





*Histoire de lectures. Avec Susi*

sous la direction de Patrizia Oppici

eum

# *Experimetra*

Collana di studi linguistici e letterari comparati  
Dipartimento di Studi umanistici – Lingue, Mediazione, Storia,  
Lettere, Filosofia

3

Collana diretta da Marina Camboni e Patrizia Oppici.

Comitato scientifico: Éric Athenot (Université Paris XX), Laura Coltelli (Università di Pisa), Valerio Massimo De Angelis (Università di Macerata), Rachel Blau DuPlessis (Temple University, USA), Dorothy M. Figueira (University of Georgia, USA), Susan Stanford Friedman (University of Wisconsin, USA), Ed Folsom (University of Iowa, USA), Luciana Gentili (Università di Macerata), Djelal Kadir (Pennsylvania State University, USA), Renata Morresi (Università di Macerata), Giuseppe Nori (Università di Macerata), Nuria Pérez Vicente (Università di Macerata), Tatiana Petrovich Njegosh (Università di Macerata), Susi Pietri (Università di Macerata), Ken Price (University of Nebraska), Jean-Paul Rogues (Université de Caen – Basse Normandie), Amanda Salvioni (Università di Macerata), Maria Paola Scialdone (Università di Macerata), Franca Sinopoli (Università di Roma La Sapienza).

Comitato redazionale: Valerio Massimo De Angelis, Renata Morresi, Giuseppe Nori, Tatiana Petrovich Njegosh, Irene Polimante.

*In copertina:* studio di Pablo Picasso per *Le Chef-d'Œuvre Inconnu* di Honoré de Balzac, 1931.

A pagina 23, la fotografia di Susi Pietri è stata gentilmente concessa da Gianluca Muratori © 2021.

issn 2532-2389

isbn 978-88-6056-742-0 (print)

isbn 978-88-6056-743-7 (on-line)

Prima edizione: novembre 2021

©2021 eum edizioni università di macerata

Corso della Repubblica, 51 – 62100 Macerata

info.ceum@unimc.it

<http://eum.unimc.it>

*Impaginazione:* Mariagrazia Coco e Carla Moreschini

## Table des matières

- Patrizia Oppici  
9 Introduction
- Jacques-David Ebguy  
13 Les boucles de Susi
- Jacques Neefs  
17 Lire l'un avec l'autre, les miroirs littéraires de Susi Pietri
- 25 Bibliografia di Susi Pietri

### Les écrivains lecteurs de Balzac

- Chantal Massol  
35 Baudelaire lecteur de Balzac dans *La Fanfarlo*
- Valerio Massimo De Angelis  
55 La commedia inumana: Hawthorne e (o contro?) Balzac
- Tatiana Petrovich Njegosh  
81 Il Balzac di Henry James: «a realistic romancer»
- Irene Zanot  
95 Sulle tracce di Balzac: il Leroux “poliziesco” e il lascito della *Comédie*
- Éric Bordas  
115 Le Balzac de Zweig, ou l'image dans le tapis de Susi ?
- Daniela Fabiani  
123 Paul Gadenne lettore di Balzac

- Andrea Del Lungo  
137 Calvinò lecteur de Balzac
- Vincent Bierce  
151 « Va te faire voir, Rastignac ! » Pamuk et Balzac : de la jubilation ambiguë à la recherche du tout-autre
- Claire Barel-Moisan  
165 Le Balzac de Pierre Michon
- Christèle Couleau  
175 « Une sorte de conversation à travers les siècles ». Houellebecq lecteur de Balzac
- Véronique Bui  
209 Dai Sijie lecteur de Balzac : *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, vingt ans après

## Lectures de Flaubert

- Agnese Silvestri  
227 « Ça ne fait pas qu'on se change l'un l'autre au contraire » : George Sand lettrice di Flaubert
- Luciana Gentili  
247 ;; *Adúltera!!* (1875): Amancio Peratoner traduttore di *Madame Bovary*
- Patrizia Oppici  
271 « Mon histoire d'amour avec Emma ». Mario Vargas Llosa lecteur de Flaubert

## Histoires de lecteurs

- Claudio Micaelli  
285 Traduttori francesi di Tertulliano tra Cinquecento e Seicento
- Francesca Boldrer  
307 Letture di classici in Montaigne: "prestiti" e citazioni di autori latini (Virgilio, Cicerone, Properzio *et alii*) nel saggio *Des livres* (*Essais* II, 10)

- Maria Paola Scialdone  
329 Theodor Fontane e Alexandre Dumas *père*. Storie di lettura  
al caleidoscopio
- Ilaria Vitali  
353 Collodi traducteur de Perrault ou *l'adaptation* des contes de  
fées en Italie
- Fabrizio Impellizzeri  
367 Les ombres polymorphes de Jean de Tinan ou les palimpsestes  
d'une écriture caméléontique
- Francesco Spandri  
383 Sciascia lettore di Stendhal





Valerio Massimo De Angelis

La commedia inumana: Hawthorne e (o contro?) Balzac

Quasi all'inizio di quello straordinario studio della teoria e della pratica letteraria e della filosofia (e di un'infinità di altre cose) di Balzac che è *Miroirs concentriques: Teoria del romanzo e poetica dei piani dell'essere in Balzac* (2017), Susi Pietri così sintetizza uno dei caratteri fondamentali dell'autore da lei più amato – del suo narrare:

Il romanzo balzachiano dunque “pensa” e “si pensa” come *modo elettivo del pensiero*: rivendicando, cioè, un potere di conoscenza che gli è specifico, un “fare opera” di carattere euristico e immaginale che fa *conoscere diversamente* “*sur le mode narratif*”, dà forma e figura a nuovi saperi, mette in gioco un'esperienza *altra* – così del mondo come dell'universo narrativo<sup>1</sup>.

Questa sottolineatura del carattere fondamentale autoriflessivo del narrare balzachiano (il romanzo che “si pensa”) suscita in me degli echi molto personali, già innescati fin dal titolo del libro di Susi, *Miroirs concentriques*, perché la mia tesi di laurea, discussa qualcosa come 35 anni fa, aveva per titolo *Lo specchio dell'immaginazione*, e per oggetto *The Custom-House*, ovvero lo *sketch* introduttivo di carattere autobiografico che Nathaniel Hawthorne premette al suo capolavoro, *The Scarlet Letter*, e di cui io avevo analizzato proprio la dimensione al tempo stesso metaletteraria, di riflessione estetica, e immediatamente narrativa, quale messa in pratica di quella teoria del *romance* (il romanzo d'immaginazione, contrapposto al *novel*, il romanzo

<sup>1</sup> Susi Pietri, *Miroirs concentriques: Teoria del romanzo e poetica dei piani dell'essere in Balzac*, Milano, Mimesis, 2017, p. 11.

realistico che si suppone abbia proprio in Balzac il suo esponente più esemplare) che Hawthorne spiega al lettore ricorrendo appunto al simbolo dello specchio. Trovo quasi commovente che in questa occasione vengano a convergere come in un incrocio – del tutto casuale, va da sé – i miei percorsi di lettura con quelli di Susi. Si tratta, per me, di un vero e proprio «*shock of recognition*»<sup>2</sup>, adottando l'espressione che Herman Melville usa nel 1850, nella sua recensione della raccolta di racconti di Hawthorne *Mosses from an Old Manse*, per descrivere l'effetto che produce la scoperta repentina di un interesse comune, di una passione condivisa, di una “simpatia di visione”.

In *The Custom-House* Hawthorne, Sovrintendente della Dogana di Salem dal 1846 al 1849, quando (evento molto balzachiano, verrebbe da dire) viene licenziato dopo l'elezione a Presidente del Whig Zachary Taylor (Hawthorne era membro del Partito Democratico), descrive la difficoltà di dare vita a un romanzo che racconti le vicissitudini di una oscura donna vissuta a Boston a metà Seicento, Hester Prynne. Il romanzo che Hawthorne non riesce (ancora) a scrivere dovrebbe evidentemente essere un romanzo storico, composto secondo i codici di Walter Scott ma anche dello stesso Balzac, per via dell'attenzione che viene posta sulla vita quotidiana dei personaggi anziché su eventi storici epocali, in una trama in cui non succede quasi nulla (gli eventi fondamentali avvengono prima dell'inizio dell'intreccio e proprio alla fine: l'adulterio di cui si macchia Hester con il suo pastore Arthur Dimmesdale, e la morte del suo amante, sette anni dopo, sul palco in cui ha appena pronunciato il sermone per l'elezione del nuovo Governatore della Colonia del Massachusetts, e ha, in modo molto indiretto e ambiguo, finalmente confessato il suo peccato). Ma invece di utilizzare la cifra del realismo come chiave fondamentale dell'architettura del romanzo, Hawthorne sceglie quella del *romance*, e la descrive in negativo, con un tono quasi balzachiano, come facoltà che non riesce più ad attivare, a causa di un “torpore” che inibisce

<sup>2</sup> Herman Melville, *Hawthorne and His Mosses* (1850), in *The Piazza Tales and Other Prose Pieces, 1839-1860*, ed. by Harrison Hayford, Alma A. MacDougall and Thomas Tanselle, Chicago, Newberry Library, 1987, p. 249.

ogni sforzo immaginativo, persino di notte, quando la luce del caminetto e quella della luna che filtra attraverso la finestra si fondono:

If the imaginative faculty refused to act at such an hour, it might well be deemed a hopeless case. Moonlight, in a familiar room, falling so white upon the carpet, and showing all its figures so distinctly, – making every object so minutely visible, yet so unlike a morning or noontide visibility, – is a medium the most suitable for a romance-writer to get acquainted with his illusive guests. There is the little domestic scenery of the well-known apartment; the chairs, with each its separate individuality; the centre-table, sustaining a work-basket, a volume or two, and an extinguished lamp; the sofa; the book-case; the picture on the wall; – all these details, so completely seen, are so spiritualized by the unusual light, that they seem to lose their actual substance, and become things of intellect. Nothing is too small or too trifling to undergo this change, and acquire dignity thereby. A child's shoe; the doll, seated in her little wicker carriage; the hobby-horse; – whatever, in a word, has been used or played with, during the day, is now invested with a quality of strangeness and remoteness, though still almost as vividly present as by daylight<sup>3</sup>.

In questo passo, Hawthorne dà la sua definizione di *romance* come “terra di mezzo” tra il reale e l’immaginario (in termini letterari, tra il realismo e il fantastico): «Thus, therefore, the floor of our familiar room has become a neutral territory, somewhere between the real world and fairy-land, where the Actual and the Imaginary may meet, and each imbue itself with the nature of the other. Ghosts might enter here, without affrighting us»<sup>4</sup>. La minuzia con cui Hawthorne descrive gli oggetti che, del tutto “familiari” alla luce del giorno, diventano “alieni” quando sono illuminati dal bagliore della luna e del caminetto (innescando così il senso del freudiano *Unheimliche*), sembra davvero debitrice dell’attenzione per il dettaglio che Balzac dedica a spazi e ambienti della quotidianità in tante delle sue opere. Poco più avanti appare lo specchio, con una funzione molteplicitamente riflessiva e autoriflessiva:

<sup>3</sup> Nathaniel Hawthorne, *The Scarlet Letter* (1850), New York, Oxford University Press, 1998, p. 30.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

The somewhat dim coal-fire has an essential influence in producing the effect which I would describe. It throws its unobtrusive tinge throughout the room, with a faint ruddiness upon the walls and ceiling, and a reflected gleam from the polish of the furniture. This warmer light mingles itself with the cold spirituality of the moon-beams, and communicates, as it were, a heart and sensibilities of human tenderness to the forms which fancy summons up. It converts them from snow-images into men and women. Glancing at the looking-glass, we behold – deep within its haunted verge – the smouldering glow of the half-extinguished anthracite, the white moonbeams on the floor, and a repetition of all the gleam and shadow of the picture, with one remove farther from the actual, and nearer to the imaginative. Then, at such an hour, and with this scene before him, if a man, sitting all alone, cannot dream strange things, and make them look like truth, he need never try to write romances<sup>5</sup>.

Il *romance* non è quindi solo quel “territorio neutrale”: è anche il suo stesso riflesso, che lo specchio inverte e deforma, e che rende visibile in modo diverso, grazie al suo “bordo incantato”, ciò che allo sguardo ordinario può sfuggire – nelle parole di Susi, «dà forma e figura a nuovi saperi [converte ombre e pupazzi di neve in uomini e donne], mette in gioco un’esperienza *altra* [un passo più lontano dal reale, e più vicino all’immaginario]». L’aspetto interessante di questo passaggio “attraverso lo specchio” è che l’ulteriore allontanamento del reale produce per paradosso un nuovo effetto di realtà, perché l’arte del *romancer* non consiste nel proiettarsi totalmente oltre il confine che ci separa dall’universo del fantastico, ma nel rendere questo confine permeabile da entrambi i lati, cosicché sarà il fantastico stesso a sembrare “come la verità” – riproducendo il percorso della carriera letteraria di Balzac, che da scrittore di romanzi sensazionalistici con forti tinte soprannaturali (*romances*, per usare la terminologia anglo-americana) si trasformerà in puntigliosissimo indagatore del reale (cioè, autore di *novels*) non *in opposizione* a quella sua prima fase, ma grazie alla trasposizione delle derive fantastiche in una dimensione realistica che così conserva il senso di una verità ulteriore, non visibile se ci si sofferma solo sulla superficie delle cose e degli eventi. Sotto questa superficie si agitano sia la

<sup>5</sup> Ivi, p. 31.

realtà dei rapporti socio-economici, occultati dalle tappezzerie e dagli abiti così come dai rituali e dalle convenzioni, sia le indicibili pulsioni dell'inconscio, che quando affiorano lo fanno nelle forme devianti dell'incubo e dell'ossessione.

Ciò che si riflette nello specchio dell'immaginazione di Hawthorne è ciò che in Balzac filtra da sotto la membrana visibile del realismo, come nella descrizione della pensione della signora Vauquer all'inizio di *Père Goriot*:

Naturellement destiné à l'exploitation de la pension bourgeoise, le rez-de-chaussée se compose d'une première pièce éclairée par les deux croisées de la rue, et où l'on entre par une porte-fenêtre. Ce salon communique à une salle à manger qui est séparée de la cuisine par la cage d'un escalier dont les marches sont en bois et en carreaux mis en couleur et frottés. Rien n'est plus triste à voir que ce salon meublé de fauteuils et de chaises en étoffe de crin à raies alternativement mates et luisantes. Au milieu se trouve une table ronde à dessus de marbre Sainte-Anne, décorée de ce cabaret en porcelaine blanche ornée de filets d'or effacés à demi, que l'on rencontre partout aujourd'hui. Cette pièce, assez mal planchée, est lambrissée à hauteur d'appui. Le surplus des parois est tendu d'un papier verni représentant les principales scènes de *Télémaque*, et dont les classiques personnages sont coloriés. Le panneau d'entre les croisées grillagées offre aux pensionnaires le tableau du festin donné au fils d'Ulysse par Calypso. Depuis quarante ans cette peinture excite les plaisanteries des jeunes pensionnaires, qui se croient supérieurs à leur position en se moquant du dîner auquel la misère les condamne. La cheminée en pierre, dont le foyer toujours propre atteste qu'il ne s'y fait de feu que dans les grandes occasions, est ornée de deux vases pleins de fleurs artificielles, vieilles et encagées, qui accompagnent une pendule en marbre bleuâtre du plus mauvais goût. Cette première pièce exhale une odeur sans nom dans la langue, et qu'il faudrait appeler l'*odeur de pension*. Elle sent le renfermé, le moisi, le rance; elle donne froid, elle est humide au nez, elle pénètre les vêtements; elle a le goût d'une salle où l'on a dîné; elle pue le service, l'office, l'hospice. Peut-être pourrait-elle se décrire si l'on inventait un procédé pour évaluer les quantités élémentaires et nauséabondes qu'y jettent les atmosphères catarrhales et *sui generis* de chaque pensionnaire, jeune ou vieux<sup>6</sup>.

Non si tratta certo dell'*Unheimliche* evocato da Hawthorne in *The Custom-House*, ma il continuo slittamento dal livello della pura rappresentazione fotografica del reale a quello delle reazioni sensoriali ed emotive e quindi alle riflessioni innescate

<sup>6</sup> Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 26-27.

da “ciò che è”, o meglio da ciò che sembra, apre ripetutamente varchi che possono diventare abissi, da cui può emergere ciò che è stato rimosso dal palcoscenico della commedia umana.

Un'altra strategia tipicamente hawthorniana è anche tipicamente balzachiana. La «poetica dei piani dell'essere» di Balzac per Susi si esprime – oltre che con le «intrusioni dell'autore», la «composizione di più cornici e livelli narrativi», la «commistione di diversi registri stilistici» – anche e forse soprattutto con il «moltiplicarsi dei narratori e dei personaggi preposti alla mediazione delle proposte teoriche delle figure riflessive, nonché [con la] messa a distanza dei loro stessi discorsi – attraverso storie o discorsi riportati, testimonianze, inserzioni di lettere e frammenti, confutazioni di personaggi antagonisti, revisioni “critiche” della voce narrante...»<sup>7</sup>. Questa poetica non può non ricordare la strategia delle «alternative interpretations»<sup>8</sup>, o della «multiple choice»<sup>9</sup>, messa in atto da Hawthorne, che pone di fronte alle scene centrali delle sue narrazioni una moltitudine di testimoni, tutti pronti a dare le loro versioni, tra le quali «the reader may choose», come quando alla fine di *The Scarlet Letter* il Reverendo Arthur Dimmesdale apre la tonaca e mostra all'uditorio attonito – che cosa?

Most of the spectators testified to having seen, on the breast of the unhappy minister, a scarlet letter – the very semblance of that worn by Hester Prynne – imprinted in the flesh. As regarded its origin, there were various explanations, all of which must necessarily have been conjectural. Some affirmed that the Reverend Mr. Dimmesdale, on the very day when Hester Prynne first wore her ignominious badge, had begun a course of penance, – which he afterwards, in so many futile methods, followed out, – by inflicting a hideous torture on himself. Others contended that the stigma had not been produced until a longtime subsequent, when old Roger Chillingworth, being a potent necromancer, had caused it to appear, through the agency of magic and poisonous drugs. Others, again, – and those best able to appreciate the minister's peculiar sensibility, and the

<sup>7</sup> Pietri, *Miroirs concentriques*, cit., p. 15.

<sup>8</sup> Yvor Winters parla della «formula of alternative possibilities» in *Maule's Curse*, Norfolk (CT), New Directions, 1938, p. 18.

<sup>9</sup> L'espressione «device of multiple choice» viene usata nel classico di F.O. Matthiessen, *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, New York, Oxford University Press, 1941, p. 276.

wonderful operation of his spirit upon the body, – whispered their belief, that the awful symbol was the effect of the ever active tooth of remorse, gnawing from the inmost heart outwardly, and at last manifesting Heaven's dreadful judgment by the visible presence of the letter. The reader may choose among these theories<sup>10</sup>.

Per tutto il romanzo la comunità della Boston di metà Seicento (e con essa lettori e lettrici di tutte le epoche, che però arrivano a scoprirla già intorno a metà dell'intreccio) si è interrogata sull'identità del complice del crimine di adulterio commesso da Hester Prynne, senza sospettare che si tratta nientemeno che del suo pastore, l'amatissimo (e tormentatissimo) Arthur. Quel che l'uomo rivela alla folla che l'ha appena applaudito come abile e ispirato oratore è un simbolo scarlatto sul suo torace, una "A", come quella che Hester è stata condannata a portare per sette anni sull'abito come segno visibile del suo peccato. E tuttavia quella concreta manifestazione di un significato profondo è tutt'altro che di univoca interpretazione, al punto che addirittura

certain persons, who were spectators of the whole scene, and professed never once to have removed their eyes from the Reverend Mr. Dimmesdale, denied that there was any mark whatever on his breast, more than on a new-born infant's. Neither, by their report, had his dying words acknowledged, nor even remotely implied, any, the slightest connection, on his part, with the guilt for which Hester Prynne had so long worn the scarlet letter<sup>11</sup>.

In fondo, sia *The Scarlet Letter* sia *Le Père Goriot* – oltre a raccontare di genitori più o meno misconosciuti, figlie irrequiete, amori non convenzionali – sono anche delle *crime stories*, e se l'intero intreccio del *romance* hawthorniano ruota attorno a quel crimine che mai viene nominato e nemmeno viene mostrato (l'adulterio), nel romanzo di Balzac sono le macchinazioni di Vautrin a spingere il recalcitrante Rastignac verso scelte di vita che, se non sono apertamente criminose (il giovane resiste alla tentazione di commettere un omicidio), ne determinano la discesa in quel che lui stesso definisce un inferno, inaugurandone la carriera di arrivista senza scrupoli che verrà narrata in tante

<sup>10</sup> Hawthorne, *The Scarlet Letter*, cit. p. 200.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

opere successive: «Moi, je suis en enfer, et il faut que j'y reste»<sup>12</sup>. E quando Vautrin – o meglio l'evaso Collin, anche noto come Trompe-la-Mort – viene catturato dalla polizia proprio nella pensione della signora Vaucquer, le sue molteplici ipotesi su chi possa averlo tradito riflettono le “possibilità alternative” precedentemente esplorate dai pensionanti su come comportarsi, una volta scoperta la vera identità di Vautrin/Collin.

Insomma, le “consonanze narrative” tra Balzac e Hawthorne sono molte e investono aspetti centrali della loro estetica. Del resto, la rilevanza di Balzac per il *coming of age* del romanzo statunitense durante il Rinascimento americano di metà Ottocento è cosa nota, benché l'influenza di Balzac su Hawthorne sia stata assai poco studiata a livello accademico, sia in passato sia soprattutto negli ultimi decenni, con l'eccezione di un recente volume, *Melville's Intervisionary Network: Balzac, Hawthorne, and Realism in the American Renaissance* (2016)<sup>13</sup>, in cui John Haydock afferma in modo assai (ma non del tutto) convincente che all'inizio degli anni Cinquanta sia Nathaniel Hawthorne sia Herman Melville effettuano una decisa sterzata verso il realismo, dopo aver a lungo sperimentato le tecniche antirealistiche del *romance*, grazie alla loro lettura di Balzac (e più in generale per via del loro ricollocarsi all'interno di una “rete” letteraria transnazionale dominata dalle forme del realismo).

Balzac ha un immediato successo in America, dove, ben prima che in Gran Bretagna, vengono compiuti i primi sforzi di traduzione integrale della *Comédie humaine* (anche se bisognerà attendere il 1895, con l'edizione «for the first time completely

<sup>12</sup> Balzac, *Le Père Goriot*, cit., p. 335.

<sup>13</sup> Haydock fa infatti riferimento solo a testi di critica hawthorniana piuttosto datati (e anche molto “tradizionali”), che parlano brevemente di Balzac, come Edward Wagenknecht, *Nathaniel Hawthorne: The Man, His Tales, and Romances*, New York, Continuum, 1989. Ancor più datato (ma ben documentato) è Jane Lundblad, *Nathaniel Hawthorne and European Literary Tradition*, New York, Russell and Russell, 1969. A parte il libro di Haydock, non esistono studi, almeno che io sappia, dedicati totalmente o in buona parte al rapporto tra Balzac e Hawthorne. In una nota di tre pagine risalente a ottant'anni fa, Fernand Baldensperger si limita a citare Balzac di sfuggita (*A Propos de “Nathaniel Hawthorne en France”*, «Modern Language Notes», 56, May 1941, pp. 343-345).



translated into English» dell'editore George Barrie di Filadelfia). Anzi, ben presto Balzac diviene una vera e propria "minaccia" per gli scrittori americani, a causa della vasta diffusione commerciale delle sue opere, favorita dall'assenza di una legislazione sui diritti d'autore, che rende assai più remunerativo per gli editori statunitensi pubblicare gratis romanzi europei già famosi piuttosto che pagare autori autoctoni per romanzi che possono non avere un grande riscontro di pubblico<sup>14</sup>. Dopo un decennio di crescente interesse di critica e di pubblico, nel 1847 uno dei maggiori storici americani dell'Ottocento (anche critico letterario, e amico personale di Hawthorne), John Lothrop Motley, pubblica per la «North American Review» il fondamentale *The Novels of Balzac*, in cui sottolinea come lo scrittore francese sia «neither moral nor immoral, but a calm and profound observer of human society and human passions, and a minute, patient, and powerful delineator of scenes and characters in the world before his eyes. His readers must moralize for themselves»<sup>15</sup> (Motley 1847, 86-87) – o «the reader may choose», per dirla con Hawthorne. Due anni prima, un'altra

<sup>14</sup> Come altri autori americani del periodo (si pensi soltanto a Poe, che pubblica un unico romanzo, *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, comunque inizialmente serializzato a puntate nel «Southern Literary Messenger» nel 1837 e poi pubblicato in volume nel 1838), Hawthorne si dedica per tutta la prima parte della carriera al racconto breve, grazie alla relativa facilità, per i giovani scrittori, nel trovare un proprio spazio (e ricevere compensi) pubblicando racconti, recensioni e componimenti poetici nelle riviste letterarie, o nei *gift books*, raccolte di testi letterari che escono in autunno per poi essere utilizzate come regali natalizi. In realtà, un fiorente mercato letterario, per quanto riguarda il romanzo, già esiste, ma è colonizzato da autrici che scrivono romanzi sentimentali indirizzati a un pubblico femminile e che ricevono (e continueranno a lungo a ricevere) poca o nulla attenzione dalla critica ufficiale. Hawthorne ne è acutamente consapevole, tant'è che in più di un'occasione si lamenta, come in una lettera del 1854 al suo editore William Ticknor, della «d—d mob of scribbling women» (Nathaniel Hawthorne, *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*, Columbus, Ohio State University Press, 1987, vol. XVII, p. 304), che domina il panorama editoriale (salvo però elogiare le autrici più ardimentose e meno legate agli stereotipi del realismo sentimentale come Fanny Fern, o incoraggiare personalmente una delle più importanti scrittrici di narrativa "regionalista", Rebecca Harding Davis). Balzac è quindi una minaccia, ma anche un modello da imitare, per opporre una qualche resistenza all'"egemonia femminile" e conquistare un qualche spazio nel mercato letterario.

<sup>15</sup> John Lothrop Motley, *The Novels of Balzac*, «North American Review», 46, July 1847, pp. 86-87.

amica (o nemica?) di Hawthorne, Margaret Fuller, aveva posto in evidenza, in *French Novelists of the Day*, un ulteriore aspetto di Balzac che ne spiega l'affinità con lo scrittore di Salem, ovvero la sua capacità di «facing the dark side of human nature»<sup>16</sup> – e Hawthorne è sempre stato considerato un acuto indagatore di questo lato oscuro, a partire dalla famosa e già citata recensione di Melville, in cui si sottolineava il «great power of blackness»<sup>17</sup> dello scrittore di Salem.

Hawthorne acquista molto presto familiarità con lo scrittore francese. Già nel 1836 «he had [...] read all of Balzac's works which had then appeared. And *Eugénie Grandet* (1833) and *Le Père Goriot* (1836) must have been among the novels of which Hawthorne had made, in the words of his sister, “an artistic study”»<sup>18</sup>. Il suo interesse per Balzac, per quanto condiviso con molti suoi colleghi americani, lo contraddistingue in modo particolare:

By 1836-37, through almost superhuman efforts, [Balzac] had produced more than half of the *Comédie humaine* and virtually all of the *Études philosophiques*. The magnitude of Hawthorne's reading of Balzac thus bear witness to his thorough immersion in the world of the *Comédie humaine*. Even among his contemporaries his affinity with the French author did not pass unnoticed<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> Margaret Fuller, *French Novelists of the Day* (1845), in *Life Without and Life Within*, Boston, Roberts, 1859, p. 158.

<sup>17</sup> Melville prosegue sottolineando che «this black conceit pervades him, through and through. You may be witched by his sunlight, – transported by the bright gildings in the skies he builds over you; – but there is the blackness of darkness beyond; and even his bright gildings but fringe, and play upon the edges of thunder-clouds» (Melville, *Hawthorne and His Mosses*, cit., p. 243).

<sup>18</sup> Austin Warren, *Hawthorne's Reading*, «The New England Quarterly», 8, December 1935, p. 483. Hawthorne legge Balzac direttamente in francese.

<sup>19</sup> Leon Chai, *The Romantic Foundations of the American Renaissance*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1987, p. 163. Anche in Inghilterra le affinità tra Hawthorne e Balzac appaiono subito evidenti, come ricorda John Haydock, che riporta una lettera inviata a Hawthorne nel 1852 in cui la scrittrice britannica Mary Russell Mitford afferma: «the writer of whose works you remind me, not by imitation but by resemblance, is the great French novelist, Balzac» (cit. in John Haydock, *Melville's Intervisionary Network: Balzac, Hawthorne, and Realism in the American Renaissance*, Clemson [SC], Clemson University Press, 2016, p. 66). Persino Henry James, che per certi versi difende gelosamente il titolo di unico vero seguace americano di Balzac, e che con altrettanta puntigliosità cerca di distanziarsi da Hawthorne per smentire ogni vincolo di discendenza letteraria, non può non

Successivamente, però, l'influenza di Balzac su Hawthorne è diventata di poco interesse, e oltre alle corrispondenze tra alcuni testi dei due autori messe in evidenza da Jane Lundblad ed Edward Wakengnecht (e riportate da Haydock nel suo libro: tra *The Gentle Boy* e *L'Enfant maudit*, *The Birth-mark* e *Le Peu de chagrin*, *The Blithedale Romance* e *Le Père Goriot*, e un'infinità di altre) non c'è altro che abbia sollecitato indagini critiche. Haydock individua in *Rappaccini's Daughter* l'esempio più eclatante di questa influenza perché, oltre a narrare una perversa relazione padre-figlia come accade in *Le Père Goriot* (ma nel racconto hawthorniano è il padre a "sfruttare" la figlia riducendola a oggetto dei suoi esperimenti medico-botanici), Hawthorne sceglie per pubblicarlo, nel 1844, lo pseudonimo (in realtà la traduzione francese del suo cognome) M. de l'Aubépine, e così descrive nella prefazione (poi eliminata nelle edizioni in volume) la carriera di questo autore, che come Balzac ha vissuto per qualche anno in un isolamento tutt'altro che splendido:

Our author is voluminous; he continues to write and publish with as much praiseworthy and indefatigable prolixity, as if his efforts were crowned with the brilliant success that so justly attends those of Eugene Sue. His first appearance was by a collection of stories, in a long series of volumes, entitled *Comes deux fois racontées*. The titles of some of his more recent works (we quote from memory) are as follows – *Le Voyage Céleste à Chemin de Fer*, 3 tom. 1838. *Le nouveau Père Adam et la nouvelle Mère Eve*, 2 tom. 1839. *Roderic; ou le Serpent à l'estomac*, 2 tom. 1840. *Le Culte du Feu*, a folio volume of ponderous research into the religion and ritual of the old Persian Ghebers, published in 1841. *La Soirée du Chateau en Espagne*, 1 tom. 8vo. 1842; and *L'Artiste du Beau; ou le Papillon Mécanique*, 5 tom. 4to. 1843. Our somewhat wearisome perusal of this startling catalogue of volumes has left behind it a certain personal affection and sympathy, though by no means admiration, for M. de l'Aubépine; and we would fain do the little in our power towards introducing him favorably to the American public. The ensuing tale is a translation of his *Beatrice; ou la Belle Empoisonneuse*, recently published in «La Revue Anti-

rimarcare come, sebbene nello scrittore di Salem sia assente «that quality of realism which is now so much in fashion», perché Hawthorne «was guiltless of a system» («I am not sure he had heard of Realism», aggiunge), non può esimersi dal rilevare che «he testifies to the sentiments of the society in which he flourished almost as pertinently (proportions observed) as Balzac and some of his descendants» (Henry James, *Hawthorne*, London, MacMillan, 1879, p. 4).

Aristocratique». This journal, edited by the Comte de Bearhaven, has, for some years past, led the defence of liberal principles and popular rights, with a faithfulness and ability worthy of all praise<sup>20</sup>.

La lista delle ponderose opere di M. de l'Aubépine riproduce in realtà le traduzioni francesi di titoli di racconti brevi di Hawthorne, parodisticamente “gonfiati” fino ad arrivare alle dimensioni di 5 (cinque!) tomi in quarto per *L'Artiste du Beau/The Artist of the Beautiful*, racconto breve che meno di ogni altro sembra indebitato nei confronti di Balzac, perché si tratta di una malinconica riflessione quasi fantascientifica sulla caducità dell'arte, o meglio dei suoi prodotti, che nulla sono se non il frutto effimero della creatività umana. Secondo Haydock è proprio negli anni un cui pubblica *Rapaccini's Daughter* e *The Artist of the Beautiful* che Hawthorne opera una virata abbastanza decisa verso il realismo *à la* Balzac, tant'è che per lui nel 1850 lo scrittore ormai «was successfully drawing himself out of extended metaphor into harsher realism, with stories like *Rappacini's Daughter*»<sup>21</sup>. A parte il fatto che il racconto è del 1844 e che proprio nel 1850 Hawthorne pubblica uno dei due più grandi romanzi americani sistematicamente organizzati attorno a una “metafora estesa”, ovvero *The Scarlet Letter* (l'altro è ovviamente *Moby-Dick* di Melville, uscito un anno dopo e non a caso dedicato proprio al suo amico di Salem), il problema è che quei due racconti viceversa segnano l'inizio di una deriva marcatamente “astratta” e allegorica, che durerà fino appunto al 1850, quando Hawthorne effettuerà una nuova “conversione” verso l'analisi dettagliata della *vie quotidienne*

<sup>20</sup> Nathaniel Hawthorne, *Rappacini's Daughter* (1844), in *Tales and Sketches*, New York, The Library of America, 1982, p. 976. Il fatto che Hawthorne si “traduca” in un autore *à la* Balzac sembra replicare e riflettere ironicamente la situazione di Balzac nel mercato letterario americano: negli anni Quaranta dell'Ottocento numerose opere dello scrittore francese vengono pubblicate in traduzione inglese su varie riviste, tra cui la «Democratic Review» (tradotta in «La Revue Anti-Aristocratique» nella prefazione a *Rappacini's Daughter*). Supporre che questo evidente omaggio a Balzac sia la prova di una convinta conversione al realismo significa ignorare l'ancor più evidente autoironia di un Hawthorne che si paragona allo scrittore francese chiamando in causa racconti brevi (altro che ponderosi tomi...) che di realistico e balzachiano non hanno alcunché.

<sup>21</sup> Haydock, *Melville's Intervisionary Network*, cit., p. 73.

in uno spazio-tempo (un cronotopo, per dirla con Bachtin) specifico e idiosincratico, quello della comunità puritana della Nuova Inghilterra di metà Seicento. Ma mentre per tutti gli anni Trenta e i primi anni Quaranta dell'Ottocento Hawthorne si dedica prevalentemente alla ricostruzione (e decostruzione) di singoli episodi della storia soprattutto coloniale del Nord America con l'obiettivo di individuare (e anche denunciare) i lati oscuri di una *mentalité* che si perpetua e si riproduce in forme diverse anche nel suo presente, e quindi almeno in parte deve fare i conti con i codici di un realismo se non altro psico-sociale e culturale, i racconti poi raccolti in *Mosses from an Old Manse* (1846) sono spesso ambientati in spazi che, anche qualora siano rintracciabili sulla mappa geografica, paiono appartenere piuttosto ai territori della fantasia, e sono abitati da poche figure la cui identità è difficilmente ancorabile a precisi contesti storici.

Ne è una riprova il cambiamento della valutazione di un critico attento come Edgar Allan Poe, che nella sua recensione alla prima edizione di *Twice-Told Tales* manifesta un'assoluta ammirazione per lo «style of Mr. Hawthorne», esaltato come «purity itself. His *tone* is singularly effective, wild, plaintive, thoughtful, and in full accordance with his themes. [...] His *originality* both of incident and of reflection is very remarkable; and this trait alone would ensure him at least *our* warmest regard and commendation»<sup>22</sup>. Nella sua nuova recensione di *Twice-Told Tales* e soprattutto di *Mosses of an Old Manse*, nel 1847, Poe esprime un giudizio assai diverso su Hawthorne, denunciando «the strain of allegory which completely overwhelms the greater number of his subjects, and which in some measure interferes with the direct conduct of absolutely all», al punto che, ribaltando totalmente l'opinione di cinque anni prima, per lui Hawthorne «is *not* original in any sense»<sup>23</sup>.

Più che un passaggio dal *romance* al realismo, dopo l'intermezzo astratto e allegorico della metà degli anni Quaranta

<sup>22</sup> Edgar Allan Poe, *Twice-Told Tales* (1842), in *Essays and Reviews*, New York, The Library of America, 1984, p. 569 (corsivi nell'originale).

<sup>23</sup> Poe, *Tale Writing* (1847), ivi, pp. 582 e 579.

(che serve allo scrittore per mettere a fuoco alcuni procedimenti di costruzione della polisemanticità della parola letteraria) nella narrativa hawthorniana si verifica una riconfigurazione del *romance* in aperto dialogo (e anche conflitto) con il realismo (o quella sua particolare versione secondo Balzac, non a caso definito, da Henry James, un «realistic romancer»)²⁴. In effetti sia in *The Scarlet Letter* sia (e soprattutto) nel successivo *The House of the Seven Gables* (1851) Hawthorne “rilegge” Balzac, ma non per sterzare decisamente dal *romance* verso il *novel* realistico, quanto piuttosto per riflettere metaletterariamente sugli investimenti ideologici e culturali che i due sotto-generi implicano, e su come la loro compresenza, il loro dialogo e la loro colluttazione possano permettere a chi legge di guardare alla realtà (che la letteratura non può che mostrare se non per metafora) secondo prospettive più complesse e anche “devianti”, quasi anamorfiche: l’“umanità” di cui Balzac scrive la commedia si rivela, per Hawthorne, in un’immagine volutamente ancora più distorta, quasi “inumana”, ma proprio per questo più adatta e rivelare il non-detto nella costruzione culturale delle identità individuali e collettive elaborata dall’ideologia dominante.

*The House of the Seven Gables* è infatti un romanzo la cui architettura è tutta costruita sul conflitto tra *romance* e *novel*²⁵. Nella prefazione Hawthorne dichiara che l’ambientazione contemporanea del *romance* potrebbe svelare l’artificiosità di questa forma narrativa, perché parlare del presente «exposes the Romance to an inflexible and exceedingly dangerous species of criticism, by bringing [the author’s] fancy-pictures into positive contact with the realities of the moment»²⁶. Ma Hawthorne spesso afferma manifestamente proprio il contrario di ciò che vuole intendere, e in questo caso l’impiego delle modalità quasi fantastiche del *romance* per rappresentare la contemporaneità non denuncia tanto la “finzionalità” del romanzo – se si tratta di un *romance*, e non di un *novel*, è del tutto ovvio che la cifra del

²⁴ Henry James, *French Poets and Novelists*, London, Macmillan, 1878, p. 92.

²⁵ Su questo aspetto v. Valerio Massimo De Angelis, *Nathaniel Hawthorne: Il romanzo e la storia*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 222-275.

²⁶ Nathaniel Hawthorne, *The House of the Seven Gables* (1851), University Park, Pennsylvania State University Press, 2008, p. 9.

realismo non è quella prescelta – quanto viceversa della realtà dalla quale si vorrebbe distanziare e che invece si rivela essere un'immagine altrettanto artefatta, elaborata non da un singolo scrittore ma da un'intera ideologia. Le riflessioni di Hawthorne sulla differenza tra *romance* e *novel* sembrano riecheggiare quelle di Balzac su *roman* e *histoire*. Non a caso entrambi gli autori richiamano le “leggi” che regolano il rapporto tra rappresentazione letteraria (e storica) e “realtà”<sup>27</sup>. Hawthorne inizia la sua prefazione a *The House of the Seven Gables* con questa esplicita dichiarazione di poetica:

When a writer calls his work a Romance, it need hardly be observed that he wishes to claim a certain latitude, both as to its fashion and material, which he would not have felt himself entitled to assume had he professed to be writing a Novel. The latter form of composition is presumed to aim at a very minute fidelity, not merely to the possible, but to the probable and ordinary course of man's experience. The former – while, as a work of art, it must rigidly subject itself to *laws*, and while it sins unpardonably so far as it may swerve aside from the truth of the human heart – has fairly a right to present that truth under circumstances, to a great extent, of the writer's own choosing or creation<sup>28</sup>. [corsivo mio]

Nell'*Avant-propos* premessa per la prima volta all'edizione in sei volumi della *Comédie* pubblicata nel 1842, Balzac afferma:

L'histoire n'a pas pour *loi*, comme le roman, de tendre vers le beau idéal. L'histoire est ou devrait être ce qu'elle fut; tandis que *le roman doit être le monde meilleur*, a dit madame Necker, un des esprits les plus distingués du dernier siècle. Mais le roman ne serait rien si, dans cet auguste mensonge, il n'était pas vrai dans les détails<sup>29</sup>. [primo corsivo mio, secondo nell'originale]

<sup>27</sup> Haydock arriva a dire che nella prefazione a *The House of the Seven Gables* «Hawthorne is almost recounting Balzac verbatim» (Haydock, *Melville's Intervisionary Network*, cit., p. 63). Quanto alla questione delle “leggi”, letterarie e non, Christopher Castiglia sostiene che il *romance* hawthorniano, a partire dalla prefazione, sostanzialmente invita a contrastare le leggi “esteriori” con la «inner law of orderly emotion and proper character» (*The Marvelous Queer Interiors of The House of the Seven Gables*, in Richard Millington (ed.), *The Cambridge Companion to Nathaniel Hawthorne*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 187).

<sup>28</sup> Hawthorne, *The House of the Seven Gables*, cit., p. 8.

<sup>29</sup> Balzac, «Avant-propos», in *La Comédie humaine*, Tome I, Paris, France Loisirs, 1985, p. 20.

La differenza più importante tra le due dichiarazioni, oltre a quella che riguarda i termini della comparazione<sup>30</sup>, investe quella che per Balzac è la dimensione per così dire “utopica” dell’universo letterario, il cui compito sarebbe quello di “migliorare” la realtà attraverso le sue “auguste menzogne”. Va da sé che anche Balzac, come Hawthorne, sovente dichiara programmaticamente di far proprio l’opposto di quel che poi fa (di certo le sue modalità di raffigurazione del reale non mirano a trasfigurarlo in positivo). Ma in Hawthorne si verifica un ulteriore ribaltamento, perché per lui rivendicare la maggiore “libertà” del *romance* rispetto al *novel* non significa “allontanarsi” dal reale (“mentire”, come sostiene Balzac), ma viceversa rappresentarlo secondo altre prospettive, da un punto di vista straniante, grazie al quale emergono quegli aspetti che non la realtà in quanto tale ma la sua immagine culturale evita di mostrare in superficie.

È per questo che l’“oggetto” di *The House of the Seven Gables*, la sua “materia”, non è tanto la società americana di metà Ottocento, quanto il mito diffuso dalle forme del discorso pubblico – ad esempio dalla storiografia romantica di George Bancroft, dall’oratoria trascendentalista di Ralph Waldo Emerson, dalla poesia “profetica” di Walt Whitman – che la raffigurano come tutta rivolta ottimisticamente a un futuro quasi utopico in cui il conflitto di classe, se non l’esistenza stessa delle classi sociali, semplicemente non è contemplato, perché ogni membro della società è impegnato a perseguire, in perfetta per quanto incongrua armonia con gli altri (anziché in competizione), il medesimo obiettivo – quello del completo

<sup>30</sup> Se è possibile che Hawthorne avesse in mente questa prefazione, è improbabile che Balzac conoscesse il saggio che Charles Brockden Brown, il primo grande *romancer* americano, dedica proprio alla stessa comparazione tra storia e romanzo, ma la consonanza delle due riflessioni indica che la letteratura statunitense fin dall’inizio condivide le preoccupazioni sul rapporto tra finzione e realtà storica che poi percorreranno l’opera dello scrittore francese: «History and romance are terms that have never been very clearly distinguished from each other. It should seem that one dealt in fiction, and the other in truth; that one is a picture of the *probable* and certain, and the other a tissue of untruths; that one describes what *might* have happened, and what has *actually* happened, and the other what never had existence [*sic*]» (Charles Brockden Brown, *The Difference Between History and Romance*, «The Monthly Magazine and American Review», 2, 1800, p. 251; corsivi nell’originale).



sviluppo delle proprie potenzialità individuali. In altre parole, la visione dominante dell'esperienza storica americana è di per sé una “augusta menzogna”, perché configurata come una “grande narrazione” che ha come obiettivo primario quello di rafforzare i miti identitari della nazione. Compito del *romancer* hawthorniano non è opporre un realismo critico “duro e puro” a un ingenuo utopismo autocelebrativo, ma viceversa ingaggiare il discorso onirico del Sogno americano sul suo stesso piano, per disarticolarlo dall'interno.

In *The House of the Seven Gables* il grande mito dell'inesorabile progresso della storia verso un futuro infine pienamente realizzato sul suolo americano viene demolito fin dall'inizio, quando il narratore così commenta la sfortuna economica di Hepzibah Pyncheon, ultima discendente di un'antica famiglia puritana: «In this republican country, amid the fluctuating waves of our social life, somebody is always at the drowning-point»<sup>31</sup>. Il destino di Hepzibah e della sua famiglia non è proiettato nel futuro, ma sprofonda tra i flutti di un passato in cui si è compiuto il “peccato originale”, ovvero l'espropriazione della casa di un artigiano, Matthew Maule, da parte del Colonnello Pyncheon, che agli albori della colonizzazione puritana del Massachusetts, a metà Seicento, era riuscito a far condannare a morte il suo rivale con l'accusa di stregoneria. Quindi, il presente – in cui non tutti evidentemente possono godere delle magnifiche sorti e progressive del Mito americano, a partire dai neri e dai nativi americani – è ancora profondamente ancorato a quanto accaduto due secoli prima, e ne è anzi infestato. Se la trama “contemporanea” del romanzo, la sua ambientazione e la caratterizzazione dei personaggi sembrano obbedire ai codici del realismo, e proprio a quelli del realismo “sociale” e “familiare” di Balzac, i nessi inscindibili con

<sup>31</sup> Hawthorne, *The House of the Seven Gables*, cit., p. 38. Joel Pfister commenta questo passo ricordando che l'«unstated hegemonic aim of “democratic” capitalism's class system was to have the subjugated as well as the subjugators view structural inequality as “equality”» (Joel Pfister, *Capitalism and Class*, in Monika Elbert (ed.), *Nathaniel Hawthorne in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, p. 79). Nel romanzo l'ineguaglianza dei rapporti di potere viene appunto rappresentata come componente strutturale della società americana.

oscuere vicende mai registrate dalla storia ufficiale (ma tuttora presenti, se non altro in forma latente, nella memoria collettiva così come si è formata grazie alla trasmissione orale di dicerie, illazioni e sospetti) si sono sedimentati in una leggenda popolare dai toni esplicitamente gotici. Del resto, se delle macchinazioni del Colonnello Pyncheon non è rimasta traccia in documenti “attendibili”, la maledizione lanciata da Matthew Maule sul patibolo continua a riecheggiare:

At the moment of execution – with the halter about his neck, and while Colonel Pyncheon sat on horseback, grimly gazing at the scene – Maule had addressed him from the scaffold, and uttered a prophecy, of which history, as well as fireside tradition, has preserved the very words. «God», said the dying man, pointing his finger, with a ghastly look, at the undismayed countenance of his enemy, – «God will give him blood to drink!»<sup>32</sup>

E in effetti, nel corso di duecento anni almeno un membro della famiglia Pyncheon per generazione è morto rigurgitando sangue, come succede, verso la fine del romanzo, al Giudice Jaffrey Pyncheon, che muore per un colpo apoplettico, o meglio ancora ucciso dalla sardonica ferocia con cui il narratore lo esorta ripetutamente ad alzarsi dalla poltrona e recarsi alla cena con le autorità dello Stato, in cui si deciderà della sua candidatura a Governatore – un caso quasi più unico che raro, nella narrativa hawthorniana, di un *villain* senza ambiguità che viene punito senza pietà: «Rise up, thou subtle, worldly, selfish, iron-hearted hypocrite, and make thy choice whether still to be subtle, worldly, selfish, iron-hearted, and hypocritical, or to tear these sins out of thy nature, though they bring the lifeblood with them!»<sup>33</sup>.

La morte di Jaffrey viene ovviamente attribuita da una parte della comunità alla maledizione dei Maule, ma ad aggiungere un ulteriore tono gotico alla sua fine, e a collocarla ulteriormente all'interno di una trama alternativa, fantastica, rispetto a quella del *novel* realistico, c'è la processione di fantasmi della famiglia Pyncheon immaginata dal narratore, che qui assume davvero la fisionomia di un *nec-romancer*, di un evocatore di morti. Tra

<sup>32</sup> Hawthorne, *The House of the Seven Gables*, cit., p. 14.

<sup>33</sup> Ivi, p. 245.

le figure che emergono dal ritratto del Colonnello Pyncheon appeso sulla parete, c'è anche quella di Matthew Maule, che punta un dito accusatore:

What do these ghostly people seek? A mother lifts her child, that his little hands may touch it! There is evidently a mystery about the picture, that perplexes these poor Pyncheons when they ought to be at rest. In a corner, meanwhile, stands the figure of an elderly man, in a leathern jerkin and breeches, with a carpenter's rule sticking out of his side pocket; he points his finger at the bearded Colonel and his descendants, nodding, jeering, mocking, and finally bursting into obstreperous, though inaudible laughter<sup>34</sup>.

Non solo: a rafforzare la connessione fantasmatica tra passato e presente, tra gli spettri dei defunti al narratore sembra di vedere anche quelli di chi è ancora in vita, come lo stesso Giudice (che forse è però già morto) e il cugino Clifford, vittima dei suoi intrighi come Matthew Maule lo era stato del suo avo. Il narratore si affretta a spiegare che si tratta di una scena impossibile, irreali, ma nel farlo ne sottolinea comunque la funzione di rivelazione del rimosso, di ciò che si muove al livello dello "spirituale" – ovvero, nella lingua del trascendentalismo romantico, di quella verità che sta oltre la superficie della realtà fenomenica, e che non viene trascritta nella storiografia evenemenziale, "realistica": «The fantastic scene just hinted at must by no means be considered as forming an actual portion of our story. We were betrayed into this brief extravagance by the quiver of the moonbeams; they dance hand-in-hand with shadows, and are reflected in the looking glass, which, you are aware, is always a kind of window or doorway into the spiritual world»<sup>35</sup>.

L'intricata interconnessione tra *romance* storico/gotico e romanzo contemporaneo/realistico trova la sua più efficace manifestazione proprio nel gioco di riflessi ingannatori che si innesca tra i due motori "materiali" dell'intreccio. Gli eventi che coinvolgono i cinque personaggi principali – oltre ai tre Pyncheon più anziani, anche la giovane Alice e l'affittuario

<sup>34</sup> Ivi, p. 243.

<sup>35</sup> Ivi, p. 244.

di una stanza della Casa, l'artista rivoluzionario Holgrave – ruotano infatti attorno alla ricerca della documentazione che dovrebbe consentire al Giudice di entrare in possesso delle proprietà che suo zio gli dovrebbe aver lasciato in eredità, ma di cui non esistono tracce. Il Giudice si lamenta che una delle «eccentricities» (ma «not altogether a folly») dello zio era «to conceal the amount of his property by making distant and foreign investments, perhaps under other names than his own, and by various means, familiar enough to capitalists, but unnecessary here to be specified»<sup>36</sup>. Probabilmente era stato proprio il futuro Giudice (allora un giovane dissipato) ad assassinare lo zio (anch'egli di nome Jaffrey), per costringerlo a rivelare il segreto dei suoi investimenti all'estero. Il Giudice era riuscito a incastrare il cugino Clifford e a farlo condannare a trentacinque anni di carcere, così replicando l'atto originario di perversione della legge per la sottrazione della proprietà altrui compiuto dal Colonnello. Ma poco prima dell'omicidio Clifford aveva confidato al cugino di conoscere «the secret of incalculable wealth»<sup>37</sup>, rifiutandosi però di rivelarlo. Ora che è stato liberato, Clifford corre il pericolo di essere internato per follia – a meno che non confessi al Giudice «where to find the schedule, the documents, the evidences, in whatever shape they exist, of the vast amount of Uncle Jaffrey's missing property»<sup>38</sup>. Il problema è che il segreto di Clifford non riguarda questa «missing property», ma il nascondiglio dove il figlio di Matthew Maule, durante la costruzione della casa dei Pyncheon sul terreno appartenuto al padre, aveva occultato un «Indian deed, on which depended the immense land-claim of the Pyncheons»<sup>39</sup>. Il mito del documento scomparso aveva prodotto, «from generation to generation, an absurd delusion of family importance, which all along characterized the Pyncheons. It caused the poorest member of the race to feel as if he inherited a kind of nobility, and might yet come into the possession of princely wealth to support it»<sup>40</sup>.

<sup>36</sup> Ivi, p. 204.

<sup>37</sup> Ivi, p. 205.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> Ivi, p. 275.

<sup>40</sup> Ivi, pp. 22-23.

Il «deed» viene ritrovato proprio alla fine del romanzo, dopo la morte del Giudice, e benché a suo tempo conferisse «to Colonel Pyncheon and his heirs, forever, a vast extent of territory at the Eastward», adesso, come rimarca l'anziano e saggio Uncle Venner, «is not worth one man's share in my farm yonder!»<sup>41</sup> – come a voler indicare, per estensione, che ogni pretesa di legittimità per la espropriazione delle terre dei nativi è fondata su documenti “falsi” e fuorvianti, su finzioni<sup>42</sup>.

Nell'inseguire il sogno della «missing property» il Giudice Pyncheon reitera la «delusion» dei suoi predecessori, applicandola però a una molto più “realistica” e contemporanea, e del tutto “balzachiana”, filiera di investimenti finanziari ben nota ai «capitalists». Si tratta però di una ricchezza altrettanto aleatoria, e se l'«Indian deed» esiste materialmente ma è privo di valore, l'immateriale flusso di capitali trasferiti all'estero non è comprovato da alcuna documentazione. Il *plot* gotico della maledizione dei Maule si trasferisce prima sul sogno/incubo dei Pyncheon, che si fonda sull'atto di proprietà nascosto nella casa eretta dalle vittime per i carnefici, e poi sull'altrettanto illusoria *quest* del “realistico” Giudice, che confonde una documentazione per l'altra. Questo ambiguo gioco di specchi che si articola attorno a un “mistero” sembra anch'esso, in qualche misura, un'interlocuzione con Balzac, che spesso organizza le sue trame a partire da un “segreto”, ma Hawthorne si distanzia dal suo modello (se così possiamo definirlo) proprio nel destrutturare tale centralità, come rileva Gordon Hutner, per il quale in *The House of the Seven Gables* non c'è alcuna «key to a central mystery as in Balzac»<sup>43</sup>.

Nello scontro tra *novel* e *romance* (tra Balzac e Hawthorne?) alla fine sembra trionfare però il primo, con la più classica delle conclusioni da commedia. I due giovani protagonisti

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> Suzan L. Mizruchi osserva appunto che questo documento perduto e ritrovato contiene «an important disclosure about the usurpation of the original land claim from the Indians, a bitter fact that, like other painful bits of history in the novel, is easily shuffled away» (*The Power of Historical Knowledge: Narrating the Past in Hawthorne, James, and Dreiser*, Princeton, Princeton University Press, 1988, p. 130).

<sup>43</sup> Gordon Hutner, *Secrets and Sympathy: Forms of Disclosure in Hawthorne's Novels*, Athens and London, University of Georgia Press, 1988, p. 70.

del romanzo – Alice Pyncheon e Holgrave, che scopre essere discendente dei Maule<sup>44</sup> – si sposano, cementando l’armistizio tra le due famiglie, e abbandonano la Casa dei Sette Abbaini. Con l’esaurimento del ciclo plurisecolare di crimini e vendette, l’“inumanità” del gotico cederebbe quindi il passo a una nuova umanità, quella delle giovani generazioni che vogliono lasciarsi il passato alle spalle per inventarsi un futuro del tutto nuovo, pienamente coerente con il mito del Nuovo inizio, declinato, come ricorda T. Walter Herbert, con la costituzione di una felice famiglia della classe media, la non-classe su cui si fonda l’utopia dell’abolizione del conflitto sociale: «*The House of the Seven Gables* celebrates the union of a “democratic” man with a “new woman” against the background of a declining aristocratic order and indicates how this new model of family life worked to legitimate middle-class dominance»<sup>45</sup>. Ma in un romanzo il cui intento è dichiaratamente quello di «effectually convince mankind – or, indeed, any one man – of the folly of tumbling down an avalanche of ill-gotten gold, or real estate, on the heads of an unfortunate posterity»<sup>46</sup>, l’ovvia conclusione dovrebbe

<sup>44</sup> L’arte in cui Holgrave eccelle è la dagherrotipia, l’antenata della fotografia. Significativamente, per definire l’arte di Balzac – il suo realismo – Motley utilizza una similitudine con la dagherrotipia: «Balzac’s pictures of society are like daguerreotypes rather than paintings» (Motley, *The Novels of Balzac*, cit., p. 88). In qualche modo, Holgrave è un’artista “balzachiano” sia perché cerca come lui di rappresentare “fotograficamente” la realtà, sia perché questa adesione al principio letterario del realismo si traduce infine in un realismo molto più concreto, nell’accettare le regole dell’esistente e soprattutto nello sfruttarle per il proprio avanzamento socio-economico. Inoltre, Holgrave è anche un praticante del mesmerismo (pseudoscienza che Hawthorne ripetutamente denuncia nel corso della sua carriera – v. Samuel Chase Coale, *Mesmerism and Hawthorne*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1998) – e Balzac è noto per la fascinazione esercitata (assai poco “realisticamente”...) su di lui dal mesmerismo (v. K. Melissa Marcus, *The Representation of Mesmerism in Honoré de Balzac’s La Comédie Humaine*, Bern, Peter Lang, 1995).

<sup>45</sup> T. Walter Herbert, *Dearest Beloved: The Hawthornes and the Making of the Middle-Class Family*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1993, p. XVIII. Joel Pfister considera Hawthorne un vero e proprio «theorist» (ma sottilmente critico) della formazione culturale (nel senso che Raymond Williams assegna a questo concetto in *Marxism and Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1977, cap. 8) della *middle class* (Joel Pfister, *The Production of Personal Life: Class, Gender, and the Psychological in Hawthorne’s Fiction*, Stanford, Stanford University Press, 1991, p. 39).

<sup>46</sup> Hawthorne, *The House of the Seven Gables*, cit., p. 9.

essere che i promessi sposi si costruiscano da zero la casa che li ospiterà – invece, i due si trasferiscono nell’«elegant country-seat of the late Judge Pyncheon»<sup>47</sup>, una magione evidentemente eretta grazie ai proventi delle attività, spesso tutt’altro che lecite, del Giudice.

Il tema dell’eredità è centrale, come sappiamo, in tutta l’opera di Balzac, e spesso serve come investimento di partenza per iniziare una scalata sociale che viene effettuata ricorrendo agli stessi sistemi che hanno fatto la fortuna del Giudice Pyncheon. Nel tradire con la sua conclusione la stessa morale che pretendeva di rappresentare, *The House of the Seven Gables* sembrerebbe quindi iscriversi a pieno titolo nell’orizzonte della commedia umana secondo Balzac – una commedia che proprio perché “umana” non termina mai con artefatti lieti fini più consoni al mondo delle favole. L’ultimo discendente dei Maule, l’artista radicale Holgrave<sup>48</sup>, che teorizzava un futuro rivoluzionario («in this age, more than ever before, the moss-grown and rotten Past is to be torn down, and lifeless institutions to be thrust out of the way, and their dead corpses buried, and everything to begin anew»)<sup>49</sup>, si converte subitaneamente a un più realistico conservatorismo, perfettamente esemplificato nella sua nuova preferenza per edifici in pietra rispetto alla pur lussuosa casa in legno lasciata in eredità dal Giudice:

But I wonder that the late Judge – being so opulent, and with a reasonable prospect of transmitting his wealth to descendants of his own – should not have felt the propriety of embodying so excellent a piece of domestic architecture in stone, rather than in wood. Then, every generation of the family might have altered the interior, to suit its own taste and convenience; while the exterior, through the lapse of years, might have been adding venerableness to its original beauty, and thus giving that impression of permanence which I consider essential to the happiness of any one moment<sup>50</sup>.

<sup>47</sup> Ivi, p. 273.

<sup>48</sup> Il suo potrebbe essere uno pseudonimo, nel caso si tratti di un cognome, o di un nome proprio, ma in entrambi i casi serve a suggerire il suo legame con un passato “morto” ma “sacro” – “Hol(y)grave”, “sacra tomba” – che però il giovane tradisce con la sua “conversione” finale.

<sup>49</sup> Ivi, p. 158.

<sup>50</sup> Ivi, p. 272.

Si tratta quindi di un convenzionale *happy ending* che sembra rafforzare un sistema basato sulla trasmissione di “valanghe di oro mal guadagnato”, al prezzo della rinuncia a ogni ideale di riforma sociale<sup>51</sup> – un finale che apparentemente sintetizza come meglio non si potrebbe il mito tutto americano (ma anche supremamente balzachiano) del successo personale.

La vittoria finale del *novel* è contraddistinta però non dalla scomparsa dell’atmosfera gotico-fantastica, e dall’affermazione definitiva dei principi del realismo “umano”. L’ultima immagine del romanzo ci riproietta infatti in un universo dominato dal mistero e dal soprannaturale, con le fantasmagoriche predizioni del Pozzo dei Maule o le profezie inaudibili dell’olmo dei Pyncheon, entrambi testimoni di due secoli di tragedie e malefatte (e, sistematicamente associati come sono all’oscurità delle “*shadows*”, poco propensi a illuminare radiosi futuri):

Maule’s Well, all this time, though left in solitude, was throwing up a succession of kaleidoscopic pictures, in which a gifted eye might have fore-shadowed the coming fortunes of Hepzibah, and Clifford, and the descendant of the legendary wizard, and the village-maiden, over whom he had thrown love’s web of sorcery. The Pyncheon-elm moreover, with what foliage the September gale had spared to it, whispered unintelligible prophecies. And wise Uncle Venner, passing slowly from the ruinous porch, seemed to hear a strain of music, and fancied that sweet Alice Pyncheon – after witnessing these deeds, this by-gone woe, and this present happiness, of her kindred mortals – had given one farewell touch of a spirit’s joy upon her harpsichord, as she floated heavenward from the House of the Seven Gables!<sup>52</sup>

<sup>51</sup> Larry J. Reynolds rimarca che se in superficie *The House of the Seven Gables* «delineates and celebrates the social change brought about by a new market economy and the displacement of old gentility», il suo *happy ending* in realtà consapevolmente «obscures the underlying point of the romance, which is the baseness at the heart of the current political system»; addirittura, l’ingenuità con cui Holgrave e Phoebe accettano l’eredità del Giudice per porre le basi del loro futuro rappresenta quel comportamento “innocentemente” complice degli elettori che, votando persone come Jaffrey, «fail to perceive their true nature and trust them», e sono quindi «almost as culpable for the harm they cause» (Larry J. Reynolds, *Devils and Rebels: The Making of Hawthorne’s Politics*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2010, pp. 173-175).

<sup>52</sup> Hawthorne, *The House of the Seven Gables*, cit., p. 277.



Il fantasma della dolce Alice, vittima un secolo prima delle arti mesmeriche di un antenato di Holgrave, può anche allontanarsi finalmente felice dalla casa dei Sette Abbaini per ascendere in cielo, ma resta il dubbio che il futuro dei due giovani coniugi non sarà poi così roseo come potremmo pensare – le profezie dell’olmo sono, in fondo, «unintelligibile», incomprensibili all’orecchio umano, perché la commedia di Hawthorne conserva sempre un fondo “inumano”, il sospetto che l’umanità sia governata da pulsioni individuali e collettive non controllabili, “aliene” e alienanti, perché determinate dal sistema (sociale, economico, culturale, religioso...) in cui si generano.

La guerra tra le classi che è il vero fulcro narrativo, e *realistico*, dell’opera di Balzac, e che spesso è rimossa dagli scenari del grande romanzo americano ottocentesco (almeno fino alla Guerra civile), viene quindi tradotta da Hawthorne nella lingua del *romance* – ma è una lingua profondamente debitrice di quella balzachiana. Hawthorne si appropria delle tecniche di Balzac, e le rivolge contro se stesse: non transitando dal mondo del *romance* a quello del *novel*, come Balzac ha fatto, ma inscenando un conflitto irrisolto in cui alla fine l’ultima parola è lasciata al *romance*, e in questo rendendo l’omaggio più autentico allo scrittore francese – non lo “imita”, ma lo invita in una conversazione e anche in una competizione in cui la grandezza di Balzac spicca ancor di più perché la sua lezione resiste anche quando viene trasposta in un altro linguaggio, in un altro universo.

Come nel «looking-glass» di *The Custom-House*, come nel pozzo di *The House of the Seven Gables*, come negli specchi concentrici di Susi, Hawthorne e Balzac si riflettono l’uno nell’altro, e le loro scritture si illuminano a vicenda, facendo risaltare – per quanto in modo obliquo e distorto – quel che dalla realtà (o meglio da quell’immagine condivisa della realtà che è prodotta e diffusa dai sistemi ideologici dominanti) viene rimosso e occultato, e però continua imperterrita a riemergere.

