla» (Abruzzese 1995: 68). Vent'anni dopo, al suo ritorno, le lancette dell'orologio riprendono il loro corso, come se nulla fosse accaduto.

Basta limitarsi a questo breve confronto per rendersi conto di un fatto evidente, di cui occorre valutare con attenzione le implicazioni ideologiche: l'estensione dell'arco temporale e le soglie spaziali dei due racconti incorniciano, segmentano e drammatizzano l'esperienza della metropoli da due prospettive divergenti, anche se «costruite» a partire da premesse molto simili. La fisiognomica e la teoria dell'andatura rappresentano infatti, sia per gli scrittori europei sia per quelli americani, gli strumenti privilegiati nel decifrare il caleidoscopio della vita urbana; tuttavia, nel Nuovo Mondo, essi si dimostrano nel contempo utili ma insufficienti. Là dove il *novel* realista di marca anglo-francese enfatizza la loro capacità di penetrare i segreti intimi che il linguaggio verbale e le convenzioni sociali solitamente occultano o dissimulano, il *romance* fantastico coltivato da Poe e Hawthorne tende al contrario a scontrarsi con la resistenza delle «superfici», a manifestare l'impossibilità di attraversarle senza sforzo, giocando volutamente sulle ambiguità prodotte dal sovrapporsi e dal succedersi fulmineo delle impressioni sensoriali. Al posto di enfatizzare la leggibilità e la trasparenza del tessuto urbano entrambi ne sottolineano l'indecifrabilità e l'opacità, proponendo un regime di visione che oscilla tra l'«*hýbris* spettatoriale» tipica del *flâneur* e un crescente, quasi ossessivo «timore di essere localizzati» (Brand 1991: 118-119). L'imperfetta coincidenza tra «apparenza» e «sostanza», tra «interno» ed «esterno» si dimostra, insomma, particolarmente adatta a esasperare la condizione

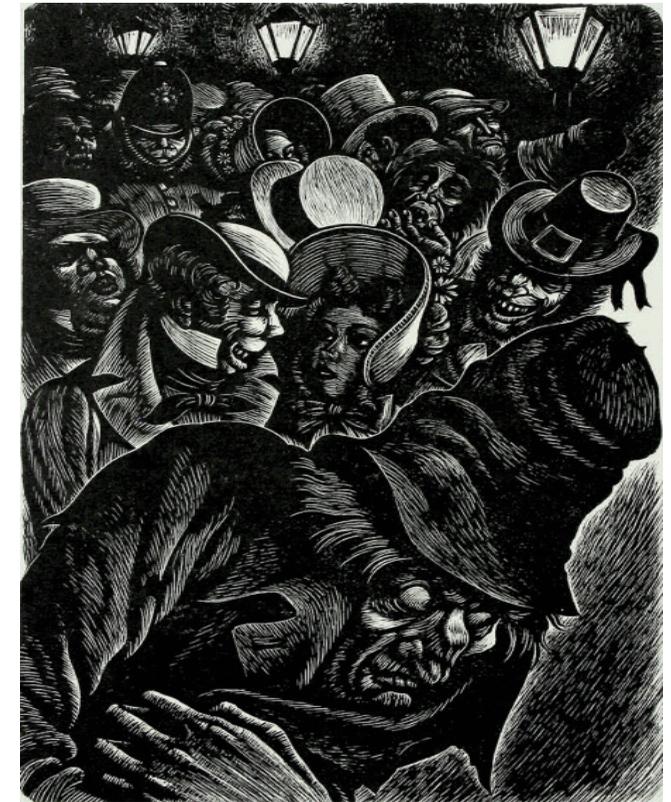
di incertezza epistemologica da cui il perturbante⁹ trae il suo principale alimento. Il risultato prodotto, al pari dell'intensità dell'effetto di straniamento, variano però moltissimo a seconda dei singoli casi, e dipendono in buona parte dal differente grado di mediazione proposto dall'istanza narrativa.

In *Wakefield*, ad esempio, abbiamo un narratore etero-diegetico, assente dalla scena (extra-diegetico), situato nell'indefinita zona che si apre dietro le quinte del racconto. Il suo «occhio di falco» (Pagetti 1995: xxx), assimilabile per molti versi a quello poi ripreso dallo stesso Hawthorne in *Sights from a Steeple* (1837), è collocato in punto di osservazione privilegiato che gli garantisce sia una notevole libertà di movimento, sia la possibilità di rimarcare – quando necessario – il proprio distacco rispetto all'oggetto osservato. Una netta distanza spaziale dunque, a cui si aggiunge, quale elemento di supporto, un'ulteriore cornice temporale. Per riprendere il titolo della raccolta in cui questa *short story* sarà in seguito ricompresa, *Wakefield* è infatti un «racconto raccontato due volte»: prima condensato nell'*incipit* in forma di sommario, per poi essere sviluppato pienamente nelle pagine seguenti. Sin dall'inizio sappiamo dove la storia andrà a parare e ciò riduce significativamente il senso di attesa e di *suspence*; senza dimenticare il fatto che l'autore, pur rinunciando a stabilire a priori il senso dell'episodio, ne rivela esplicitamente l'intenzione morale. I tre aspetti si rinforzano tra loro, contribuendo a fissare con chiarezza i confini di mondo possibile in cui nulla sfugge alla salda presa di un mediatore invisibile ma indubbiamente presente, sempre pronto a rivolgersi direttamente al lettore attraverso un disinvolto uso della funzione fatica, in un palese tentativo di ristabilire e rinegoziare insieme a lui la giusta prospettiva.

Ben più sconcertante e, si potrebbe dire, più moderno l'approccio

⁹ A tal proposito non sarà privo di utilità ricordare la definizione di «perturbante» fornita da Sigmund Freud: «La parola tedesca *unheimlich* [perturbante] è evidentemente l'antitesi di *heimlich* [da *heim*, casa], *heimlich* [patrio, nativo], e quindi familiare, abituale, ed è ovvio dedurre che se qualcosa suscita spavento è proprio perché non è nuovo e familiare» (Freud 1991: 271).

Fig. 3
Fritz Eichenberg, *The Man of the Crowd*, illustrazione per il volume *Tales Of Edgar Allan Poe*, 1944.



di Poe. Scendendo dal piedistallo della propria autorevolezza il narratore (omo/intradiegetico) si pone allo stesso livello del personaggio, lanciandosi all'inseguimento di un «licantropo inquieto che vaga nella selva sociale» (Benjamin 2002: 467). Ogni passo, ogni successivo avvicinamento al segreto custodito da questo «genio dell'infamia occulta» lo allontana dalle certezze acquisite, costringendolo ad abbandonare il sicuro riparo della vetrina (*bow window*) della D. Coffee-House, per trascinarlo nel flusso tumultuoso delle strade londinesi. Il passaggio attraverso questa soglia dà il via a una progressiva discesa agli inferi, strutturata lungo i due assi complementari di un «circolo vizioso» – dall'alto in basso nella scala sociale, dal centro ai bassifondi – da cui l'ipersensibile coscienza dell'io narrante si sottrae a stento [Fig. 3].

Il ritorno al punto di partenza ristabilisce solo in parte le posizioni e i ruoli iniziali, lasciando intravedere piuttosto la possibilità di una loro completa inversione. Poe sembra infatti velatamente suggerire che la linea che separa il *flâneur* dal *badaud* (Huart 1841: 39-45) – il «filosofo che cammina», godendo dello spettacolo della metropoli, dal semplice curioso che si lascia abbacinare dalla sua magnificenza, diventandone succube – è più sottile di quanto si possa pensare. Non occorre quindi abbandonare il proprio domicilio per ritrovarsi nella situazione in cui si sarebbe probabilmente trovato anche Wakefield, se il timore di diventare un «reietto dell'universo» non l'avesse spinto a rientrare nei limiti segnati dal decoro e dal rispetto dei doveri coniugali. Il rischio di trasformarsi in una larva umana e smarrire la propria identità è sempre concreto e attuale, come testimonia l'instabile rapporto tra il personaggio e un narratore che si pone rispetto ad esso nella duplice veste di testimone e di *alter ego* (Quinn 1957: 229-233).

In entrambi i casi, alla fine, la "distanza" viene dunque ristabilita, ma a che prezzo? L'incostante marito di Hawthorne, apparentemente, non ne paga alcuno. Gli si concede, anzi, con benevolenza l'indulgenza di solito riservata al figlio prodigo. La momentanea «disidentificazione», l'aver trascorso una discreta parte della sua esistenza in una «zona liminare, iniziatica, di potenza pari al passaggio dalla vita alla morte» (Abruzzese 1995: 70, 67), non lo allontana dalla prospettiva della salvezza ultraterrena.

Poe sembra invece suggerire una possibilità più angosciante. Il suo universo, innanzitutto, non è regolato da alcuna Provvidenza divina e ci appare piuttosto come un mondo caotico, in larga parte imprevedibile. A questo si aggiunge lo spettro disturbante e faticosamente esorcizzato di una completa e irreversibile scissione tra «coscienza» e «identità» (Barthes 2003: 14), luogo e appartenenza, memoria e percezione. Un'esperienza non più considerata straordinaria – in quanto appunto "fuori" dall'ordinario – ma resa democraticamente accessibile dall'invenzione della fotografia e, in misura ancora più significativa, dalla nascita di un nuovo soggetto sociale, la folla, al cui fascino ambiguo è quasi impossibile resistere.

Il rapporto narratore-personaggio finisce così per rivelare due «mappe mentali» (Sepe 2013: 13) di Londra, due sguardi che si orientano a partire da diverse scale di valori, due atteggiamenti che determinano una differente valorizzazione delle polarità di "familiare" ed "estraneo". L'assiologia su cui si fonda il racconto di Poe predilige l'insolito e la sorpresa; quella di Hawthorne il riconoscimento e la prossimità. Mentre l'uno ama perdersi nei meandri più oscuri della visione teratologica della metropoli, l'altro preferisce rimanere un passo al di qua dell'«ultimo lampione della città», invalicabile soglia simbolica al di là del quale si allungano le lunghe ombre del vizio e della follia (Pagetti 1995: xxxi).

Noi e gli Altri

La costante oscillazione tra familiarità e estraneità, fascinazione e orrore della folla, riprodotta nello sguardo dei narratori di *Wakefield* e *The Man of the Crowd* invita a riflettere sulla peculiare concezione di *heimat*¹⁰ (Boa - Palfreyman 2000: 1) proposta dagli autori statunitensi in questo scorcio di secolo.

Considerata a un livello più generale, guardando insomma all'immaginario collettivo, la rielaborazione del tema della città proposta da queste due *short stories* sembrerebbe ispirarsi esplicitamente ad alcuni archetipi della tradizione biblica, ricalcando in parte modelli già presenti nel canone europeo (Boa - Palfreyman 2000: 2).¹¹ Molti dei motivi, delle metafore e persino degli scenari utiliz-

¹⁰ Nell'accezione più elementare il termine *heimat* denota qualcosa di diverso dalla semplice idea di "abitazione" o "residenza". In italiano potremmo avvicinarlo, con una certa approssimazione, al meno neutro "casa". Ciò che invece non è possibile rendere in alcun modo, ciò che si perde inevitabilmente nel processo di traduzione, è il fascio di combinazioni, di derivazioni e di connotazioni riconducibili all'interno del medesimo campo semantico, tra le quali: *heimatland* (madrepatria); *heimatstadt* (città natale); *heimaterde* (suolo natio); *heimatliebe* (patriottismo); *heimatrecht* (diritto di residenza); *heimatvertriebene* (coloro che vengono cacciati dalla propria madrepatria); *heimatgeschichte* (storia e geografia locale).

¹¹ «Le opposizioni chiave di questo discorso contrappongono la campagna alla città; la provincia alla metropoli; la tradizione alla modernità; la natura all'artificialità; la cultura organica alla civiltà; un'identità stabile, familiare e radicata, al cosmopolitismo, all'ibridismo, all'alterità aliena o all'uomo senza volto» (Boa - Palfreyman: 1). Traduzione mia.

zati per descrivere il dilagante fenomeno dell'urbanizzazione di massa provengono da qui e forniscono gli schemi concettuali utili a confrontarsi con questa nuova realtà.

Il medesimo topos viene tuttavia ricontestualizzato all'interno di uno scenario internazionale, dove la giovane, "innocente" e relativamente poco urbanizzata America si distingue dai vizi e alla corruzione morale delle nazioni "più vecchie" al di là dell'Atlantico (Davison 1969: 94). Lo spazio assume così il valore di segno rivelatore di un destino storico, mentre alla geografia viene assegnato il compito di decifrare le nascoste trame del futuro della nazione. Fardello quanto mai pesante nello specifico caso degli Stati Uniti di metà Ottocento, un continente «sconfinato e in buona parte disabitato» (Giles 2011: 7) che, sia sul piano politico sia su quello amministrativo, era decisamente più disomogeneo e frammentato rispetto agli stati o agli imperi europei.¹²

Semplificando molto si potrebbe quindi dire che in Europa la nozione di *heimat* rimandava, spesso con tono nostalgico, all'impossibile ritorno a un passato perduto e spesso idealizzato, ossia all'assenza di qualcosa che non c'era più, mentre nella cultura statunitense essa veicolava piuttosto l'attesa di qualcosa che non era ancora. La necessità di ribadire la solidarietà tra territorio, individuo e comunità, di fronte all'azione di «*disembedding*»¹³ della modernità (Eigler - Kugele 2012: 35), appariva di conseguenza tanto più forte nel secondo caso che nel primo.

Ciò può aiutare a spiegare sia il trasversale atteggiamento di antiurbanesimo diffuso nella cultura americana del primo Ottocento, sia la diffidenza nei confronti delle ambientazioni d'importazione, da cui deriva l'"embargo" protezionista a cui Poe e Hawthorne si oppongono con fermezza. Sfruttando a loro vantaggio il potenzia-

¹² «Nei primi sessant'anni della storia degli Stati Uniti, all'indomani del periodo coloniale, il senso d'identità nazionale del paese era incerto e provvisorio almeno quanto la sua cartografia» (Giles 2011: 5). Traduzione mia.

¹³ «Per Anthony Giddens un aspetto chiave della modernizzazione è il *disembedding*, vale a dire la scissione delle relazioni sociali dai contesti locali e la loro riformulazione all'interno di coordinate spazio-temporali indefinite» (Eigler - Kugele 2012: 35). Traduzione mia.

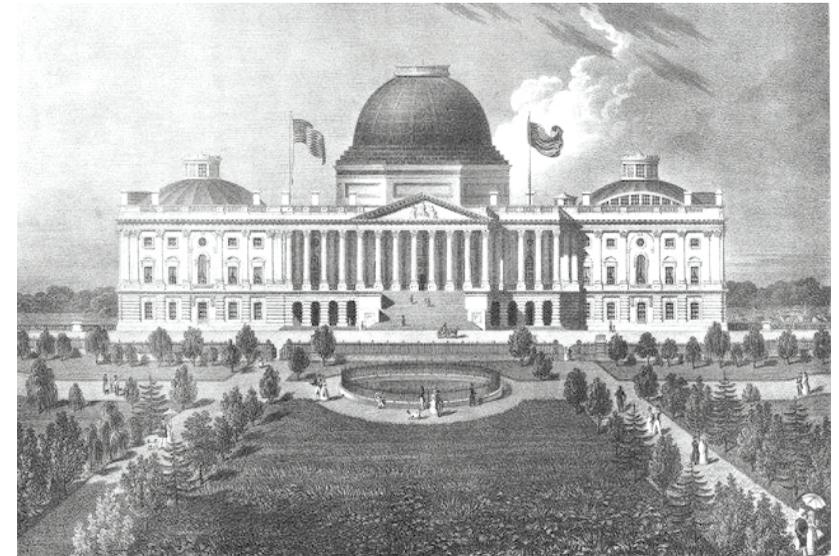


Fig. 4
Charles Fenderich, *Elevation of the Eastern Front of the Capital of the United States*, 1839.

le disturbante dell'alterità, entrambi cercano di cambiare le regole del gioco culturale, schierandosi a favore di un'apertura che li porterà in rotta di collisione con l'*establishment* [Fig. 4].

In questa faida intestina gli autori europei si trovano a svolgere, sin dalle prime schermaglie, il duplice ruolo di preziosi alleati e potenziali avversari. Il modello "romantico" di Walter Scott, opportunamente depurato da contenuti indesiderati, viene adottato nei primi decenni del secolo quale base e fondamento del canone nazionale. Ed è proprio a partire dal rifiuto dei limiti imposti dal cronotopo del romanzo storico che i nostri due autori definiscono la loro posizione sulla scena. Guardando all'estero, certo, alla letteratura e alla saggistica straniera (in prevalenza quella inglese rispetto a cui la lingua non costituiva un ostacolo: Leigh Hunt, Charles Lamb, etc.); ma attingendo anche utili suggestioni dalle zone "meno nobili" del polisistema letterario, vale a dire dall'inesauribile catalogo di situazioni offerto dal giornalismo anglosassone.

L'indubbia e dimostrata influenza delle fonti non deve però far dimenticare l'originalità della loro rielaborazione, né la sminuisce in alcun modo. I nostri due autori non si limitano a imitare passivamente la figura del *flâneur*, ma la adattano e la riplasmano a seconda delle proprie esigenze. Nel racconto di Poe, prevale un atteggiamento ludico, un'euforica e quasi nevrotica disponibilità al consumo della realtà urbana come spettacolo. La potente carica di desiderio mimetico che anima lo sguardo del narratore, al pari della perpetua mobilità dell'"uomo della folla", esasperano la «dialettica della *flânerie*»¹⁴ portandola al punto di rottura. Il finale aperto rappresenta emblematicamente la crescente difficoltà di stabilire confini certi, o giudizi definitivi in una cangiante commedia umana dove le parti sembrano pronte a invertirsi in ogni momento. E se è sempre rischioso tracciare una diretta corrispondenza tra opera e biografia dell'autore, ci si dovrebbe nondimeno chiedere quanto il suo essersi «sempre considerato un *outcast*» (Davison 1969: 210) lo abbia spinto a tematizzare nei suoi racconti la precarietà esistenziale e la profonda inquietudine di questo universo postmetafisico:

La società ha inventato la legge e la giustizia, ma queste costituiscono solo mere illusioni e non esigono una vera punizione. L'eroe di Poe, così come il suo antagonista, non è mai in rivolta contro di esse, così come lo è spesso l'eroe romantico; l'eroe di Poe agisce come se le leggi della società non fossero mai esistite. Il che non rende il dramma morale meno terrificante, visto che non ci sono ragioni o regole in base alle quali prevedere il risultato finale. Non è d'altronde neanche un confortevole schema deterministico in cui ogni cosa che accade deve accadere; è un mondo morale regolato da un calcolo imperscrutabile, in cui ciascuno tra un'infinita serie di risultati ha la medesima probabilità di manifestarsi. (Davison 1969: 194)

Non meno complesso e, in definitiva, ancora più affascinante, si di-

¹⁴ «Da una parte l'uomo che si sente osservato da tutto e da tutti, la persona sospetta per eccellenza, dall'altra l'individuo, irreperibile e nascosto» (Benjamin 2002: 470).

mostra il caso di Hawthorne. Uno scrittore che trascorre buona parte dell'infanzia e dell'adolescenza «in una comunità provinciale e rurale», un solitario «che aveva pochi punti di contatto con ciò che si potrebbe chiamare "il mondo", con la vita pubblica, con le faccende del suo tempo, e persino con la vita dei suoi vicini» (James 1893: 9). Nutrito dalla rarefatta atmosfera sociale della Nuova Inghilterra egli non riuscirà mai davvero a liberarsi di questa eredità e vi rimarrà legato suo malgrado, anche dopo aver attirato su di sé l'ira degli abitanti della sua città natale, verso i quali aveva speso parole non proprio lusinghiere nel prologo della *Scarlet Letter* (Pagetti 1995: viii). Psicologicamente e biograficamente la sua è una condizione che oscilla tra amore e odio, integrazione e marginalità, e che si manifesta in personaggi e racconti emblematicamente "divisi a metà" come l'adultera Hester Prynne, o come il nostro Wakefield: un «reietto dell'universo» «che ha fatto un passo nella direzione sbagliata e in seguito ha perso ogni senso di appartenenza al mondo fisico e umano» (Davison 1969: 191).

In quanto figura della morte-in-vita, egli non si conforma a una visione del mondo stabile ma pone in rilievo il contesto che lascia alle sue spalle. [...] Egli è l'antenato del misterioso Bartleby di Melville e il predecessore di una serie di altre figure "immobilizzate" le quali serviranno d'ora in poi a delineare, per contrasto, il moto della vita, la dimensione esistenziale. (Meindl 1996: 23)

Nello stridente contrasto tra la rassicurante immagine di un mondo ancora interpretabile nei termini di «un ordine intellegibile e dall'architettura deterministica» (Meindl 1996: 23), e la figura di un uomo il quale, senza ragione apparente, passeggia per vent'anni ai margini della propria esistenza, si apre un abisso che, per dirla con un verso di Wystan Hugh Auden, "nessun ponte può colmare". Palese testimonianza di una drammatica scissione tra diversi sistemi di appartenenza, di una tensione ancora irrisolta tra diversi paradigmi ideologici che l'autore dei *Twice Told Tales* sembra vivere sulla propria pelle, prima ancora di trasporla sul piano della finzio-

ne.

Il ritorno a casa su cui si chiude la vicenda riesce a esorcizzare solo in parte la fantasmagoria evocata dall'eccentrico esempio di auto-reclusione del protagonista. Alla fine la frattura apertasi tra «i nostri misteriosi mondi», in cui «gli individui sono così ben incastrati in un sistema, e in sistemi [...] connessi l'uni agli altri in un tutto» (Hawthorne 2012: 17) si ricompone; eppure l'armonia ritrovata ha un che di forzato. Ciò che era familiare e naturale appare ora come bizzarro ed artificiale. L'impianto della parabola hawthorniana rimane pertanto ancorato «alla salda visione etica del calvinismo puritano», nella misura in cui il suo contenuto ne denuncia i limiti e le aporie. L'allegoria perde così «la sua consistenza di segno esemplare e rigoroso» (Pagetti 1995: xii-xiii), mentre lo scrittore è costretto a travestirsi da personaggio «egli stesso, preoccupato di difendere valori e atteggiamenti che [...] lo sviluppo del racconto, con i suoi risvolti inquietanti, ha già messo in discussione». (Pagetti 1995: xxvii).

In conclusione si potrebbe affermare che mentre per Poe il perturbante diventa fonte di piacere estetico, capace di destabilizzare le categorie della ragione e della morale, per Hawthorne ha una minore autonomia, tanto da essere usato per ribadire la presenza di un ordine, o meglio, di uno *status quo* preesistente. Due strategie narrative che riflettono non solo le ansie e le speranze del Rinascimento Americano, cruciale periodo di transizione tra l'indipendenza appena conquistata e lo scoppio della Guerra Civile, ma anche due modi di reagire a questa stessa transizione.

Nel primo caso, la nozione di *heimat* viene svuotata delle sue valenze euforiche, diventa un fardello di cui, all'occorrenza ci si può liberare, qualcosa di cui, forse *l'homo metropolitanus* non ha più bisogno. La distanza iniziale rivela un'inaspettata prossimità tra osservatore ed osservato: l'Altro assume il ruolo di specchio del Sé, di una condizione storica ed esistenziale che travalica i confini geografici e che è, in definitiva, quella della modernità. Il messaggio tra le righe, suggerito implicitamente dalla citazione d'apertura di Jean de La Bruyère («Ce grand malheur, de ne pouvoir être seul»), è

che, una volta entrati dello spazio urbano, siamo tutti “uomini della folla”, testimoni e attori di uno spettacolo dove i ruoli e le appartenenze vengono rimescolati in un flusso incessante. Nel secondo, invece, la “casa”, la “piccola patria”, è qualcosa di indispensabile, al di fuori della quale si rischia di essere “nessuno”. Il focolare domestico evoca metonimicamente un'idea di comunità organica la cui prima cellula è la famiglia, un sistema di coordinate stabili entro cui l'identità coincide idealmente con il luogo. Tale legame viene ristabilito grazie allo schema del *nostos* e, nel contempo, ribadito da una precisa strategia retorica: «Ognuno di *noi* sa che non riuscirebbe a commettere una simile pazzia, ma sente che un *altro* potrebbe benissimo riuscirci» (Hawthorne 2012: 4).¹⁵

L'Altro, appunto. Un Altro che può essere un prezioso termine di confronto o una sorta di «sosa» – ed è il caso di Hawthorne – o, al contrario, un «doppio» e un *alter ego*, come per Poe (Fusillo 1998: 11). Un Altro che, in ogni modo, risulta indispensabile per definire il proprio «senso della posizione» (Ilardi 2005: 25).

¹⁵ Corsivi miei.

BIBLIOGRAFIA

- ABRUZZESE A. (1995), *Lo splendore della TV: origini e destino del linguaggio audiovisivo*, Costa & Nolan, Genova.
- ABRAMS E. R. (2004), *Landscape and Ideology in American Renaissance Literature: Topographies of Skepticism*, Cambridge University Press, Cambridge–New York.
- BARTHES R. (2003), *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino.
- BENJAMIN W. (2002), *I passages di Parigi*, Einaudi, Torino.
- BLICKLE P. (2002), *Heimat: A Critical Theory of the German Idea of Homeland*, Camden House, Rochester (NY).
- BLOOM H. (1983), *L'angoscia dell'influenza: una teoria della poesia*, Feltrinelli, Milano.
- BOA E., PALFREYMAN R. (a cura di) (2000), *Heimat, A German Dream. Regional Loyalties and National Identity in German Culture 1890-1990*, Oxford University Press, Oxford–New York.
- BRAND D. (1991), *The Spectator and the City in the Nineteenth Century American Literature*, Cambridge University Press, Cambridge–New York.
- BROOK T. (2007), *Civic Myths: A Law-and-literature Approach to Citizenship*, University of North Carolina Press, Chapel Hill.
- DAVIDSON D. H. (1969), *Poe, a Critical Study*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge.
- DOUBLEDAY F. N. (1990), "Hawthorne and Literary Nationalism", in HARRISON CADY E., BUDD L. J. (a cura di), *On Hawthorne: The Best from American Literature*, Duke University Press, Durham.
- EIGLER F., KUGELE J. (a cura di) (2012), "Heimat": *At the Intersection of Memory and Space*, De Gruyter, Berlin–Boston.
- FREUD S. (1991), "Il perturbante", in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri.
- FUSILLO M. (1998), *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, La Nuova Italia, Firenze.

- GENETTE G. (1969), *Figure I*, Einaudi, Torino.
- GIDDENS A. (1991), *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Polity, Cambridge.
- GILES P. (2011), *The Global Remapping of American Literature*, Princeton University Press, Princeton (NY).
- HAWTHORNE N. (2012), *Wakefield e altri racconti*, MONTALE E. (a cura di), Bompiani, Milano.
- HAWTHORNE N. (1995), *Racconti raccontati due volte*, Garzanti, Milano.
- HOBSBAWM E. J., RANGER T. (a cura di) (1983), *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino.
- HOWARD M. C. (2011), *Transnationalism and Society: An Introduction*, McFarland & Co., Jefferson (NC).
- HUART M. L. (1841), *Physiologie du flâneur. Vignettes de MM. Alophe, Daumier et Maurisset*, Aubert Éditeur, Paris.
- ILARDI E. (2005), *Il senso della posizione: romanzo, media e metropoli da Balzac a Ballard*, Meltemi, Roma.
- JAMES H. (1879), *Hawthorne*, Macmillan & Co., London.
- JAMES H. (1893), *Essays in London and Elsewhere*, J.R. Osgood, McIlvaine & Co., London.
- JENKS C. (a cura di) (2004), *Urban Culture: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Routledge, London–New York.
- JOHNSON D. C. (1990), "Hawthorne's Public Decade and the Values of Home", in HARRISON CADY E., BUDD L. J. (a cura di), *On Hawthorne: The Best from American Literature*, Duke University Press, Durham, pp. 152-161.
- LEES A. (1985), *Cities Perceived, Urban society in European and American Thought, 1820-1940*, Manchester University Press, Manchester.
- LEFEBVRE H. (1976), *La produzione dello spazio*, Milano, Moizzi, vol. 1.
- LEWIS W. B. R. (1955), *The American Adam: Innocence, Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century*, University of Chicago Press, Chicago.

- MEINDL D. (1996), *American Fiction and the Metaphysics of the Grotesque*, University of Missouri Press, Columbia.
- MILLINGTON R. H. (a cura di) (2004), *The Cambridge Companion to Nathaniel Hawthorne*, Cambridge University Press, Cambridge–New York.
- PAGETTI C. (1995), “La vita e le opere”, in Nathaniel Hawthorne, *Racconti raccontati due volte*, Garzanti, Milano, pp. vii-xviii.
- PAGETTI C. (1995), “Prefazione”, in Nathaniel Hawthorne, *Racconti raccontati due volte*, Garzanti, Milano, pp. xxiv-xxxvi.
- PERRY R. (1978), “The Solitude of Hawthorne’s Wakefield”, in *American Literature*, Duke University Press, Durham, vol. 49, n. 4, (January), pp. 613-619.
- POE E. A. (2006), *The Portable Edgar Allan Poe*, KENNEDY J. G. (a cura di), Penguin Books, London.
- POE E. A. (2009), *Edgar Allan Poe. I racconti 1831-1849*, Mondadori, Milano.
- PROIETTI P. (2008), *Specchi del letterario: l’imagologia*, Sellerio, Palermo.
- QUINN P. F. (1957), *The French Face of Edgar Poe*, Southern Illinois University Press, Carbondale.
- RACHMAN S. (1997), “Reading Cities: Devotional Seeing in the Nineteenth Century”, in *American Literary History*, Oxford University Press, Oxford, vol. 9, n. 4, (Winter), pp. 653-675.
- SEPE M. (2013), *Planning and Place in the City. Mapping Place Identity*, Routledge, Taylor & Francis Group, London–New York.
- SIMMEL G. (2012), *Le metropoli e la vita dello spirito*, Armando, Roma.
- SOVA D. B. (2001), *Edgar Allan Poe: A to Z: The Essential Reference to His Life and Work*, Checkmark Books, New York.
- TAYLOR S. (2010), *Narratives of Identity and Place*, Routledge, New York.
- WAGENKNECHT E. (1963), *Edgar Allan Poe. The Man Behind the Legend*, New York University Press, New York.
- WESTPHAL B. (2007), *Géocritique. Réel, Fiction, Espace*, Éditions de

Minuit, Paris.

SITOGRAFIA

- ANONIMO, *Atlas of Urban Expansion, Section 2: A Representative Sample of 30 Cities, 1800-2000*, <http://www.lincolnst.edu/subcenters/atlas-urban-expansion/historical-sample-cities.aspx>, 09-10-2014.
- EMSLEY C., HITCHCOCK T., SHOEMAKER R., “London History - A Population History of London”, *Old Bailey Proceedings*, <http://www.oldbaileyonline.org>, 09-10-2014.