

Università degli Studi di Genova  
Scuola di Scienze Umanistiche

Dottorato di Ricerca  
in  
Letterature e Culture Classiche e Moderne

Ciclo XXX

Coordinatore: Prof. Stefano Verdino

Titolo della tesi:

*The Marble Faun.*

Arte, natura e morale  
tra classicismo ed estetismo

Settore scientifico-disciplinare: L-FIL-LET/14

Dottorando: Simone Turco

*Tutores:* Prof. Massimo Bacigalupo  
Prof. Stefano Verdino  
Prof.ssa Luisa Villa

Anno accademico 2017/2018

## Sommario

	Pagina
Introduzione	
Testo, contesto e idea	4
Capitolo I	
La Roma di Hawthorne	
L'arrivo	11
Il clima	15
La rappresentazione artistica	24
Questioni estetiche	28
Passato, nudità e marmo	36
Rappresentazione artistica e rappresentatività politica	44
Capitolo II	
Il fauno	
Mito, commistione e ricezione	49
Hawthorne e le suggestioni faunesche	57
Sentieri mitici tra natura e cultura	63
Iniziazioni, presenze, <i>Doppelgänger</i>	71
Reciproche maschere di dionisiaco e di apollineo	81
Riviviscenze del mito: interpretazioni hawthorniane e pateriane	85
Fauno e libertà, ovvero puritana marmoreità e impetrazione	96
Capitolo III	
<i>Réveries</i> mistiche e luminose fantasmagorie	
Estetica e religione	104
Luce e immagine: la trasfigurazione	108
Trasformazione vs. trasfigurazione tra luce e oscurità	118
Limiti dell'ideale estetico	125
Denominazioni: su fauno e goticità	129

Onirismo e marmoreità	133
Ambivalenza di arte e religione	137
Arte, sogno, fantasmagoria	142
Capitolo IV	
Vitalismo e perdita	
<i>Sunshine</i>	151
La sala, il tempo, gli dèi	159
Luoghi segreti, marmificazione e argilla	168
Le ‘altezze’ di Donatello	172
L’ambiguità della torre	176
Le torri di Hilda e di Donatello vs. l’Urbe: l’ <i>ékphrasis</i>	180
Capitolo V	
Aporie di arte, azione e morale	
Tra personaggio e autore	188
Natura e costituzione del peccato	196
Corrispondenze	199
Voragini e lacune	200
Sangue, sacralità e innocenza	204
Simbologia del delitto	213
Ancora su fauno e libertà	215
Estetica, trasformazione e travestimento	219
Danza, carnevale e (anti)sovversione	224
Conclusioni: melancolia e orizzonti etico-estetici	236
Bibliografia	241

## Introduzione

### Testo, contesto e idea

*The Marble Faun* è essenzialmente la storia di un omicidio, del suo movente e delle sue conseguenze. È anche una storia ‘inconclusa’, il cui esito e la cui ragione di fondo sono lasciati volutamente nell’ombra, e rientra nella categoria dei racconti di mistero che costituiscono l’ossatura dell’opera di Nathaniel Hawthorne. Ciò nondimeno, il romanzo fu accolto in maniera diseguale rispetto alle opere che lo precedettero ed è stato variamente giudicato dalla critica, che spesso lo ha definito ‘vago’ quanto a obiettivi narrativi e a coerenza formale. Commenta a questo proposito Susan S. Williams: “Readers of this work have long found many [...] points of assault, focusing on its diffuse execution, overly conventionalized characters, formal incoherence, and general ‘defeat’ of romance”<sup>1</sup>. All’uscita del romanzo, Edwin Whipple scrisse nella sua recensione: “Few can be satisfied with the concluding chapters, for the reason that nothing is really concluded”<sup>2</sup>. Su tale infinitezza Henry James stesso osservò: “the story straggles and wanders, is dropped and taken up again, and towards the close lapses into an almost fatal vagueness”<sup>3</sup>.

Le critiche in questo frangente non sono mancate neppure tra i commentatori più recenti. Tra i più significativi si contano, ad esempio, Richard H. Brodhead e Rita K. Gollin<sup>4</sup>. Sia Brodhead sia la Gollin ritengono che globalmente il romanzo sia il risultato delle difficoltà dell’autore a sistematizzare la questione estetica entro la sua esperienza artistica, rappresentando un esito, se non goffo, almeno non soddisfacente rispetto alle opere precedenti e certo non corrispondente agli obiettivi cui l’autore stesso avrebbe mirato. Come riassume la Williams: “More recent critics, taking the

---

<sup>1</sup> *Manufacturing Intellectual Equipment: The Tauchnitz Edition of The Marble Faun*, in *Reading Books. Essays on the Material Text and Literature in America*, a cura di Michele Moylan e Lane Stiles, University of Massachusetts Press, Amherst 1996, p. 117.

<sup>2</sup> “*The Marble Faun*”, in *Atlantic Monthly* 5 (1860), p. 622.

<sup>3</sup> *Hawthorne*, Harper & Brothers, New York 1880, p. 143.

<sup>4</sup> Richard H. Brodhead, *The School of Hawthorne*, Oxford University Press, New York 1986, pp. 67-80 e Rita K. Gollin, “Hawthorne and the Anxiety of Aesthetic Response”, in *Centennial Review* 28/29 (1984-85), pp. 94-104.

work's formal failings for granted, have worked to explain *why* they have occurred, pointing to the constraints Hawthorne felt as a self-consciously 'high art' writer, his profound ambivalence about his aesthetic sensibilities, his regrets and anxieties about his past works, and the personal pain surrounding the illness of his daughter"<sup>5</sup>.

L'affermazione circa l'ambivalenza o ambiguità della posizione hawthorniana riguardo all'estetica è veritiera: questa ambivalenza è aspetto cruciale che si riflette pressoché interamente nella narrazione. Similmente, la vaghezza che le è attribuita è certamente tale. Tuttavia, ciò non significa di per sé che il romanzo non corrisponda ai propositi di Hawthorne o che il finale sia stato un maldestro tentativo di sanare una trama traballante e uno sviluppo inverosimile.

L'interpretazione che ci si propone di dare in queste pagine, perciò, è che vaghezza e ambiguità non solo siano cifre distintive di *The Marble Faun*, ma che il loro effetto sia in larga parte voluto e ricercato. D'altra parte ciò non dovrebbe sorprendere: il romanzo rappresenta un'eccentricità nella produzione hawthorniana. È infatti ambientato al di fuori del New England; è il frutto di un'esperienza di vita ampliata e aperta verso l'esterno; ed è del tutto incentrato su una città il cui valore simbolico predomina sulla natura dei personaggi.

Roma assume nella narrazione una valenza sostanziale, sino a farsi essa stessa personaggio. Il suo 'spirito' è pervasivo e informa di sé chi vi agisce, condizionando le sue scelte e le sue aspettative. È ciò che essa ha rappresentato nei secoli – e che ancora rappresenta – a fornire il materiale per spiegare l'azione dei quattro personaggi (tre dei quali sono artisti), che vi si muovono come in sogno.

Urbe, arte e sogno sono tre dei veicoli attraverso i quali si compie l'azione della trama; anzi, sono contesti in cui Hawthorne esprime comunque le caratteristiche ideali e narrative tipiche della sua opera: il peccato, la colpa, l'espiazione, l'antitesi tra libero arbitrio individuale e responsabilità collettiva. Il fulcro del romanzo è costituito dalla difficile o mancata convergenza tra due istanze egualmente totalizzanti, ovvero la moralità e l'arte, rappresentate dall'oscillazione simbolica tra staticità e plasmabilità del

---

<sup>5</sup> Susan S. Williams, *Manufacturing Intellectual Equipment*, cit., p. 117.

marmo, tra fissazione della vita attraverso l'operato artistico e, implicitamente, la mortificazione attuata dal tempo mediante il suo potere distruttore e consumante.

Quelle del romanzo sono pertanto delle preoccupazioni di natura estetica ed etica a un tempo che nell'intreccio assumono una valenza emblematica universale. Per esprimerle, Hawthorne impiega il fauno, elemento del titolo su cui viene costruito l'intreccio e portatore di istanze irrazionali e ambivalenti. Nella sovrapposizione cui è andata soggetta tale figura – nonché nella sua ricezione – si scorgono il significato degli attributi ascritti agli antichi dèi dei boschi, poi delle campagne e poi ancora del mondo più civilizzato.

Questo essere liminale, che s'impetra nel marmo prassiteleo, è nell'economia del romanzo l'allegoria di uno scontrarsi ideale tra legge e ordine da una parte e assoluta libertà dall'altra; libertà che, se vissuta appieno (se 'consumata'), conduce alla dissoluzione. Nonostante la sua propensione per un sistema che contempa un solido inquadramento morale (inclinazione espressa per bocca del narratore), Hawthorne non può ignorare che il problema sia molto più ampio di quanto non sembri, e che la soluzione prospettata nella triade 'delitto, condanna, punizione' non esaurisca il dilemma morale che attorno al quale si arrovela il romanzo.

Donatello, il Conte di Monte Beni, riviviscende fauno che scopre la propria natura ferina, uccide per giustizia; oppure uccide per gelosia. Dando per buono il primo caso, la sua azione, per quanto umanamente condivisibile, non si allinea con le convenzioni che la società ha determinato governino l'esistenza collettiva, né è conforme alla morale religiosamente concepita. Nel secondo caso, la sua azione sarebbe il risultato di una regressione a livello ferino, bestiale; oppure – antitetivamente – equivarrebbe al recupero della vera natura di quella libertà antica e presociale, senza leggi né regolamenti e del tutto individualistica, tipica dell'Età dell'oro. Il fauno oscilla (figura di apollineo e distruttivo fulgore, ma anche di dionisiaca gaiezza) tra essere umano e animale, e tra fanciullezza e maturità.

Sottolineare tale oscillazione è lo scopo del presente lavoro, come indicato dal sottotitolo "Arte, natura e morale tra classicismo ed estetismo". S'intenda dunque questa espressione non come se classicismo ed estetismo fossero posti in antitesi, bensì

come indicativa del rapporto tra le due correnti. Il movimento estetico accolse gran parte dei temi classici già mediati dal romanticismo, criticando il modo in cui erano stati trattati e, soprattutto, ponendosi avverso l'interpretazione data di essi, tra Sette e Ottocento, *sub specie* winckelmanniana e kantiana. In effetti, l'estetismo – ancor più del romanticismo – ‘ricevette’ i caratteri della classicità che il classicismo aveva epurato: le pulsioni che sarebbero poi rinate nell'Età romantica e che sarebbero divenute maggioritarie entro la compagine estetica, ovvero la libertà degli istinti e la naturalità vissuta in opposizione alla snaturante società ‘reale’ e industriale<sup>6</sup>.

*The Marble Faun* si colloca esattamente al centro di tale ‘ellissi’ ideale. All'inizio del decennio d'oro di quello che sarebbe divenuto il movimento estetico, nel 1860, il romanzo si fa catalizzatore delle molte istanze a volte mutualmente contrastanti, altre volte più integrate, ma comunque produttive. Hawthorne costruisce così un immenso carne a figura nel quale leggere le tensioni del secolo XIX attraverso occhi ‘esterni’, non condizionati da una storia personale vissuta interamente in Europa, dove esse ebbero origine. L'Italia diviene così l'ambiente ideale in cui far rivivere al presente una storia avente i caratteri dell'autentica antichità:

Italy, as the site of his romance, was chiefly valuable to him as affording a sort of fairy precinct, where actualities would not be so terribly insisted upon as they are, and must needs be, in America. No author, without a trial, can conceive of the difficulty of writing a romance about a country where there is no shadow, no antiquity, no mystery, no picturesque and gloomy wrong, nor anything but a commonplace prosperity, in broad and simple daylight, as is happily the case with my dear native land. It will be very long, I trust, before romance-writers may find congenial and easily handled themes, either in the annals of our stalwart republic, or in any characteristic and probable event of our individual lives. Romance and poetry, ivy,

---

<sup>6</sup> Cfr. ad esempio Wolfgang Iser, *The Aesthetic Moment*, Cambridge University Press, Cambridge 2010, p. 60.

lichens, and wallflowers need ruin to make them grow. (dalla prefazione a *The Marble Faun*)

In realtà, l'affermazione che riguarda la solarità e l'assenza di mistero del Nuovo Mondo (e quindi, in generale, la mancanza di materia prima da utilizzare per una narrazione romanzesca) appare tanto esagerata da sembrare volutamente tale. È infatti occupandosi delle zone più oscure della storia americana che Hawthorne ha costruito la sua opera, trovando nelle vicissitudini statunitensi tutta la materia necessaria a nutrire la sua poetica 'gotica'. Si può dunque inferire che, con il romanzo ambientato a Roma, Hawthorne riesca ad arricchirsi d'un bagaglio di temi ulteriori che sviluppa secondo lo stile che lo caratterizza, mostrando così l'effettiva coerenza di questa narrazione in particolare con le tensioni soggiacenti alla sua opera in generale.

Il risultato è un *unicum* nella sua produzione, che però mostra tratti di continuità con i temi a lui cari. Senz'altro, ciò che trova in Italia (specialmente a Roma) lo turba più di quanto non si aspetti e, come risulta dai diari, al riconosciuto arricchimento corrisponde il rifiuto per un sistema di vita, di potere e di culto che lo affascina per il suo significato storico ma che, al contempo, lo atterrisce. Egli rimpiange i paesaggi natii, lo stile di vita americano e gli usi e costumi cui è abituato, tanto che a volte tale rifiuto si traduce in una magnificazione dell'americanità, di cui pure, in altra sede, è critico acuto. Nonostante tutto, però, come afferma giustamente Conrad Schumaker: "he was ready to reaffirm that the future belonged to the New World"<sup>7</sup>.

E da acuto osservatore, Hawthorne fa della Roma papalina di metà Ottocento un coacervo di stimoli estetici e fantastici, da cui emergono tre 'esteti' e artisti anglosassoni: Miriam (pittrice), Kenyon (scultore), Hilda (copiatrice di dipinti) e il già menzionato Donatello, Conte di Monte Beni e presunto ultimo discendente di una stirpe d'esseri preternaturali che hanno avuto origine nei boschi tra Toscana e Umbria. Attraverso gli occhi dei quattro amici, uniti da un rapporto che viene turbato dall'uccisione del 'modello', persecutore di Miriam, da parte di Donatello, l'Urbe è mostrata nel suo

---

<sup>7</sup> Conrad Shumaker, "'A Daughter of the Puritans': History in Hawthorne's *The Marble Faun*", in *New England Quarterly* 57, No. 1 (March 1984), p. 71.



carattere marcescente, quale vittoria corruttrice del tempo sulla materia; la caratterizzazione mediante il marmo serve a simboleggiare e a fissare: “an event that is repeated in every human life, from Adam’s to those of the characters in the nineteenth-century romance”<sup>8</sup>, ovvero la Caduta. È paradossalmente l’arte, di cui Roma è ‘desolatamente’ piena, a mostrare la pregnanza dell’esperienza umana del peccato, da una parte perché fissa i tratti del divenire storico (spesso in termini degenerativi), dall’altra perché diviene essa stessa simbolo di decadenza allorché le opere di cui si compone subiscono l’effetto del tempo e della storia.

Quelle di *The Marble Faun* sono perciò figure ideali. Per esprimere l’universalità che rappresentano, necessitano di uno spazio fantastico (diremmo, con Hawthorne, ‘fantasmagorico’) in cui la realtà storica possa fondersi con l’immaginazione pittoresca, quale è effettivamente lo scenario italiano. Il sogno e la fantasmagoria sono anche cifre distintive di un passato mitico evocato e rievocato, di un’arcadia non più e forse mai stata tale, che ricordano quanto l’autore aborrisse alcuni aspetti della modernità incarnata dalla nazione ‘prosperosa’ che gli Stati Uniti sarebbero infine divenuti. Come osserva Matthiessen, Hawthorne “[could not] pass across in imagination from his relatively simple time and province to the dynamic transformations of American society that were just beginning to emerge”<sup>9</sup>.

La prospettiva adottata nel presente lavoro non è americanocentrica. Mira piuttosto a reiterare il senso di universale idealità, che Hawthorne stesso attribuisce al romanzo, impiegando i mezzi e i metodi di analisi della critica letteraria (sia ‘datata’ sia recente). Tuttavia, proprio in virtù dell’afflato ideale di cui vuole essere portatore, si è cercato di fondare lo studio della narrazione su due parametri fondamentali: la centralità del testo quale vettore di senso e significato (livello semantico) e la collocazione del pensiero e dell’opera hawthorniana entro una vera e propria storia delle idee ivi espresse (livello epistemologico).

Questo approccio tiene conto del fatto che classicità ed estetica – così come classicismo ed estetismo – sono fenomeni e concetti altamente storicizzati in cui

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>9</sup> Francis Otto Matthiessen, *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, Oxford University Press, Oxford 1941, p. 360.

confluiscono istanze filosofiche e religiose, razionali e preternaturali, individuali e collettive. Le idee di arte, di natura e di morale che vi si incontrano sono enormemente differenziate. Per studiarle nel contesto proposto è necessario risalire il più possibile alla fonte di determinati stilemi e di particolari significati attribuiti a simboli fondativi della cultura occidentale (quali la natura degli antichi dèi o il concetto di peccato) e attingere successivamente ai significati attribuiti nella ricezione di tali nozioni (ad esempio, la multiformità e ambivalenza del fauno o la relazione ambigua tra Apollo e Dioniso). Per raggiungere questo scopo è necessario, di conseguenza, porsi nell'ottica che vede nel romanzo hawthorniano una possibile chiave interpretativa della ricezione della classicità entro il tardo romanticismo e l'estetismo, anche nei suoi caratteri contraddittori. Per citare Lovejoy: "The history [...] of all phases of man's reflection is, in great part, a history of confusion of ideas"<sup>10</sup>.

Ciò è particolarmente vero per *The Marble Faun*, dove si fanno i conti con un passato mitico ricevuto, reinterpretato e distillato in forme anche molto ambigue e da diversi punti di vista rappresentati dal narratore, dai protagonisti e dalla Città stessa, e dove s'incontrano varie culture: quella statunitense, quella del Meridione romantico, quella greca classica e romano-italica arcaica e quella di matrice veterotestamentaria, in un intreccio talvolta poco perspicuo. In esso si è cercato di penetrare mediante il metodo comparativo e si è cercato di darne una possibile spiegazione, nella consapevolezza del limite ben espresso dal finale 'aperto' che caratterizza il romanzo della maturità hawthorniana: il difficile orizzonte del *rerum cognoscere causas*.

---

<sup>10</sup> Arthur O. Lovejoy, *The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England, 1936, p. 22.

## Capitolo I

### La Roma di Hawthorne

#### L'arrivo

L'esperienza di Nathaniel Hawthorne con la Città Eterna non cominciò sotto i migliori auspici, come si deduce dai commenti poco lusinghieri riportati nel suo taccuino di viaggio. Dopo aver descritto il timore che aveva colto lui e l'intera famiglia a Civitavecchia, dove s'erano udite voci di rapine e ruberie perpetrate ai danni di illustri viaggiatori – quale ad esempio un certo 'vescovo di Nova Scotia' che si era recato in quelle zone di recente –, così raffigura la strada per Roma una volta partito:

[January 24] We kept along by the sea-shore a great part of the way, and stopped to feed our horses at a village, the wretched street of which stands close along the shore of the Mediterranean, its loose, dark sand being made nasty by the vicinity. The vetturino cheated us, one of the horses giving out, as he must have known it would do, half-way on our journey; and we staggered on through cold and darkness, and peril, too, if the banditti were not a myth,—reaching Rome not much before midnight. I perpetrated unheard-of briberies on the custom house officers at the gates, and was permitted to pass through and establish myself at Spillman's Hotel, the only one where we could get admittance, and where we have been half frozen, and have continued so ever since.

And this is sunny Italy, and genial Rome!<sup>1</sup>

Mentre l'arrivo in Italia, a Genova, sembra essere iniziato con una certa levità, il viaggio per mare verso meridione passando per Livorno ha evidentemente fatto svanire molto

---

<sup>1</sup> *French and Italian Note-Books*, in *The Complete Works of Nathaniel Hawthorne. With Introductory Notes by George Parsons Lathrop*, Houghton, Mifflin & Co., Boston–New York 1892, vol. X, p. 56. Tutte le citazioni dai *Note-Books* sono da quest'edizione; da qui in poi, le citazioni dalla sezione del volume X dedicate all'Italia saranno indicate semplicemente come *Italian Note-Books*.

di quel gusto romantico che il tradizionale *Grand Tour* solitamente ispirava nei letterati e nei poeti. Nei diari, poco trasparente circa le aspettative che Hawthorne nutriva rispetto a ciò che avrebbe trovato nel resto della Penisola. Dopotutto, ha finora trascorso gran parte del soggiorno nel Vecchio Continente in quella che un americano potrebbe definire, a ragione, la propria “Old Home”. In Inghilterra, in cui lo aveva condotto l’incarico di console statunitense, Hawthorne viene in contatto con un mondo antico e saturo di tradizioni ancestrali; l’Inghilterra rappresenta in particolare lo spirito delle origini che l’americano colto può percepire come pienamente e intrinsecamente proprio<sup>2</sup>. Persino laddove le due patrie differiscono, le basi per tali differenze possono, nell’immaginario comune, essere riportate al principio, che fu l’Inghilterra. In termini semplici, la cultura americana non potrebbe esistere senza le sue pervasive radici britanniche.

Eppure, mentre l’Inghilterra forniva le basi folcloriche del fascino esercitato dal passato, il resto del continente, specialmente l’Italia, era sede di una forza ancor più pervasiva che aveva origine in un passato continuamente reiterato e ricostruito, il cui fulcro era rappresentato dalla materia classica. La direttrice di questa forma di esotismo tendeva al meridione, proprio come il canonico *Grand Tour* intrapreso dai giovani dell’alta società sin dalla metà del secolo XVII.

D’altra parte, la ricezione dell’antichità greca e latina in terra americana era consolidata grazie a popolari traduzioni in inglese e a più accademiche edizioni in lingua originale. Una lunga tradizione di ricerche antiquarie in Gran Bretagna aveva teso a studiare i resti delle civiltà antiche, in special modo ciò che i Romani avevano lasciato nelle Isole Britanniche nonché a Roma stessa e nel Vicino Oriente. I viaggi per terra e per mare (ormai fenomeno di costume) in tutto il Vecchio Mondo si erano diffusi,

---

<sup>2</sup> Dagli *English Note-Books*, che narrano in dettaglio l’esperienza inglese, Hawthorne trasse un’organica serie di schizzi narrativi chiamata, appunto, *Our Old Home* (1863). In essa ritroviamo un atteggiamento ambiguo nei confronti della patria statunitense (alcuni aspetti della quale non poteva soffrire, ma alla quale si sentiva naturalmente legato), nonché l’ammirazione per l’innata attrazione che provava verso l’Inghilterra e la sua cultura. In Inghilterra comprende quanto si senta “ill at ease [...] in the nineteenth-century” (Frederick Newberry, *Hawthorne’s Divided Loyalties: England and America in His Works*, Fairleigh Dickinson University Press, Rutherford (NJ)—Associated University Presses, London 1987, p. 22). Un’espressione ricorrente durante il soggiorno inglese era il suo “talismanic ‘feeling at home’ in England” (*ibid.*, p. 200).

anche attraverso fruttuosi rapporti angloamericani, pure nel Nuovo Mondo. Tali relazioni sono state studiate in modo produttivo, come lo è stato l'ambiente peculiare ricreato dai viaggiatori stabilitisi in Italia — a Roma, in modo rilevante — per gran parte del secolo XIX<sup>3</sup>.

Assumere la prospettiva di Hawthorne in questo frangente, comunque, significa sondare un animo letterario non immediatamente associato a *rêverie* di tipo estetico, almeno nella sua forma più matura. Laddove ci si aspetterebbe che sia un giovanile trasporto a suscitare l'interesse dell'autore, è invece un punto di vista più temprato (quello dei suoi ultimi anni) a legarsi tanto fortemente al lato estetico dell'esperienza romana sino a produrre un'opera recante i tratti sia della maturità sia dell'antico vigore giovanile<sup>4</sup>. Ciò è maggiormente degno di nota considerando l'atteggiamento — diremmo — 'scisso' o ambivalente che risulta dagli *Italian Note-Books*.

Dalla narrazione giornaliera è evidente il profondo disgusto per la maggior parte degli aspetti topografici di Roma e i suoi dintorni. Il testo è costellato di commenti quali: "I have seldom or never spent so wretched a time anywhere", o: "The atmosphere certainly has a peculiar quality of malignity". Lungi dall'essere solo un

---

<sup>3</sup> L'interesse per il passato, specialmente negli aspetti meno 'storiografici' e più coloriti o aneddotici, ha una lunga storia nei Paesi anglosassoni, divenendo parte dell'educazione signorile della classe medio-alta sin dal Rinascimento e radicandosi poi nelle colonie. I soggetti riguardavano spesso il folclore, che fornì materia per tanta parte della narrazione romantica. Un'utile trattazione dell'argomento è stata condotta di recente da due opere autorevoli che dettagliano la genesi e le implicazioni di tali tendenze: Rosemary Sweet, *Antiquaries. The Discovery of the Past in Eighteenth-Century Britain*, Hambledon & London, London–New York 2004; Angus Vine, *In Defiance of Time: Antiquarian Writing in Early Modern England*, Oxford University Press, Oxford 2010. Hawthorne non fu immune all'aura del passato, sia per la sua storia familiare sia per un generale senso di disagio che provava per gli eventi della storia nordamericana. Tra i suoi autori preferiti troviamo, ad esempio, Walter Scott. A parte il *revival* del Medioevo che quest'ultimo contribuì a generare entro la compagine romantica (fatto che fu rilevante nel dare una certa interpretazione della storia, in particolare nei suoi aspetti folclorici), è da notare che Hawthorne lesse le *Letters on Demonology and Witchcraft* (1830) di Scott, risultato delle ricerche di questi sui processi alle streghe. Senza dubbio ciò contribuì al formarsi, da parte di Hawthorne, di una certa immagine del passato oscuro, del paganesimo, della colpa e del contrappasso. Si veda Linden Peach, *British Influence on the Birth of American Literature*, Macmillan, London 1982, p. 98 e ss.

<sup>4</sup> Tra questi si ricorda Margaret Fuller (1810-1850), che ebbe stretti rapporti con la compagine trascendentalista e fu figura chiave nell'elaborazione di un pensiero politico libertario per il quale si adoperò in Italia negli anni della Repubblica Romana. Il fascino suscitato nei viaggiatori americani è stato studiato da Van Wyck Brooks nel suo imprescindibile saggio *The Dream of Arcadia. American Writers and Artists in Italy 1760-1915*, Dutton, New York 1958.

capriccio, una mera espressione di sconforto materiale, però, essi gettano luce su un livello più profondo e sottile di interiorizzazione, come rivela l'estratto che segue:

[February 3] I shall never be able to express how I dislike the place, and how wretched I have been in it; and soon, I suppose, warmer weather will come, and perhaps reconcile me to Rome against my will. Cold, narrows lanes, between tall, ugly, mean-looking, whitewashed houses, sour bread, pavements most uncomfortable to the feet, enormous prices for poor living, beggars, pickpockets, ancient temples and broken monuments, and clothes hanging to dry about them; French soldiers, monks, and priests of every degree; a shabby population, smoking bad cigars, — these would have been some of the points of my description.<sup>5</sup>

La frase lasciata in sospeso, e di valenza apparentemente positiva (“Of course there are better and truer things to be said...”), serve solo da eufemismo per ciò che segue, ovvero una serie di commenti caustici sull'uso e sullo stato di abbandono di alcuni dei più venerabili monumenti di Roma.

Nella descrizione tutto trova un posto: tutto l'abissale passato della Città, le sue età di mezzo e quella presente. L'intera anima urbana vi si riflette in termini che, esteticamente parlando, definiremmo ‘pittoreschi’. È in tale *picturesqueness* che si possono ritrovare alcuni nuclei concettuali di quello che in seguito diventerà *The Marble Faun*: primo, la città (qui rappresentata dall'Urbe per eccellenza), la cui fama tanto predicata contrasta con lo stato in cui ora versa; secondo, i caratteri di impurità – fisica e morale – che la città acquisisce attraverso le numerose stratificazioni temporali; terzo, il giudizio implicitamente negativo che le decantate ma sconfessate bellezze di cui è universalmente riconosciuta portatrice suscitano nell'osservatore. Questi ha dei tratti fortemente riconoscibili: è un componente della classe alta statunitense, anglosassone, antipapista post-puritano (sebbene di per sé non *puritanical*) con un io diviso. Si avrà

---

<sup>5</sup> *Italian Note-Books*, p. 58.

modo di esplicitare ulteriormente quest'ultima definizione; ora è bene fissare il fatto che una parte importante del futuro *novel* (o meglio *romance*, come lo chiamò Hawthorne) sia legata alla percezione della religione rispetto alla moralità e all'arte.

Il sentimento di evidente repulsione che affiora nel testo diaristico ha un contraltare complementare nel prodotto quasi 'trasognato' del soggiorno romano, cioè il romanzo. Infatti, pur presentando al lettore un'immagine decadente della Capitale e della Sede papale (come pure della sua società), *The Marble Faun* non indugia mai sugli aspetti più caotici, vale a dire non porta mai a suppurazione lo spirito critico e intollerante manifestato nel diario. Sembra piuttosto concentrarsi su come lo sviluppo dei singoli personaggi possa illuminare un poco gli aspetti più oscuri e talvolta anche sordidi dell'ambiente, facendo di quest'ultimo il centro ed emblema di una verità più ampia. Tale verità, celata tra le pieghe di una trama ramificata, alla fine non appare, poiché la *climax* del romanzo, sebbene presentita, non giunge mai, o almeno non in termini espliciti.

Le ragioni della genesi di *The Marble Faun* devono quindi essere ricercate entro la *couche* estetica di cui è emblema Roma con la sua struttura multiforme. Converrà far questo tenendo come *focus* i principi formatori dell'esperienza letteraria hawthorniana sino alla stesura del romanzo. Ciò sarà ancor più utile data la natura dell'opera, che va in una direzione visibilmente diversa rispetto a quella generalmente perseguita dall'autore e inferibile da opere precedenti. A tal fine, procedere con l'analisi degli *Italian Note-Books*, tenendoli come epicentro ideale, fornirà una solida base metodologica nonché un'utile pietra di paragone. Nel corso dell'argomentazione si farà riferimento a produzioni hawthorniane precedenti.

## **Il clima**

Come si può ricostruire dalla pagina di diario datata 3 febbraio 1858, è possibile fissare l'arrivo degli Hawthorne a Roma intorno al 20 gennaio dello stesso anno. Quali fatiche abbia richiesto tale viaggio verso il meridione si riflette nei commenti stizziti riportati sopra riguardo allo stato di cattiva manutenzione delle strade italiane nonché alle difficoltà climatiche incontrate. Tuttavia, la ragione di tale fastidio va ricercata non

tanto nella caoticità dell'ambiente, quanto nel soggiacente pregiudizio che accompagna le descrizioni e che pare indicare un disagio di tipo morale unito alla costante comparazione delle condizioni dell'Urbe con quelle della nativa Nuova Inghilterra. Il carattere religioso di questo atteggiamento critico si palesa nelle prime annotazioni di tipo architettonico:

[February 3] The Coliseum was very much what I have preconceived it, though I was not prepared to find it turned into a sort of Christian church, with a pulpit on the verge of the open space . . . The French soldiers, who keep guard within it, as in other public places in Rome, have an excellent opportunity to secure the welfare of their souls.<sup>6</sup>

La commistione di aspetti sacri e profani, esemplificati in particolare negli edifici secolari trasformati in santuari cristiani, è una costante che fa affiorare nei commenti ad essa relativi un *animus* rigorosamente protestante, il cui contraltare è rappresentato dal potere incantatore di tale 'empietà' espresso nelle opere artistiche. Dopo aver sottolineato "the dreariness, the ugliness, the shabbiness, un-home-likeness of a Roman street," il taccuino riporta:

[February 7] It is also to be said that you cannot go far in any direction without coming to a piazza, which is sometimes little more than a widening and enlarging of the dingy street, with the lofty façade of a church or basilica on one side, and a fountain in the centre, where the water squirts out of some fantastic piece of sculpture into a great stone basin. These fountains are often of immense size and most elaborate design<sup>7</sup>,

il che denota una peculiare disposizione estetica. Il gioco di attrazione, repulsione e comparazione continua con commenti come: "Indeed, old things are not so beautiful in

---

<sup>6</sup> *Ibidem.*

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 60.



this dry climate and clear atmosphere as in moist England” [February 7]<sup>8</sup>. La magnificenza dei tempi passati, sebbene stupefacente, viene qui riconosciuta dal visitatore solo in una certa misura, cioè nella misura in cui non contrasti con il gusto tipicamente romantico per i panorami nordici e per i climi più freddi. Temperatura, clima e salubrità dell’aria sono un argomento tanto diffuso nei diari, e tanto rilevante nel romanzo stesso, che converrà esaminare la loro influenza nella formazione delle tendenze culturali e dell’autore stesso<sup>9</sup>.

La teoria dei climi è a questo riguardo essenziale per comprendere il quadro nel quale si forma il giudizio estetico sull’antichità in epoca romantica e post-romantica. Nota sin da tempi remoti, in cui era rappresentata principalmente dalla riflessione sulla nozione di ‘umori’, tale teoria viene riproposta in modo più compiuto durante l’Illuminismo da Montesquieu, che la usò per spiegare il processo legislativo (come aveva fatto, in parte, Platone)<sup>10</sup>.

Fu Madame De Staël, all’inizio dell’età romantica, a legare i vari climi alla percezione estetica spiegando gli influssi dei primi sulla seconda<sup>11</sup>. La nozione

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>9</sup> Altri viaggiatori, per la maggior parte tra i secoli XVIII e XIX, descrissero l’atmosfera di Roma o ne furono influenzati. Nel XX secolo, un certo ‘spirito’ atmosferico delle città (ad esempio, nel caso di Camus, l’aria di Praga) fu strumentale nella formazione delle idee estetiche e letterarie. Si veda, per una trattazione, Alba Amoia, Enrico Bruschini, *Stendhal’s Rome: Then and Now*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1997, p. 140 e ss.

<sup>10</sup> “Dans les pays chauds, la partie aqueuse du sang se dissipe beaucoup par la transpiration; il y faut donc substituer un liquide pareil. L’eau y est d’un usage admirable, les liqueurs fortes y coaguleraient les globules du sang qui restent après la dissipation de la partie aqueuse. Dans les pays froids, la partie aqueuse du sang s’exhale peu par la transpiration; elle reste en grande abondance. On y peut donc user des liqueurs spiritueuses, sans que le sang se coagule. On y est plein de d’humeurs; les liqueurs fortes, qui donnent du mouvement au sang, y peuvent être convenables” (*De l’esprit des lois*, xiv.10). Se è possibile determinare la *ratio* delle leggi sulla base del clima del paese in cui hanno avuto origine, sarà egualmente possibile inferire dal clima, secondo tale teorizzazione, la ‘disposizione estetica’ di una nazione, come in effetti si tentava di fare.

<sup>11</sup> Gli influssi climatici sono alla base di *Corinne, ou l’Italie* (1807). L’opera in cui l’intellettuale francese espone i principi della propria dottrina romantica è *De l’Allemagne* (1813-14, ma già completa nel 1810). Lo spirito romantico è ivi identificato con una presunta maggiore inclinazione dei popoli germanici alle idee astratte rispetto a quella dei popoli meridionali, in particolare delle nazioni latine. La De Staël include i francesi nel secondo gruppo nella misura in cui questi si identificano nella cultura latina portata dai romani, non considerando perciò, implicitamente, l’aspetto ‘settentrionale’ della cultura francese, poiché gran parte di esso non s’era ancora manifestato nei suoi aspetti gotici. Tale costrutto attecchì nella cultura inglese e nei circoli intellettuali in una fase molto iniziale del Romanticismo; si veda Ian Allan Henning, “*L’Allemagne*” de Madame de Staël et la *polémique romantique: première fortune de l’ouvrage en France et en Allemagne (1814-1830)*, H. Champion, Paris 1929.

fondamentale — che divenne poi una nozione generale entro il Romanticismo — è il fatto che il senso di mistero ha influsso tanto maggiore sull'immaginazione quanto più le facoltà di questa vengono esercitate in ambienti freddi e umidi, ove gli scenari naturali possano ingenerare un senso di vastità che sia però frenato dalla nebbia e dall'oscurità, e dove l'anima tenda a ritirarsi nel tepore di spazi ristretti che contrastino con l'ampiezza e la frigidità dell'esterno. Di conseguenza, nelle terre del Mezzogiorno, in cui l'aria è secca, il sole è cocente e la vita viene vissuta principalmente all'esterno, è difficile che la mente sia condotta a uno stato d'essere tanto introverso da corrispondere a uno spirito compiutamente romantico e incantato. In altri termini, in tale stato mancherebbe il contrasto tra il 'fuori' e il 'dentro', e qualsiasi necessaria tensione interiore si spezzerebbe e svanirebbe.

Queste teorie attingono in larga misura al dibattito sul sublime, il cui vertice fu raggiunto proprio nel secolo XVIII e che continuò in varie forme per tutto il secolo XIX<sup>12</sup>. Nei paesi settentrionali, gli ideali romantici presero forma mediante il recupero del passato celtico, nordico e medioevale. Al contempo, la tendenza culturale romantica si formò anche grazie al confluire in essa dell'esotismo per via, tra le altre, dell'estetica gotica, una ramificazione che riportava ad ambientazioni italiane (si veda, ad esempio, il caso di *The Castle of Otranto*<sup>13</sup>, da cui risulta chiaro quanto fosse di moda ambientare opere di questo stampo nei territori italiani). Ma quando queste narrazioni venivano ambientate nei paesi mediterranei, l'accento era tutto su aspetti crudeli e feroci che derivavano in parte — seguendo la logica di Montesquieu e della De Staël — dal *cliché* che voleva gli europei meridionali, per riflesso del clima in cui vivevano, d'indole focosa e violenta e tendenti a una forte emotività, allo spargimento di sangue e alla vendetta. Tale interpretazione può anche essere riportata indietro fino alla teatralità

---

<sup>12</sup> Il sublime (identificato con l'entusiasmo) è l'argomento principale del terzo libro de *L'Allemagne*.

<sup>13</sup> Walpole fu uno degli autori che Hawthorne preferiva, insieme con la Radcliffe; si veda Wendy C. Graham, *Gothic Elements and Religion in Nathaniel Hawthorne's Fiction*, Tectum Verlag, Marburg 1999, p. 47 e ss.

rinascimentale e manieristica: emblematica a questo riguardo è la *Spanish Tragedie* di Kyd<sup>14</sup>.

La percezione del Meridione come viene descritto nella *théorie des climats* segue una linea disegnata insieme da Francia e Inghilterra, passando per la Germania, da situarsi temporalmente tra il tardo Cinquecento e la prima metà dell'Ottocento. Un esempio degno di nota che riguarda tale fascinazione è il 'realismo romantico' di Prosper de Merimée, contemporaneo di Hawthorne, con opere quali *Mateo Falcone* (un racconto che ruota intorno all'idea di vendetta ed è ambientato nella 'selvaggia' Corsica), *La Vénus d'Ille* (narrato da un cultore di antichità e ambientato nel Midi) e *Il vicolo di Madama Lucrezia* (storia di colpa e assassinio ambientata a Roma), tutti testi che presentano elementi sia pittoreschi sia grotteschi. I taccuini di Hawthorne descrivono gli aspetti pittoreschi dell'Urbe insieme con l'aura *délabrée* dei suoi dintorni in un periodo di profonda decadenza urbana, mettendola in relazione con un decadimento morale derivante da secoli di mala gestione e di perversione sociale, i cui aspetti più oscuri Hawthorne metterà in luce nello svolgimento di *The Marble Faun*. In esso infatti viene spesso evidenziata la pervasività dell'atmosfera malsana.

La questione del clima – il quale non corrisponde mai alle necessità dell'autore-percettore – pare giocare una parte rilevante nella formazione del suo giudizio. Quando egli vi arriva, Roma è troppo fredda perché la si possa apprezzare quale 'irradiatrice' di calore mediterraneo, giacché non vi si trova un rifugio abbastanza caldo in cui ritirarsi, e alla fine diventa troppo calda per consentire a uno spirito contemplativo di esercitare dovutamente le sue facoltà intellettuali; il clima romano non è mai affidabile:

[March 3] For the first time since we came to Rome, the weather was really warm,— a kind of heat producing languor and disinclination to active movement, though still a little breeze which was stirring threw

---

<sup>14</sup> Si veda l'utilissimo saggio di Agnieszka Soltysik Monnet, *The Poetics and Politics of the American Gothic. Gender and Slavery in Nineteenth-Century American Literature*, Routledge, London 2010, in particolare p. 57 e ss., che include un'acuta analisi del goticismo hawthorniano, del quale si tratterà anche più oltre. La *Tragedie* di Kyd e i suoi imitatori trassero molto dal modello della tragedia seneciana, recante elementi gotici *ante litteram*.

an occasional coolness over us, and made us distrust the almost sultry atmosphere. I cannot think the Roman climate healthy in any of its moods that I have experienced.<sup>15</sup>

La nozione di “languore”, associato all’idea di umida tiepidezza, richiama una sensibilità letteraria ancora riferita agli umori, e segna l’Urbe come né fredda né calda. La città non può quindi essere concepita come salubre o produttiva né dal punto di vista delle attività né da quello del pensiero. Non è altro che una fossa malarica. Tale giudizio dato a un luogo tanto ricco di potenziali mancati è ben espresso nelle considerazioni seguenti, che danno voce alla costante preoccupazione di Hawthorne in merito a clima e temperatura:

[March 25] It is a sad thought that so much natural beauty [the gardens of Villa Pamphilj] and long refinement of picturesque culture is thrown away, the villa being uninhabitable during all the most delightful season of the year on account of malaria. There is truly a curse on Rome and all its neighborhood.<sup>16</sup>

Inoltre, il *cliché* che vede i paesi del Meridione come meno civilizzati, più soggetti al disordine e alla ‘disomogeneità’ viene reiterato e acquista maggior vigore per il fatto che l’ambiente è continuamente valutato secondo i canoni di un osservatore anglosassone ‘civilizzato’ e colto. Ad esempio, il Colosseo è descritto come “somewhat bare, and does not compare favorably with an English ruin”, che è da salvare solo perché vi crescono intorno dei ‘bei fiori’<sup>17</sup>.

Il concetto espresso nel passo appena citato ha delle ricadute sul piano estetico, in quanto, in un’ambientazione tanto degradata, “associations of moral sublimity seem

---

<sup>15</sup> *Italian Note-Books*, p. 113. Sia i diari sia il romanzo riportano decine di riferimenti al “sunshine”, sul quale si basa un intero capitolo del romanzo stesso. Per una trattazione esaustiva si veda il cp. IV di questo lavoro.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 131.

to throw a veil over the physical meanness” cui allude l’autore.<sup>18</sup> Persino nella migliore delle circostanze, anche se: “[it] has been a most beautiful and perfect day as regards weather, clear and bright, very warm in the sunshine, yet refreshed throughout, [...] there is something in this air malevolent, or, at least, not friendly”<sup>19</sup>.

Nonostante il disgusto evidente in queste osservazioni taglienti, però, l’attrazione per l’oggetto d’arte è sempre presente e talvolta pervade il testo, divenendo sempre più forte al crescere del contrasto tra la grandiosità delle scene e il degrado dei luoghi e delle persone. In questo contesto è particolarmente significativa la riflessione sull’azione del tempo e la percezione di esso:

[February 7] It is strange how our ideas of what antiquity is become altered here in Rome; the sixteenth century, in which many of the churches and fountains seem to have been built or re-edified, seems close at hand, even like our own days; a thousand years, or the days of the latter empire, is but a modern date, and scarcely interests us; and nothing is really venerable of a more recent epoch than the reign of Constantine. And the Egyptian obelisks that stand in several of the piazzas put even the Augustan or Republican antiquities to shame.<sup>20</sup>

Si tratta di un concetto che il romanzo sfrutterà ampiamente. La stratificazione delle ere manifesta nell’Urbe crea un interspazio in cui ogni età può essere rivissuta ed elaborata sul piano estetico; o, meglio, lo spazio dell’Urbe diviene uno spazio-tempo, dove la prossimità al passato e alle sue molte ramificazioni fa sì che l’osservatore vi si senta del tutto immerso, dove le coordinate spazio-temporali collassano e si annullano agli occhi del soggetto percettore. La facoltà di guardare lontano propria dell’antico spirito romano viene annotata quale manifestazione di uno *Zeitgeist* universale reso visibile da ciò che ha lasciato sul suo cammino: “[The Romans] contemplated the whole course of

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 60.

time as the only limit to their individual life”, osservazione che nella sua sintassi tanto paradossale risulta imbevuta di panteismo idealistico.<sup>21</sup> Questa percezione autorale non è tanto un sentirsi assorbiti nel passato, quanto, in realtà, il riconoscimento estetico della ‘presenza del passato’ nella misura in cui entri in gioco la determinazione, a livello di coscienza, dell’epoca attuale come derivante da quella antica.<sup>22</sup> Roma è letteralmente coperta di detriti antichi, come evidenziato da un passo rivelatore che descrive la passione di un figlio di Hawthorne per i frammenti delle rovine:

[March 23] Verde antique, rosso antico, porphyry, giallo antico, serpentine, sometimes fragments of bas-reliefs and mouldings, bits of mosaic, still firmly stuck together, on which the foot of a Caesar had perhaps once trodden; pieces of Roman glass, with the iridescence of glowing on them; and all such things, of which the soil of Rome is full.<sup>23</sup>

L’inesorabile *horror vacui* opera in modo da ispirare un senso di frammentazione e decomposizione. Il potere del tempo non viene presentato come fato irrimediabilmente inculcato nelle membra umane, bensì come forza silente che violenta la bellezza ed è complice del suo essere deflorata:

[February 24] All the successive ages since Rome began to decay have done their best to ruin the very ruins by taking away the marble and the hewn stone for their own structures, and leaving only the

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 174. Il passo ha un’aria di mite hegelismo, presentando una forma di immanentismo idealistico intrinseco al rifiuto dell’autore per il realismo mimetico. Riguardo alla novellistica di Hawthorne considerata in senso hegeliano, si veda Margaret Gross, “The Life and Death of Art: Hegelian Aesthetics and Hawthorne’s Artist Tales,” in *The Nathaniel Hawthorne Review* 29, No. 1 (2003), pp. 24-45.

<sup>22</sup> Il significato del termine *antiquity*, come lo usa Hawthorne, spesso diviene sinonimo di *history*, avente un valore aggiunto costituito dalla profondità semantica evocata dal termine stesso. *Antiquity* riesce a creare nella mente uno stato poi descritto come *phantasmagoria*, su cui si tornerà. Cfr. Alide Cagidemetrio, *Fictions of the Past: Hawthorne & Melville*, The Institute for Advanced Study in the Humanities, Amherst (MA) 1992, p. 5 e ss.

<sup>23</sup> *Italian Note-Books*, p. 132.

inner filling up of brickwork, which the ancient architects never designed to be seen. The consequence of all this is, that, except for the lofty and poetical associations connected with it, and except, too, for the immense difference in magnitude, a Roman ruin may be in itself not more picturesque than I have seen an old cellar, with a shattered brick chimney half crumbling down into it.<sup>24</sup>

In questa luce, perciò, molta della grandezza attuale di Roma si trova nella quantità del suo lascito passato, poiché la sua qualità è stata rovinata attraverso una progressiva scarnificazione del suo corpo più autentico, lasciando solo delle interiora non estetiche che non possono rappresentare la sua vera essenza ormai del tutto consumata. Il passato abita questo corpo contribuendo paradossalmente a mettere in mostra la sua natura decaduta. Eppure, le rovine che la natura ha ri accolto nel suo seno mantengono una facoltà quasi didattica che possono esercitare a beneficio delle generazioni future:

[May 8] It is a very wonderful arrangement of Providence that these things should have been preserved for a long series of coming generations by that accumulation of dust and soil and grass and trees and houses over them, which will keep them safe, and cause their reappearance above ground to be gradual, so that the rest of the world's lifetime may have for one of its enjoyments the uncovering of old Rome.<sup>25</sup>

Il passato come simbolo vivente è qui esemplificato dall'Urbe nei suoi aspetti contraddittori, facendola assurgere a emblema universale di un certo modo di concepire la storia in quanto riflesso dell'animo umano; ciò fa sì che *The Marble Faun*, visto attraverso questa sua fase ancora pregerminale, possa venir considerato un'opera peculiare nella produzione hawthorniana. È il risultato di un estendersi spaziale verso un mondo meno regionale dei già ampiamente sfruttati scenari della Nuova Inghilterra.

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 103-104.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 190.

Sebbene presenti, i giudizi di natura morale vengono sostituiti da preoccupazioni di tipo più espressamente estetico, le quali, a loro volta, acquisiscono un significato etico e morale *per se* relativamente alle umane facoltà e necessità di formulare giudizi ideali circa la bellezza. In qualche modo, ciò equivale a un ritorno alle cure giovanili concernenti la forma e l'estetica letteraria, ma ora in una prospettiva di accresciuta maturità.

### **La rappresentazione artistica**

Di tutti i generi di rappresentazione, la pittura, e la ritrattistica in particolare, pare aver esercitato un fascino peculiare sull'immaginazione dell'autore, che amava Van Dick, Lely e Kneller, nonché Müller. Kumiko Mukai menziona tre racconti della prima fase narrativa (*The Prophetic Pictures*, *Sylph Etherege*, *Edward Randolph's Portrait*) per mostrare come, inizialmente: "he often stressed the concept of the immortality of portraiture. [...] This hints at a supernatural phenomenon and leads to the other world"<sup>26</sup>. Non è chiaro se tale facoltà superiore sia vista o meno, da Hawthorne, in una luce del tutto positiva. In ogni caso risalta il fatto che, già in una prima fase della sua carriera di narratore, egli sia pronto ad accettare il ruolo dell'artista (specialmente del pittore) con tutti i suoi aspetti contraddittori, cioè nel riconoscimento della limitata capacità che questi ha di cogliere, nelle sue produzioni, l'interezza dell'essere<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> *Hawthorne's Visual Artists and the Pursuit of a Transatlantic Aesthetics*, Peter Lang, Bern [etc.] 2008, p. 22.

<sup>27</sup> In seguito, in opere quali altri taccuini di viaggio e narrazioni più estese, come *The Marble Faun*, la sua opinione della pittura in generale pare cambiare profondamente, forse per il fatto d'aver esperito ulteriori conflitti e dilemmi che sono stati così individuati: "He was fettered by New England Puritanism and, at the same time, was strongly attracted by Victorian culture and the Catholicism of the Old World," *ibid.*, p. 16; si veda anche p. 87 in merito ai dilemmi causati dal prescrittismo puritano nel contesto artistico. Qualche idea più precisa circa l'apprezzamento, da parte di Hawthorne, del sistema devozionale cattolico visto come 'azione artistica' si può ottenere dal passo che segue: "Unlike the worshippers in our own churches, each individual here [at the Pantheon] seems to do his own individual acts of devotion, and I cannot but think it better so than to make an effort for united prayer as we do. It is my opinion that a great deal of devout and reverential feeling is kept alive in people's hearts by the Catholic mode of worship" (*The Italian Note-Books*, p. 95). Nell'economia del romanzo, gioca un ruolo essenziale la spiritualità individuale cattolica opposta al culto comunitario, in particolare quando si tratta della devozione mariana; uno dei personaggi, Hilda, sebbene protestante, viene rappresentata come affascinata dalla venerazione mariana e dalla sua simbologia.



Tale contraddittorietà è presentata nell'osservazione degli aspetti meno piacevoli di Roma, alternati a momenti di assoluto rapimento estetico. Si tratta, in parte, di un meccanismo di *transfert* da Roma agli Stati Uniti. Infatti, benché i *Note-Books* rivelino un'opinione molto critica su un sistema di vita e di pensiero (nella fattispecie quello italiano, e in particolare quello romano) poco congeniale allo spirito hawthorniano<sup>28</sup>, non è da dimenticare che il fulcro dell'opera complessiva dell'autore consiste perlopiù di critiche incisive agli aspetti oscuri della storia e della società americane.

Come risulta dai personaggi del suo New England, egli oscilla, da un lato, tra l'apprezzamento per la nozione tutta americana di ordine e legalità, e, dall'altro, la disapprovazione per il *milieu* palesemente totalitario da cui la nazione americana ha avuto origine, con l'offuscamento delle coscienze e della razionalità sotto l'egida puritana nel secolo XVII<sup>29</sup>. Tale oscillazione non è molto diversa da quella riscontrabile in altri autori della medesima generazione (come Thoreau, ma anche, in modo diverso, Emerson), i quali criticano pesantemente la ferrea egemonia che sta alla base dell'esperienza politica statunitense, nata, 'sulla carta', come tentativo di assurgere ad autentica libertà. A proposito delle implicazioni politiche della narrativa hawthorniana, Bellis osserva:

Hawthorne envisions his 'romance' as a 'neutral territory,' in which literature and history, artistic representation and political action can interpenetrate. [...] In doing so, he tests the limits of aesthetic or

---

<sup>28</sup> Anche la Francia si era guadagnata una sua forte antipatia, come mostra chiaramente una lettera a William Ticknor datata 7 gennaio 1858, proprio durante il viaggio per l'Italia: "We reached Paris last night by way of Boulogne. The weather is terribly cold and we find it difficult to keep ourselves from freezing by these wretched little wood-fires. Indeed, I find how English I have grown in five years past by my antipathy to French fires and everything else that is French." I commenti sottolineano un senso di *out-of-placedness* che pensava forse di poter curare soltanto stabilendosi permanentemente in Inghilterra. Per una trattazione dettagliata del soggiorno di Hawthorne in Inghilterra, si veda James O'Donal Mays *Mr. Hawthorne Goes to England: The Adventures of a Reluctant Consul*, New Forest Leaves, Burley, [Ringwood, Hampshire (England)] 1983.

<sup>29</sup> L'ambiguità nei confronti della madrepatria è evidente nel fatto che: "he accepts the democratic benefits won in the split with England, and yet he just as clearly regrets the loss of cultural and aesthetic values accompanying that split. And he ultimately locates responsibility for the disinheritance [from England] in the iconoclastic, extremist mentality of the Puritan mind" (Frederick Newberry, *Hawthorne's Divided Loyalties*, cit., p. 21).

imaginative dissent — opening up his texts to incorporate and express the forces of social and political change, even to the point where they threaten his own textual control.<sup>30</sup>

Il ‘territorio neutrale’ assume caratteristiche più definite allorché l’aspetto peculiare delle ambientazioni narrative incide sulla trama, al punto che queste, in effetti, sono messe in primo piano, divenendo esse stesse personaggio. *The Marble Faun* ne è esempio lampante; ma in generale un utile oggetto di studio è qui la trasposizione di tali questioni politiche ‘locali’ ben oltre i confini degli Stati Uniti, ovvero nel Vecchio Continente, sede ideale della diatriba tra morale e arte nonché della loro opposizione filosofica e dove hanno avuto origine sia i sistemi politici sia quelli estetici.

Pur evidenziando il senso di profonda appartenenza sentita dall’autore, che lo condiziona e lo fa apparire a tratti in una veste quasi ‘parrocchiale’ per la sua prospettiva a senso unico circa gli usi e gli scenari non anglosassoni che incontra<sup>31</sup>, i *Note-Books* riportano anche un certo spirito canzonatorio che Hawthorne assume circa l’atteggiamento degli americani come ‘turisti del mondo’. Un esempio di ciò riguarda la sensibilità statunitense all’arte, in particolare alla scultura. Riportando la sua visita allo scultore William Wetmore Story, Hawthorne scrive:

[Febryary 14] Bye and bye, he told us several queer stories of American visitors to his studio: one of them, after long inspecting [an under-way statue of] Cleopatra, into which he has put all possible characteristics of her time and nation, and of her own individuality, asked, “Have you baptized your statue yet?” as if the sculptor were waiting till his statue were finished before he chose the subject of it,— as, indeed, I should think many sculptors do. Another remarked of a statue of Hero, who is seeking Leander by torchlight, and in

---

<sup>30</sup> Peter J. Bellis, *Writing Revolution. Aesthetics and Politics in Hawthorne, Whitman, and Thoreau*, The University of Georgia Press, Athens (GA) 2003, p. 12.

<sup>31</sup> Questo, nonostante il considerarsi ormai, dopo tanti anni trascorsi in Inghilterra, un “citizen of the world” (da una nota di diario del marzo 1857); si veda Agnes McNeill Donohue, *Hawthorne: Calvin’s Ironic Stepchild*, Kent State University Press, Kent (OH) 1985, p. 223 e ss.

momentary expectation of finding his drowned body, “Is not the face a little sad?” Another time a whole party of Americans filed into his studio, and ranged themselves round his father’s statue, and, after much silent examination, the spokesman of the party inquired, “Well, sir, what is this intended to represent?” William Story, in telling these little anecdotes, gave the Yankee twang to perfection.<sup>32</sup>

Oltre a essere un’affermazione divertita entro una narrazione umoristica, il passo rivela un percepito aspetto dell’americanità che faceva apparire alcuni americani – anche tra le classi più colte – come carenti di sensibilità estetica e superficiali agli occhi degli osservatori europei o ‘europeizzati’<sup>33</sup>. Ciò viene reiterato dal fatto che gli aneddoti vengono narrati sottolineando lo “Yankee twang,” segno distintivo della parlata nord-

---

<sup>32</sup> *Italian Note-Books*, p. 72. Personaggio dalle molte sfaccettature, Wetmore era sia uomo di legge sia artista, era giunto a Roma nel 1856 e in breve era divenuto una sorta di *leader* della comunità americana nell’Urbe. Il suo concetto di rinnovamento dell’arte americana mediante l’innesto di ideali classici sarebbe stato strumentale per la creazione del personaggio-scultore Kenyon in *The Marble Faun*. Henry James ne scrisse la biografia: *William Wetmore Story and His Friends* (Boston 1903).

<sup>33</sup> In questa fase, l’apertura di Hawthorne a un’eredità culturale distante da parametri strettamente nazionali pare avergli fatto considerare in modo molto critico sia la società americana sia la possibilità di quest’ultima di evolversi in senso genuinamente umanistico per adempiere la promessa di progresso futuro rappresentata dalla nazione. Come afferma giustamente John P. McWilliams: “Without losing all sense of aesthetics and social grace, the American had to preserve the energy and will necessary to achieve practicable goals. Futuristic political commitments to independence and equality of right should become secondary to moral living sustained by the power to love and to imagine” (*Hawthorne, Melville, and the American Character: A Looking-Glass Business*, Cambridge University Press, Cambridge 1984, p. 91). Il livello estetico è qui sottomesso a quello della moralità collettiva dei connazionali. Ciò, tuttavia, è vero per la prima parte dell’esperienza letteraria, quando credeva ancora che l’ideale americano potesse realizzarsi, in realtà, attuando una specie di comunione spirituale con la terra in quanto ‘terranova’, un nuovo e rifondato campo (metaforico e materiale) di sperimentazione sociale. (come mostra la rilevante esperienza della Brook Farm). Ciò nondimeno, per quando pubblica *The Blithedale Romance* (1852), molti dei suoi convincimenti in merito si sono indeboliti, divenendo poco più di un caro – e artisticamente produttivo – ricordo di gioventù. Nel momento in cui scrive i giornali di viaggio sull’Inghilterra, per non parlare di quelli sull’Italia, la prospettiva appare orientata altrove: avendo da tempo scoperto l’infattibilità di un proposito utopico come quello della Brook Farm, e avendolo elaborato, si può notare un rinnovato interesse per questioni estetiche e, in qualche modo, più problematiche. Gli ideali per i quali poteva considerarsi “an American of moral sensibility, [who] had to guard the inviolate integrity of his individual soul without withdrawing from the magnetic chain of humanity” (*ibidem*) si sono placati. Essi hanno lasciato il posto a un individualismo più rigido “caught between a shadowy past” (*ibid.*, p. 106), nel quale desidera ardentemente penetrare con lo sguardo, “and a black future” (*ibidem*) che egli, con il finale ‘aperto’ di *The Marble Faun*, comunque non illumina.

americana (in verità molto meno evidente nei cittadini della Nuova Inghilterra che non in altri parlanti statunitensi).

Il fatto che il narratore sia egli stesso americano rende tale *cliché* molto meno offensivo di quanto non sia invece implicito nel significato profondo delle annotazioni. Ma il senso è chiaro: si tratta di una critica che coinvolge tutto un modo di apprezzare l'opera d'arte e le sue implicazioni più intime, come pure la capacità o meno di vedere l'alterità (anche sotto forma di raffinatezza, cultura e principi) come qualcosa di più che non un mero *souvenir* esotico. Pertanto, per introdurre *The Marble Faun* converrà analizzare in una certa misura la nozione di arte secondo Hawthorne.

### Questioni estetiche

Nella biografia del suo connazionale, James si dimostra piuttosto *tranchant* riguardo alla sensibilità estetica di Hawthorne. Nonostante i “charming touches” e il “delightful colouring” ravvisati nei diari di viaggio, si afferma:

we are unable to rid ourselves of the impression that Hawthorne was a good deal bored by the importunity of Italian art, for which his taste, naturally not keen, had never been cultivated.<sup>34</sup>

A prima vista, è difficile non trovarsi almeno parzialmente d'accordo, considerando – come già fatto da James qualche riga prima – le tremende difficoltà pratiche che dovette affrontare Hawthorne a Roma, tanto che “his contact with the life of the country, its people and its manners, was simply that of the ordinary tourist—which amounts to saying that it was extremely superficial”<sup>35</sup>. L'osservazione pare significare, in realtà, che dai commenti da ‘provinciale’ di Hawthorne e dalla sua ignoranza in fatto di arte si potrebbero inferire una sensibilità estetica non innata né coltivata e il poco

---

<sup>34</sup> Henry James, *Hawthorne*, cit., p. 155.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 153.

valore attribuibile ai diari di viaggio in materia di estetica, poiché essi nascono da necessità pratiche e seguono obiettivi altri rispetto alla riflessione artistica<sup>36</sup>.

Come si è visto sopra, le difficoltà e le sofferenze dell'autore, nonché le sue descrizioni spesso pregne di disprezzo, risaltano sì per ferocia e negatività, come rileva giustamente James, ma la ragione dovrebbe essere ricercata non tanto nella mancanza di sensibilità quanto in una peculiare e soggettiva forma di essa. Il concetto di 'io diviso' autoriale cui si è accennato può ora essere chiarito e definito come una sorta di blocco psicologico, un ostacolo alla percezione foriero a sua volta di implicazioni estetiche.

Nei diari Hawthorne è conscio del suo spesso autoimposto limite a questo riguardo; pur riuscendo a liberarsi dalla struttura provinciale, derivante dal suo retroterra, che lo avvince, e pur riuscendo a formulare giudizi anche meditati sull'arte, finisce sempre col trarre conclusioni che definiremmo strane, ottuse, in fatto di estetica.

Il suo punto di vista appare intriso di pregiudizio, restando, tuttavia, un punto di vista di tutto rispetto, favorito e motivato, e talvolta indistricabile dal suo stesso essere. I *Note-Books* testimoniano una posizione molto precisa e incisiva in merito al mondo, e come tali dovrebbero essere intesi. Inoltre, il fatto stesso che il soggiorno romano abbia prodotto un intero romanzo, tanto articolato e distante dalle modalità narrative hawthorniane, tanto pregno di stimoli estetici differenti, può aiutare a provare il potente effetto dell'esperienza italiana nonché l'acutezza del – talvolta – duro carattere autoriale, il quale è a sua volta segno della sua concezione di arte e bellezza<sup>37</sup>.

Già in data pristina (15 febbraio), l'autore descrive se stesso nello studio di uno scultore e in posa per il proprio busto:

---

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> “The perennial themes of sin and redemption, historical recurrence, and the conflicts inherent in the paradox of ideal communalism and communal exigency demand that Hawthorne step away from the contentions of his contemporary America and into the creative liminal space in which he thrived. Rome provides Hawthorne with a physical and psychic space that allows distance from the responsibilities and weight of the recent and more distant past as much as it provides his four characters the same relief in their fictive time and space” (Robert S. Friedman, *Hawthorne's Romances. Social Drama and the Metaphor of Geometry*, Routledge, London–New York 2000, p. 142). La nozione di liminalità può approssimarsi a quella di esoticità intesa quale mezzo per evitare le implicazioni del passato *heimlich* ed evitare, di conseguenza, di incorrere nel pregiudizio, fornendo così una base nuova e nuovi stimoli per costruire la propria esperienza.

A sculptor's studio has not the picturesque charm of that of a painter, where there is color, warmth, and cheerfulness, and where the artist continually turns towards you the glow of some picture, which is resting against the wall.<sup>38</sup>

Le espressioni chiave del passo sono “picturesque charm” e “glow of some picture”, che indicano un punto di vista positivo sulla pittura quale arte visiva capace di suscitare emozioni mediante l'animatezza del colore. La pittura viene perciò presentata come modalità rappresentativa viva e dinamica, che riesce a trasferire questa qualità intrinseca all'artista-agente e da questi all'ambiente in cui egli opera. La scultura viene così implicitamente giudicata come modalità meno evocativa, poiché gli spogli “clay and plaster” sono gli unici frigidissimi segni distintivi dell'operazione artistica che le soggiace<sup>39</sup>.

Tale preferenza per la pittura si reitera allorché, nel Palazzo Barberini, Hawthorne osserva il ritratto di Beatrice Cenci un tempo attribuito a Guido Reni<sup>40</sup>: “As regards Beatrice Cenci, I might as well not try to say anything; for its spell is indefinable, and the painter as wrought it in a way more like magic than anything else”<sup>41</sup>. Che nella sua concezione delle cose la pittura sia una sorta di magico intermediario o di chiave universale per accedere a uno scenario di tipo sovranaturale è suggerito dal passo che segue: “It is the most profoundly wrought picture in the world; no artist did it, nor could do it again. Guido may have held the brush, but he painted better than he knew”<sup>42</sup>. Dopodiché troviamo un'affermazione che potrebbe far supporre una mite (e precorritrice) inclinazione per l'*art for art's sake*:

[February 20] I wish, however, it were possible for some spectator, of deep sensibility, to see the picture without knowing anything of its

---

<sup>38</sup> *Italian Note-Books*, p. 76.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> Ora attribuito a Elisabetta Sirani (1638-1665); si veda Susan S. Williams, *Manufacturing*, cit., p. 125.

<sup>41</sup> *Italian Note-Books*, p. 89.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

subject or history; for, no doubt, we bring all our knowledge of the Cenci tragedy to the interpretation of it.<sup>43</sup>

Oltre a indicare una buona dose di senso comune, queste parole rivelano un'attitudine squisitamente estetica. Hawthorne, colui che si definiva poco colto in fatto d'arte, pare auspicare un mezzo di fruizione artistica meno condizionato da canoni precostituiti e derivanti da sostrati cognitivi prodotti dal processo storico; e auspica ciò pur cadendo nel circolo vizioso proprio di ciascun osservatore, ossia la formazione di un giudizio che discende dal pregiudizio insormontabile costituito dal punto di vista individuale e del quale non è possibile liberarsi.

Viene così posta in primo piano una cogente questione propria dell'estetica, vale a dire se sia possibile o meno avere uno sguardo libero, 'naturale' nei confronti della realtà sensibile senza essere influenzati dalle proprie coordinate storiche e culturali. Se la risposta è negativa, come parrebbe, allora ne consegue che la sola possibile spiegazione della storia sia il dipanarsi dello spirito in divenire, come nella teoria hegeliana; ma dal punto di vista estetico, ciò implica che ogni giudizio dipenda dal fenomenico concretarsi di oggetti che, aparendo in forma definita, non corrispondono più alla realtà-in-sé<sup>44</sup>.

È un discorso che potrebbe portarci alla deriva rispetto all'argomento di questa trattazione. Ciò nondimeno, la questione della forma e della qualità limitativa insita in essa soggiace a tutto *The Marble Faun*, e ha origine nella nozione di arte non come creatività, bensì come progressivo definirsi delle forme, nel quale è ravvisabile un classicismo di matrice neoplatonica. Delle due modalità principali d'espressione artistica, la pittura è quella che colma in maniera accettabile lo scarto tra la presunta realtà dell'aspetto fenomenico delle cose e la realtà essenziale che le abbandona a mano a mano che queste divengono 'formalmente' definite, poiché la bidimensionalità rende

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, pp. 89-90.

<sup>44</sup> Si veda, sul contrasto fra arte come aspetto universale dell'essere e lo spirito particolare di cui è portatore l'individuo, John Carlos Rowe, "The Internal Conflict of Romantic Narrative: Hegel's Phenomenology and Hawthorne's *The Scarlet Letter*", *Modern Language Notes* 95 (1890), pp. 1203-1231.

opaca e meno efficace la virtù limitativa della forma. L'antitesi tra i due piani, quello ideale e quello visibile, è ben espresso nella narrativa hawthorniana avente come perno l'arte, in cui cioè:

humanity and art, reality and imagination, love and loneliness, mortality and immortality, ideal and earthliness, perfection and imperfection, evanescence and eternity, good and evil, sanity and insanity, and other elements, are intertwined throughout.<sup>45</sup>

Tale antitesi affiora nella figura della pittrice Hilda, la quale viene a essere nulla più di una copista, forse eco della condanna puritana dell'arte sublimemente creativa che tenterebbe di imitare, superbamente, Dio. Come si vedrà, questo personaggio non rappresenta del tutto il sentire dell'autore, il quale in realtà:

condemns his forefathers' intolerance of art, their fear that it encroached upon God's prerogatives; and indirectly he deplors their suspicion of the beautiful in painting, the only ideal that momentarily exalts man to the status of a god.<sup>46</sup>

Ciò è evidente già nei *Note-Books*, in cui è Guido Reni, manierista classicheggiante, a colpirlo maggiormente, e non solo per il ritratto di Beatrice, ma anche per quello dell'arcangelo Michele che calpesta Satana (1636), e che Hawthorne definisce "one of the most beautiful things in the world, one of the human conceptions that are imbued with most deeply with the celestial"<sup>47</sup>, molto probabilmente per il soggetto aulico, sublime.

La riflessione sulla pittura tiene conto della diacronia quale fattore essenziale nel processo percettivo dell'osservatore. Tanto per cominciare, Hawthorne predilige lo stile

---

<sup>45</sup> Kumiko Mukai, *Hawthorne's Visual Artists*, cit., p. 24. Alcune osservazioni riguardo al valore della pittura sono già state annotate *infra*.

<sup>46</sup> William B. Stein, *Hawthorne's Faust: A Study of the Devil Archetype*, University of Florida Press, Gainesville 1953, p. 75.

<sup>47</sup> *Italian Note-Books*, p. 96.



di Rubens, Rembrandt, Van Dyke, Paul, Potter e Teniers, che descrive come “men of flesh and blood and warms fists, and human hearts”, in confronto ai quali i maestri italiani “seem men of polished steel; not human, nor addressing themselves so much to human sympathies as to a formed intellectual taste”. È dunque evidente, esteticamente parlando, la propensione per la sensibilità rispetto all’intelletto. A tale giudizio potrebbe aver in parte contribuito la maniera in cui le opere d’arte sono state conservate:

[March 1] Italian galleries are at a disadvantage as compared with English ones, inasmuch as the pictures are not nearly such splendid articles of upholstery; [...] But these pictures in Italian galleries look rusty and lustreless, as far as the exterior is concerned; and, really, the splendor of the painting, as a production of intellect and feeling, has a good deal of difficulty in shining through such clouds.<sup>48</sup>

Gli strati portati dal tempo hanno reso non intellegibili da parte delle facoltà percettive persino opere degne di una qualche ammirazione. Questa inefficacia estetica dei dipinti soggetti allo scorrere del tempo deve però essere considerata molto più strutturale che formale: “The most delicate if not the highest charm of a picture is evanescent, [...] we continue to admire pictures prescriptively and by tradition, after the qualities that first won them their fame have vanished<sup>49</sup>. E ancora: “I suppose Claude, Poussin, and Salvator Rosa must have won their renown by real achievements. But the glory of a picture fades like that of a flower”<sup>50</sup>. Pertanto, non si tratta solo del tempo che scorre, ma dell’inquadramento storico nel quale è stato fissato il soggetto rappresentato; inquadramento che dona all’opera un senso specifico in relazione a quel momento particolare, e senza il quale qualunque apprezzamento o giudizio di natura estetica si riduce a sottoprodotto inautentico di una sfalsata percezione semiotica. L’arte – nella fattispecie, di natura visiva – è incapace di trasmettere in maniera pura il messaggio

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 180.

originale che era destinata a trasmettere. Tale comprensione hawthorniana viene in seguito a un'acuta osservazione circa la scultura:

it is in vain to attempt giving the impressions produced by masterpieces of art, and most in vain when we see them best. They are a language in themselves, and if they could be expressed as well any way except by themselves, there would have been no need of expressing those particular ideas and sentiments [by the artwork].<sup>51</sup>

In quest'ottica, ogni forma d'arte sarebbe adeguata al soggetto che è atta a rappresentare: in altri termini, la natura di ciò che può esser mostrato rispettivamente mediante pittura o scultura fa sì che sia impossibile rappresentarlo per altro tramite.

È una prospettiva a senso unico che sottolinea l'incomunicabilità espressa più oltre, nei giornali di viaggio, e riguardante lo sfasamento tra periodi e relativi stili o scelte rappresentative. Sottolinea anche il fatto che la mediocrità d'un dato artista possa contribuire all'impossibilità di comprendere dovutamente un messaggio altrimenti del tutto comunicabile<sup>52</sup>. L'orizzonte diacronico viene qui considerato con sospetto, poiché – oltre a ingannare i sensi del soggetto percettore – esso implica a livello gnoseologico un più ampio fraintendimento difficile da superare: qualunque dato sensoriale ricevuto dalle facoltà percettive al di fuori del quadro in cui era stato posto in origine può essere fuorviante quanto alle conclusioni e ai sentimenti elaborati sulla base di tali impressioni. Ne discende (per i 'moderni') la rivalutazione dello spirito incarnato dalla modernità:

[March 10] In painting, as in literature, I suspect there is something in the productions of the day that takes the fancy more than the

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p.121.

<sup>52</sup> Si consideri, ad esempio, la descrizione delle pitture rovinate, specialmente di soggetto panoramico, nei musei di Roma (*ibid.*, pp. 122-123).

works of any past age,—not greater merit, nor nearly so great, but better suited to this very present time.<sup>53</sup>

Tuttavia, pur mantenendo tale posizione relativamente alla facoltà intellettuale, Hawthorne pare considerare il ‘sentire’ (*feeling*) come al di fuori dell’aporia evidenziata sopra, la quale ha a che fare primariamente, appunto, con l’intelletto; vale a dire che l’opera d’arte può esser goduta nella sua accezione più naturale, o immediata, come quando si definisce:

[March 10] the Apollo Belvidere as something ethereal and godlike; only for a flitting moment, however, and as if he had alighted from heaven, or shone suddenly out of the sunlight, and then had withdrawn himself again.<sup>54</sup>

Il trascendente potere della bellezza si manifesta, in guisa temporale, quale fugace *moment of being*. Nell’osservatore resta il solo senso di perdita che, specialmente per ciò che concerne la pittura quando essa è segnata dal tempo, è il marchio distintivo della percezione estetica<sup>55</sup>. Anche in questo caso si rileva una sorta di oscillazione tra il riconoscimento della virtù appagante dell’arte e l’inadeguatezza di questa rispetto al suo scopo originario. Come fulcro si ha l’incoerenza dell’aspirazione rispetto al pieno conseguimento, ovvero l’incapacità del mezzo di conservare la potenza propria dell’intenzione artistica di divenire atto oltre l’artista e il suo tempo, nelle future generazioni. La forza dell’arte permane così nell’immanenza, e l’arte stessa diviene – paradossalmente – la portatrice presente di sensi e bellezze perdute nel corso del

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 124. Nel diario così come nel romanzo, è attuata l’equiparazione delle arti visuali alla letteratura, come viene fatto con la scultura.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>55</sup> Per esempio, riguardo a *Il ratto di Europa* del Veronese, Hawthorne commenta: “It must have been, in its day, the most brilliant and rejoicing picture, the most voluptuous, the most exuberant, that ever put the sunshine to shame. The bull has all Jupiter in him, so tender and gentle, yet so passionate, that you feel it indecorous to look at him; and Europa, under her thick, rich stuff and embroideries, is all a woman. What a pity that such a picture should fade, and perplex the beholder with such splendor, shining through such forlornness!” (*ibid.*, p. 172).

passato. In *The Marble Faun*, la ricerca di un senso fra l'abbondanza storica rappresentata dall'Urbe sarà sempre macchiata dall'impossibilità di fare i conti con la verosimiglianza fattuale della realtà, che cela tuttavia la verità sulle cose e sul mondo.

### **Passato, nudità e marmo**

La riflessione sul passato e sulle sue evoluzioni assume significato ancora maggiore in relazione alla scultura e, di conseguenza, all'architettura. Afferma Henry James:

The plastic sense was not strong in Hawthorne; there can be no better proof of it than his curious aversion to the representation of the nude in sculpture. This aversion was deep-seated; he constantly returns to it, exclaiming [in the *Note-Books*] upon the incongruity of modern artists making naked figures. He apparently quite failed to see that nudity is not an incident, or accident, of sculpture, but its very essence and principle; and his jealousy of undressed images strikes the reader as a strange, vague, long-dormant heritage of his straight-laced Puritan ancestry.<sup>56</sup>

Il commento si basa principalmente sul fatto che Hawthorne dichiara di non vedere:

[April 22] the necessity of ever sculpturing another nakedness. Man is no longer a naked animal; his clothes are as natural to him as his skin, and sculptors have no more right to undress him than to flay him.<sup>57</sup>

La civilizzazione ha modificato lo *status* proprio della natura primitiva al punto che l'attuale tendenza dell'Uomo è quella di coprirsi con indumenti. Hawthorne considera la tendenza degli scultori alla rappresentazione della nudità (condizione primitivamente

---

<sup>56</sup> Henry James, *Hawthorne*, cit., pp. 155-156.

<sup>57</sup> *Italian Note-Books*, p. 171.

naturale) come, in effetti, uno snaturamento dell'attuale e ormai naturale inclinazione umana.

Senza dubbio influsso delle sue origini puritane, questa posizione si collega a quella precedentemente rilevata in merito alla significatività dell'arte nel contesto sociale presente, ossia all'arte quale riflesso del gusto immanente e della specifica fase storica. La scultura entra maggiormente in tale quadro rispetto alla pittura in quanto il formato tridimensionale rende la prima più omologabile alla realtà plastica dei suoi soggetti. Nonostante la predicata carenza di "plastic sense" da parte di Hawthorne, le sculture classiche non vengono da lui disprezzate, persino quando ritraggono – come avviene nella maggior parte dei casi – soggetti nudi. La struttura tridimensionale di per sé consente alla scultura di spingersi verso il limite implicito in ogni modalità rappresentativa; serve perciò quale simbolo per richiamare una *quidditas* che è in sé irrappresentabile. Riguardo alla statua del *Gladiatore morente* (in verità, il *Gallo* o *Galata morente*), Hawthorne osserva:

[February 23] I do not believe that so much pathos is wrought into any other block of stone. Like all the works of the highest excellence, however, it makes great demands upon the spectator. He must make a generous gift of his sympathies to the sculptor, and help out his skill with all his heart, or else he will see little more than a skilfully wrought surface. It suggests far more than it shows.<sup>58</sup>

Il passo è degno di nota sotto diversi aspetti. Presentando quale principio fondamentale della teorizzazione estetica la nozione di *pathos*, consistente nella partecipazione dell'usufruttore/percettore alla tensione causata dall'opera d'arte, attribuisce (almeno) alla scultura in questione un valore positivo. Ne può discendere una riflessione più generale: a seconda del grado di valore conseguito, l'usufruttore dovrà impegnarsi attivamente nel dare vita, in se stesso, al sentimento propriamente detto. Più alto il valore, maggiore sarà lo sforzo necessario. Tale genere di interattività coinvolge sia il

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 98.

lato oggettivo sia quello soggettivo. Si tratta, perciò, di una prospettiva blandamente kantiana, per cui l'epifania della bellezza risulta dall'estrinsecarsi della qualità fenomenica dell'Assoluto entro un oggetto definito, in sinergia con le facoltà razionali soggettive del percettore che rendono possibile afferrare detta manifestazione. A tal fine, è necessario che lo sguardo dell'osservatore sia modulato sulle intenzioni dell'artista, secondo le sue "sympathies" e "skills", che in termini di filosofia della percezione potrebbero esser resi con *Gefühl* (la facoltà del sentire) e *Verstand* (la facoltà intellettuale).

Il fulcro del ragionamento è che la scultura suggerirebbe molto più di quanto non mostri. Ciò richiama la limitatezza dell'arte quale finale aporia dell'esperienza estetica<sup>59</sup>. "Far more" non si può qui glossare con 'something else', poiché non riguarda un oggetto, bensì un orizzonte: si riferisce alla forza che il simbolo corporalmente percepibile (la scultura come oggetto sensibile) esercita nell'evocare un concetto molto più grandioso e universale, malgrado l'inevitabile limitatezza del mezzo materiale<sup>60</sup>.

---

<sup>59</sup> Van Wyck Brookes ha notato: "All the young men and maidens read the German authors. [...] They read the tales of Hoffman," i cui temi e la cui oscurità quanto ai soggetti corrispondono, sotto molti aspetti, a quelli di Hawthorne (*The Flowering of New England: 1815-1865*, Dutton, New York 1937, p. 52). Inoltre: "Hawthorne would have attended lectures and discussions on Kant, Fichte, and Schelling at the Transcendental Club, so interest in German Romanticism shaped his literary and intellectual culture. Hawthorne translates Hoffmann's themes and style to explore the American landscape that he felt so lacking in shadows and artistic inspiration, as bemoaned in the preface to *The Marble Faun*" (Holly Blackford, *Puppetmasters and Their Toys: Transformation of Tabula Rasa in Tales of Hoffmann, Hawthorne, Alcott, and Baum*, in *Romantic Education in Nineteenth-Century American Literature: National and Transatlantic Contexts*, a cura di Monika M. Elbert and Lesley Ginsberg Routledge, New York-London 2015, p. 94).

<sup>60</sup> A ciò potrebbe aver contribuito la nozione, espressa da F. Schlegel, di 'infinitezza', categoria tralasciata da Kant, il quale considerava l'*adproximatio* una forma d'imperfezione. "[Schlegel] acknowledges the fact of failure to which any work left unfinished must testify, while also suggesting that any artistic endeavor epitomizes the category of the 'almost.' [...] The fragment offers the notion of a finished unfinished form, incompleteness embodied. [...] As a concept, the fragment is intriguing; in practice—imagine a world in which all works of art were left unfinished—its fascination might eventually fade. The tension between failure and possibility contained in the fragment informs many of Hawthorne's stories and novels. And the question—ruin or project?—was a vital one for nineteenth-century American artists and writers" (Deanna Fernie, *Hawthorne, Sculpture, and the Question of American Art*, Ashgate, Farnham [England]–Burlington [USA] 2011, p. 109). Nel romanzo si assiste a una costante oscillazione tra il potere evocativo del passato esercitato attraverso i suoi fantasmi, le sue rovine e i suoi frammenti, e il gusto per la forma rifinita, la quale però, nella scultura, corrisponde allo sforzo sempre frustrato della figura di trascendere se stessa. Su questo concetto, si veda anche *infra*.

Il giudizio in questione è fondamentale per comprendere la scelta del soggetto e del titolo del futuro romanzo. Visitando i musei dell'Urbe, Hawthorne viene direttamente in contatto con la statuaria classica e con rielaborazioni fatte di essa in epoche successive. Come tanta parte di Roma, il marmo, suo elemento più classico, dapprima non lo impressiona favorevolmente. Dopo aver visto il Campidoglio, è lieto di andarsene perché esso: “was piercingly chill, as if the multitude of statues radiated cold out of their marble substance”<sup>61</sup>. Il commento poco lusinghiero non è mera retorica, né deriva soltanto da fastidi di tipo climatico (i quali, come si è notato, hanno comunque una radice molto più profonda di quanto non paia). Le pittoresche ambientazioni romane lo colpiscono in maniera negativa per il fatto che i monumenti sono stati assaliti e spogliati nel corso del tempo. E quando si tratta delle rovine marmoree ancora in piedi, la sola sensazione di grandezza che ispirano è dovuta al pensiero – al preconetto – di ciò che rappresentano, non all’oggetto ch’esse sono. Persino quando appare dilettevole, un dato oggetto è troppo piccolo o troppo grosso per suscitare *pathos*, oppure lo stato di abbandono in cui versa fa risaltare gli effetti deturpanti del tempo e del degrado, come Hawthorne osserva a proposito del Tempio di Vesta<sup>62</sup>. Quel che più lo impressiona è invece la solidità che il materiale marmoreo ispira per il modo in cui è posizionato, in particolare nelle opere architettoniche, come l’Arco di Giano Quadrifronte nel Foro Boario:

[March 18] There is something satisfactory in this arch, from the immense solidity of its structure. It gives the idea, in the first place, of a solid mass constructed of huge blocks of marble, which time can never wear away, nor earthquakes shake down; and then this solid mass is penetrated by two arched passages, meeting in the centre.<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> *Italian Note-Books*, p. 99.

<sup>62</sup> “It is a most perfectly preserved Roman ruin, and very beautiful, though so small that, in a suitable locality, one would take it rather for a garden-house than an ancient temple [...] so small an edifice does not appear well as a ruin” (*ibid.*, pp. 128-129).

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 128.

È questo il primo e unico riferimento, nel diario, a una costruzione umana che dia l'idea di non essere caduca. Le qualità estetiche evidenziate sono l'ampiezza, il suo essere massiccia e inamovibile. Il passo accenna anche, in qualche misura, all'aspetto strutturale del materiale, giacché la sua solidità lo rende emblema dell'anelito umano a sopravvivere al proprio tempo. È un materiale reso plasmabile dalle sue virtù plastiche senza che nel processo si perda la sua robustezza costitutiva. Nonostante la generale diffidenza per le forme plastiche, Hawthorne era conscio della forza visiva esercitata dalla rappresentazione marmorea, specialmente nel contesto civile e politico. Soprattutto, era conscio del valore che i suoi stessi connazionali, gli scultori statunitensi, attribuivano al marmo.

Il circolo di artisti britannici e americani, scultori inclusi, che risiedevano a Roma era molto variegato. Oltre al già menzionato William Story, Hawthorne ebbe l'occasione di frequentare antiche conoscenze, come il pittore C.G. Thompson, nonché il poeta e pittore inglese Thomas Buchanan Read (1822-1872) e lo scultore neoclassico inglese John Gibson (1790-1866), allievo del Canova. Il sarcasmo di Hawthorne nel riportare le conversazioni avute con alcuni di questi è indicativo, poiché getta luce su come considerasse la pedante applicazione dei principi neoclassici:

[March 14] The gist of what he said (upon art) was condemnatory of the Pre-Raphaelite modern school of painters, of whom he seemed to spare none, and of their works nothing; though he allowed that the old Pre-Raphaelites had some exquisite merits, which the moderns entirely omit in their imitations. In his own art, he said the aim should be to find out the principles on which the Greek sculptors wrought, and to the work of this day on those principles and in their spirit; a fair doctrine enough, I should think, but which Mr. Gibson can scarcely be said to practise...the difference between the Pre-Raphaelites and himself is deep and genuine, they being



literalists and realists, in a certain sense, and he a pagan idealist.

Methinks they have hold of the best end of the matter.<sup>64</sup>

La filosofia di Gibson è agli antipodi rispetto a come Hawthorne concepiva l'arte moderna, per il quale questa non doveva essere una sterile rievocazione del passato, bensì una rappresentazione della realtà presente in termini sia di soggetti scelti sia di tecniche utilizzate. Gli autori neoclassici miravano infatti ad applicare canoni antichi (ad esempio le proporzioni) a soggetti ora propriamente 'classici' (perciò non più reali o esistenti), ora presenti<sup>65</sup>. Seguendo la falsariga di Hawthorne, ciò avrebbe condotto allo svilimento della missione artistica, la quale consiste nel rappresentare il presente conformandosi ad esso sotto ogni aspetto.

È emblematico che Hawthorne non apprezzi molto lo stile del Canova, la cui scultura di Paolina Bonaparte giudica "admirably done" e "no doubt a perfect likeness, very beautiful too", ma circa la quale osserva sottilmente: "It is wonderful to see how the artificial elegance of the woman of this world makes itself perceptible in spite of whatever simplicity she could find in almost utter nakedness". Dopodiché afferma seccamente: "The statue does not afford pleasure in contemplation"<sup>66</sup>.

Ricorre qui la questione della nudità, ma in maniera differente. La semplicità che il nudo ispira può esser conseguita, per lui, soltanto allorché l'artista, il soggetto raffigurato e lo stile impiegato rispettino il tempo, lo spazio e il quadro societario di riferimento in cui si trovano contemporaneamente a coesistere. Raffigurando Paolina (esponente mondana d'altissima classe sociale del tardo secolo XVIII e del primo XIX) in modo e stile tanto 'devianti' rispetto alla realtà corrente, un artista moderno come il

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>65</sup> Come evidenzia John Carlos Rowe: "nineteenth-century archaeology and sculpture played complementary roles in promoting the romantic classicism in sculpture, architecture, and painting that extends from the 1820s to the 1870s" (*Hawthorne's Ghost in James's Italy: Sculptural Form, Romantic Narrative, and the Function of Sexuality*, in *Roman Holidays: American Writers and Artists in Nineteenth-Century Italy*, a cura di Robert K. Martin, Leland S. Person University of Iowa Press, Iowa City 2002, p. 75). Il *dark romanticism* di Hawthorne si potrebbe includere, dal punto di vista letterario, in tale tendenza romantica, che prende a prestito dal classicismo pur mantenendo una mentalità solidamente 'gotica'; egli si definisce spesso un "Goth", implicando che le sue inclinazioni estetiche erano profondamente legate alla cultura settentrionale, germanica (e folclorica) dalla quale discendeva.

<sup>66</sup> *Italian Note-Books*, p. 168.

Canova aveva snaturato un principio estetico cui Hawthorne evidentemente teneva e che potremmo chiamare della ‘coerenza’ o ‘congruenza’. Benché senz’altro influenzato dai principi puritani, e disturbato per via d’un granitico senso morale, egli non pare insofferente tanto alla nudità *per se*, quanto alla sua rappresentazione nel contesto moderno, poiché la percepisce come espressione incoerente di un modo di fare arte inadeguato ai tempi: un emblema d’incongruenza. L’arte antica, nonostante la relativa incapacità dei moderni di sviscerare appieno i suoi più profondi principi, resterebbe al di fuori di tale categorizzazione, essendo stata creata da individui del loro tempo con soggetti a esso riferibili.

L’idea di arte che s’inferisce dai passi succitati fa approssimare Hawthorne al realismo, dato che egli accetta del movimento neoclassico solo gli elementi che contribuiscono a rappresentare la realtà storica nella sua forma corrente e *in fieri*; o meglio, nella forma meno ‘adulterata’ possibile<sup>67</sup>. Nelle osservazioni su Gibson, non avalla apertamente i moderni Pre-Raffaelliti, e il commento che li riguarda (“they have hold of the best end of the matter”) non può esser riferito, concettualmente parlando, né a questi né ai loro antitipi prerinascimentali. In ogni caso, si avvicina implicitamente alle posizioni *stilistiche* assunte dai Pre-Raffaelliti, intendendo con questa denominazione chi professava (anticamente come nell’Ottocento) canoni estetici opposti a quelli dell’idealismo pagano fatto proprio dai neoclassici. Questa opposizione è essenziale per penetrare la natura di *The Marble Faun*, opera in cui il realismo estetizzato è la direttrice principale in base alla quale i personaggi agiscono e vengono ritratti<sup>68</sup>. L’aderenza alla realtà – non solo visiva, ma profonda e caratteriale, significa prima di tutto e soprattutto

---

<sup>67</sup> ‘Realismo magico’ può essere una buona definizione per descrivere lo stile hawthorniano; parimenti, “the open-endedness of his plots”, inclusa quella di *The Marble Faun*, “is a denial of classic realism” (Millicent Bell, *Hawthorne and the Real: Bicentennial Essays* [a cura di Bell stesso], Ohio State University Press, Columbus 2005, p. 20).

<sup>68</sup> Quindi il fine principale dell’arte non è il piacere, sebbene questo sia naturalmente suscitato dall’opera che sia frutto di vera arte: “Far from distracting from reality, art is a form of reality which strips life of the fortuitous to lay bare its essentials and permit us to experience them.” In questi termini, non è “a limitation or distortion of experience, but an attempt to face it with enhanced awareness, and to deal with its essence” (Ernest van den Haag, Ralph Ross, *Passion and Social Constraint*, Aldine Transaction, New Brunswick–London 2009 [1963], pp. 229-230). Certo questo sarà vero, seguendo i principi hawthorniani, soltanto allorché l’opera sia conforme alla propria storicità.

conformarsi alla natura, nozione che coinvolge tutte le forme d'arte, inclusa la letteratura<sup>69</sup>. Riguardo a un gruppo statuario del Bernini, osserva:

[March 26] Pluto, an outrageously masculine and strenuous figure, heavily bearded, ravishing away a little, tender Proserpine, whom he holds aloft, while his forcible gripe impresses itself into her soft virgin flesh. It is very disagreeable, but it makes one feel that Bernini was a man of great ability. There are some works in literature that bear an analogy to his works in sculpture, where great power is lavished a little outside of nature, and therefore proves to be only a fashion, and not permanently adapted to the tastes of mankind.<sup>70</sup>

Il lessico rivela un cauto riconoscimento dell'efficacia delle proporzioni nel trasmettere una sensazione estetica positiva, che l'arte del Bernini, con stili e modelli ereditati dai principi classici ma in qualche misura affetti dalla 'sproporzione' tipica del Barocco, non riesce a produrre. In termini hawthorniani, la mimesi attuata dal Bernini non equivale a una riproduzione della natura, bensì all'applicazione sfalsata di norme non più capaci, all'epoca in cui il 'gruppo' fu realizzato, di trasmettere in maniera corretta il messaggio soggiacente. Con 'natura' si dovrebbe intendere, ancora, la coerenza di ciascun soggetto e di ciascuna produzione artistica con l'epoca nella quale essa è concepita. La medesima norma varrebbe in letteratura, ove la potenza narrativa o poetica, se non trattenuta o limitata dalla naturalezza espositiva, rischia di risolversi in

---

<sup>69</sup> Le modalità raffigurative concernono il problema simbolismo-allegoria, argomento sensibile sia per i Romantici sia per gli Esteti. Matthiessen lo mette in relazione con: "Coleridge's fundamental distinction between imagination and fancy", laddove con *imagination* si intenda: "the reconciliation of the general with the concrete, [...] the fusion of idea and image", e con *fancy*: "the abstract, the idea, [which] is often of greater interest than its concrete expression" (*American Renaissance*: cit., p. 337). Si è dibattuto a lungo su dove si collochi Hawthorne in queste diatribe. Magnus Ullén ha acutamente rilevato che la sua idea di arti visive e di letteratura "can be seen to transcend" ciò che era stato definito "'the stiff layers of allegory' precisely to the extent that it become the vehicle for a psychological realism that points towards the symbolical practice of Henry James, or even T.S. Eliot" (*The Half-Vanished Structure: Hawthorne's Allegorical Dialectics*, Peter Lang, Bern 2004 p. 31; si veda anche le pp. ss. per un'introduzione al sistema allegorico hawthorniano).

<sup>70</sup> *Italian Note-Books*, p. 143.

un fallimento, come le “absurd fountains, of which the water makes but the smallest part,—a little squirt or two amid a prodigious fuss of gods and monsters”<sup>71</sup>.

### **Rappresentazione artistica e rappresentatività politica**

La mostruosità potenzialmente derivante dalla mancata congruenza di creatività e naturalità nelle arti nobili viene ulteriormente esplorata in un’articolata conversazione che Hawthorne intrattiene con Mrs. Jameson, sua conoscente. Essa ha luogo al termine di una lunga passeggiata fatta insieme in scenari di alto valore simbolico (la Chiesetta del Quo Vadis, la Basilica di San Sebastiano, i cimiteri della Via Appia) e specialmente pregni di sculture. Le opinioni della donna circa gli scultori americani residenti nell’Urbe, narrate in modo tanto ironico quanto comprensivo, paiono essere condivise dall’autore:

[May 9] She pronounced a good judgment on the American sculptors now in Rome, condemning them in the mass as men with no high aims, no worthy conception of the purposes of their art, and desecrating marble by the things they wrought in it.<sup>72</sup>

In precedenza, Hawthorne aveva affermato: “Marble to an American means nothing but white limestone”<sup>73</sup>; senza dubbio un’iperbole, considerando, ad esempio, la sua ammirazione per William Story (il quale persino Mrs. Jameson aveva escluso dalla massa degli artisti non apprezzati). Il senso della critica può esser messo in relazione principalmente con il giudizio espresso intorno a Thomas Crawford (1814-1857), il cui studio a Villa Negroni, centro d’incontro per aspiranti scultori e studenti d’arte, Hawthorne visita l’11 maggio.

Ciò che vi trova gli risulta: “all with a good deal of merit, no doubt, but not a single [work] justifies Crawford’s reputation”<sup>74</sup>. È percepibile un tono sarcastico nel suo

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>73</sup> *Ibidem.*

<sup>74</sup> *Ibid.*, pp. 124-125.

definire l'artista – che prima di morire aveva affermato d'averne di fronte a sé ancora quindici anni per vivere e produrre – come: “a man who had done his best, and had done it early; for his Orpheus [una sua opera famosa] is quite as good as anything else we saw in his studio”<sup>75</sup>. Parole forti, se indirizzate a uno degli scultori neoclassici più celebrati dell'epoca. Hawthorne non tollera la sensazione d'innaturalità che promana da statue atte a celebrare personaggi moderni attraverso il gigantismo e gli stili classicheggianti, le quali però finiscono col far risaltare soltanto i loro aspetti meno eroici (come le enormi parrucche, i soprabiti, i gilet, i pantaloni alla cavallerizza e le fibbie delle scarpe nei calchi in gesso di Mason e di Washington)<sup>76</sup>.

L'effetto di tali riprese neoclassiche è piuttosto grottesco che glorioso. Gibson, che seguiva preminentemente il principio della riproduzione quale fine a se stessa, non aveva alcun interesse ‘politico’, in quanto *Britishman*, a formare una nuova identità, una nuova mentalità, mediante l'arte. Al contrario, Crawford, sua controparte americana, pare mirare, come molti altri, a rappresentare la novità e diversità incarnate dalla nazione americana impiegando il medesimo mezzo artistico. Il tipico comportamento del viaggiatore ‘estetico’ americano, tanto deriso da Story (che Hawthorne sembra comunque apprezzare più per il carattere caloroso e perspicace che per la sua bravura come artista), è spia di un implicito tentativo di parte della classe intellettuale statunitense esemplificata da Crawford: quello di fornire a una nazione ancora nascente una base estetico-celebrativa che sarebbe apparsa come fondata su canoni classici, ma che, almeno nella prospettiva hawthorniana, finiva col diventare una sorta di sottoprodotto; insomma, una innaturale e talvolta persino grottesca forma di *kitsch*.

Inoltre, Hawthorne è equidistante rispetto alle convinzioni comuni ad alcuni suoi connazionali. Come scrive Matthiessen: “unlike virtually all the other spokesmen for his

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>76</sup> “As much as it was the training ground, Italy was the graveyard of American sculpture. [...] The ‘marble ghosts’ of the Capitoline gallery, as Hawthorne referred to the ancient sculpture there [...] had more ghostly counterparts in the abandoned marbles and plasterworks of the American sculptors in Rome and Florence” (*Hawthorne, Sculpture*, cit., p. 210). La significatività metaforica degli studi italiani dei suoi compatrioti in quanto rappresentativi dello stato dell'arte americana è evidente dall'insistenza su alcuni aspetti descrittivi: le opere d'arte viste come scheletri, lasciati non finiti e privi di qualsiasi forza artistica; “ghosts” è qui emblematico dell'assenza, l'opposto di ‘spirito’ quale creatività attiva e produttiva.

day, he could never feel that America was a new world”<sup>77</sup>. Ovvero comprendeva dell’America l’*animus* oscuro, la sua tradizione e tutto ciò che vi era di problematico nel suo passato<sup>78</sup>. I personaggi di *The Marble Faun* (che sono tutti, tranne uno, artisti anglosassoni) si muovono lungo le sponde di tale baratro pericoloso, via via conoscendo ed esplorando mediante il proprio retroterra nazionale e la propria sensibilità culturale il rapporto con le origini e con le percezioni estetiche.

È tuttavia necessario esser cauti nel giudicare le opinioni di Hawthorne riguardo al realismo in campo artistico relativamente alle epoche passate. L’autore non nega il valore del passato. Semplicemente, e pessimisticamente, sottolinea l’impossibilità di impiegarlo quale strumento per svelare il mistero della vita. Un accenno a tale posizione si ravvisa, in merito alla scultura, in un’osservazione circa il *Gruppo di Laocoonte*:

[March 23] It is such a type of human beings, struggling with an inextricable trouble, and entangled in a complication which they cannot free themselves from by their own efforts, and out of which Heaven alone can help them. [...] I looked at Canova’s Perseus, and thought it exceedingly beautiful, but found myself less and less contented after a moment or two, though I could not tell why. Afterwards, looking at the Apollo, the recollection of the Perseus disgusted me, and yet I really cannot explain how one is better than the other.<sup>79</sup>

Questa memoria è datata 25 marzo. L’affermazione circa Paolina Bonaparte, il 18 aprile. Nel mentre, la rovinosa, decadente e malsana atmosfera dell’Urbe ha evidentemente prodotto qualche effetto, come pure le lunghe ore trascorse a vagare per le strade, i musei, le ville e i fori congestionati di materiali e, per la maggior parte, orrendamente negletti. Il ‘momento estetico’ di Hawthorne consiste ora, primariamente, di una pressante reiterazione di perdita e abbandono (la sua prima

---

<sup>77</sup> *American Renaissance*, cit, p. 322.

<sup>78</sup> Per una trattazione approfondita, si veda Jennifer Clark, *The American Idea of England, 1776-1840: Transatlantic Writing*, Routledge, London 2013.

<sup>79</sup> *Italian Note-Books*, p. 132.

impressione della città) unita alla meraviglia esercitata dalla possanza delle opere antiche:

[April 12]] I am partly sensible that some unwritten rules of taste are making their way into my mind; that all this Greek beauty has done something towards refining me, though I am still, however, a very sturdy Goth.<sup>80</sup>

Come nel romanzo a venire, Roma stessa è venuta a incarnare un “inextricable trouble” dalle cui spire è difficile – come poi sperimenteranno i personaggi – riuscire da soli a districarsi. La contemplazione del *Perseo* di Canova costituisce, per il modo in cui è narrata, una sorta di autoanalisi tesa a interrogare se stesso circa l'importanza e pregnanza del gusto; benché non si dia una risposta definitiva, Hawthorne in seguito scopre che la potenza estetica delle opere antiche starebbe nella loro aderenza alla realtà, al gusto e alle virtù allora presenti. Chiaramente, tale riconoscimento assume una più ampia implicazione morale allorché l'opera d'arte venga a incarnare la condizione dell'uomo colto che vuole agire secondo i mezzi morali ed etici strutturalmente concessigli. I personaggi del romanzo, infatti, fluttuano in una congerie di accadimenti e stimoli che li renderanno, infine, solo più coscienti dell'impossibilità – e inopportunità – di potersi liberare da tale intreccio. Più tentano di spiegare a se stessi il mondo che si dipana loro dinanzi, più scoprono che la virtù ‘plastica’, implicante sia la capacità di comprendere sia la resilienza di cui sono dotati, è impedita da una gabbia marmorea e limitante. Nel romanzo sarà rilevabile, sulla medesima falsariga, un sostrato di passato, un trascorso complesso, perturbante e insondabile, che contribuisce al loro essere *entangled*, come in una fitta trama, appunto, la trama del narrato stesso<sup>81</sup>.

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>81</sup> Nel romanzo, la forza dell'arte si presenta come spirito irrazionale al quale gli artisti-personaggi debbono arrendersi in modo da conseguire la piena creaturalità; ma dato che l'arte e il suo vettore sono entrambi imperfetti, la conclusione pessimistica cui si giunge è che le virtù ‘profetiche’ classicamente ascritte agli artisti servono solo a sottolineare l'ontologica *absentia* delle loro capacità ermeneutiche. Questa tensione verso una necessità inappagata è evidente nel modo in cui le figure del narrato si relazionano a se stesse e le une alle altre. Come si vedrà, il personaggio più ‘compiuto’, lo

---

scultore Kenyon, non è che: “an artist observer, whose prospects of happiness and relations to the lives of others constitute just such a problem”, problema che non trova infine soluzione. Il divario tra la razionalità creativa e l’inclinazione a superare la razionalità per conseguire una creatività sfrenata e irrazionale è insuperabile, poiché qualsiasi azione si intraprenda, sia che l’artista scelga di sperimentare “the warmth of life” o di perseguire invece l’“ideal service of art”, la sua condizione d’imperfetta consapevolezza del proprio essere e dell’essenza del mondo resta tale (Millicent Bell, *The Artists of the Novels: Coverdale, Holgrave, Kenyon*, in Harold Bloom, *Nathaniel Hawthorne*, Chelsea House, New York 2007, p. 24 e ss.). Ciò nondimeno, la tragedia dell’artista si consuma tra l’iniziale illusione di poter leggere e anche trasformare la realtà e la forza trainante della creatività ch’egli è costretto a seguire ma che si rivela essere illusoria e delusoria; e ciò per quanto si cerchi ardentemente di esserne ‘posseduti’.



## Capitolo II

### Il fauno

#### **Mito, commistione e ricezione**

Il passato è un mezzo che Hawthorne utilizza per trasportare la trama dei suoi racconti su un piano di alterità rispetto alla realtà corrente. In *The Marble Faun* (ambientato nel secolo XIX), l'antichità viene evocata attraverso le ambientazioni monumentali e la giustapposizione 'fantasmagorica' del Conte di Monte Beni e della figura del fauno, che combina i tratti della religione e del folclore italici insieme con la scultura in un unico oggetto: la statua prassitelea che dà il nome alla narrazione e che va quindi esaminato *per se*.

Nei *Note-Books*, l'incontro con la scultura attribuita a Prassitele è datata "April 22nd", un momento in cui la sensibilità autoriale pare essere già stata affinata dalla frequentazione della classicità, e subito dopo aver contemplato il *Ratto di Europa*:

We afterwards went into the sculpture-gallery, where I looked at the Faun of Praxiteles, and was sensible of a peculiar charm in it; a sylvan beauty and homeliness, friendly and wild at once. The lengthened, but not preposterous ears, and the little tail, which we infer, have an exquisite effect, and make the spectator smile in his very heart. This race of fauns was the most delightful of all that antiquity imagined. It seems to me that a story, with all sorts of fun and pathos in it, might be contrived on the idea of their species having become intermingled with the human race; a family with the faun blood in them having prolonged itself from the classic era till our own days. The tail might have disappeared, by dint of constant intermarriages with ordinary mortals; but the pretty hairy ears should occasionally reappear in members of the family; and the moral instincts and intellectual characteristics of the faun might be most

picturesquely brought out, without detriment to the human interest of the story.”<sup>1</sup>

Il passo costituisce una rilevante sintesi di elementi pronti a fornire le basi di un’opera letteraria. Vi si ritrovano un’accresciuta sensibilità estetica filtrata attraverso gli occhi di un ‘Goto’ anglosassone dall’animo religioso; l’apprezzamento della forma classica interpretata da Prassitele, maestro ellenico di proporzione e armonia; l’interesse per un elemento folclorico, il fauno, che riporta in realtà a tempi preclassici ed è profondamente radicato nell’immaginario pagano italico; la questione dell’arte in quanto tale in relazione alla morale; l’elemento ‘silvano’, naturale, che si mescola a quello animale entro la figura stessa e che oltrepassa in modo innaturale (diremmo, moralmente parlando, in modo ‘impuro’) i limiti costituiti tra fisico e metafisico dando origine a una discendenza mitica che si estenderebbe sino al presente. Ciò si combina in una trama molto meno arcadica di quanto non lasci trasparire il narratore con le sue descrizioni apparentemente idilliache, incantate. Tale ‘congerie’, nel particolare periodo in cui l’opera viene composta, spinge ad analizzare il testo quale *repositorium* organico d’una particolare forma di classicismo romantico che mostra già alcuni tratti tipici di quello che diverrà a breve l’estetismo *stricto sensu*.

La nozione di “fauno” come risulta filtrata attraverso la tradizione letteraria è fondamentalmente basata sulla commistione e conseguente identificazione di divinità, demoni o forze della natura più o meno personalizzati ma derivanti da culture – e riportanti a nozioni – profondamente diverse le une dalle altre, seppur affini sotto alcuni aspetti. A ciò contribuì senz’altro il sincretismo analogico operato nella classicità latina, che divenne poi filtro per eccellenza per il cui tramite si è fondato gran parte del canone occidentale.

Per analizzare tale processo in riferimento alla figura del fauno e dei suoi significati sia originari sia attribuiti successivamente – perciò anche quelli di *The Marble Faun* –, si devono mettere a confronto almeno tre, se non quattro, figure mitologiche: il

---

<sup>1</sup> *Italian Note-Books*, pp. 172-173.

satiro e gli dèi Pan e Silvano; una quarta divinità, Fauno, nonostante l'associazione immediata evocata dal nome, andrà invece considerata a parte.

Le caratteristiche del satiro (come Sileno o i sileni) e di Pan sono in origine molto poco somiglianti. Divinità geniali maschili incarnanti la vita naturale, i satiri sono legati saldamente ai rituali delle feste dionisie, facendo parte del corteo bacchico. Il loro lato naturale è evidente, nelle raffigurazioni come nell'immaginario popolare, negli aspetti bestiali che li contraddistinguono (naso camuso, capelli arruffati, orecchie caprine, corta coda di cavallo o di capra). Osserva a questo proposito Hodder Westropp, contemporaneo di Hawthorne:

Their characteristics are limbs powerfully built, but not ennobled by gymnastics, sometimes flabby, sometimes firm; snub-nosed, and otherwise unnobly formed countenances, with pointed goat-like ears; sometimes also protuberances on the neck, and in old figures baldness of the forehead; the hair bristly and often erect; moreover, a scanty tail; these are the marks, in very manifold gradations, however, of the figures which were called satyrs in the genuine language of Greek poetry and art, from which the Roman poets first ventured to depart, who identified them with the Roman fauni, who are described as half men, half goats, and with horns.

Chiosa poi sulla natura ambivalente dei satiri:

Sometimes, however, the satyrs rise into very noble, slender shapes, which are scarcely betrayed by anything but the pointed ears. Winckelman [*sic*] says, "The most beautiful statues of fauns present to us an image of ripe beautiful youth, in perfect proportion. Several statues of young satyrs and fauns, resembling each other in attitude and feature, have been found in Rome, the original of which, it is

possible, was the celebrated satyr of Praxiteles, which was regarded by the artist himself as his best work.<sup>2</sup>

Dati importanti, anche ai fini di un'analisi della futura commistione, sono che il satiro abbia in origine membra del tutto umane e che oscilli tra un aspetto attraente e uno più grottesco.

Rispetto alle deità naturali *sticto sensu* (ovvero gli spiriti della natura il cui aspetto è meno codificato e raffigurato), i satiri appaiono nelle raffigurazioni in qualche modo già invecchiati, il che può far inferire un simbolo di saggezza, di 'acculturamento'; non solo il loro aspetto è fortemente antropomorfizzato, ma il loro operato è già decisamente umanizzato. Compartecipando dell'euforia dionisiaca, essi sembrano incarnare l'effetto di quello che è uno dei più antichi e simbolicamente più pregni interventi umani sulla natura, ossia la vinificazione<sup>3</sup>. È dall'ebbrezza del vino – indotta e artificiale – che essi derivano quel lato lascivo, sensuale e malizioso consacrato dal mito e dalla letteratura.

Doppia è l'immagine del satiro nel mito greco: di bevitore e orgiasta da una parte, e dall'altra quella risultante da una commistione ancora più antica, l'identificazione dei satiri con i sileni, divinità rurali dell'acqua. I sileni erano caratterizzati da facoltà divinatorie e musicali ed erano associati alla fecondità, avendo anch'essi coda e orecchie equine (il che conduce ai miti dei più noti Mida e Marsia). Satiri e sileni, nell'età classica, acquisiscono pertanto un significato di altissima acculturazione, pur fungendo quasi da *trait d'union* fra mondo naturale e mondo umanamente trasformato; divengono mezzo e metafora che rappresenta la Natura in quanto entità primigenia, il Divino quale tensione *ad originem*, e l'Arte come modificazione della materia in senso antropico. È importante ricordare che, nel sileno per eccellenza – appunto, Sileno –, già definito 'satiro' nel mito, sono presenti aspetti di una natura nient'affatto dionisiaca, bensì armoniosa, dolce, come ancora non intaccata dall'aspetto umanizzante di violenza, lussuria, ubriachezza e stupro, natura acquistata

---

<sup>2</sup> Hodder M. Westropp, *Handbook of Archaeology*, Bell and Daldy, London 1867, pp. 184-185.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 185.

dalla categoria dei satiri con la scoperta del vino e cristallizzata nel *satyricum drama* e nelle danze sisinniche.

Quello tra satiro e sileno è, insomma, un insieme di commistioni difficilmente districabile perché spesso coesistenti nel medesimo periodo entro lo stesso afflato rappresentativo:

The older satyrs were generally named Sileni, but one of these Sileni is commonly known as the Silenus, who always accompanies Dionysus. He is usually represented as a jovial old man, with a bald head, a puck nose, fat and round, and generally intoxicated.<sup>4</sup>

Le deformità di Sileno, tuttavia, paiono più un'eccezione che non la regola, poiché quantitativamente le rappresentazioni dei satiri presentano le seguenti caratteristiche:

1. The gracefully reclining flute-players, with indolence, and a slight dash of petulance, but without rudeness in the expression.
2. The sturdy and joyous figures of the cymbalists.
3. Dancers.
4. The wild enthusiastic, inspired by Bacchus.
5. Slender and powerfully-built hunters.
6. Satyrs lying at ease, often with pretension to the completion of some great work.
7. Sleepers stretched out comfortably, also in coarse and indecent manner, exhaling the perfumes of wine.
8. Lascivious satyrs, drawing the garments from the persons of Bacchantes and Hermaphrodites, and struggling with them.
9. Satyrs occupied with the processes of preparing wine in the earliest and simplest manner, and exhibiting their rude efforts with a sort of pride.
10. Carousing figures pouring out wine for themselves.
11. The combatants of the Tyrrhenians, amid whose wildness there gleams through, nevertheless, an insolent joviality. Earlier antiquity formed satyrs more of bugbears and caricatures; the more tender and

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 185.

youthful forms, in which there is combined with the satiric character and exceedingly graceful figure and an amiable roguishness, first made their appearance in the later Attic school.<sup>5</sup>

La descrizione accennata corrisponde tuttavia a quella che è divenuta nell'immaginario collettivo non tanto la figura del satiro, quanto quella del fauno. O meglio, è con l'appellativo di fauno (sulla cui natura si tornerà a breve) che si è poi nel tempo



*Pan insegna al pastorello Dafni l'arte della musica. Copia romana dall'originale greco di Eliodoro, c. 100 a.E.V. – II secolo E.V. Napoli, Museo Archeologico*

identificato quello che, in realtà, non è che un satiro: un essere dall'aspetto quasi del tutto umano, spesso gradevole e con solo qualche attributo animale. Il satiro, invece, ha assunto l'aspetto di un dio dalle zampe caprine, quel Pan il cui nome si faceva derivare paretimologicamente da πᾶς [παν-] 'tutto'<sup>6</sup>.

Pan viene rappresentato come arcadico dio dei boschi, con piedi caprini e una propensione alla musica<sup>7</sup>. Nel mito anteriore, però, non troviamo riferimenti a viziosità o malignità di sorta, essendo l'interpretazione relativa ai terrori da lui suscitati nei viaggiatori probabilmente successiva, e derivante dalla commutazione di chiasso e di silenzio. Il terrore

<sup>5</sup> *Ibidem.*

<sup>6</sup> Pan può considerarsi divinità fra le più "trasversali" e comuni entro la ricezione del mito, a partire dall'episodio narrato da Plutarco in cui una voce misteriosa di origine sovranaturale avrebbe annunciato che il grande dio Pan era morto; si veda *The Classical Tradition*, a cura di Anthony Grafton, Glenn W. Most, Salvatore Settis, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (MA)–London (UK) 2010, p. 683. Afferma Robert Graves: "Pan, whose name is usually derived from *paiein*, 'to pasture', stands for the 'devil', or 'upright man, of the Arcadian fertility cult, which closely resembled the witch cult of North-western Europe. This man, dressed in a goat-skin, was the chosen lover of the Maenads during their drunken orgies on the high mountains, and sooner or later paid for his privilege with death" (*The Greek Myths*, 26.1). C'è da dubitare della ricostruzione etimologica data da Graves; il passo è però utile quale *summa* delle paretimologie nate ascientificamente per spiegare l'origine del dio, le quali mostrano come il suo carattere si formi, in ogni caso, sul precario equilibrio tra pulsione erotica (come nel mito di Siringa) e aureo ordine arcadico, ovvero tra propensione al caos e pace silvestre.

<sup>7</sup> Si veda Hodder M. Westropp, *Handbook of Archaeology*, cit., p. 187.

panico era in origine il silenzio meridiano imposto dal Pan dormiente nella terribile ora in cui la luce è al suo zenit e che, se interrotto, poteva portare all'ira del dio.

Su questa base, precisamente sul meriggio e sullo splendere del sole, la figura del fauno letterario ha molto costruito, contribuendo a dare di sé un'immagine umbratile che anche Donatello, il fauno hawthorniano, ha ereditato. Pan, nella sua veste arcaica, ci appare quasi come la migliore controparte di Apollo e come dio di ordine: divinità della natura incolta (in quanto boschiva, incontaminata) ma al contempo portatrice della virtù musicopoietica, efficace metafora di equilibrio tra mondo primigenio e acculturamento successivo<sup>8</sup>.

Satiri, sileni e panischi vanno dunque a corrispondere gli uni agli altri già in ambito ellenico mantenendo alcuni tratti essenziali: il contesto oscillante tra il silvano e l'agreste; il legame con il divino e l'umano a un tempo; le caratteristiche più o meno ferine; una certa propensione all'arte così come all'erotismo. Sebbene alcuni di questi possano venire ulteriormente raggruppati, è utile tenerli separati per una più agevole considerazione dell'ultima grande commistione di tale figura nel contesto italico e successivamente della ricezione letteraria in ispecie.

Il quadro mitico romano originario va infatti ad aggiungere ulteriore simbolicità agli elementi già evidenziati. Due sono le divinità italiche che più si approssimano alla nozione fauno-satiresca del sincretismo endogeno greco: Silvano (identificato con Pan, ma più benevolo verso gli uomini) e Fauno, la cui natura è ancora oggetto di dibattito. Fondamentalmente, quest'ultimo è un dio di difficile raffigurazione associato in epoca arcaica sia alla selva sia agli armenti, di cui era protettore contro i lupi; veniva pertanto detto *lupercus*, e ben due feste gli erano celebrate: i Faunalia (il 5 dicembre) e i Lupercalia (il 15 febbraio). Nonostante gli attributi benefici, Fauno era associato a forze naturali incontrollabili, e quindi caotiche persino agli occhi dei suoi adoratori<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Pan, Apollo e i satiri sono saldamente connessi nel mito per via della musica di cui sono maestri e del legame ambivalente di questa ora con la naturalità prelinguistica ora con il progresso culturale; si veda, per le congetture popolari nate dalla ricezione, Robert Graves, *The Greek Myths*, 21, nonché *infra*.

<sup>9</sup> Vale la pena, per una panoramica delle fonti e delle attribuzioni antiche del nome e del personaggio, di riportare per intero la voce corrispondente data da Johann Jacob Hofmann nel suo dettagliatissimo *Lexicon universale: Antiquissimus Aboriginum Rex, fil. Pici, pater Latini. A Fando dictus, quia vaticinia versibus, quos publice recitabant, immiscere solitus est. Religionem variis ceremoniis instruxit, solitudinis amator. Unde Pan*

Si può supporre in questa sede che l'identificazione di Pan con Fauno, come pure il perpetuarsi di una certa tradizione e caratterizzazione che lo riguarda, sia dovuta a una suggestione paretimologica o parafonica tra i nomi, o – si potrebbe anche dire e – alla tendenza antropomorfizzante ellenica nei confronti di una divinità i cui tratti figurativi non erano così ben definiti<sup>10</sup>. Fauno è il dio del sussurro, dello stormire tra le

---

*creditus, a quo rustica praedicta numina genita putantur, quos Faunos vel Silvanos poetae appellant, cornutis capitibus, et caprinis pedibus insignes. Regnavit Annos 44. Dionys. Halicarn. Antiq. Rom. l. 1. p. 24. Aurel. Victor de orig. gentis Rom. Lactant. Firm. d. F. R. l. 1. c. 22. Ceterum de Fauno, et Faunis vide N. Comitem Mytholog. l. 5. c. 9. Nic. Lloyd. Addo, duos fuisse Faunos, Aboriginum Reges, priscum, et iuniorum testantur, Manetho Aegyptius, Dionys. Halicarn. et alii: quorum ille vixit circa A. M. 2520. secundum Funecium, regnante apud Assyrios Amynta: hic Anno 3724. regnare coepit, Pici fil. qui et cives suos, ritu ferarum viventes, mitiorem vitam docuit, et primus loca certis Numinibus, et aedisicia quaedam ac lucos sacravit: a quo et Fana sunt dicta. Vir nempe sapiens erat, cuius Philosophiam rudibus ac rusticis carminibus, de morum et Reip. constitutione, traditam fuisse, innuit Virg. cum ait: Carmina quae antiqui Fauni Satyrique canebant. Notanter, canebant: Unde et Pici uxor Canens dicta est, quod collapsum illud Philosophiae Musicae studium in Italia restaurasset, Ovid. Met. l. 14. Eo regnante Evander cum mediocri Arcadum globo in Latium venit, et Fauni liberalitate agros ac montem, quem postea Palatinum nominavit, accepit, Iustin. l. 43. c. 1. Post mortem, a Romanis, tamquam unus indigetum sacris carminibusque honoratus est: ad quem illi Panicos terrores referre solebant. Sed Cotta, vir emunitionis naris, negat apud Cic. Faunos esse, aut eorum voces unquam fuisse auditas: unde quidquid horum silvestrium Deorum, verat de Fauno historiae, superstitio attexuit, facile collabitur. Habuit Faunus Romae post Romulum templum, in monte Caelio, circulari formâ, multis in ambitu columnis adornatum: et aedem in Ins. Tiberina, quam Domitius Ahenobarbus, et Scribonius Aediles ex multatitia pecunia condiderunt, vide Ioh. Rosin. Antiq. Rom. l. 2. c. 17. Plura vero de Fauno, quem Graeci Πάναξ dixere, et aucupii venationisque leporum praesidem habuere; de Faunis item, horumque a Satyris ac Silvanis diversitate, apud Salmas. ad Solin. p. 413. et seqq” (Jacob. Hackius, Cornel. Boutesteyn, Petr. Vander Aa, & Jord. Luchtmans, Leiden 1698).*

<sup>10</sup> Anche in questo caso la commistione, che ha interessato anche la divinità italica deputata in particolare ai boschi, ha ora scisso ora riunito le figure a seconda della tradizione culturale soggiacente, che questa fosse più italica, grecizzante od orientale: “Writers do not specifically equate Faunus with Silvanus before late antiquity. The unknown author of the *Origo Gentis Romanae* (4.6), formerly ascribed to Aurelius Victor, could not decide whether Faunus was Silvanus, Inuus or Pan; and the anonymous writer Pseudo-Servius (*Geor.* 1.20) records the belief that Faunus was Silvanus. Yet confusion between the two gods must go back much earlier, at least to the first century B.C., when they appear interchanged in the same episode recounted by Livy (2.7.2) [...] Other authors associate Silvanus and Faunus, but distinguish them as separate religious entities. In the same breath Martial (10.92.4f) speaks of the altars (*arae*) of Silvanus and the pine and oaks of the Fauns (*pinus ilicesque Faunorum*); Grattius (*Cyneg.* 1.20) lumps together Faunus, Maenalius (i.e., Pan), the Naides, Magna Mater and a ‘rejoicing’ (*gaudens*) Silvanus in one verse; Ovid (*Met.* 1.192-193) has Nymphs, Fauns, Satyrs and *Monticolae Silvani* in the same rustic landscape; and the Elder Pliny (*NH* 12.3) and some manuscripts of Augustine (*Civ. Dei* 15.23) juxtapose *Silvani* and Fauns. A metrical inscription from Africa Proconsularis also couples the two gods who complement one another particularly in verse [...] Poets, however, clearly preferred Faunus to Silvanus who was evidently a bit too mundane for lofty bucolic poetry”; e tuttavia “[b]eyond their fondness for sacred groves, the woods and sometimes flocks, Silvanus and Faunus have little in common” (Peter F. Dorsey, *The Cult of Silvanus: A Study in Roman Folk Religion*, Brill, Leiden–New York–Köln 1992, pp. 34-35). Tali sovrapposizioni, avvenute già in epoca antica e proseguite per tutto il periodo tardoromano, danno conto del fatto che si tratta di una commistione da subito produttiva sotto il profilo della ricezione, e che è arrivata a interessare l'immaginario narrativo sino a tempi recenti, come dimostrano le sue declinazioni in età moderna.



foglie, delle ombre, molto diverso dal Pan o anche dai satiri-sileni già estetizzati nel marmo dall'arte greca. Fauno è un dio oscuro che mantiene un legame molto più forte sia con la terra e col sangue sia con l'aspetto più violento dell'immaginario mitico. È qui che le vie iconografica e mitografica divergono. Le statue elleniche dei satiri (già modificati nei loro attributi distintivi in epoca classica) furono dette di fauni, mentre



*Il dio Silvano.  
Roma, Musei Capitolini*

Fauno, stemperata la pregnanza del suo atavico culto tra le genti latine, si frantumò sotto forma di denominazione data alla moltitudine di genî che si credeva popolassero le campagne, fondendo caratteristiche sue proprie con elementi orgiastici della versione satiresca greca e con gli attributi fisici di Pan.

### **Hawthorne e le suggestioni faunesche**

Dal punto di vista iconografico, il fauno da cui trae spunto Nathaniel Hawthorne è essenzialmente un satiro dalle caratteristiche formali classiche: un giovinetto dai tratti 'panici', il cui marchio distintivo sta nell'accento di orecchie allungate intuibili sotto la folta capigliatura. L'incontro con la scultura attribuita, nella forma originale, a Prassitele, si situa in un momento in cui la sensibilità dell'Autore è già stata affinata dalla vicinanza alla genuina classicità e appena dopo aver nuovamente osservato *Il ratto di Europa*:

*April 22nd [...]* We afterwards went into the sculpture-gallery, where I looked at the Faun of Praxiteles, and was sensible of a peculiar charm in it; a sylvan beauty and homeliness, friendly and wild at once. The lengthened, but not preposterous ears, and the little tail, which we infer, have an exquisite effect, and make the spectator smile in his very heart. This race of fauns was the most delightful of all that antiquity imagined. It seems to me that a story, with all sorts of fun and pathos in it, might be contrived on the idea of their

species having become intermingled with the human race; a family with the faun blood in them having prolonged itself from the classic era till our own days. The tail might have disappeared, by dint of constant intermarriages with ordinary mortals; but the pretty hairy ears should occasionally reappear in members of the family; and the moral instincts and intellectual characteristics of the faun might be most picturesquely brought out, without detriment to the human interest of the story.<sup>11</sup>

Si tratta di una significativa sintetizzazione di vari elementi pronti a divenire materia letteraria. Vi troviamo un'accentuata sensibilità estetica filtrata attraverso gli occhi di un *Goth* con una spiccata inclinazione religiosa; l'apprezzamento della forma classica espressa nell'opera di Prassitele, maestro ellenico di proporzioni e armonia; l'interesse in un oggetto come il fauno che in realtà riporta a tempi preclassici ed è profondamente radicato nell'immaginario folclorico pagano; il lato naturale umano che si mischia a quello ferino entro la rappresentazione marmorea e che finisce con l'oltrepassare i limiti costituiti, dando vita a una discendenza mitica estendentesi fino al presente.

Nel romanzo ritroviamo il fauno sotto forma di Donatello, giovane nobile italiano che accompagna i tre personaggi anglosassoni del circolo estetizzante intorno al quale è costruita la vicenda: le pittrici Miriam e Hilda e lo scultore Kenyon. Nel primo capitolo, Donatello e i tre amici si trovano di fronte al Fauno di Prassitele, e qui la descrizione della statua fatta nel diario viene ripresa in stile più narrativo:

The Faun is the marble image of a young man, leaning his right arm on the trunk or stump of a tree; one hand hangs carelessly by his side; in the other he holds the fragment of a pipe, or some such sylvan instrument of music. His only garment - a lion's skin, with the claws upon his shoulder - falls halfway down his back, leaving the limbs and the entire front of the figure nude. The form, thus

---

<sup>11</sup> *Italian Note-Books*, cit., pp. 172-173.

displayed, is marvelously graceful, but has a fuller and more rounded outline, more flesh, and less of heroic muscle, than the old sculptors were wont to assign to their types of masculine beauty. The character of the face corresponds to the figure; it is most agreeable in outline and feature, but rounded and somewhat voluptuously developed, especially about the throat and chin; the nose is almost straight, but very slightly curves inward, thereby acquiring an indescribable charm of geniality and humor. The mouth, with its full yet delicate lips, seems so nearly to smile outright, that it calls forth a responsive smile. The whole statue – unlike anything else that ever was wrought in that severe material of marble – conveys the idea of an amiable and sensual creature, easy, mirthful, apt for jollity, yet not incapable of being touched by pathos. It is impossible to gaze long at this stone image without conceiving a kindly sentiment towards it, as if its substance were warm to the touch, and imbued with actual life. It comes very close to some of our pleasantest sympathies.<sup>12</sup>

Il passo è rilevante sia perché dà voce al sentimento autoriale solo parzialmente espresso nel taccuino, sia perché rappresenta il riflesso delle sensazioni dei personaggi che lo contempiono. Si tratta di una descrizione profondamente soggettivizzata, che prescinde dal dato oggettivo grazie all'uso di sintagmi riportabili all'ambito del gusto (*marvelously graceful, indescribable charm of geniality and humor, it calls forth a responsive smile, etc.*). La statua viene descritta come ispirante sensualità e voluttà. Le forme arrotondate, piacevoli, e gli arti lasciati cascare in modo noncurante, non affettato, la rendono agli occhi del narratore onnisciente diversa da qualsiasi altra figura scolpita nel marmo.

---

<sup>12</sup> Nathaniel Hawthorne, *The Marble Faun*, edited by Susan L. Rattiner, Dover-Thrift Editions, Dover, Mineola (New York) 2004, pp. 3-4. L'edizione riporta il testo originale della *Riverside Edition* normalizzando e correggendo alcuni errori tipografici e di *spelling*. Salvo laddove altrimenti indicato, tutte le citazioni dal romanzo sono tratte da questa edizione; in chiusura di ognuna si indicheranno, d'ora in poi, solo le pagine.



*Satiro a riposo. Copia romana da originale prassiteleo della metà del IV secolo a.E.V. datato al 130 E.V. Roma, Musei Capitolini*

Tale descrizione iperbolica può essere intesa come pretesto necessario per giustificare una trama tutta fondata sulla peculiarità di questa specifica figura, che verrà rispecchiata nel personaggio di Donatello. Tuttavia, in quanto trasfigurazione collettiva dei personaggi-percettori che la osservano e i cui pensieri sono espressi dal narratore, l'osservazione equivale anche a una precisa 'dichiarazione di poetica', ovvero all'assunzione di un punto di vista soggettivo ma condiviso attraverso cui saranno poi filtrate le molte descrizioni ecfrastiche<sup>13</sup>.

Ciò emerge dalla posizione del passo in questione rispetto al resto del primo capitolo. Si situa appena dopo il dialogo dei quattro amici, quando Kenyon chiede a Donatello di assumere l'esatta espressione e posizione della

<sup>13</sup> Le descrizioni ecfrastiche hawthorniane risaltano, rispetto all'atmosfera trasognata della Roma papalina, per il loro peculiare realismo, e si concentrano sugli elementi mimetici del soggetto rappresentato, come quando Hilda vaga nella "emptiness of picture galleries" e si concentra sui maestri della scuola olandese, nei cui dipinti si osserva, ad esempio, un "long-stalked wineglass, transparent and full of shifting reflection, or a bit of bread and cheese, or an overripe peach with a fly upon it, truer than reality itself" (p. 209). I punti di vista dei personaggi in fatto, soprattutto, di arte equivalgono al tentativo di Hawthorne di controllare lo spazio artistico, di cui egli spesso si dichiara 'difficile' ammiratore e percettore; la chiara visione, nel passo menzionato riguardante Hilda, è ostacolata da un demone "whose influence causes viewers to appreciate only the most rudimentary mimesis, who puts art in opposition to nature, and who reduces the Italian masters to a 'fashion' that ought to be, like Hawthorne's Gentle Reader, 'buried'" (Nancy Glazener, *Reading for Realism: The History of a U.S. Literary Institution, 1850-1910*, Duke University Press, Durham and London 1997, p. 72). La nozione di realtà rappresentata rispetto a realtà naturale è un caposaldo del dilemma cognitivo del romanzo, e si estende da Hilda agli altri personaggi.

statua e una volta verificata la sua stupefacente somiglianza con essa. Alla descrizione segue poi, sino alla fine del capitolo, una lunga argomentazione di natura moraleggiante, in cui vengono messi in evidenza, nel carattere della statua, l'assenza di severità morale, di qualsiasi ingrediente eroico, nonché di alcun principio di virtù. Del fauno viene sottolineata la natura animale solo parzialmente addomesticabile ed educabile:

It is possible, too, that the Faun might be educated through the medium of his emotions, so that the coarser animal portion of his nature might eventually be thrown into the background, though never utterly expelled. (p. 4)

Ciò si lega alla nozione binomiale di natura e arte:

The animal nature, indeed, is a most essential part of the faun's composition; for the characteristics of the brute creation meet and combine with those of humanity in this strange yet true and natural conception of antique poetry and art. (*ibidem*)

Lo 'strano eppur naturale concetto' pare essere la statua stessa quale sinolo di forma, soggetto e materiale, che viene a sua volta qualificata con un binomio solo in apparenza sinestesico: poesia e arte sono qui da intendersi in modo più ampio che non nel senso stratificato di forma codificata da una parte e di tecnica materialmente produttiva di rappresentazione dall'altra. Nel contesto si dice di Prassitele:

[He] has subtly diffused throughout his work that mute mystery which so hopelessly perplexes us whenever we attempt to gain an intellectual or sympathetic knowledge of the lower orders of creation [...] Only a sculptor of the finest imagination, the most delicate taste, the sweetest feeling, and the rarest artistic skill - in a word, a sculptor and a poet, too - could have first dreamed of a faun in this guise. (*ibidem*)

Il narratore mette così in relazione la capacità di rendere sensibilmente l'inesprimibile della creazione (nel medesimo contesto definito anche *riddle*) e pone scultore e poeta sullo stesso livello, anzi, ne fa davvero una diade inscindibile predicandone l'equipollenza. Lo scultore-poeta è poeta in quanto artista e artista in quanto poeta, ovvero (ri)creatore, formatore poetico e ricostruttore, nell'opera d'arte particolare, di un certo *arcanum mundi*. In quest'ottica, perciò, il Fauno prassiteliano è davvero “unlike anything else that ever was wrought in that severe material of marble”, poiché corrisponde, nelle sue peculiarità – proprie di ogni singola opera d'arte – a un sentire soggettivo che cerca di inferire l'universale dal particolare, come dà a intendere, qualche riga prima dei passi citati, lo scultore Kenyon, le cui parole lasciano trasparire le preferenze autoriali per la scultura rispetto alla pittura:

The portraiture is perfect in character, sentiment, and feature. If it were a picture, the resemblance might be half illusive and imaginary; but here, in this Pentelic marble, it is a substantial fact, and may be tested by absolute touch and measurement. (p. 2)

Il soggetto della rappresentazione è egualmente rilevante. I quattro stanno osservando un fauno che è in realtà un satiro, secondo le giustapposizioni semantiche e mitiche considerate sopra.

Sul piano artistico, tale assunto si estende alla rappresentazione finzionale della realtà: “whereas the boundedness of any scheme of representation is important to recognize, its ability to be productive within its limits has value as well”<sup>14</sup>. In altri termini: se l'opera d'arte figurale o plastica è fotografia della realtà colta in un preciso momento e declinata a seconda del gusto e della ricezione dell'osservatore, tale fotografia, sebbene necessariamente incompleta rispetto alla totalità delle possibilità interpretative insite in ogni opera d'arte, ha comunque un valore proprio nella sua limitatezza. Laddove per finzionale si intenda romanzesco, sarà possibile attribuire

---

<sup>14</sup> Nancy Glazener, *Reading for Realism*, cit., p. 75.

eguale valore all'opera letteraria, e al *romance* in particolare. In esso, la percezione personale dell'osservatore rende ogni narrazione altamente evocativa sul piano semico e interpretativo anche grazie al *medium* attraverso cui viene trasmessa al lettore, *medium* rappresentato dalla convenzione della scrittura e della lingua. Ciò avviene nonostante la formale e naturale finitezza di ogni narrazione, che è per sua natura soggettiva.

Sulla stessa falsariga è possibile leggere nel nostro caso particolare la pregnanza del titolo "Il Fauno di marmo" quale sintagma riassuntivo delle relazioni instauratesi tra gli osservatori della statua prassitelea e i lettori di un romanzo che ha un fauno marmoreo come suo soggetto, oggetto e 'trasformatore' di trama. Statua e romanzo sono quindi legati sul piano fattuale; rappresentano l'una la meta-interpretazione dell'altro. Non solo l'una parla dell'altro, ma lo fa vivere attraverso l'identificazione della prima con il personaggio del secondo.

Il fauno è, perciò, non *scontatamente* centrale. È fuoco delle suggestioni faunesche dell'autore perché su di lui convergono titolo, soggetto e protagonista, perché in quanto soggetto esso è altamente evocativo dal punto di vista mitico e, in definitiva, perché attraverso il fauno e parlando del fauno Hawthorne ritiene di poter emblemizzare la relazione tra arte e arti, predicarne le differenze e sottolineare efficacemente il problema della rappresentazione rispetto alla ricezione e al contesto cognitivo ed esperienziale del fruitore dell'opera d'arte, sia essa figurativa, plastica o letteraria.

### **Sentieri mitici tra natura e cultura**

Che sul piano mitico Hawthorne confondesse fauno e satiro è difficile da credere. La sua conoscenza del mito risulta piuttosto approfondita, sia per il tipo di formazione ricevuto sia per la rilettura che dovette compiere per la stesura dei *Tanglewood Tales* e del *Wonder-Book*. La sua fonte primaria è il *Classical Dictionary* di Charles Anthon (Harper, New York 1841 e 1857); peraltro, il *Dictionary* è forse una delle ragioni per l'uso hawthorniano di nomi e miti romanizzati<sup>15</sup>. È dunque ragionevole inferire che il suo

---

<sup>15</sup> Si veda Andrew Radford, *The Lost Girls. Demeter-Persephone and the Literary Imagination, 1850-1930*, Rodopi B.V, Amsterdam–New York 2007, p. 19; pur epurando i miti greci degli aspetti più truci, a beneficio dei giovani lettori, Hawthorne accentua il carattere magico del mito, senza affievolirne la spinta creativa, ovvero senza nascondere, come altri hanno fatto prima di lui in tali riscritture (ad

modo di utilizzare ‘fauno’ anziché ‘satiro’ derivi dalla comune e usatissima sovrapposizione delle due figure, e che ciò sia poi strumentale a una certa interpretazione sincretica, in quanto il genuino fauno italico portava in sé caratteristiche morali molto più confacenti all’ambientazione del romanzo. Il satiro classico di Prassitele, che gli osservatori contemplano vedendovi trasfigurati i tratti di Donatello, ha molti meno attributi estetici propri del satiro rappresentato nel mito greco di epoca preclassica e, invece, molti tratti in comune con il fauno della tradizione latina, che si avvicina alla rappresentazione prassiteliana non essendo né deforme o anziano né immediatamente associabile al corteo dionisiaco. Si tratta invece di una figura che corrisponde all’impressione descritta in chiusura del capitolo II:

All the pleasantness of sylvan life, all the genial and happy characteristics of creatures that dwell in woods and fields, will seem to be mingled and kneaded into one substance, along with the kindred qualities in the human soul. Trees, grass, flowers, woodland streamlets, cattle, deer, and unsophisticated man. The essence of all these was compressed long ago, and still exists, within that discolored marble surface of the Faun of Praxiteles. (p. 5)

La scultura preserva nel marmo l’immagine di una natura incolta eppure *felix*, eco di un’età aurea in cui il legame dell’uomo con l’animale precede persino quella dell’uomo con gli dèi, e che per questo è la più genuina e la meno culturalmente connotata. Nel corso del romanzo, l’esperienza di Donatello – che lo ‘impetra’ in uno stato di peccato e, dunque, di umanità – lo strappa definitivamente dalla supposta Età dell’oro in cui ha vissuto sinora la propria esistenza, e circa la quale il pessimista Hawthorne nutre forti dubbi, espressi nei *Note-Books*, dinanzi a un dipinto di Jacopo Zucchi (ca. 1541-1589/90), dal titolo *Età d’oro*: “I saw a little picture of the golden age, in which the

---

esempio il popolare Charles Kingsley), il “dark side of Hellas”. Si veda anche, a questo proposito, l’imprescindibile studio di Hugo McPherson, *Hawthorne as Myth-Maker: A Study in Imagination*, University of Toronto Press, Toronto 1969; esso si concentra in particolare sui sentieri mitici indicati in *The Blithedale Romance*.



charms of youths and virgins are depicted with a freedom that this iron age can hardly bear to look at”<sup>16</sup>. Commenta riguardo alla reazione di Hawthorne Allan Gardner Lloyd Smith: “[His] response (or should we say the lack of it?) is striking, in the rapidity with which he addresses himself to contemporary exclusions, and avoids all the appeals of the originary myth”. Ciò corrisponde al “containment of the subversive idea of the golden age within layers of time, imitation, decay, and death”<sup>17</sup>. Insomma, l’Età dell’oro è concepibile soltanto come metafora di uno stato naturale più autentico, che a sua volta viene sconfessato allorché lo si rappresenta artisticamente in senso bucolico e quindi, in questo contesto, artefatto (la “Suburban Villa” in cui giacciono finte rovine, nel capitolo VIII, rende evidente l’inutilità di creare rovine artificiali in una città che ne è piena). L’Età dell’oro è in realtà un’estrema idealizzazione che, come si vedrà, non può che essere relegata all’ambito del sogno e di cui, attraverso quest’ultimo, viene dichiarata a posteriori l’inesistenza storica. La sostanza del fauno, creatura primigenia che da tale era proviene, è incorrotta perché non sofisticata. Paradossalmente, la rielaborazione classica, che ha svuotato il satiro dei suoi tratti più mitologicamente complessi e ‘relazionati’ (il suo rapporto, oltre che con gli dèi, con il vino e con la vecchiaia in quanto emblema di estrema sperimentazione ed acquisita sapienza), lo ha reso più vicino alla percezione mitica delle origini, presentando una commistione di umano e di naturale-animale che si declina nel bello e non nel grottesco: una figura classica in una posa sensuale che porta solo qualche caratteristica, peraltro nascosta, di originale animalità. L’unico aspetto già ‘culturale’ del fauno di Prassitele è lo strumento musicale, la siringa, che comunque lo distanzia dai satiri e lo accomuna a Pan, divinità davvero bucolica che potrebbe approssimarsi al fauno per la percepita etimologia comune, come già accennato, tra i due nomi.

Sulla comunione contemplativa che lega i personaggi intorno alla statua chiosa il narratore: “And, after all, the idea may have been no dream, but rather a poet’s reminiscence of a period when man’s affinity with nature was more strict, and his fellowship with every living thing more intimate and dear” (p. 5). Viene così reiterato

---

<sup>16</sup> *Italian Note-Books*, cit., p. 321.

<sup>17</sup> Allan Gardner Lloyd Smith, *Eve Tempted. Writing and Sexuality in Hawthorne’s Fiction*, Routledge, London 2016, p. 109 e s.

l'accostamento sogno-poesia-natura in cui ha radice lo spirito arcadico. La nozione hawthorniana prescinde dunque da una naturalità che lasci spazio, in apparenza, a sfrenatezze di sorta<sup>18</sup>. L'istintività evocata dalla figura è indicativamente imbrigliata nella durezza del marmo, lasciando alla plasticità di quest'ultima sostanza il compito di esprimere dovutamente la sua forma ma in modo limitato, appunto frenato<sup>19</sup>. L'assenza di "moral severity" (p. 4), infatti, non corrisponde a dissolutezza. Afferma Kenyon:

Nature needed, and still needs, this beautiful creature; standing betwixt man and animal, sympathizing with each, comprehending the speech of either race, and interpreting the whole existence of one to the other (p. 6),

cui fa eco Miriam:

How happy, how genial, how satisfactory would be his life, enjoying the warm, sensuous, earthy side of nature; reveling in the merriment of woods and streams; [...] as man did in its innocent childhood, before sin, sorrow, or morality itself had ever been thought of! [...] For I suppose the Faun had no conscience, no remorse, no burden of the heart, no troublesome recollections of any sort; no dark future, either. (*ibidem*)

---

<sup>18</sup> Come in *The Scarlet Letter*, Hawthorne riesce a creare nel lettore "the impression of orthodoxy", anche quando si tratta, come in *The Marble Faun*, di esprimere concetti classici di forte valenza erotica; l'aspetto apparentemente moraleggiante viene controbilanciato dalla *ratio* del narratore che pare porsi in contrapposizione ai personaggi "trasgressivi" del romanzo, quali Donatello e, soprattutto, Miriam, quando il costruito della narrazione tende invece ad assolverli (come aveva fatto nella narrazione precedente mediante la scena della morte di Dimmesdale); Roberta Weldon, *Hawthorne, Gender, and Death: Christianity and Its Discontents*, Palgrave Macmillan, London 2008, pp.14-16.

<sup>19</sup> Ciò riflette l'oscillazione hawthorniana tra due posizioni opposte per quanto concerne il "momento estetico" della scultura, con una critica ai suoi maestri: "Bernini exceeded the 'laws and limits' not only of marble but of nature, in the extravagant poses in which his figures were frozen and their efflorescence of hard, stony substance. Yet a large part of Hawthorne's fascination with works of art pertains to the way art fixes an action, an expression, to reveal something that would otherwise go unperceived in the flux of time. [...] Hawthorne's use of the visual arts in his fiction counterpoints art's fixing tendency with the unfolding narrative; in an unfinished work, the two are tantalizingly and strikingly brought together" (Deanna Fernie, *Hawthorne, Sculpture*, cit., p. 35).

Il piano semantico adottato è sottilmente evocativo: ancora arcadico, ma di una pre-Arcadia che non ha finora visto l'uomo calcare la terra, in cui il *reveling* della creatura che la abita non può essere giudicato né implicitamente condannato perché ancora non esistono peccato, dolore e moralità cui corrispondano coscienza o rimorso<sup>20</sup>. Il messaggio contiene una implicita rivalutazione della sensualità, con cui un Hawthorne legato alla moralità protestante costantemente lotta, riportando quest'ultima a un'antichità premitica e svincolata da nozioni morali successive<sup>21</sup>. Ciò che appare come peccato non può essere tale se il peccato in sé ancora non esiste.

L'arte si fa qui spunto e ambito libertario di considerazioni che da estetiche diventano etiche e che si possono ben riassumere nell'anelito di Miriam: "Ah! Kenyon, if Hilda and you and I – if I, at least – had pointed ears!", tratto che distingue il fauno come entità altra rispetto all'uomo e gli consente d'esser libero dai vincoli morali. Il negativo contro cui leggere la scena è la persona di Donatello stesso, cui vengono ambiguamente attribuite le medesime caratteristiche e che fa irrompere il gioco dei tre amici nel mondo attuale.

Le caratteristiche di Donatello sono così riassunte:

It was difficult to make out the character of this young man. So full of animal life as he was, so joyous, in his deportment, so handsome, so physically well-developed, he made no impression of incompleteness, of maimed or stunted nature. And yet, in social intercourse, these familiar friends of his habitually and instinctively allowed for him, as for a child or some other lawless thing, exacting

---

<sup>20</sup> Viene così portata a compimento, nella parabola artistica hawthorniana, la tensione evocativa della colpa primigenia, e così si esprime il tentativo autoriale di trovare un ambito in cui quella colpa, sebbene oggettiva, possa venire aggirata; questo aspetto era già evidente in *The House of the Seven Gables*, in cui, similmente a *The Marble Faun*, Hawthorne unisce "ancestral guilt", "maladaptation to modern reality" e "a villain's death", rifiutandosi di credere che "the world is indeed 'a scene of guilt and of retribution more dreadful than the guilt'", il che potrebbe spiegare il piuttosto tenue *dénouement* del romanzo (Frederick Crews, *The Sins of the Fathers: Hawthorne's Psychological Themes*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1989, p. 182).

<sup>21</sup> Sull'evoluzione del pensiero hawthorniano circa l'Età dell'oro si veda Claudia D. Johnson, *The Productive Tension of Hawthorne's Art*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa 1981, pp. 125-130.

no strict obedience to conventional rules, and hardly noticing his eccentricities enough to pardon them. (*ibidem*)

La bellezza di Donatello – sempre associata alla natura, più che alla divinità – ha come contraltare un comportamento non normativizzato, non soggiacente alle convenzioni sociali, tanto che chi lo frequenta è disposto a perdonargli alcune intemperanze sul piano delle convenzioni e dei comportamenti sociali. Ci si comporta con lui come si farebbe con un bimbo o con qualcuno ‘senza legge’<sup>22</sup>. Donatello, come un infante – le cui azioni, buone o cattive che siano, sono in realtà inqualificabili perché ingiudicabili – viene considerato non tanto *superiore* alla legge, quanto *all’infuori* di essa, poiché questa non trova in lui applicabilità: “There was an indefinable characteristic about Donatello that set him outside of rules” (p. 6), caratteristica che può essere ravvisata a ritroso nella supposta sua identificazione faunica<sup>23</sup>.

Il porre Donatello fuori della struttura convenzionale – che qui coincide però con quella morale – fornisce al lettore un punto di vista di elezione da cui osservare il dipanarsi della trama. Reagendo a un’affermazione di Donatello, che dice di non conoscere la propria età, Miriam esclama: “Nature and art are just at one sometimes. But what a happy ignorance is this of our friend Donatello! Not to know his own age! It is equivalent to being immortal on earth” (p. 7). Ciò segue l’affermazione rispettivamente di Hilda e di Kenyon secondo cui Donatello possederebbe il dono dell’eterna giovinezza, dovendo avere ben venticinque secoli, cioè all’incirca quanto il Fauno di Prassitele. La produzione artistica, così come Donatello stesso, con la sua

---

<sup>22</sup> Quella del bambino è l’unica categoria per cui sia possibile predicare l’ossimoro della giusta ‘lawlessness’, poiché il bambino risponde soltanto alle leggi naturali; ma è ben lungi dall’essere senza colpa in senso assoluto, dato che, come Hawthorne ha ben presente, gran parte di quel che è e che sarà dipende dall’ereditarietà e quindi dal carattere dei genitori. Come Donatello, il bambino ha in sé i tratti di una divinità e quelli, *in nuce*, di una imperfetta umanità; come tale risponde solo parzialmente – e in maniera ambigua – al principio lockiano di “moral law as determined by reason”, e solo nella misura in cui può esercitare tale facoltà (John E. Alvis, *Nathaniel Hawthorne as Political Philosopher: Revolutionary Principles Domesticated and Personalized*, Transaction Publishers, New Brunswick (U.S.A.) and London (U.K.) 2012, p. 75).

<sup>23</sup> Donatello, il “divino fanciullo”, è creatura liminale e, come tale, è sì metafora ma soprattutto “medium” e “bridge”; la sua “liminality”, tuttavia, e l’accentuazione che ne fanno gli amici, non fa che accrescere il suo senso di “social displacement” (Robert S. Friedman, *Hawthorne’s Romances: Social Drama and the Metaphor of Geometry*, Routledge, London and New York 2000, p. 147 e ss).

immutabile età apparente, non fa che reiterare un eterno presente, una condizione di non-crescita culturale che dà ragione dell'“ignoranza” o “non consapevolezza” (a seconda del grado di ambiguità che si attribuisca al termine *ignorance*) del personaggio. Dove c'è naturalità può esservi mancanza di cultura – intesa come sovrastruttura – su tutti i piani, compreso quello etico; e però – oppure di conseguenza – al contempo vi è arte come espressione istintuale di una naturalezza immediata e non sottoposta alle convenzioni ma diversa dalla natura perché recante i tratti dell'esperienza privata dell'artista<sup>24</sup>.

Come l'arte, la cui cifra distintiva è il perpetuare, il divenire naturale non è che pura immanenza che induce al cambiamento solo nella misura in cui questo serve alla perpetuazione di se stesso e di ciò che lo compone. L'assoluta libertà dell'arte sta perciò nella genuinità con cui essa rappresenta lo stato presente, come già osservato nei taccuini in relazione agli apprezzamenti di Hawthorne sull'uso del nudo e del gigantismo nelle sculture moderne<sup>25</sup>.

Di quale naturalità sia portatore Donatello diviene più chiaro da un'affermazione del narratore:

The party now strayed onward from hall to hall of that rich gallery, pausing there to look at the multitude of noble and lovely shapes, which have been dug up out of the deep grave in which old Rome lies. And still, the realization of the antique Faun, in the person of Donatello, gave a more vivid character to all these marble ghosts. (p. 8)

Traspare l'ambivalenza autoriale nei confronti dell'Urbe, qualificata come fossa di morte ma anche come fonte d'ispirazione, i cui monumenti, per quanto mirabili,

---

<sup>24</sup> Viene qui rispecchiata, in parte, la nozione ruskiniana della “complete fidelity to nature. [...] Hawthorne insists that Nature is impregnable, omnipotent and never deceptive; he favours landscapes that emphasize the suggestiveness, beauty, and grandeur. Art, on the contrary, reveals the inner world of the artists, including their often severe and bitter experiences” (Kumiko Mukai, *Hawthorne's Visual Artists*, cit., p. 156).

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 188-193.

rimangono dei “marble ghosts”. Tra desolazione e fissità marmorea e l’immaginazione dell’osservatore si pone il Donatello-fauno, che diviene correlativo oggettivo di una vitalità cangiante attraverso cui leggere una serie di suggestioni già presenti nella mente “estetizzata”.

All’ammissione di Miriam che in realtà Donatello non ha poi un’espressione tanto faunesca, ma che si tratta solo di una *fancy* nutrita dagli amici artisti, Hilda commenta: “But faces change so much, from hour to hour, that the same set of features has often no keeping with itself; to an eye, at least, which looks at expression more than outline” (p. 9). L’affermazione è meno semplice e scontata di quanto sembri. Citando espressione e contorni di un soggetto, Hilda pone a confronto due modi di vedere del tutto contrastanti, vale a dire la mutevolezza derivante da momenti diversi di ‘ripresa’ della realtà e, dall’altra parte, lo *outline*, il contorno figurale che rimane aspetto caratterizzante di ogni immagine indipendentemente dal passare del tempo. Peraltro, *outline* riporta in parte alla *silhouette*, che ne è un derivato, quale modalità rappresentativa molto di moda in epoca romantica, tanto che diviene emblematica di alcune figure storiche anche reali (ricordiamo le famose *silhouettes* goethiane)<sup>26</sup>. Donatello si distacca dal suo omologo marmoreo per la natura cangiante del volto, che lo fa differire dal fauno agli occhi dell’osservatore, mentre la forma (nel senso più tecnico) della sua figura lo rende paragonabile al fauno stesso, facendo sì che chi lo osserva lo possa situare con inusuale vividezza all’incontro di due mondi: quello della vita attuale e corporale e quello della vita vissuta e marmoreamente (diremmo quasi, mortalmente) ‘fissata’ dell’arte<sup>27</sup>. Inoltre, questo è il primo riferimento al principio di trasformazione che lega il narrato e ne costituisce elemento centrale<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Sull’importanza, per Hawthorne, del contorno figurale nella pittura, si veda *ibid.*, p. 21

<sup>27</sup> Impetrandosi, l’ideale artistico rappresentato dal fauno si snatura, venendo riportato a un livello di estrema materialità, in questo senso l’opposto della vitalità: “artists always try to construct an immaculate world in art, to pursue perfect beauty, and to achieve the realization of their ideal, but finally they are pulled back to the material, philistine, and realistic world and are to know ‘reality’” (*Ibid.*, p. 222). La parabola di Donatello, che da figura idealizzata tocca il fondo della delittuosità venendo poi “impetrato” dalla società e infine fisicamente imprigionato, dimostra tale impossibilità di trascendere in senso spirituale.

<sup>28</sup> Uno degli studi più dettagliati sulla virtù metamorfica in Hawthorne è quello di Henry J. Lindborg, *Transformation Motifs in the Major Romances of Nathaniel Hawthorne* (University of Wisconsin – Madison

### **Iniziazioni, presenze, *Doppelgänger***

Il carattere ambiguo del fauno-non fauno Donatello viene tracciato lungo un sentiero quasi iniziatico che si apre formalmente con la visita alle catacombe di S. Callisto. Donatello, “whose wonderful resemblance to the Faun of Praxiteles forms the keynote of our narrative” (p. 11), è presentato come creatura del giorno. La sua somiglianza con la scultura prassitelea viene appunto sancita sul Campidoglio, in quella che fu la sede del solare potere civile romano. L’entrata nelle catacombe è, in effetti, presentata come un rito di passaggio:

They went joyously down into the vast tomb, and wandered by torchlight through a sort of dream, in which reminiscences of church isles and grimy cellars, and chiefly the latter, seemed to be broken into fragments, and hopelessly intermingled. (p. 12)

La compagnia osserva la coesistenza di sacro e profano rispettivamente nelle forme di adorazione protocristiana e nella gravidanza tartarea della morte:

a little daylight glimmered down upon them, or even a streak of sunshine peeped into a burial niche; then again, they went downward by gradual descent, or by abrupt, rudely hewn steps into deeper and deeper recesses of the earth. Here and there the narrow and tortuous passages widened somewhat, developing themselves into small chapels; which once, no doubt, had been adorned with marbework and lighted with ever-burning lamps and tapers. All such illumination and ornament, however, had long been stript away; except, indeed, that the low roofs of a few of these ancient sites of worship were covered with dingy stucco, and frescoed with scriptural scenes and subjects, in the dreariest stage of ruin. (p. 13)

---

1980), la cui tesi isola i vari generi di trasformazione presenti nella sua produzione romanzesca riferendoli a una *ratio* classica.

Il lettore avvezzo a simili letture può riconoscere, soprattutto in epoca hawthorniana, una certa somiglianza con il percorso massonico o, meglio, rosacrociano, in cui l'addentrarsi nelle tenebre delle profondità della terra, tra morti e antiche vestigia ormai ridotte a poco più che polvere, ha un altissimo valore simbolico, rappresentando il riconoscimento da parte del futuro iniziato della propria natura transeunte<sup>29</sup>. Equivale a una nuova nascita, che dalla luce del giorno porta alle tenebre e poi di nuovo alla "blessed light" che Donatello stesso evoca auspicando che lui e gli amici tornino presto in superficie.

Dalla festiva gioiosità degli inizi, i quattro passano ora allo stato di timore e tremore proprio delle prese di coscienza. È un passaggio il cui esito è comunque incerto:

The most awful idea connected with the catacombs is their interminable extent, and the possibility of going astray into this labyrinth of darkness, which broods around the little glimmer of our tapers (*ibidem*),

dice Miriam, con un uso particolarmente efficace di *brood*. Si tratta infatti di tenebre produttive e autorigenerantisi, di un utero soffocante la cui fine potrebbe non vedersi mai; in cui, insomma, la luce rassicurante del giorno e dell'illuministica ragione può essere indefinitamente sostituita dallo scintillio occasionale e poco utile di torce, di individuali razionalizzazioni, che non mostrano la realtà nella sua interezza<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> La tradizione misterica rosacrociante e massonica ha parte rilevante nella cultura letteraria assimilata da Hawthorne e da lui, in parte, riprodotta; tra gli autori in voga nel lungo periodo romantico e tardoromantico troviamo William Godwin (*St. Leon*), P.B. Shelley (*St. Irvyne*), Mary Shelley (*Frankenstein*), Charles Maturin (*Melmoth the Wanderer*) e i romanzi di Bulwer-Lytton (come *Vril, or The Coming Race*, in cui è presente il viaggio ctonio, successivi a Hawthorne ma compartecipanti del medesimo afflato spiritualista). Quanto agli Stati Uniti, si ricordino l'"American sensationalistic fiction of the 1840s and 1850s, especially that of George Lippard, which left its traces in the canonical literature of the mid-century 'American Renaissance'", ossia in Poe, Hawthorne, Melville e persino Whitman (Brian McHale, *Constructing Postmodernism*, Routledge, London and New York 1992, p. 179).

<sup>30</sup> Hawthorne fu criticato, anche sulla base dei principi del trascendentalismo, perché la sua opera conteneva più tenebra che luce. Emerson "speaks of the 'eye' of reason, although it seems [that] a



Della natura iniziatica del viaggio sotterraneo, come pure di altri livelli di lettura intrinseci nel passo, è il narratore stesso a sincerarci quando, essendo arrivati gli amici nel luogo centrale e più sacro delle gallerie, commenta:

while their collected torches illuminated this one small, consecrated spot, the great darkness spread all round it, like that immenser mystery which envelops our little life, and into which friends vanish from us, one by one. (p. 14)

La discesa come morte va dunque a sovrapporsi a quella del percorso interiore di autocoscienza; la luce che scompare diviene il vettore di propagazione di una tenebra dell'assenza, o della perdita, essendo qualificata *ex negativo*. Ma le tenebre sono anche sostanza a sé stante, mistero insondabile e produttivo, non qualificabile solo come mancanza di luce: sono realtà di per sé, in cui la piccola vita perde le cose che le sono più care<sup>31</sup>.

---

pure 'vision' of reason is beyond form—a transparency that approximates Kant's formlessness" (John Dolis, *The Style of Hawthorne's Gaze: Regarding Subjectivity*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa 1993, p. 21); per Hawthorne, oltre la forma c'è invece la tenebra, che è cifra distintiva del vedere individuale, non essendo la luce della ragione del singolo una guida affidabile nell'osservazione e comprensione delle immagini del mondo. La luce deve necessariamente provenire, anche allegoricamente, dall'esterno, in quanto tale l'oggetto ne è semplicemente immagine riflessa e riflettente. Ciò influenza il lato prospettico della narrazione: "By reason of Hawthorne's indirect lighting, then, which gravitates toward the absence of color, objects apportion color among themselves. [...] Initially, Hawthorne's lighting is always on the side of the subject, and not the object. Prior to the distinction between colors, the effect of lighting is precisely what gives us access to the perpetual situation" (*ibid.*, p. 55). L'oscurità delle catacombe è dunque più che mera assenza di luce o di colore; è riflesso semanticamente 'pieno' dell'incapacità individuale di dare conto dell'insieme relazionale degli oggetti catturati con la vista, anche con quella interiore; si veda anche *ibid.*, p. 47 e p. 98.

<sup>31</sup> Il concetto di tenebra come vettore d'azione (fatto che si rispecchia nel viaggio ctonio dei protagonisti) è riassunto in modo suggestivo nei termini che seguono: "We come from nothing and return to nothing: from the darkness of the womb to the darkness of the tomb. In the 'mean' time, the subject transports its center, side-steps its tracks. [...] The movement in Hawthorne's oeuvre, both in and toward the heart's interior, creates a safety for being itself [...]. Beyond the objectification of being, here being itself reposes in the logic of the heart: being makes *sense* of nothing. This unguardedness, outside the protective defenses of the head, intimately secures the (w)hole of being within: being makes sense of nothing" (*ibid.*, p. 221). Il concetto di nulla vuoto e di foro si ritroverà più avanti in riferimento al prosieguo, tra gli avvallamenti dei Fori, del viaggio sotterraneo così iniziato.

La prima a perdersi in esse è effettivamente Miriam, che scompare dal gruppo illuminato dalle torce perché ha percepito la presenza di quello che si rivela essere il suo “modello”, colui che da questo momento la segue e la perseguita. Ecco la descrizione dello sconosciuto:

The stranger was of exceedingly picturesque, and even melodramatic aspect. He was clad in a voluminous cloak, that seemed to be made of a buffalo's hide, and a pair of those goatskin breeches, with the hair outward, which are still commonly worn by the peasants of the Roman Campagna. In this garb, they look like antique satyrs; and, in truth, the specter of the Catacomb might have represented the last survivor of that vanished race, hiding himself in sepulchral gloom, and mourning over his lost life of woods and streams. (p. 16)

È qui emblematico l'aspetto del personaggio, che nella breve descrizione viene definito pittoresco, con chiare tinte bucoliche – o arcadiche –, il che lo avvicina a un satiro che piange, nell'oscurità in cui si è confinato, la perdita della sua razza e della vita campestre. È possibile che tale descrizione sia ispirata a un dipinto di Piero di Cosimo (ca. 1461 – 1522), *Morte di Procri* (ca. 1495), nel quale viene inserita la figura del fauno che fa cordoglio, rivisitazione del mito narrato da Ovidio<sup>32</sup>. Proprio questo pittore “per la bestialità sua fu più tosto tenuto pazzo”<sup>33</sup>, disordinato per la generale eccentricità dei soggetti e degli stili; si interessò alle *Storie dell'umanità primitiva* che fissò in una serie di dipinti dall'alto valore simbolico pagano. L'ipotesi di tale influsso del pittore su Hawthorne ben si inscriverebbe nel riferimento hawthorniano al rozzo modello, mettendo così assieme naturalità, primitività e *coarseness* come nella figura e nell'opera di Pietro di Cosimo, egli stesso rivisitatore “fantasmagorico” del mito arcadico<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> *Metamorfosi* VII, 661-865.

<sup>33</sup> Giorgio Vasari, “Vita di Pietro di Cosimo pittor fiorentino”, in *Le vite*, Giunti, Firenze 1568.

<sup>34</sup> Si veda, a proposito dei temi sviluppati da Pietro di Cosimo, Sharon Fermor, *Piero di Cosimo: Fiction, Invention, and fantasia*, Reaktion Books, London 1993, pp. 49 e ss.

La *conflation* di passato e presente, comune nel testo hawthorniano, è molto evidente: la natura pittoresca e contadina del moderno *peasant* della campagna romana si sovrappone idealmente alla figura dell'arcade antico, ed esplicitamente a quella del demone rurale interpretato però *sub specie panica*: il satiro ha qui i caratteri tipici del soggetto greco anteriore alla sua rivisitazione prassitelea, l'aspetto barbuto e prettamente animalesco, peloso e quasi ferino. Non ha i tratti del fauno o satiro capitolino – che come si è visto appare classicamente epurato di molti dei suoi aspetti animali – né quelli di Pan e dei colleghi satiri (diversi solo per qualche variante morfica). Il *peasant-model*, che in quanto presentato come modello di Miriam ha assolto anche una funzione artistica, può quindi essere visto come contraltare di quello prassiteleo, e di conseguenza si pone quale controparte del fauno Donatello in carne e ossa, divenendo quasi sua nemesi<sup>35</sup>.

Fino a questo punto, la qualificazione di Donatello come fauno, nella narrazione, è stata attuata solo parzialmente e in senso aspettuale, ovvero con la descrizione di una peculiare somiglianza del viso e per una possibile – sebbene non verificata – congruenza tra gli orecchi della scultura e quelli del personaggio, perennemente coperti da una folta capigliatura<sup>36</sup>. Ora ciò si confronta con una diversità (quella del modello) che suggerisce un legame (tra il modello e Donatello stesso) giocato in un ambito foriero di antiche suggestioni (le catacombe, le storie di uno spettro pagano che vi si aggirerebbe in eterno non ritrovando l'uscita, i culti iniziatici mischiati alla religione cristiana, la pervasività della morte e il chiaroscuro delle luci e delle tenebre insondabili). Su tutto questo si stagliano le due figure antinomiche eppure omologhe, entrambe misteriose e ambivalenti.

Di entrambe si suggerisce che rappresentino il residuo di antiche razze ormai scomparse; di entrambe è ignoto il passato. Donatello, con la gioia di vivere che lo

---

<sup>35</sup> Ne è nemesi perché il fatto che poi Donatello lo uccida concorrerà alla rovina di questi, perché anche Donatello si legherà a Miriam con un vincolo di sangue e perché, da penitente, Donatello arriverà a considerarsi egli stesso un “monk”, quale si rivela poi essere il contadino; si veda Roberta Weldon, *Hawthorne, Gender, and Death*, cit., p. 129 e p. 142. Per il significato dell'abbigliamento contadinesco si veda il cp. V di questo lavoro.

<sup>36</sup> Sebbene non siano mai vedute, le orecchie di Donatello sarebbero segno di una naturalità divina e ancestrale ch'egli, umanizzandosi attraverso il delitto, alla fine sconfessa.

contraddistingue e la generale piacevolezza delle forme, tanto simili a quelle fissate nel marmo classico, non viene del tutto assimilato al ‘becero’ estraneo, il cui *wild visage* Donatello non ha ancora mostrato di possedere. Mentre Donatello, facendo eco alla guida, è convinto che si tratti di un fantasma, l’estraneo assume una certa importanza nella narrazione, e accentuando la suggestione afferma:

“Inquire not what I am, nor wherefore I abide in the darkness,” said he, in a hoarse, harsh voice, as if a great deal of damp were clustering in his throat. “Henceforth, I am nothing but a shadow behind [Miriam’s] footsteps. She came to me when I sought her not. She has called me forth, and must abide the consequences of my reappearance in the world.” (*ibidem*)

L’estraneo satiresco assume dunque il ruolo di guida che riconduce Miriam “first into the torchlight, thence into the sunshine” (p. 17). Il commento del narratore getta luce sul valore simbolico della vicenda; quando Miriam viene ritrovata, è chiaro che l’estraneo può al massimo averla ricondotta alla luce delle torce – dei tre amici e della loro guida –, ma non alla luce del sole, essendo ancora tutti all’interno del cimitero sotterraneo. Miriam ritrova non solo la via del ritorno fisico verso chi la sta cercando, ma ottiene un *glimpse*, un subitaneo, ‘solare’ *understanding* di una qualche verità più ampia e perturbante. Il fatto stesso che il contadino assuma volontariamente il ruolo dello spettro delle leggende catacombali ne aumenta l’ambivalenza in quanto entità alternativamente benefica o malefica, come viene narrato poche righe dopo:

Thenceforth, this heathen Memmius [il leggendario spettro] has haunted the wide and dreary precincts of the catacomb, seeking, as some say, to beguile new victims into his own misery; but, according to other statements, endeavouring to prevail on any unwary visitor to take him by the hand, and guide him into the daylight. Should his wiles and entreaties take effect, however, the man-demon would

remain only a little while above ground. He would gratify his fiendish malignity by perpetrating signal mischief on his benefactor, and perhaps bringing some old pestilence or other forgotten and long buried evil on society; or, possibly, teaching the modern world some decayed and dusty kind of crime, which the antique Romans knew; and then would hasten back to the catacomb, which, after so long haunting it, has grown his most congenial home. (p. 18)

All'ambiguità dell'azione dello spettro corrisponde una peculiare ambiguità concettuale del passo: chi conduce chi verso la luce del giorno? Il 'benefattore' pare essere colui che, scambiando lo spettro per un visitatore perduto nei meandri, lo porta alla luce e viene ricambiato con la diffusione di una pestilenza. In realtà è lo spettro a farsi guidare; nel racconto dello spettro in carne e ossa, però, i ruoli si ribaltano: lui si dichiara guida, ed è Miriam colei che viene condotta alla luce del sole. In tale scambio di ruoli – e in senso commutativo – Miriam assume il ruolo dello spettro (il pagano Memmio delle leggende) che si lascia condurre verso un 'di fuori' solare e rassicurante, ma il cui animo e le cui intenzioni sono in effetti corrotti.

Suggerione fonica a parte (tra Miriam e Memmio, se si considerano quelli del romanzo come dei nomi parlanti<sup>37</sup>), nel corso della narrazione gran parte delle azioni e delle motivazioni di Miriam vengono fatte apparire in una luce tutt'altro che positiva. Tanto quanto i caratteri del fauno/Donatello e del satiro/contadino, il suo passato è perennemente velato di mistero. La sua relazione con la figura delle catacombe è altrettanto ambigua: egli ha evidentemente avuto con lei un rapporto tanto stretto quanto indicibile, che Miriam non svela mai. Le parole dell'estraneo sono peraltro eloquenti: proprio come lo spettro della leggenda, è stata Miriam a cercare lui, non viceversa, e dovrà quindi soffrire le conseguenze nefaste della di lui "reappearance in the world" (il che associa ora l'estraneo con le azioni del fantasma Memmio, e non con quelle di Miriam). Si è perciò di fronte a una sorta di sovrapposizione trasversale:

---

<sup>37</sup> Sul nome come vettore di significato e di 'essenzialità' si veda Michael Ragussis, *Acts of Naming: The Family Plot in Fiction*, Oxford University Press, New York–Oxford 1986, p. 159.

Miriam e l'estraneo sono egualmente nefasti – lui più dichiaratamente, lei finora più velatamente –, sono facce della stessa medaglia. Anzi si completano, essendo legati da un losco legame indissolubile che il narratore mette in evidenza per suscitare dubbi nel lettore.

Il circolo si chiude con le immediate conseguenze portate da questo incontro, nel cui *wording* si ravvisa la dimostrazione dell'ambiguità in termini di fini e motivi delle due figure l'una rispetto all'altra:

As if her service to him, or his service to her, whichever it might be, had given him an indefeasible claim on Miriam's regard and protection, the specter of the Catacomb never long allowed her to lose sight of him, from that day forward. He haunted her footsteps with more than the customary persistency of Italian mendicants, when once they have recognized a benefactor. (p. 17)

Il figuro delle catacombe è ormai, anche narrativamente, qualificato come spettro che infesta l'esistenza di Miriam come un'ombra; anzi, è come uno specchio che, non lasciando che *ella* lo perda mai di vista (sottile *syntactic device*), riflette su di sé l'immagine di lei sancendo l'eguaglianza dell'uno rispetto all'altra. Come le ombre, gli spettri e i fantasmi di shakespeariana memoria – la cui radice nella classicità è ben stabilita –, anch'esso ha la libertà di dichiarare “the mysteries of truth and reality”, o meglio la fattualità e fatalità dell'azione passata e futura<sup>38</sup>.

L'estraneo delle catacombe, omologo del Memmio antipatico, si pone quindi come veritiero e sibillino *Doppelgänger* di Miriam, nonché come nemesi satiresca del faunico Donatello. Peraltro, il nome ebraico della giovane e il fatto che il modello sia associato a un fantasma che da secoli vaga nel sottosuolo richiamano la leggenda dell'Ebreo Errante. Memmio è un traditore di cristiani, ed è dunque implicitamente condannato. L'associazione di lui con il modello e di questi con Miriam getta una luce

---

<sup>38</sup> Rita K. Gollin, *Nathaniel Hawthorne and the Truth of Dreams*, Louisiana State University Press, Baton Rouge 1979, p. 85.

negativa sulla giovane, ponendola ora direttamente, secondo Louis Harap, “in an ambiguous moral position”<sup>39</sup>. Il racconto di quel che è accaduto sottoterra, di per sé trascurabile, si diffonde tra i circoli di artisti anglosassoni dell’Urbe:

where, enhanced by a still potent spirit of superstition, it grew far more wonderful than as above recounted. Thence, it came back among the Anglo-Saxons, and was communicated to the German artists, who so richly supplied it with romantic ornaments and excrescences, after their fashion, that it became a fantasy worthy of Tieck or Hoffmann. For nobody has any conscience about adding to the improbabilities of a marvelous tale. (*ibidem*)

*Anglo-Saxons* e *Germans* riportano alla dimensione gotica spesso evocata da Hawthorne, anche nei giornali di viaggio, e costituiscono un *flair* romantico attraverso cui vengono filtrati in senso quasi fantastico gli stimoli estetici derivanti dall’antichità medioevale e le sue suggestioni<sup>40</sup>. In tale quadro, Miriam viene presentata con le medesime caratteristiche romantiche esacerbate dall’esperienza sotterranea:

her reserve, her brooding melancholy, her petulance, and her moody passion. If generously interpreted, even these morbid symptoms might have sufficient cause in the stimulating and exhaustive influences of imaginative art, exercised by a delicate young woman, in the nervous and unwholesome atmosphere of Rome. (p. 20)

---

<sup>39</sup> *The Image of the Jew in American Literature: From Early Republic to Mass Immigration*, Syracuse University Press, Syracuse 2003, p. 114. Si veda anche Irina Rabinovich, *Re-Dressing Miriam: 19<sup>th</sup> Century Artistic Jewish Women*, Xlibris, Bloomington (Indiana) 2012, cpp. I-II.

<sup>40</sup> Lawrence Buell qualifica l’interesse hawthorniano per il Medioevo come tentativo di fondare le proprie storie, a partire da *The Scarlet Letter*, “not just as a Puritan tale but also as part and parcel of Euro-diasporic collective memory stretching back to the Middle Ages”, e riporta tale tendenza a Marvell (*Hawthorne and the Problem of “American” Fiction: The Example of The Scarlet Letter*, in *Hawthorne and the Real: Bicentennial Essays*, edited by Millicent Bell, The Ohio State University Press, Columbus 2005, p. 76).

Si vedrà in seguito in che modo Miriam si relaziona all'arte immaginativa e alle sue percezioni; qui ritorna però il sentimento autorale d'avversione per l'ambiente di Roma, definito "nervous and unwholesome". Del secondo attributo si è già a lungo parlato. Quanto a "nervous", esso pare indicare uno stato di sovraeccitazione dei sensi, una ultra-stimolazione estetica e sensoriale che suscita, in chi vi è soggetto, una specie di malattia, un distacco dalla realtà – in termini artistici – simile a quella di Coleridge o di Poe, in cui all'aumentare del senso estetico corrisponde un esacerbarsi della nevrosi melancolica<sup>41</sup>. L'affermazione circa la natura delicata di Miriam risulta antifrastica, e volutamente, vista la già descritta ambiguità della sua figura e del tenore ancor più marcatamente oscuro che assumerà nelle susseguenti vicissitudini.

Il 'morbo' influenza l'omologo Donatello, con cui si conclude il capitolo IV:

Donatello [...] had ever since nourished a singular prejudice against the mysterious, dusky, death-scented apparition. It resembled not so much a human dislike or hatred as one of those instinctive, unreasoning antipathies which the lower animals sometimes display, and which generally prove more trustworthy than the acutest insight into character. The shadow of the model, always flung into the light which Miriam diffused around her, caused no slight trouble to Donatello. Yet he was of a nature so remarkably genial and joyous, so simply happy, that he might well afford to have something subtracted from his comfort, and make tolerable shift to live upon what remained. (*ibidem*)

Semanticamente troviamo qui due generi di termini: l'uno ascrivibile all'*uncanny* (mistero sovrannaturale, oscurità, morte, ombra) e associato al modello, l'altro alla ferinità (istintività, assenza della ragione, animalità). Donatello viene ancora definito come a sé stante rispetto alla seconda; il suo pregiudizio non viene definito né umano né

---

<sup>41</sup> Si veda Dieter Meindl, *Fiction and the Metaphysics of the Grotesque*, University of Missouri Press, Columbia and London 1996, p. 47 e ancora pp. 160 e 211.



propriamente animale, mentre la “dark-scented apparition” sta in equipollenza con la “light which Miriam diffused around her”. Su tutto, l’ombra del modello, che minaccia il carattere “genial, joyous, so simply happy” di Donatello, che tuttavia ancora non ne viene danneggiato.

### **Reciproche maschere di dionisiaco e di apollineo**

Che cosa emerge, dunque, del vero Donatello? *In primis*, uno dei volti del fauno italico. Creatura della luce e del giorno, esso si pone come emblema della naturalità panteistica antica vissuta armonicamente con quella umana. Il fauno primigenio risulta difficilmente rappresentabile, tanto che non ne restano ad oggi raffigurazioni che ne fissino i caratteri fisici originali. Per darne una rappresentazione fu necessaria la sovrapposizione con le semidivinità elleniche, le quali, come si è visto, sono molto distanti da quelle dei culti latini.

Il dio Fauno è in effetti una deità dai molti volti già in epoca arcaica, come dimostra la molteplicità di nomi e attributi ascrittigli. In definitiva, non è rappresentato da un volto ma dai tratti aspettuali che assume nei vari culti a seconda delle festività con cui è celebrato. Come il fauno prassiteleo, e come Donatello stesso, i suoi tratti, se definiti fisicamente, nulla hanno di brutale o di animalesco, ma si rifanno solo analogicamente a una creatura promiscua, a differenza ad esempio dei satiri come sono recepiti e rimodellati dai mitografi. In questi, il tentativo di sincretizzare natura umana e animale ha dato vita a un ibrido i cui tratti morali hanno finito per tendere verso il lato più sregolato e lascivo. Il fauno italico, il satiro (detto fauno) di Prassitele e Donatello non presentano caratteristiche comunemente definibili come dionisiache, bensì ci appaiono quali figure di un nitore che potremmo definire, nietzschianamente, apollineo<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> La relazione tra Hawthorne e Nietzsche non dipende solo dal contesto culturale (ovvero la possibilità di impiegare stilemi e sintesi filosofiche del secondo per spiegare il primo), ma si configura anche sul piano comparatistico. Nietzsche fu uno dei “grandi lettori” di Emerson, il quale influenzò pesantemente la concezione hawthorniana di realtà e natura. Di entrambi Emerson è dunque *intermédiaire* a priori quale interprete dell’idealismo post-kantiano, e da Emerson entrambi traggono il concetto che la verità sia un mobile esercito di metafore intensificate sul piano poetico e retorico, lasciandosi perciò influenzare sul piano della rappresentazione figurale della realtà; si veda Richard

A scanso di equivoci nelle definizioni, converrà esplicitare il senso di due termini tanto usati – e talvolta abusati – da molta critica post-nietzschiana. La vulgata vuole che ‘dionisiaco’ sia interpretabile sempre e comunque come principio sregolato e lascivo, che tende al caos e alla dissoluzione, mentre ad apollineo si attribuisce un valore di diffusa armonicità di forme e contenuti, di ordine e di regolarità. Gran parte di tale definizione deriva da una lettura parziale, se non superficiale, dell’uso fatto da Nietzsche.

Dioniso, dio del caos e della sregolatezza, non viene considerato nel mondo classico una divinità negativa, bensì soltanto oscura (soprattutto in relazione alle sue origini); si tratta di un dio generalmente benevolo, dai tratti felici e positivi, i cui culti, sebbene perpetuati talvolta anche in modo violento dalle Baccanti (peraltro in tempi più recenti), andrebbero a beneficio della terra quali resti di una pristina religione della fecondità<sup>43</sup>. Insomma, quella di Dioniso è una caoticità, se tale la si vuole chiamare, produttiva.

Per contro, i miti concernenti Apollo sottolineano invariabilmente la natura distruttiva del dio, il cui potere e la cui violenza sono decisamente più pregnanti di quelli di Dioniso<sup>44</sup>. A essere terribile è l’ambivalenza di Apollo: armonia, bellezza e ordine, in pratica, possono coesistere con distruzione, ira e annichilimento, quali spesso il dio porta su coloro che gli hanno fatto torto, e che solo apparentemente, e con malcelato sforzo dei mitografi, viene normalizzato.

La figura di Apollo esclude il tratto animalesco, istintuale, e porta a compimento la natura della divinità che scientemente attua la propria vendetta e consapevolmente rilascia la propria furia<sup>45</sup>. L’equivoco che sta dietro alle equazioni

---

Deming, *Listening on All Sides: Toward an Emersonian Ethics of Reading*, Stanford University Press, Stanford 2007, pp. 75-95. La visione emersoniana della natura quale mobile gioco tra istinto e legge si concretizza, in forme diverse, in entrambi gli autori.

<sup>43</sup> Robert Graves, *Greek Myths*, cit., parr. 14 e 27.

<sup>44</sup> Il culto di Apollo è pervasivo e probabilmente è risultato di vari culti tributati a divinità diverse; in *De natura deorum* (III, 23) Cicerone menziona almeno tre deità dallo stesso nome che avrebbero anteceduto l’Apollo ‘normalizzato’ del periodo classico: Apollo figlio di Efesto, Apollo padre dei Coribanti e Apollo legislatore degli Arcadi.

<sup>45</sup> Basti pensare alla violenza della vendetta su Marsia o allo scatenamento della peste nell’accampamento acheo; si veda anche la disamina delle fonti fatta da Graves in *Greek Myths*, cit., par. 21.

Dioniso=sregolatezza=natura=male e Apollo=armonia=ragione=bene è perciò frutto di un voluto irrigidimento del concetto antico, una ricezione a posteriori rispetto alla reale entità del mito originario e, anche, della cattiva luce gettata sull'opera nietzschiana, della quale si è spesso sottolineata la propensione per Dioniso anziché per Apollo. In realtà, il fuoco della reinterpretazione dei due concetti attuata da Nietzsche è l'interazione dialettica dei due principi come essi si manifestano nella storia del divenire, quali fattori produttori il mondo<sup>46</sup>.

Nel quadro dell'Hawthorne lettore e riscrittore dei classici, Donatello appare con gli apollinei tratti dell'entità faunica paleoitalica e – incidentalmente – della forma plastica classica, spartendosi le caratteristiche dei due<sup>47</sup>. Come Apollo, lo 'pneumatico' (perché invisibile) Fauno muta il suo volto a seconda di ciò che va a rappresentare. La sua natura è lontana da quella dei *lower animals* che esercitano una perspicacia acuta ma istintuale e che manifestano automaticamente le loro avversioni, espresse con lussuria e violenza dall'ibrido satiro schiavo delle proprie emozioni e pulsioni poi rappresentato come tale. Donatello sta per una natura più alta: una natura che lungi da tendere al caos esercita le proprie emozioni in modo anche violento ma ordinato secondo se stessa e i propri canoni<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> Si tratta sempre di forme individualistiche di autarchia che si scontrano con il meccanismo sociale e che Hawthorne ben rappresenta mediante l'azione del fauno in crisi tra l'obbedire all'ordine convenzionale e il seguire quello che, secondo Jean Bethke Elshtain, è una forma di emersoniano gnosticismo che "disembodies faith and divinizes self", riassunto nella frase "man owns the world". I pericoli di tale sviluppo dello spirito individuale stanno – sia per Nietzsche, che vagheggia della sua attuazione, sia per Hawthorne, che ne è atterrito – nell'autoreferenzialità di tale meccanismo, definibile come "self-absorption". La dialettica apollineo-dionisiaco, infatti, agisce principalmente nel singolo quale detentore del potere di scelta, non sottoposto all'istinto bensì derivante in parte da esso, come espresso da Emerson, il 'Nietzsche americano': "Despite Emerson's paeans to the multifariousness of nature, he saw the world as the product of a single will and mind. But this mind is not Logos, not the God of classical trinitarian reason; rather, this mind is all sentiment, for that is what religion comes down to as the 'majesty' of God enters into and divinizes man" (*Sovereignty: God, State, and Self*, The Gifford Lectures, Basic Books, New York 2008 p. 190). Se in Nietzsche tale autarchico nichilismo è condizione essenziale alla rinascita dell'autenticità dell'essere, in Hawthorne esso equivarrebbe al caos, poiché entro il quadro del conservatorismo che gli è proprio non sarebbe concepibile, per via del concetto di peccato, una elevazione dell'essere umano che prescindere da un ente esterno (Natura o Divinità che sia).

<sup>47</sup> Si veda, per una trattazione della complementarità tra Apollo e Dioniso, Umberto Curi, *Endiadi. Figure della duplicità*, Feltrinelli, Milano 2002, p. 50 e ss.

<sup>48</sup> Leo B. Levy ha osservato – pressoché l'unico, tra i critici – che il caos in termini hawthorniani può essere messo in relazione con le trasformazioni della società statunitense in termini di

Analizzando i miti greci, è chiaro come le multiformità di Dioniso e di Apollo abbiano fatto spesso sovrapporre l'uno all'altro, tanto da far pensare, se non a un'origine comune, almeno a un comune sviluppo del culto e delle attività di cui erano patroni, fatto che Nietzsche, da classicista, non può ignorare<sup>49</sup>. L'estetismo accoglie molto della figura di Dioniso in quanto emblema di una libertà ideale ostacolata, ad esempio, dal vittorianesimo puritano. Ma ne mostra solo una faccia: quella più oscura e liberatoria, la più confacente alla critica sociale ed estetica della vita in relazione all'arte. In *The Marble Faun*, Hawthorne esprime grazie a Donatello alcune tensioni naturalistiche dell'esperienza trascendentalista, che a sua volta metteva assieme socialismo *ante litteram* e pastoraltà, libertà di culto ed etica sociale, anarchia ideale ed elezione spirituale; tutte istanze che in un modo o nell'altro il romanticismo tradirà e che confluiranno nelle varie Decadenze<sup>50</sup>. Sebbene non ascrivibile all'estetismo, Hawthorne compartecipa di tale afflato verso il cambiamento, e si pone decisamente in contrasto con molte delle vedute positivistiche nascenti<sup>51</sup>. Come spesso accade, il mito

---

industrializzazione, vero positivistic disordine fonte di straniamento. La natura mantiene, pur nella "notte" di cui è portatrice, un carattere preferibile, perché più autentico, rispetto al prodotto della civilizzazione, come traspare in Donatello; si veda Leo B. Levy, "The Blithedale Romance: 'Hawthorne's Voyage Through Chaos'", in *Studies in Romanticism*, VIII (Autumn, 1968), pp. 1-15.

<sup>49</sup> Si veda Walter Burkert, *La religione greca di epoca arcaica e classica*, Jaca Book, Milano 2003, pp. 417-219.

<sup>50</sup> Tale "tradimento" cagionò pure l'esperienza nietzschiana, tanto che: "Decadence is as vital to Nietzsche's thought as experience is to William Blake's conception of redemption" (Mark Sandy, *The Last Great Romantic: Nietzsche's Romanticism Out of the Spirit of Decadence*, in *Decadent Romanticism: 1780-1914*, a cura di Kostas Boyiopoulos and Mark Sandy, Routledge, London and New York 2016, p. 132). Hawthorne si colloca in una posizione intermedia, quale osservatore della 'vita estetica' e, al contempo, assertore di un sistema di valori che trae molto dal romanticismo stesso entro quel periodo di transizione che fu la metà del secolo XIX, secondo un preciso meccanismo di intertestualità: "Decadent and Romantic sensibilities are in constant negotiation, dialogue, overlap, negation, transmutation" (Kostas Boyiopoulos and Mark Sandy, *Introduction: Decadent Romantics, Romantic Decadents*, in *ibid.*, p. 4).

<sup>51</sup> Positivismo potrebbe stare, qui, per attualismo, ovvero "that American insistence upon actuality"; in *The House of the Seven Gables*, l'elemento gotico rappresentato, per esempio, dalla casa in rovina, dalla maledizione ancestrale, dal documento nascosto e dal dipinto misterioso, viene sostituito nel finale: "All of this is blown away, routed by everyday sunshine, that daylight which is also nineteenth-century positivism and optimism: Hawthorne strove to insert in this book what he called in its preface 'the realities of the moment'" (Millicent Bell, *Hawthorne and the Real*, in *Hawthorne and the Real*, cit., p. 20). Che tuttavia questo mondo non gli sia congeniale appare nell'ultima fase narrativa, quella in cui nasce *The Marble Faun*, dove l'ambientazione, l'ambiguità del finale, la rinnovata insistenza sull'aspetto rêveristico e fantasmagorico riportano in auge la sua vera essenza, il rifiuto di un reale la cui trasformazione in senso moderno egli non riesce ad accettare, e cui corrisponde, in pratica, un rifiuto del realismo classico; si veda *ibid.*, pp. 21 e ss.

diventa l'ambito di elezione per esprimere con formulazioni narrative un profondo e altrimenti non definibile stato del sentire.

Il titolo dato al romanzo della maturità lascia intravedere le ragioni della scelta di luoghi, persone ed eventi. Donatello è un fauno italico e apollineo insieme, che si confronta con la propria natura e con la fiabesca interpretazione che gli altri danno di lui. In quanto apollineo, però, è anche scisso tra la dimensione apollinea in quanto tale e la parte corrispondente di dionisiaco che miticamente entro l'apollineo si cela<sup>52</sup>. La psicologia di questo personaggio è dunque ricostruibile, come si è in parte fatto, a partire da ciò che gli altri dicono di lui e dalle informazioni fornite dal narratore onnisciente; ma sono i due specchi costituiti da Miriam e dall'estraneo a completare il quadro, poiché è nel 'triangolo' che formano con Donatello che hanno radice il senso della narrazione e il suo titolo. Trattandosi di una riscrittura mitica che compartecipa della *humus* estetica dell'epoca e vi fa diretto riferimento, converrà attuare una comparazione in questo senso partendo da ciò che, nell'estetismo anglosassone, incarna più da vicino i tratti riconducibili all'estetismo e rintracciabili in Donatello.

### **Riviscenze del mito: interpretazioni hawthorniane e pateriane**

Donatello è un fauno dei tempi moderni, la rivivificazione o sopravvivenza di una linea di spiriti ancestrali che riappare in epoca storica. Si tratta dunque di un risveglio dell'irrazionale. E di irrazionale molto ha da dire Hawthorne stesso, che con la categoria della *phantasmagoria* ha fissato uno degli stati dello spirito che i romantici individuarono nella facoltà dell'immaginazione di far quadrare i conti tra mondo ideale e mondo immanente, razionalizzato.

Come si è visto nelle descrizioni di Roma, Hawthorne vede nella città il coesistere di tutte le epoche e la stratificazione di tutti gli agenti della storia che vi hanno operato, e crea così un mondo a metà tra quello materiale e quello della sensazione immaginifica. Nel contesto del dibattito estetico, questa posizione è confrontabile con il Pater degli *Imaginary Portraits*, in cui la narrazione che parte da basi

---

<sup>52</sup> Cfr. Ernst Bertram, *Nietzsche: Attempt at a Mythology*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 2009, pp. 167-168

realistiche nutre nel lettore la suggestione che vi sia un ‘di più’, un oltre rispetto al narrato, e che in verità l’obiettivo sia quello di far intendere che le implicazioni della trama vanno ben al di là della realtà storica razionale e che anzi si muovano su linee del tutto irrazionali e sovrannaturali. Ne sono un esempio due ritratti in particolare: *Denys l’Auxerrois* e *Apollo in Picardy*. Sin dal titolo, le narrazioni riportano a una dimensione mitica, evocando al contempo la trasposizione in tempi storici di quelli che Heine, come del resto Pater, considerava “dèi in esilio”. Entrambi irrompono sulla scena storica causando un disordine che, nelle intenzioni dell’autore, serve a simboleggiare la rivolta contro i canoni estetici del neoclassicismo di Winckelmann, che si accusava di aver svuotato la greicità della sua essenza più autentica avendone fissato e categorizzato le forme armoniche del periodo pericleo e prassiteleo quali vette del canone estetico occidentale<sup>53</sup>.

Pater, invece, propendeva per un classicismo che oltre a riferirsi alla greicità non rimodellata secondo parametri illuministici, ossia di estrema razionalizzazione, tenesse conto anche del periodo preclassico, recuperando così una dimensione più naturale e totalizzante. Il suo Dioniso pre-nietzschiano è l’oscuro dio tracio del vino celebrato nelle feste bacchiche; è deità anticlassica perché non intrappolabile in una umana misura e dimensione rappresentativa<sup>54</sup>. Similmente, il suo Apollo, pur nella luce che lo circonda, ha tratti morali dell’Apollo più antico, del distruttore che irrompe nella storia

---

<sup>53</sup> Winckelmann, secondo Pater, avrebbe concepito l’ideale greco in modo astratto e senza colore, senza riuscire a cogliere “a sort of preparation for the romantic temper’ in it, and therefore offering a reductive, because partial, representation of its significance” (Andrew Radford, *The Lost Girls. Demeter-Persephone and the Literary Imagination, 1850-1930*, Rodopi B.V, Amsterdam–New York 2007, p. 20). La citazione di Pater è da Walter Pater, *Winckelmann*, in *The New Library Edition of the Works of Walter Pater*, Macmillan, London 1910, Vol. I, pp. 223-224. Si veda anche Ernst Bertram, *Nietzsche*, cit., pp. 107-110.

<sup>54</sup> L’aspetto multiforme e metamorfico di Dioniso (indicato dalla miriade di nomi, proprio come Apollo), che mitografi e poeti avevano già intuito, e che resta letterariamente produttivo per tutta l’Età moderna, è stato messo in relazione con l’antichità preistorica, in particolare relativamente alle forme foniche, in apparenza senza significato, tramandate nei Misteri. L’assenza di significato delle urla e invocazioni dionisiache rivelerebbe il suo aspetto puramente naturale, riferendosi alla “*natural music*”, al suono non codificato come significante: un suono che rappresenterebbe, quindi, la piena naturalità di cui è portatore il fauno; si veda Andrew L. Ford, *Dionysos’ Many Names in Aristophanes’ Frogs*, in *A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism*, edited by Renate Schleser, De Gruyter, Berlin 2011 p. 351.

da un'antichità abissale e che, nel supremo ordine che rappresenta, uccide proprio per la solarità di cui è portatore<sup>55</sup>.

Se Hawthorne non può essergli assimilato, per le ragioni già esposte, quanto all'interpretazione del satiro o fauno riportante a Dioniso (nel romanzo non esiste un lato dionisiaco *tout court*, né in bene né in male), si è visto come Donatello porti in sé i tratti di una classicità totalizzante (l'oscurità delle origini e la somiglianza ideale con la creatura italica, più che con quella prassitelea, con cui condivide invece l'aspetto fisico), ma nient'affatto rassicurante. Ciò coincide idealmente con l'interpretazione pateriana, secondo cui il mito reale e perturbante degli antichi dèi è stato caricaturalmente coperto, tanto da far apparire questi come delle maschere. Il fulcro di tale pensiero, a prescindere dalle motivazioni e dagli obiettivi diversi degli autori, è che il processo di storicizzazione, ricezione e fissazione del dato mitico primigenio ne abbia offuscato la pregnanza e la necessità. Attribuendo loro dei tratti definiti, fissi e inamovibili, ne ha falsato, di conseguenza, la natura cangiante e ambigua, impoverendone la ricchezza di significati e riducendoli a dei *clichés*. Il fauno Donatello è imprigionato, per così dire, nel marmo, di cui in questo caso viene messa in rilievo, anziché la plasticità, l'impossibilità d'uscire da una forma decisa e definita per assumere le caratteristiche proprie e sempre mutevoli del dato naturale, del divenire sensoriale e prerazionale.

Un elemento determinante entro l'estetismo (benché variamente espresso) è l'irricongiungibilità col fattore storico che ha determinato l'esilio degli dèi dal mondo e la loro relegazione a un ambito nascosto e imperscrutabile, ovvero il cristianesimo. Come Nietzsche avrebbe poi affermato in modo più filosoficamente argomentato, il lato espansivo e gaudente, incarnato da Dioniso, non può che essere in netto e totale contrasto con la valorialità cristiana:

---

<sup>55</sup> Per i mitografi classici, Apollo uccide l'inverno (assegnato a Dioniso) riportando sulla terra i mesi fruttiferi e, quindi, la vita; l'interpretazione segue qui, perciò, il percorso di un sacrificio rituale, che anche Pater riprende in termini storico-allegorici. In ogni caso, circa la relazione di coesistenza tra le due divinità, si può affermare che "the magical level of consciousness [il Dioniso misterico] need not be definitely effaced under the advent of enlightened rationalism [il presuntamente solare Apollo]", potendo mito e logos coesistere in "significant conversation" (E. Douka Kabitoglou, *Plato and the English Romantics*, Routledge, London and New York 2013, p. 127). A livello psicologico, tale relazione si attua entro il medesimo individuo, essendo ascrivibile al processo dialogico/dicotomico della coscienza, su cui si concentra il discorso hawthorniano circa Donatello.

the Dionysian should be understood to be in irreconcilable opposition to Christ, and had been ready fully to embrace the anti-Christian stance. Pater, more interested in continuity and reconciliation, had striven after an unlikely synthesis of Dionysian and Christian ritual and aesthetics both in the critical essays and in 'Denys'.<sup>56</sup>

Tale tentativo di sintesi è riscontrabile in Pater nell'innesto dell'elemento pagano (con i nomi e gli atteggiamenti dei personaggi quali il Denys d'Auxerre e l'Apollo di Piccardia, ad esempio) nel periodo storico che più di tutti rappresenta il trionfo del cristianesimo occidentale, il Medioevo. È come se si cercasse, attraverso questo abbinamento, da una parte di esorcizzare la supposta pesantezza religiosa del Medioevo inserendo un dato 'eccentrico', e dall'altra di legittimarne il valore d'insieme inserendo i personaggi 'pagani' nei ruoli chiave del periodo (abbazie, conventi, clero). Il risultato, però, è che l'irrompere del pagano nel contesto cristiano, anziché condurre al convincimento che "paganism can be as 'pure' and appealing as Christianity", porta a una frattura dell'ordine in cui la singola istanza di rottura è portata a soccombere<sup>57</sup>.

In questo senso, Pater certifica – *unwittingly* e *ante litteram* – la conclusione nietzschiana riguardo al cristianesimo, nella quale è comunque presente un'ulteriore dicotomia. Come osservato, la ricezione della teoria di Nietzsche relativa ad apollineo e dionisiaco ha risentito di una iper-semplificazione, dovuta a sua volta al fatto che la sua interpretazione è stata fondamentale attuata dai continuatori dell'idealismo. I due principi, infatti, oltre a non stare in rapporto di contrapposizione, sono per Nietzsche soltanto un modo per spiegare tra le altre cose la repressione dell'irrazionale, spinta necessaria per assurgere a piena naturalità. Dietro l'armonico apollineo si cela un oscuro e 'gaio' dionisiaco. I due, perciò, non operano quali tesi e antitesi l'uno dell'altro,

---

<sup>56</sup> Stefano Evangelista, *British Aestheticism and Ancient Greece. Hellenism, Reception, Gods in Exile*, Palgrave Macmillan, London–New York 2009, p. 123.

<sup>57</sup> Richmond Crinkley, *Walter Pater, Humanist*, The University Press of Kentucky, Lexington 1970, p. 141.



creando così il mondo mediante una loro sintesi; semplicemente, il primo agisce da maschera per il secondo<sup>58</sup>.

Qui, in questa affermazione di carattere generale, che Nietzsche non inventa ma ripropone per scrollare dalla filosofia la sua cappa iper-razionalizzante, può situarsi anche la posizione hawthorniana. La maschera dell'apollineo in quanto portatore di armonia e misura, tanto sconfessato dall'autentica classicità e perpetuato dalle sue interpretazioni successive – le ricezioni della classicità periclea, e in seguito di un certo Rinascimento, Illuminismo e Neoclassicismo winckelmanniano –, non soltanto cela il dionisiaco ma è esso stesso frutto di un disguido di fondo. La divinità apollinea è, in quanto tale, tremenda e distruttiva, foriera di violenza ancor più terribile perché, a differenza che in ambito dionisiaco, è attuata con parametri razionali<sup>59</sup>. In termini più semplici: i seguaci di Dioniso uccidono in preda a una frenesia irrazionale, ma Apollo distrugge con piena contezza di farlo.

In Donatello, Hawthorne pare far coesistere, in epoca ancora non nietzschiana e non del tutto 'estetistica', queste molteplici anime. Le forme apollinee del Fauno prassiteleo, calco idealizzato di un'armoniosa figura periclea, coprono il dato irrazionale cui il soggetto riporta (il fauno o satiro dionisiaco), ma al contempo sviano, per il tipo di ricezione estetica e filosofica di cui si è detto, rispetto alla vera natura dell'armonia classica, che non esclude la pura, semplice necessità del *furor* divino manifestantesi nel

---

<sup>58</sup> I valori che si nascondono dietro a entrambe le divinità, e che Hawthorne ben conosce, non implicano, perciò, che l'apollineo classicista tenda alla moderazione e il dionisiaco romantico all'intensificazione della spinta vitale, come afferma, ad esempio Milton R. Stern (*Contexts for Hawthorne: The Marble Faun and the Politics of Openness and Closure in American Literature*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 1991, p. 9). Piuttosto, Apollo in termini hawthorniani, e nel romanzo, rappresenta l'oscillazione tra un principio razionale di distruzione – tanto tremendo da apparire come irrazionale – e quello che la vulgata classica ha tradito di Apollo, ovvero simbolo di ordine e armonia, di misura che, fissata nel marmo, perde però la propria vitalità; Donatello si impetra, come già osservato, quando agendo in piena coscienza come 'distruttore' deve piegarsi alle convenzioni 'razionalizzanti', alla legge e alla giustizia limitanti e umane.

<sup>59</sup> Ciò rende ancor più tremendo il suo apparire nel mondo, poiché è associabile alla distruzione razionale attuata entro la "civilized form in life" (Norman O. Brown, *Life Against Death: The Psychoanalytical Meaning of History*, with an Introduction by Christopher Lasch, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1985, p. 174); per questo motivo la forma apollinea, che è negazione dell'istinto ed è forma mascolinizzata – ovvero, secondo alcuni, sessualizzata in termini di sopraffazione – e al contempo altamente spiritualizzata, può dare adito a un'irrealtà: esistendo nell'ambito del sogno, impedisce (per Nietzsche, ma non per Hawthorne) la realizzazione della piena volontà di potenza, pur essendone potenzialmente e paradossalmente suo vettore d'elezione.

contesto della solarità, della grazia e della purezza razionali. Donatello si specchia in tale immagine, che lui fisicamente evoca nelle menti dei tre artisti, e l'impressione che ne riceve lo divide tra queste due essenze inconciliabili.

Del resto, dal momento in cui gli viene fatta notare tale somiglianza sino al



*Apollo del Belvedere. Copia romana di un originale d'età ellenistica risalente a c. 350 E.V. Roma, Musei Vaticani*

momento del delitto, il romanzo si dipana in un crescendo di prese di coscienza. La visita alle catacombe, l'incontro con il contadino-modello, il rapporto con l'*alter ego* Miriam, la passeggiata notturna nei Fori equivalgono a un viaggio interiore nel quale il personaggio si confronta con l'immagine del presente – ch'egli vive e rappresenta – e del passato – dal quale ha origine –, convincendosi alla fine di ciò che *in nuce* gli amici già hanno visto, seppure sfocatamente, in lui. Il lettore è accompagnato in questo processo da un caleidoscopio di opinioni e descrizioni in merito alla somiglianza con la scultura che sfociano, indicativamente, sempre nel rapporto tra gli attributi del Donatello-

fauno e le opere d'arte che Roma custodisce e che costituiscono, per la loro talvolta 'nauseante' ricchezza e quantità, la totalità o summa del processo storico<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> Come si è già sottolineato: "the faun's ears refer back to the Golden Age, when all were innocent and unconstrained, before the civilization that has led to the terrible history Rome represents. In the 'Golden Age' (to which the novel often refers) all is permitted; but to be civilized, to grow, as Hawthorne sees it here and elsewhere, into full humanity, the self must submit to constraints—the divisions and taboos of society and language" (Allan Lloyd Smith, *American Gothic Fiction. An Introduction*, Continuum, New York 2005, p. 152). Il tabù cui ci si riferisce è l'omicidio, ma anche la perversione familiare, incestuosa, da cui ebbe origine la vicenda di Beatrice Cenci e in cui Miriam si rivede. Si è detto *supra*, però, che Hawthorne considera con un certo scetticismo la possibilità che sia esistita una qualsivoglia Età dorata.

Nello sfaldamento che Roma evoca, Donatello legge sia la sua parte razionale sia quella naturale, bonaria e non soggetta alle convenzioni che la società si aspetta che si applichino. Sovra tutto regna un'oscillazione, una legge della storia e della morale, tra i due poli della divinità greca protostorica e bifronte, che stanno in rapporto chiasmico: il dionisiaco gaio e successivamente irato e poi apatico e malinconico del Donatello nella sua veste faunica trasposta in un tempo cui non appartiene e in cui non può esprimere del tutto la propria essenza, e l'apollineo puro, tremendo e violentissimo della sua epifania più razionalmente distruttiva nell'atto di esercitare scientemente la vendetta sul modello persecutore. Del primo si osserva una vicinanza di sentire rispetto al Denys pateriano, che attraversa le stesse fasi cedendo la spontaneità che lo caratterizza per dedicarsi a un'occupazione artistica:

[Denys's] greatest artistic creativity coincides with the third period [that of melancholy], for Denys is no longer merely the primitive seasonal Dionysus; he is now also the priest of Apollo, the symbol of cultural rebirth<sup>61</sup>,

ossia, nelle parole del narratore:

Like the Wine-god of old, he had been a lover and patron especially of the music of the pipe, in all its varieties. Here, too, there had been evident those three fashions or "modes"—first, the simple and pastoral, the homely note of the pipe, like the piping of the wind itself from off the distant fields; then, the wild, savage din that had cost so much to quiet people, and driven excitable people mad. Now he would compose all this to sweeter purposes; and the building of the first organ became like the book of his life: it expanded like the full compass of his nature, in its sorrow and delight. [...] Only, on the painted shutters of the organ-case Apollo with his lyre in his hand, as

---

<sup>61</sup> Gerald Cornelius Monsman, *Pater's Portraits: Mythic Pattern in the Fiction of Walter Pater*, The Johns Hopkins Press, Baltimore 1967, p. 113.

lord of the strings, seemed to look askance on the music of the reed,  
in all the jealousy with which he put Marsyas to death so cruelly.<sup>62</sup>

Mentre Denys rivela i propri tratti apollinei acquisendo di Apollo uno dei suoi attributi più culturali, ovvero la capacità di produrre musica (dedicandosi completamente alla



*Dioniso. Statua romana del II secolo, copia d'un modello ellenistico. Parigi. L'œuvre*

costruzione dell'organo della cattedrale), imbrigliando così i caratteri più destruenti del dio, Donatello lo fa attraverso l'atto criminoso, l'omicidio del modello, acquisendo consapevolezza della morte e della propria insita e implacabile violenza. È un processo iniziatico che il romanzo qualifica apertamente come "Trasformazione" (titolo con cui è pubblicata l'opera in Gran Bretagna) e che ha valore emblematico, poiché corrisponde a una dichiarazione di superomismo<sup>63</sup>. Ciò che la cultura, la religione, i valori condivisi e convenuti negano all'essere umano, relegandolo a una dimensione o di stranezza o di impotenza e negandogli l'espressione pura e semplice degli istinti, si manifesta nuovamente e in modo sublimato come violenta presa di coscienza, che con un atto di forza dimostra, in

maniera apollineamente *tranchante*, l'individualità del singolo. Di Donatello nella sua fase faunica, del resto, gli amici notano un'eccentricità peculiare che condonano ma che comunque lo fa emergere come 'diverso' agli occhi di chi lo conosce, e che lo strania ancor più in

<sup>62</sup> Walter Pater, *Denys l'Auxerrois*, in *Imaginary Portraits*, The Macmillan Company, New York 1907, pp. 82-83.

<sup>63</sup> In questo si può leggere la problematizzazione del concetto emersoniano di oltreuomo: "Emerson attributes divinity to man, and the American becomes Emerson's archetype of the superman capable of regaining paradise on his own" (Lakshmi Mani, *The Apocalyptic Vision in Nineteenth Century American Fiction: A Study of Cooper, Hawthorne, and Melville*, University Press of America, Washington D.C. 1981, p. 270), che Hawthorne estende dalla *couche* americana a quella generale; Melville fa una simile operazione con la figura dell'"ungodly, godlike Ahab" (*ibid.*, p. 274).

seguito quando egli si erge a giudice e a ente morale svincolato da legami etici e dettati dalle convenzioni, anche legali.

Da cosa deriva, dunque, il senso di colpa del Donatello ‘trasformato’? Tecnicamente, avendo compiuto il processo che Nietzsche, con Pindaro, avrebbe chiamato “werde, der du bist” (‘diventa ciò che sei’)<sup>64</sup>, l’individuo dovrebbe aver raggiunto una rappacificazione col sé, un equilibrio tra volontà e azione. È qui che il sistema individualistico, che Donatello a questo punto incarna, si scontra con almeno tre elementi essenziali dell’esistenza.

Il primo è che il processo perde di vitalità non appena viene adempiuto. L’individualismo più spinto presuppone che, come nella teorizzazione di Kierkegaard e, concettualmente, come nella “rivoluzione permanente” di Marx, il singolo continuamente emerga come tale; le estreme conseguenze di questo principio possono essere fondamentalmente due: che l’individuo esaurisca la propria spinta vitale non avendo più nulla contro cui combattere, oppure che il sistema lo riassorba entropicamente, lo riporti entro di sé. A differenza della teorizzazione nietzschiana, il punto di vista di Hawthorne è saldamente ancorato all’idea che l’atto di forza del soggetto non possa avvenire senza fare i conti con la stratificazione culturale ed etico-religiosa di cui l’individuo è, volente o nolente, il prodotto più razionale.

Donatello, si è detto, fa coesistere in sé le due nature parallele ma non coincidenti di un’esistenza legata all’antica natura dell’essere; ma, anche prima di manifestare il lato più riprovevole dal punto di vista della società, ossia quando ancora è un fauno-Dioniso gaio e preternaturale, egli deve gestire il confronto con la modernità, nella quale difficilmente può esistere senza risaltare come diverso “aboriginal Self”<sup>65</sup>. La cultura ha, in questo senso, snaturato il rapporto identitario tra uomo e natura, come evidenziato anche da Pater:

The idea of the impossibility of a return to the Golden Age is the same here as it was in the Watteau portrait or in Marius or “The

---

<sup>64</sup> *Die Fröhlichen Wissenschaft* [La gaia scienza] III, 519.

<sup>65</sup> Michael J. Colacurcio, *Doctrine and Difference: Essays in the Literature of New England*, Routledge, London and New York 1997, p. 130.

Child in the House.” Man cannot go back to his racial childhood, for cultural maturity has destroyed his primitive unconsciousness. He must go forward, and individuals such as Denys are the ones who point the way by exhibiting in their lives the profounder significance underlying the figure of Dionysus, by showing us that the old wine-god may also be the herald of Apollo. Out of the perpetual seasonal cycle, out of the mounded ashes of the youth of mankind, arose a nobler ideal of immortality through death. Surely this is why Pater writes that the representation of Dionysus in ancient sculpture ‘may seem to have waited for the hand of Michelangelo before it attained complete realisation’.<sup>66</sup>

La citazione contiene elementi con cui è utile confrontare, per la consonanza di temi, la corrispondente posizione di Hawthorne. Nella maturità culturale menzionata si può far rientrare, quanto al fauno Donatello, anche la modernità come progresso temporale in una supposta scala evolutiva. Come Denys, Donatello soffre la perdita, nel mondo in cui vive, della coscienza primitiva esistente nell’Età dell’oro. Non è chiaro se, come per Pater, il vino sia simbolo di tale naturalità perduta o se invece quella della vinificazione sia da considerarsi già segno di progresso culturale, di una ulteriore umanizzazione e, dunque, già facente parte della rivoluzione tecnica che ha condotto alla fine dell’età mitica.

Nel mito greco, in effetti, l’associazione di Dioniso con il vino pare essere un aspetto tardo della tradizione dionisiaca. Il vino è una scoperta, o al massimo una concessione, e fino allo stanziamento dei popoli nomadi dell’Europa antica esso era sconosciuto<sup>67</sup>. La vinificazione in quanto arte è simile, *mutatis mutandis*, all’arte della musica; è già rielaborazione, e pertanto corrisponde, in tale prospettiva, a inautenticità. Pater si trova, in questo, su un piano più convenzionale dell’interpretazione mitica: per

---

<sup>66</sup> Gerald Cornelius Monsman, *Pater’s Portraits*, cit., p. 117.

<sup>67</sup> Si rimanda a questo proposito alla monografia di Patrick E. McGovern, *Ancient Wine: The Search for the Origins of Viniculture*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2003, al momento uno degli studi più recenti e completi in merito.

lui, vino e dionisiaco sono legati indissolubilmente e rappresentano di per sé un'epoca perduta di totale libertà, forse perché nel vino è poi letto, nella ricezione comune, l'irrazionale.

D'altro canto, Hawthorne pare partire da un assunto più ampio e, appunto, libero. Il suo fauno è un essere libertario, non inscrivibile in un contesto storicizzato, e il cui vettore di espressione non è l'allegoria bacchica, bensì, al contrario, l'immediatezza e purezza del sentire che mantiene una presa ben salda sul dato razionale. Donatello, anche nei momenti in cui agisce contrariamente alla morale convenzionale, opera una scelta ben precisa, sempre razionale ma, talvolta, violenta e inaccettabile o considerata criminosa come l'azione di un implacabile Apollo, il dio razionale per eccellenza. Pater si riferisce alla ciclicità stagionale per indicare un riproporsi dei tratti divini, ora dionisiaci ora apollinei, cui corrispondono altrettanti stati dell'essere di Denys. Donatello, invece, non compartecipa dell'atmosfera che lo circonda; piuttosto, la subisce. Subisce l'insalubrità dell'estate romana, subisce il contesto urbano e i suoi resti, specchio della terribilità del passare del tempo; subisce dal principio il gioco degli amici che gli attribuiscono qualità semidivine e che riportano alla sua coscienza lo stacco e scarto tra ciò che lui rappresenta e il tempo presente in cui si trova fuori posto.

Il sacrificio di Denys, infine, è propiziatorio per un futuro di vita, quello rappresentato dal "flask" scoperto nella tomba con cui si apre la vicenda, verde simbolo di ricrescita e usato per bere vino, simbolo di vitalità, contrastato con le ceneri che lo circondano. Tale propiziazione è attuata per gli uomini, affinché sia riproposta a loro favore un'azione di assoluta abnegazione foriera di rinascita futura<sup>68</sup>. L'atto di Donatello è gratuito, razionale nelle motivazioni ma riferibile a un ambito davvero divino: la dichiarazione di assoluta conformità al proprio codice di sentimento e di condotta. È, in termini semplici, una dichiarazione di supremo individualismo

---

<sup>68</sup> Fatto che si rivela nei toni eucaristici della scena in cui Denys viene dilaniato dalla turba: "The portrait of Dionysus ends not in chaotic despair but in hope" (Gerald Cornelius Monsman, *Pater's Portraits*, cit., p. 116). Tale armonica rappacificazione corrisponde al "ceaseless flux between life and death" da cui sgorga "the perpetual summertime of Apollo himself" (*ibidem*), ulteriore conferma della natura oscillante che lega le due divinità e i principi ch'essi incarnano.

attraverso il quale il personaggio acquista pienamente coscienza della propria diversità e volontà e agisce, sulla scorta di tale epifania, superomisticamente.

### **Fauno e libertà, ovvero puritana marmoreità e impetrazione**

S'aprirebbe qui una forte diatriba etica. Le ceneri dell'umanità giovane sono evidenti in Pater nella generosità del sacrificio, e indicano un'Età dell'oro illuminata, armoniosa e a suo modo ingenua nei tratti amabili e nella concordia di chi la popolava. La stessa età in termini hawthorniani, se ci si dovesse basare sul solo personaggio di Donatello e, al massimo, su quello di Miriam suo doppio, ci apparirebbe come un coacervo ossimorico di razionali istinti e divini furori; un mondo in cui la legge viene dettata dal singolo a seconda della propria volontà di potenza e in cui l'etica è percepita come gioco tra calcolo e pulsione personale. Quando si ritira a trascorrere l'estate nelle sue campagne, Donatello non lo fa per sfuggire a un senso di colpa in relazione al male che ha compiuto, o per difendersi dalla subitanea comprensione della propria alterità rispetto alla modernità repellente. La sua dimora, con la successione di stanze l'una a seguire l'altra, la camera di marmo paragonata alla stanza più segreta del cuore e la torre solitaria che, unica, ospita il suo rifugio più intimo, è allegoria di totale individualismo, di completo distacco dai contorni anche familiari che, tanto più ora, non corrispondono al suo personale sentire<sup>69</sup>.

Si tratta di un'allegoria dal duplice aspetto. La camera di marmo, così tombale e massiccia, e la torre in pietra, che i rampicanti hanno raggiunto e inglobato, rivelano l'oscillazione tra due stati dell'esistenza; da una parte la necessaria relegazione cui va soggetto chi non appartiene alla realtà presente – isolamento che è tombale e ha, al contempo, una forte valenza estetica –, e dall'altra la somiglianza con lo stato clericale o monastico, anch'esso un'uscita dal mondo dalle forti connotazioni mistiche.

La camera della torre contiene infatti oggetti di natura intima e religiosa, e che riportano a un'educazione alla morale e all'etica del cristianesimo (che Donatello ha comunque disatteso) ma che sono, di per sé, indicativi di una faccia particolare del fauno: il suo dover fare i conti con la morale religiosa. La consapevolezza della propria

---

<sup>69</sup> Cpp. XXIV, XXVIII e XXXI; si veda anche *infra*.



natura e l'averla finalmente assecondata mettono il personaggio di fronte a scelte dinanzi alle quali egli è solo e che da solo deve determinare; deve cercare di addivenire a un accordo con la convenzione morale-religiosa egemone nell'ambiente in cui esiste, oppure procedere sulla strada della scelta individuale indipendentemente da ciò che lo circonda.

Del resto, già gli amici fungono per lui da specchio entro cui riflettere la propria immagine. Sono loro che notano per primi la sua somiglianza con il fauno, danno giudizi sul suo (non) essere in relazione con la cultura e la convenzione dominante e ne disegnano, a mano a mano, i tratti emotivi e comportamentali. Attraverso loro, già nei musei capitolini, Donatello inizia a leggere i fondamenti della propria esistenza e si mette in relazione con l'arte, l'etica e la discussione filosofica e religiosa; lui, l'essere che, non appartenendo a questo mondo e al quale viene perdonato ogni tratto eccentrico, è da questo mondo intimamente, intrinsecamente distaccato. Il delitto che compie per amore nei confronti di Miriam sanziona il suo straniamento, accelerando così la sua crescita e consapevolezza.

Sarà utile cercare di inferire la posizione di Hawthorne relativamente al 'suo' fauno. Se Donatello, con il variegato insieme di valori che rappresenta, è un personaggio scisso tra molte istanze, Hawthorne è portatore di una scala di valori che difficilmente gli consentono di prendere una posizione precisa. È risaputo che un tratto prevalente della produzione hawthorniana è l'oscillazione tra l'apprezzamento per la cultura dalla quale proviene e la critica agli aspetti oscuri dell'animo attraverso la storia del puritanesimo americano<sup>70</sup>. Quale frutto di quel puritanesimo violento e inflessibile, Hawthorne riflette e riconosce in sé alcune caratteristiche della moralità puritana, del suo senso estetico senza fronzoli né sfumature, sapendo però modularne gli effetti entro la propria concezione letteraria. In altre parole, Hawthorne si sente pienamente figlio di una certa etica (diremmo con Weber, calvinista), che tende a un cosmico pessimismo e a una repressione degli istinti e degli impulsi, ma in quanto "composto"

---

<sup>70</sup> Resta ad oggi fondamentale quale *summa* dell'oscillazione hawthorniana lo studio di J. Golden Taylor, *Hawthorne's Ambivalence Toward Puritanism*, Utah State University Press, Logan 1965.

della stessa materia è anche in grado di criticarne gli elementi e di accettare o rigettare quelli che considera storicamente deteriori<sup>71</sup>.

Così il forte senso del peccato gioca un ruolo essenziale in alcune sue produzioni (*The Scarlet Letter* ne è esempio lampante), ma in esse si ravvisa anche, nelle pieghe narrative, la repulsione per l'azzeramento totale degli istinti attuato in nome di una moralità straniante e alienante, che riduce l'essere umano a mera carne da reprimere e che, come nel caso di Salem, ha sanzionato una forma di assassinio. Molto si è scritto circa tale aspetto della storia statunitense, con interpretazioni anche molto diverse le une dalle altre. Nel caso specifico, si può forse avvalorare un'interpretazione in senso politico che riporta al dilemma del Donatello-fauno quale espressione hawthorniana.

Il governo dei Puritani fu un moderno tentativo di integrare, diversamente rispetto alla monarchia assoluta di origine divina, il sistema religioso e quello politico. Il punto di riferimento erano le Scritture, interpretate perlopiù alla lettera, con l'elemento veterotestamentario avente eguale se non maggiore rilevanza rispetto a quello evangelico<sup>72</sup>. Il risultato fu una reiterazione dell'aspetto legalistico della norma religiosa, che, come nella Legge Mosaica, finì con il regolare ogni aspetto della vita. In tale contesto, la suddivisione tra giusto e sbagliato si fece più netta, con l'attribuzione di una valenza essenziale anche ad aspetti normali e privati dell'esistenza, come lo svago, l'abbigliamento, il canto, la musica; come in ogni sistema di questo tipo, la divisione tra bene e male acquisì un aspetto quasi manicheo: l'ambito sensibile e materiale, identificato con materia e carne, era sempre portatore di peccato e segno, nel caso fosse stato assecondato, di sfavore divino. Tutto doveva perciò essere vissuto *sub specie*

---

<sup>71</sup> Ad esempio, dalle relazioni degli ecclesiastici e dei processi alle streghe, "he would have noticed the ways in which the evil perceived by the most prominent witch hunters revealed more about themselves than about the devil" (Michael T. Gilmore, "*Strangely Ajar with the Human Race*": Hawthorne, Slavery, and the Question of Moral Responsibility, in *Hawthorne and the Real*, cit., p. 57).

<sup>72</sup> "[The Puritans] were comfortable speaking of types and antitypes, but more often than not these allegorical parallels between Old and New Testament happenings supplemented more literal renderings of Old Testament texts, especially when it came to crafting laws appropriate to a godly society. Generally, Puritan typological interpretations made distant Old Testament happenings appear closer to the lives of seventeenth-century Puritans. Through such interpretations the thundering voice of Jehovah on Mount Sinai rattled in their ears" (Timothy L. Hall, *Separating Church and State. Roger Williams and religious Liberty*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 1998, p. 75); a tale letteralismo è ascrivibile, in parte, il carattere legalistico del dominio puritano.

religiosa, nella perpetuazione della norma attraverso l'obbedienza, la fatica e l'espiazione<sup>73</sup>.

Effettivamente, si è rilevato come il caso di Salem sia interpretabile come atto di espiazione collettiva, a cui sarebbe seguita una collettiva rimozione. In ogni modo, è evidente come il contesto culturale, anche dopo l'allentamento della morsa religiosa, abbia potuto sopravvivere come sofferta memoria storica o, alternativamente, come dramma collettivo rimosso, come trauma del sangue e delle origini di valore archetipale. L'esperienza che divenne poi la base per *The Blithedale Romance* è indicativa in relazione al timore di Hawthorne nei confronti di un passato in cui il fervore religioso, da mero fanatismo, era sconfinato esso stesso in un male disumanizzante. Il fatto che un puritano "Goth" della Nuova Inghilterra entrasse a far parte di una fattoria collettiva governata secondo una forma di tenue socialismo proudhoniano può leggersi in modo duplice. Da una parte equivaleva alla volontà di uscire, tanto psicologicamente quanto fisicamente, da un contesto provinciale chiuso, diretta espressione del mondo puritano antecedente. Dall'altra, è interpretabile come tentativo di mettere insieme gli elementi imprescindibili che avevano concorso alla sua formazione – e che egli, del resto, non rinnegò mai – con un afflato nuovo verso un sistema avente regole ben precise ma senza il peso del trauma storico che aveva caratterizzato la cultura della Nuova Inghilterra<sup>74</sup>.

Nella Brook Farm coesistevano molte anime, alcune delle quali coincidevano con il sistema puritano, ad esempio la cultura del lavoro e del suolo, l'ordine, l'autogoverno, il senso di responsabilità collettivo e la collettiva suddivisione del successo economico-sociale, la condivisione e il rispetto per il più alto valore della comunità. Ma era anche un luogo in cui erano ammessi la libertà di culto così come

---

<sup>73</sup> Si veda il volume collettaneo curato da Tracy Fessenden, Nicholas F. Radel, Magdalena J. Zaborowska, *The Puritan Origins of American Sex: Religion, Sexuality, and National Identity in American Literature* (Routledge, London and New York 2001), in cui viene condotta una critica storica al concetto di peccato e di colpa nel calvinismo americano.

<sup>74</sup> Un trauma esso stesso "fantasmatico", spettrale perché *haunting*; si veda, anche in riferimento a Brockden Brown e Bierce, Lloyd Smith, *Can Such Things Be? Ambrose Bierce, the "Dead Mother," and Other American Traumas*, in *Spectral America. Phantoms and the National Imagination*, a cura di Jeffrey Andrew Weinstock, The University of Wisconsin Press, Madison 2004, pp. 64 e ss. L'esperienza puritana, in termini storici e folclorici, è produttiva in senso letterario e marcatamente gotico.

l'ateismo, in cui l'obiettivo della collettività non era il far rispettare la lettera della legge attraverso la mortificazione dell'individualità, bensì la crescita dell'individuo mediante lo sviluppo delle sue molte potenzialità, secondo l'assunto che al progresso del singolo in senso morale, culturale, educativo e filosofico in un contesto sociale libero ma controllato sarebbe derivato un sostanziale beneficio per la collettività in generale. Insomma, quella rappresentata dalla Brook Farm è la sintesi più evidente delle spinte opposte dell'animo hawthorniano, ovvero la centripeta valorizzazione di un'estrazione individuale non rinnegabile e, anzi, essenziale, e la centrifuga necessità di allargare i propri confini, di sperimentare un sistema che, pur nei tempi moderni, tendesse a un ideale più libertario di quanto non fosse rappresentato dal contesto originario.

In quanto "collettivo", la Brook Farm si autogovernava secondo principi di comune diritto e benessere; o almeno quello era l'obiettivo, il quale però, a causa di ragioni d'ordine pratico, si rivelò davvero utopico. Hawthorne vi visse solo pochi mesi; e tuttavia la spinta ideale che lo pervase, come pure la delusione per l'inattuabilità del progetto, sono ben evidenti nella rielaborazione che ne fece poi in *The Blithedale Romance*. Pur essendo un'opera di fantasia, i cui personaggi incarnano vizi e virtù che non sempre corrispondono esattamente a quelli di cui sono portatori i componenti della Brook Farm, è ravvisabile nel romanzo la forte compartecipazione sentimentale dell'autore, che evidentemente riteneva l'esperienza vissuta nel 1841 importante nel complesso della propria *Lebenserfahrung*.

Dal punto di vista politico, essa suggella le tendenze libertarie di Hawthorne, rappresentando una forma, seppur fallimentare, di autogoverno realmente democratico: aporia dell'impossibilità di bilanciare singolo e massa, bene individuale e comunitario, unità statale e democraticità. Se l'autogoverno difficilmente può sussistere in un ambiente in cui ognuno svolge un ruolo individuale ma di valenza sociale collettiva mantenendo comunque un controllo diretto sulla gestione dell'entità politica (la gestione della Brook Farm nel suo insieme), sarà altrettanto impossibile per il singolo esercitare con successo un reale controllo su entità molto più ampie e molto più

complesse come uno stato vero e proprio<sup>75</sup>. Per vivere la propria autenticità, il singolo si troverà dunque dinanzi due prospettive: il totale esercizio dell'individualità di per se stessa o l'accettare pedissequamente il controllo da parte di un'entità gerarchicamente superiore, lo stato monolitico. In entrambi i casi, si tratta del soffocamento dell'individuo in quanto ente in nome dell'esercizio di una vera libertà. Il compromesso democratico è esattamente questo: un compromesso, l'esistere inautenticamente in bilico tra due scelte egualmente destruenti.

È ora più chiara la scissione autoriale di cui si è detto. Il puritanesimo americano è identificabile, in Hawthorne, come una delle vie più pessimisticamente connotate ma percorribili per la realizzazione di un'esistenza autentica; l'altra è il puro individualismo, che Nietzsche avrebbe teorizzato partendo dal mito del dionisiaco e dell'apollineo, propendendo poi per il primo e indicando questa come una via di rinascita. L'estremo individualismo, orgiastico e superomistico, del dionisiaco libertario e la durezza razionale e distruttrice dell'apollineo totalitario rappresentano in Hawthorne aporie che non possono risolversi a favore dell'individuo, il quale in entrambi i casi ne viene annichilato. La terza strada, quella che garantirebbe la sussistenza dell'individuo quale ente, svuoterebbe paradossalmente il singolo del suo valore autentico, della possibilità di esercitare le uniche due scelte ch'egli può compiere come atto di pura volontà: dare sfogo a tutte le sue prerogative e pulsioni, o piegarsi completamente al sistema.

In che modo ciò si leghi a *The Marble Faun* si desume dalle caratteristiche del fauno Donatello e dell'ambiente in cui si muove. Si è detto che il fauno è al centro di

---

<sup>75</sup> Il modo in cui fu fourieristicamente trattata l'individualità nella comune in questione rivela una delle probabili ragioni del suo fallimento, e riporta a uno degli aspetti più letterariamente rilevanti della vicenda: "Only establish 'Harmony,' Fourier supposes, and egotism will transform into its salubrious and natural opposite, whereupon the indulgence of individual appetite will tend inevitably towards social harmony. The failure to define unityism except negatively means, however, that the relationship between self-gratification and social harmony remains abstract in Fourier's theory [...] As such, collective action will always fracture on the problem of mutual confidence: unable to repose perfect confidence in others' motives, one returns to self-reliance in abid for an ideological center; the failure of confidence atomizes the social body into mutually distrustful units" (Andrew Loman, "Somewhat on the Community-System." *Fourierism in the Works of Nathaniel Hawthorne*, Routledge, New York and London 2005, pp. 63, 73). Se in *The Blithedale Romance* Hawthorne presenta un quadro più bonario dell'esperienza comunitaria, ponendola almeno formalmente su un piano sentimentale, in *The Marble Faun* egli la problematizza facendo emergere l'impossibilità del sistema comunitario di esercitare sull'individuo un controllo che si accordi con le sue libertà e che non sfoci, come naturale, nell'individualismo.

istanze naturali e irrazionali che si incarnano in una forma via via più definita e inscrivibile nell'ambito del mito. Il fauno è per sua natura un essere apolitico o, meglio, impolitico, dato che l'essenza di cui è portatore appartiene all'Età d'oro in cui l'uomo non solo viveva secondo natura, ma che della natura aveva anche la capacità di autogovernarsi, di mantenersi in un equilibrio semidivino. L'Età dell'oro è, in questi termini, l'idealizzazione dell'individualismo, espressione di un ideale che, per essere attuabile, deve prevedere l'inesistenza di un circuito statale, di una sistematizzazione degli istinti e dei piaceri, delle pulsioni e dei desideri. Tale epoca termina miticamente laddove inizia la storia, che è in sé storia politica, di crescita e sviluppo delle entità statali urbane, della gerarchizzazione degli esseri umani entro la società. Il fauno, che appartiene all'età del mito, non può sopravvivere al cambiamento se non oscurandosi nel mito stesso, nella selva (di cui è originario Donatello) permanendo in uno stato di "fantasmagoria", di lucido *daydream* cui gli amici che lo frequentano non restano insensibili, e sul quale si tornerà più compiutamente.

Sono i tre artisti, infatti, a leggere nelle sue caratteristiche eccentriche e non convenzionali l'alterità del personaggio, il suo apparire fuori posto nell'era presente e nella Città stessa. Roma diventa, nel romanzo come nei taccuini di viaggio, il simbolo sia del trascorrere del tempo sia della parabola di un ente politico e culturale considerato nei suoi aspetti degradati. Come la Roma dei Cesari, così la Roma dei Papi ha rappresentato la massima istanza culturale, totalitaria e religiosamente corrotta, che ha finito con il divorare se stessa; entità al contempo religiosa e statale paragonabile alla parte più deteriore e ingiustificabile del puritanesimo e forse, con la sua virtù totalizzante e disumanizzante, più vicina alla verità solo perché, rispetto a Roma, per Hawthorne dottrinalmente più pura in quanto protestante.

Dall'atteggiamento duplice nei confronti di Roma si può inferire la duplicità hawthorniana in relazione alla propria cultura. Hawthorne compara (direttamente nei taccuini e indirettamente come narratore) la bellezza e freschezza della Nuova Inghilterra alle slabbrate rovine di Roma e alla sua insalubre atmosfera<sup>76</sup>, segno che, se non altro a livello emotivo, la cultura protestante e anglosassone gli è più congeniale di

---

<sup>76</sup> Si veda a tal proposito il capitolo I di questo lavoro.

quella cattolica. Tuttavia, si nota a tratti una certa ammirazione o attrazione, dai contorni estetici, per l'aspetto religioso che altre volte gli risulta invece ripugnante.

Ecco sorgere pertanto un'ambiguità – essenziale nello svolgimento della trama – che interessa principalmente il sentimento dell'autore nei confronti della propria cultura; sentimento di cui è espressione un *alter ego* di Donatello che funge da ulteriore sua nemesi, da contraltare culturalmente opposto, ma identico sul piano dell'afflato classico e romantico, e che completa il quadro delle molte sfaccettature di cui è espressione ogni singolo personaggio: la figura della verginale ritrattista Hilda.

## Capitolo III

### *Réveries* mistiche e luminose fantasmagorie

#### **Estetica e religione**

Per analizzare l'importante ruolo della religione e il suo rapporto con l'arte entro la compagine estetica di *The Marble Faun* è necessario esaminare la relazione di Hilda, il più devoto tra i personaggi del romanzo, con la propria fede e con la fede cattolica:

With the Virgin's aid and blessing, which might be hoped for even by a heretic, who so religiously lit the lamp before her shrine, the New England girl would sleep securely in her old Roman tower, and go forth on her pictorial pilgrimages without dread or peril. (p. 203)

E ancora:

Her inheritance of New England Puritanism would hardly have protected the poor girl from the pious strategy of those good fathers [the Jesuits]. Knowing, as they do, how to work each proper engine, it would have been ultimately impossible for Hilda to resist the attractions of a faith which so marvelously adapts itself to any human need. Not, indeed, that it can satisfy the soul's cravings, but, at least, it can sometimes help the soul towards a higher satisfaction than the faith contains within itself. It supplies a multitude of external forms, in which the spiritual may be clothed and manifested; it has many painted windows, as it were, through which the celestial sunshine, else disregarded, may make itself gloriously perceptible in visions of beauty and splendor. There is no one want or weakness of human nature for which Catholicism will own itself without a remedy; cordials, certainly, it possesses in abundance, and sedatives in inexhaustible variety, and what may once have been genuine



medicaments, though a little the worse for long keeping. (pp. 213-214)

Se il primo passo mostra un sentimento di tenerezza per il culto cattolico, che comunque Hilda non pratica, limitandosi a vivere nella torre e a mantenere accesa la lampada della Vergine, il secondo esprime un fascino vero e proprio per i rituali del cattolicesimo e per la sua virtù emotivamente penetrante. Sebbene se ne riconosca l'impiego per scopi non tra i più nobili dal punto di vista protestante (influenzare il fedele in senso emotivo e irrazionale), del rito si evidenzia la pregnanza estetica, che fa presa sia sui credenti sia sugli 'eretici'<sup>1</sup>. Hilda entra in diverse chiese per trovare conforto al rimordere della coscienza, che le ingiunge di denunciare l'uccisione del modello di Miriam, di cui è stata testimone. Descrivendo tali peregrinazioni, il narratore tradisce la contraddittorietà di sentimento dell'autore rispetto alla fede cattolica:

She went – and it was a dangerous errand – to observe how closely and comfortingly the popish faith applied itself to all human occasions. It was impossible to doubt that multitudes of people found their spiritual advantage in it who would find none at all in our own formless mode of worship; which, besides, so far as the sympathy of prayerful souls is concerned, can be enjoyed only at stated and too unfrequent periods. But here, whenever the hunger for divine nutriment came upon the soul, it could on the instant be appeased. At one or another altar, the incense was forever ascending; the mass always being performed, and carrying upward with it the devotion of such as had not words for their own prayer. And yet, if the worshiper had his individual petition to offer, his own heart

---

<sup>1</sup> In ambiente decadente, la 'fisiologia' dell'esperienza estetica religiosa sarà espressa, ad esempio, da autori vicini a Huysmans come Rémy de Gourmont in opere quali *Le Latin Mystique* e *Le Fantôme*, in cui il gioco tra spinta di fede e sensualità si traduce in quello che è stato definito "Catholic fetishism" (Ellis Hanson, *Decadence and Catholicism*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts–London, England 1997, p. 114). Pur restando appartato rispetto a tali tendenze, nella scena della cattedrale Hawthorne gravita vicino a tali suggestioni, ma sublimandole.

secret to whisper below his breath, there were divine auditors ever ready to receive it from his lips; and what encouraged him still more, these auditors had not always been divine, but kept, within their heavenly memories, the tender humility of a human experience. Now a saint in heaven, but once a man on earth. (p. 215)

La connessione con il divino che il cattolicesimo rappresenta è considerata qui come più pregnante e comunitaria rispetto all'approccio della fede protestante, che predica una comunione non mediata con Dio ma ne espunge del tutto il tramite sensibile, ovvero la presa del mezzo materiale che accresce la forza della verità celata dietro al simbolo. In altri termini, nella visione puritana, quanto più si sottolinei la dicotomia tra materialità e celestialità tanto più forte sarà, per contrasto, il significato figurale del simbolo<sup>2</sup>.

La 'fame' di tale nutrimento materiale viene soddisfatta mediante l'esposizione a forme ipostatiche della divinità, a segni manifesti del suo intervento nel mondo sotto forma di oggetti sacramentali, rituali elaborati e surrogati della preghiera individuale quali l'intercessione di sante e santi patroni, che fanno tanto più presa sull'anima considerando il loro essere stati, un tempo, attori di un'esperienza individuale ormai sublimata e rivestita di una valenza ultraterrena. La descrizione di questo genere di fede consiste, per Hawthorne, negli aspetti devozionali pagani che il protestantesimo vedeva nel papismo cattolico, corruzione ed elaborazione paganeggiante della fede cristiana autentica. Tale relazione materialistica tra credente e divinità, perpetuata nel cattolicesimo, consente all'individuo di dare sfogo alle proprie tensioni senza esser lasciato solo a fare i conti con esse, come osserva Hilda a proposito di un giovane penitente:

He stood before a shrine, writhing, wringing his hands, contorting  
his whole frame in an agony of remorseful recollection, but finally

---

<sup>2</sup> Ann Kibbey, *The Interpretation of Material Shapes in Puritanism: A Study of Rhetoric, Prejudice, and Violence*, Cambridge University Press, Cambridge – London – New York – New Rochelle – Melbourne – Sydney 1986, p. 70.

knelt down to weep and pray. If this youth had been a Protestant, he would have kept all that torture pent up in his heart, and let it burn there till it seared him into indifference. (p 215)

Queste parole non possono essere intese univocamente come segno di una sorta di conversione hawthorniana alla dottrina cattolica; sono nondimeno indicative quanto al problema, che Hawthorne così introduce, dell'effetto della fede sull'esistenza individuale. Hilda è il prototipo della protestante americana incontaminata e pia, che coglie della vita il lato più luminoso e lo riflette nella forma delle sue produzioni artistiche. La sua purezza, nel momento della crisi, deve fare i conti con le basi stesse della religione che professa, che ha realizzazione solo nel metafisico e che rigetta la forma materiale in quanto questa non può essere vettore della verità. Ciò mette in discussione non solo la forza delle sue convinzioni, ma anche la dirittura della sua vita, trascorsa a copiare e a riflettere un'arte che nulla ha di essenziale e che, in gran parte, riporta a un insieme di valori ch'ella non potrebbe condividere.

Hilda, infatti, non è che una copiatrice di altrui opere; in altre parole, ella nulla aggiunge alla produzione artistica, ma esalta di ogni singola produzione i tratti essenziali che la rendono come essa appare. In pratica, funge da specchio riflettente o da filtro in cui leggere l'altro e riproporlo, e questo specchiarsi è sempre uno specchiarsi nell'altro rispetto a sé senza mai tirare in causa se stessa, con le proprie pulsioni e i propri desideri. Avvicinandosi al cattolicesimo, Hilda compie dunque una duplice operazione: poiché subisce il fascino di tale culto, rischia di rinnegare i principi in cui è stata allevata, e poiché si lascia attrarre prende coscienza della necessità di rispecchiarsi continuamente nell'altro anche nell'ambito religioso mediante l'intercessione dei santi o, nel suo caso, tramite la confessione. In tal senso, Hilda non è "another Hawthornesque pale maiden" (definizione che la critica ha dato della rappresentazione della donna nell'opera hawthorniana)<sup>3</sup>; è invece, come evidenziato da Richard H. Brodhead, "the

---

<sup>3</sup> Richard H. Brodhead, *The School of Hawthorne*, cit., p. 73.

bearer of a militant high-cultural spirit”<sup>4</sup>, il che ne rinforza l’importanza nell’economia del romanzo e per la sua collocazione nel quadro della produzione hawthorniana.

### **Luce e immagine: la trasfigurazione**

L’artificiosità del sistema culturale cattolico, predicato dal puritanesimo come idolatrico e anticristiano, si manifesta a Hilda nel suo potere rituale e propriamente sacerdotale. A cambiare è anche la percezione che la fanciulla ha dello spazio culturale:

One afternoon, as Hilda entered St. Peter’s in sombre mood, its interior beamed upon her with all the effect of a new creation. It seemed an embodiment of whatever the imagination could conceive, or the heart desire, as a magnificent, comprehensive, majestic symbol of religious faith. All splendor was included within its verge, and there was space for all. She gazed with delight even at the multiplicity of ornament. She was glad at the cherubim that fluttered upon the pilasters, and of the marble doves, hovering unexpectedly, with green olive branches of precious stones. She could spare nothing, now, of the manifold magnificence that had been lavished, in a hundred places, richly enough to have made world-famous shrines in any other church, but which here melted away into the vast sunny breadth, and were of no separate account. (pp. 217-218)

Hilda contempla San Pietro scoprendo che: “the cathedral has gradually extended itself over the whole compass of your ideas; it covers all the site of your visionary temple” (p. 217). I termini chiave in queste righe si riferiscono alla vista, alla visionarietà e all’immaginazione. Questo è sì, nel caso della sola Hilda, un cammino di conversione che passa attraverso gli occhi e che ha valore tanto sacrale quanto estetico. Arte e ideale religioso si coniugano qui nel sentimento del sublime sentito ed evocato:

---

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

The pavement! It stretched out illimitably, a plain of many-colored marble, where thousands of worshipers might kneel together, and shadowless angels tread among them without brushing their heavenly garments against those earthly ones. The roofs! The dome! Rich, gorgeous, filled with sunshine, cheerfully sublime, and fadeless after centuries, those lofty depths seemed to translate the heavens to mortal comprehension, and help the spirit upward to a yet higher and wider sphere. Must not the faith that built this matchless edifice, and warmed, illuminated, and overflowed from it, include whatever can satisfy human aspirations at the loftiest, or minister to human necessity at the sorest? If Religion had a material home, was it not here? (p. 218)

La religione in sé si fa qui religione dell'arte; e l'arte diviene mezzo di propagazione del sentimento religioso. È l'artificio artistico, di conseguenza, a essere considerato mezzo per conseguire la verità spirituale, il che contrasta con l'assunto protestante e soprattutto puritano<sup>5</sup>. Hilda perde completamente cognizione della propria origine, o è irresistibilmente attratta dalla sublimità artistica, al punto da essere coinvolta nei riti celebrati nella cattedrale. L'essenzialità in cui è stata allevata e che ha disatteso dedicandosi all'arte viene messa ora da parte, lasciando il posto a una contemplazione che è espressione dei propri desideri repressi e, in qualche modo, della vita artistica che (benché solo 'mimeticamente') ha scelto di intraprendere. Ha ora coniugato ciò che, da semplice copista, non poteva unire efficacemente, ovvero la spinta ideale e la pregnanza della rappresentazione materiale, incarnando lei stessa una sorta di "mimetic scheme" che rientra negli interrogativi estetici sollevati nella narrazione<sup>6</sup>.

Nella cattedrale trovano misticamente risposta sia le istanze estetiche sia quelle estetiche; ognuno può trovare, nell'adorazione contemplativa od operativa, il proprio

---

<sup>5</sup> A proposito del ruolo dell'oggetto fisico nella pratica cattolica quale tramite sacrale per il culto, e per il confronto con la pratica protestante, si rimanda al dettagliatissimo – e ancor valido – saggio di Battista Mondin, *The Principle of Analogy in Protestant and Catholic Theology*, Martinus Nijhoff, The Hague 1963.

<sup>6</sup> Magnus Úllen, *The Half-Vanished Structure*, cit., p. 341.

*ubi consistam* e soddisfare il bisogno di calore e di materialità, di perdono e di penitenza, di elevazione e di sensorialità. Il tramite fisico viene anche descritto come capace di tradurre in modo comprensibile ciò che è solo celestiale e perciò inattuabile. Uno dei sensi attribuiti all'esperienza estetica è precisamente la facoltà di trasporre in termini afferrabili l'altrimenti inesprimibile concetto interiore. Tale è la funzione, per Hilda, delle "lofty depths", le 'alte profondità' della cupola, descritte come "rich, gorgeous, filled with sunshine, cheerfully sublime". Ognuno di questi termini è altamente significativo dal punto di vista semantico, e risulta sintatticamente costruito (per caso, o forse no) quasi come verso poetico. Angeli senz'ombra introducono nella costruzione, che s'innalza nelle profondità superiori, ornata con ricche decorazioni; l'attributo "gorgeous", che sul piano analogico rimanda allo splendore ma su quello etimologico richiama il 'gorgo', la spirale che tende nella direzione indicata dal suo fuoco; e il "cheerfully sublime", che unisce la levità di spirito a quello che, oltre a essere un termine consolidato dell'ambito estetico, richiama semanticamente anche il movimento obliquo dal basso verso l'alto<sup>7</sup>. La visione è descritta come un'elevazione estatica che trasporta l'osservatore in un mondo connotato dalla semantica del movimento e lo fa compenetrare con l'edificio e il suo scopo religioso; nulla a che vedere con la morale antiestetica puritana, che considererebbe un tale sfoggio come espressione delle "gaudy superstitions" papistiche. Eppure, Hilda ne è sopraffatta; e anche il narratore, che è volutamente ambivalente circa la giustizia o meno di un tale sistema (la critica implicita sta nel riferimento ai gesuiti e alla possibilità del cattolicesimo di soddisfare facilmente ogni desiderio d'umana bellezza), non ne resta immune.

L'esperienza di Hilda può ben fungere da contraltare per esprimere un dilemma fondamentale che lo Hawthorne dei taccuini non nasconde affatto: il ruolo dell'arte nella società e nel culto, la sua natura artefatta e potenzialmente fuorviante (già notata a proposito della scultura neoclassica di soggetto moderno), contrapposti alla sua capacità di penetrare sensorialmente il velo che divide la materia dallo spirito fornendo di questo una qualche – seppur sfalsata – comprensione. Hilda subisce la natura paradossale del

---

<sup>7</sup> Si veda Arpad Szakolczai, *Novels and the Sociology of the Contemporary*, Routledge, New York and London 2016, p. 68.

rituale cattolico, ossia ne percepisce la libertà in relazione alle possibilità di esercizio del culto, per quanto il sistema di cui fa parte sia storicamente legato alla repressione delle spinte individuali forse ancor più del sistema puritano<sup>8</sup>.

Le preoccupazioni di cui è espressione il dramma interiore di Hilda, che provengono dal dilemma religioso di Hawthorne, trovano riscontro nel contesto culturale vittoriano. Oxford in particolare è sede, alla metà del secolo XIX, del dibattito tra i sostenitori del protestantesimo più stretto (di cui la compagine metodista è espressione maggiore) e della Chiesa Anglicana, a sua volta divisa tra la frangia più vicina alla riforma enriciana e quella che propendeva per la rivalutazione e il ristabilimento del sistema rituale cattolico (la cosiddetta High Church)<sup>9</sup>. Ognuna delle tre posizioni era portatrice di altrettante concezioni non solo della religione, ma anche dello Stato.

Escludendo i metodisti, che sostenevano l'ideale di autogoverno religioso simile al puritanesimo ma con una minore accentuazione dell'elemento moralistico e legalistico, erano gli anglicani nei due schieramenti fondamentali a giocare un ruolo rilevante nelle dinamiche culturali. Gli anglicani fedeli alla riforma desideravano mantenere l'iscrizione della religione entro il modello politico della Chiesa di Stato, insulare, autodeterminantesi, politicamente opposto al modello cattolico, romanocentrico e sovranazionale. Nel concepire la propria come l'unica vera chiesa, gli anglicani di stretta osservanza ne predicavano la libertà dal giogo cattolico anche riguardo a una certa etica e nozione dei sacramenti (nei quali non annoveravano, ad esempio, il matrimonio) e si identificavano con la tradizione protestante quanto alla lettura e interpretazione personale delle Sacre Scritture<sup>10</sup>. Da parte loro, i sostenitori

---

<sup>8</sup> Per una trattazione esaustiva della repressione degli istinti sulla base della 'teologia naturale' cattolica si veda William Graham Cole, *Sex in Christianity and Psychoanalysis*, Routledge, New York and London 2015, spec. p. 147 e ss.

<sup>9</sup> La nozione principale della High Church era che solo mantenendo una connessione stretta con il cattolicesimo romano fosse possibile legittimare il magistero della Chiesa d'Inghilterra in termini sacramentali, di successione apostolica e di superiorità morale rispetto alle autorità secolari (Robert D. Cornwall, *Visible and Apostolic: The Constitution of the Church in High Church Anglican and Non-Juror Thought*, University of Delaware Press, Newark – Associated University Presses, London and Toronto 1993, pp. 73 e ss.).

<sup>10</sup> Tale impostazione ebbe risvolti politici: "What was special about Protestant use of the Bible was the rise of the Old Testament into an increasingly important source of political language. Particularly in

dell'Alto Clero vedevano nell'iscrizione anglicana della chiesa nel sistema politico nazionale uno snaturamento dell'ideale cattolico antico, ovvero universale ed ecumenico, ed erano in favore di un reintegro delle pratiche culturali romane in quanto arricchimento delle modalità di approccio al sacro. Ne sottolineavano infatti la grandezza in quanto eredità della tradizione antica, nonché il valore del magistero e della tradizione esegetica come guida dei fedeli. Insomma, quest'ultima fazione detestava l'idea di una chiesa che divenisse soltanto una forma di religione civile<sup>11</sup>.

In questi anni, e fino alla pubblicazione di *The Marble Faun*, Hawthorne è un osservatore consapevole delle dinamiche politiche e religiose inglesi. Tra i discendenti di una confessione protestante che aveva professato il proprio estremismo distaccandosi anche fisicamente dalla madrepatria, egli prende atto d'essere frutto di un particolare sviluppo storico, e una volta giunto in Inghilterra assorbe in parte – come avrebbe fatto molti decenni dopo T.S. Eliot – la nozione di anglicanesimo come sintesi ideale tra l'afflato anglosassone delle origini e la necessità di trovare un *habitus* in cui esprimere pure la propria dissonanza dalla cultura americana orientale, ormai chiusa in un provincialismo che l'esperienza europea gli consente, in parte, di rielaborare<sup>12</sup>. Ciò nonostante, per quanto concerne l'Italia in particolare, si è già messo in luce come il pregiudizio e le antipatie per un certo modo di vita e di pensiero facciano apparire l'autore degli *Italian Note-Books* un irrecuperabile 'goto', un puritano anglosassone che

---

the language of nation, the Old Testament prototype of a chosen nation played a more central role than the universal – and hence for national rhetoric much more problematic – teachings of the New Testament. An evident advantage following from knowledge of the Old Testament was that Protestant writers possessed a particularly multifaceted source for the justification of a broad variety of political arguments, including national ones” (Pasi Ihalainen, *Protestant Nations Redefined: Changing Perceptions of National Identity in the Rhetoric of the English, Dutch and Swedish Public Churches, 1685-1772*, Brill, Leiden–Boston 2005, p. 88). Il modello statuale veterotestamentario (già citato riguardo all'interpretazione letteralistica del precetto) poté quindi concorrere anche alla formazione di una sorta di entità parastatale puritana. L'aspetto talvolta provinciale del punto di vista hawthorniano, pur nella sua ampiezza assoluta, si può far derivare in parte da tale fonte comune.

<sup>11</sup> Per l'oscillazione statunitense tra libertà e gestione totalitaria degli impulsi si veda Sanford Kessler, *Tocqueville's Civil Religion: American Christianity and the Prospects for Freedom*, State University of New York Press, Albany 1994, p. 83 e ss., e p. 190.

<sup>12</sup> Provincialismo forse troppo accentuato da James nella sua biografia di Hawthorne; in realtà: “although Hawthorne cultivated his isolation, [this] helped him mythologize his dreamy detachment from the world”, acuendone pertanto al sensibilità (Lawrence Buell, *Hawthorne and the Problem of “American” Fiction*, cit., in Millicent Bell, *Hawthorne and the Real*, cit., p. 89)



mostra, quasi di proposito, la sua pervicace chiusura a qualcosa che sia altro dall'ambiente di origine e dalla *Old Home* in cui ha trascorso diversi anni.

Comunque, l'esperienza italiana, specialmente quella romana, gli permette più d'ogni altra di attuare una critica a livello etico dei sistemi culturali e culturali contrapposti; tanto che nel romanzo, sia per bocca dei personaggi sia mediante il suo narratore, Hawthorne illustra la crisi spirituale del protestante americano che contesta istintivamente l'essenzialità puritana ed è naturalmente portato verso il fascino dell'adorazione cattolica, fino ad affrontare, come indicato sopra, le estreme conseguenze etiche di tale fascinazione.

Che la crisi attraversata da Hilda abbia una portata etica risulta chiaro da come interiorizza le varie attrazioni e fascinazioni che subisce nell'Urbe. Alla maestosità del culto corrisponde una spinta estetica, un soddisfacimento della necessità di bellezza che la semplicità protestante non può donare; e se, nel pensiero protestante, il peso della colpa grava individualmente sul singolo, fino a consumarlo o a produrre una cicatrice insensibile sul cuore, il cattolico può invece contare su infiniti modi di alleviarla, anche quando questa non è stata commessa da altri (come nel caso del rapporto Hilda-Donatello-Miriam) ma da se stesso. Il cattolico può, in definitiva, anche senza consumarsi in sé o denunciare il misfatto all'autorità civile, scaricare il peso della consapevolezza e dell'errore – diretto o indiretto che sia – sul tramite che il magistero indica come mezzo per ottenere sollievo ed espiazione, vale a dire sul sacerdote in sede di confessione. L'ultima tappa delle peregrinazioni di Hilda si svolge infatti presso un confessionale:

She did not think; she only felt. Within her heart was a great need. Close at hand, within the veil of the confessional, was the relief. She flung herself down in the penitent's place; and tremulously, passionately, with sobs, tears, and the turbulent overflow of emotion too long repressed, she poured out the dark story which had infused its poison into her innocent life. [...] Thus assisted, she revealed the

whole of her terrible secret! The whole, except that no name escaped her lips.

And, ah, what a relief! When the hysteric gasp, the strife between words and sobs, had subsided, what a torture had passed away from her soul! It was all gone; her bosom was as pure as in her childhood. She was a girl again; she was Hilda of the dovecote; not that doubtful creature whom her own doves had hardly recognized as their mistress and playmate, by reason of the death scent that clung to her garments! (pp. 221-222)

La confessione agisce come sfogo, e per Hilda diventa il punto di arrivo di una crisi interiore che il segreto che portava ha solo accelerato. La giovane è figura di purezza (abita nella torre vicino alla statua della Vergine, è presumibilmente vergine lei stessa, è circondata da candide colombe che ne riconoscono il passo e la voce), ma è anche simbolo dell'impossibilità, una volta venuti in contatto anche indirettamente con il peccato e il delitto, di trovare una purificazione entro di sé, come vorrebbe il sistema di stampo puritano, privo di mediazioni sacerdotali. Ogni razionalizzazione che Hilda tenta di attuare per tornare allo stato precedente, dopo aver avuto contezza dell'atto di Donatello e della complicità di Miriam, è vana senza un tramite esterno che la sua relazione diretta col divino non può offrirle. Le colombe, che percepiscono la gravidanza del peccato di cui è stata testimone e che l'ha perciò macchiata, non la riconoscono, e lei stessa si sente fuori di sé.

Pertanto, Hilda si avvicina al confessionale in una duplice veste. Non desidera chiedere perdono attraverso il sacerdote, né averne l'assoluzione, ma al contempo crede sia stato Dio a condurla in quel luogo per consentirle di sgravarsi del suo peso: "Surely, father, it was the hand of Providence that led me hither [...] I have told the hideous secret; told it under the sacred seal of the confessional; and now it will burn my poor heart no more!" (p. 223). Hilda non pensa più; è solo trascinata da un impulso irrazionale, sentimentale, parestetico. Il prete, che nel frattempo l'ha vista faccia a faccia, mette meglio a fuoco le prerogative del rito di confessione:

“But, daughter,” answered the venerable priest, not unmoved by what Hilda said, “you forget! – you mistake – you claim a privilege to which you have not been entitled yourself! The seal of the confessional, do you say? God forbid that it should ever be broken where it has been fairly impressed; but it applies only to matters that have been confided to its keeping in a certain prescribed method, and by persons, moreover, who have faith in the sanctity of the ordinance. I hold myself, and any learned casuist of the Church would hold me, as free to disclose all the particulars of what you term your confession, as if they had come to my knowledge in a secular way.”

“This is not right, father!” said Hilda, fixing her eyes on the old man’s. (p. 223)

La giovane appare qui ingenua, ma di un’ingenuità che si accorda con i tratti di trasparenza che le vengono attribuiti. Il quadro suggerisce, però, un’interpretazione conforme a ciò che si è menzionato riguardo alla portata della dottrina cattolica.

Nel sistema romano, il limite entro cui si muove l’individuo è decisamente quello del magistero. Laddove il protestantesimo tende a un’educazione della coscienza al precetto (per quanto opinabile), il cattolicesimo – si sottolinea con questo episodio – prescrive l’accettazione del precetto e il suo suggello mediante il rituale prestabilito: il dogma cattolico non richiede un atto razionale di comprensione ma, appunto, un atto di fede che ha espressione pratica nell’attuazione dei riti culturali e dei sacramenti, come la confessione. In tal senso, l’“eretica” Hilda poteva trovare nella propria fede poco conforto simbolico ed esteriore, nonostante la libertà dettata dalla propria interiorizzazione del dato religioso che porta comunque quale effetto la solitudine del singolo di fronte alla scelta, al peccato e al rimorso; nel cattolicesimo poteva trovare invece un veicolo più soddisfacente per esprimere questi stati d’animo, accettando però quale controparte la propria totale assunzione entro il sistema culturale, che è poi un

sistema di pensiero giocato tra i rispettivi limiti dell'individuale (come nel calvinismo in senso stretto) e dell'universale (come nella Chiesa di Roma). Sono gli stessi limiti che la diatriba tra anglicani di stretta osservanza e High Church imputano alla fazione avversaria. Ciò è ben illustrato dall'esperienza di G.M. Hopkins, discepolo del futuro cardinale Newman, che si convertì al cattolicesimo – in piena età vittoriana – perché attratto, in parte, dal senso di 'libertà nel rigore' percepito nel contesto cattolico, facendosi addirittura gesuita<sup>13</sup>.

L'impossibile risoluzione dell'*impasse* risalta nell'episodio, allorché Hilda, nel tentativo di dissuadere il sacerdote dal rivelare il delitto alle autorità, continua ingenuamente a manifestare tratti di spiccato individualismo:

“Trust a girl's simple heart sooner than any casuist of your Church, however learned he may be. Trust your own heart, too! I came to your confessional, father, as I devoutly believe, by the direct impulse of Heaven, which also brought you thither today, in its mercy and love, to relieve me of a torture that I could no longer bear. I trusted in the pledge which your Church has always held sacred between the priest and the human soul, which, through his medium, is struggling towards its Father above [...].” (p. 224)

Hilda persevera in un equivoco di fondo. La Chiesa cui si è rivolta ritiene sacri determinati rapporti in virtù del metodo con il quale essi sono stati sanciti. Il cuore, le determinazioni individuali dello spirito che sente il proprio Creatore, i “direct impulses of Heaven”, hanno poco a che vedere con il funzionamento del sistema ecclesiastico, che per ritenere validi i sacramenti necessita ch'essi siano gestiti sacralmente e secondo le norme, perdendo altrimenti d'efficacia fattuale. Il sacerdote, che infine non pare aver

---

<sup>13</sup> Hopkins vede tale libertà nella ‘costrizione’ causata dal dogma, che porta l'individuo a ricercare le verità essenziali e razionalizzabili nel ‘micromondo’ del sé e nell'orizzonte ‘poietico’ interno delle cose (*inscape*) anziché nelle forme esteriori che, come nel cattolicesimo, sono rigidamente legate a principi indimostrabili, irrazionalizzabili. Un confronto con Hawthorne in questo senso è condotto da Uwe Böker, “A raid on the inarticulate.” *Hawthorne, Hopkins and Hofmannsthal*, in *Self-Reflexivity in Literature*, edited by Werner Huber, Martin Middeke, and Hubert Zapf, Königshausen & Neumann, Würzburg 2005, pp. 75-86.

necessità di rivelare il fatto raccontatogli, riceve da Hilda per tutta risposta una professione di rigenerata fede protestante:

“Father,” said Hilda, much moved by his kindly earnestness, in which, however, genuine as it was, there might still be a leaven of professional craft, “I dare not come a step farther than Providence shall guide me. Do not let it grieve you, therefore, if I never return to the confessional; never dip my fingers in holy water; never sign my bosom with the cross. I am a daughter of the Puritans. But, in spite of my heresy,” she added with a sweet, tearful smile, “you may one day see the poor girl, to whom you have done this great Christian kindness coming to remind you of it, and thank you for it, in the Better Land.” (p. 225)

Nello spazio della cattedrale Hilda ha dunque esperito un aspetto tangibile della fede che mancava nel sistema in cui è cresciuta; ma si tratta soltanto di un’esperienza, un rito di passaggio che sancisce la fine di un percorso che non sfocia nella conversione ma nell’analisi critica della propria fede e dei propri bisogni fisici e sensoriali, più che spirituali. Terminato il viaggio interiore che corrisponde alle peregrinazioni per i luoghi di culto romani, Hilda ritorna allo stato precedente, arricchita ma non convinta, non convertita. I piani etico-religioso ed estetico-sensoriale risultano dunque decisamente separati, come a dire che fede e arte si fondano su presupposti differenti e su differenti necessità dell’individuo; essi si incontrano solo allorché intervenga una crisi del sistema morale causata da fattori di rottura, come il delitto e il peccato, e sia necessario utilizzare altri mezzi rispetto alla dottrina, mezzi che fanno da tramite sensibile per sfogare tensioni e irrequietezze non risolvibili con la sola ragione<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Si assiste qui alla simpatizzazione per la superiorità del cuore sulla ragione, che investe in questo caso anche l’ambito religioso, inclinazione presente nel corso dell’intera produzione autoriale. In *The Scarlet Letter*, ad esempio, la superiorità del cuore è espressa nel fatto che il *villain* Chillingworth “lacks heart” e cerca di penetrare razionalmente i desideri e le azioni delle sue controparti, mentre i personaggi tecnicamente colpevoli sono sentimentalmente i più profondi ed emotivamente ‘sani’. Guardando Hilda nella cattedrale, Kenyon, pur non essendo un *villain*, non coglie il fatto che “the

## Trasformazione e trasfigurazione tra luce e oscurità

Se Miriam è diretta controparte di Donatello, Hilda lo è *in primis* di Kenyon. Questi ultimi, personaggi secondari ma essenziali nel dipanarsi della trama, hanno la funzione di far trasparire tratti che, nell'insieme, non potrebbero apparire chiaramente nei soli protagonisti. Entrambi rappresentano, tra i quattro, le istanze più equilibrate, più caute e meno passionali. Nel capitolo che segue quello della sua confessione, Hilda incontra Kenyon a San Pietro nel momento in cui ha riacquisito l'aspetto di purezza e religiosità che la caratterizzano. L'incontro avviene mentre la giovane, "straying through a happy reverie", dal confessionale va verso l'altar maggiore:

In truth, the sculptor had never before seen, nor hardly imagined, such a figure of peaceful beatitude as Hilda now presented. While coming towards him in the solemn radiance which, at that period of the day, is diffused through the transept, and showered down beneath the dome, she seemed of the same substance as the atmosphere that enveloped her. He could not tell whether she was imbued of sunshine, or whether it was a glow of happiness that shone out of her.

At all events, it was a marvelous change from the sad girl who had entered the confessional bewildered with anguish, to this bright, yet softened image of religious consolation that emerged from it. It was as if one of the throng of angelic people, who might be hovering in the sunny depths of the dome, had alighted on the pavement. Indeed, this capability of transfiguration, which we often see wrought by inward delight on persons far less capable of it than Hilda, suggests how angels come by their beauty. It grows out of

---

'reasons' of the heart can never array themselves before reason within a single, uniform view: the heart's own reason is reason's very heart, the heart of reason itself', poiché egli, nonostante subisca il fascino della trasfigurazione, sempre tende 'puritanamente' all'esercizio del razionale (John Dolis, *The Style of Hawthorne's Gaze*, cit., p. 140).

their happiness, and lasts forever only because that is immortal. (p. 226)

Il passo è intriso di luce che richiama la riacquisita santità di Hilda, tornata a essere simile alla Vergine. Hilda si confonde con il luogo in cui sta, e diviene correlativo oggettivo del cambiamento, della trasfigurazione, il cui fulcro semantico è la luce stessa. In effetti, *The Marble Faun* è costruito sul passaggio di stato e di aspetto. Compiendo il proprio “romanzo di formazione”, il fauno Donatello si trasforma, subisce una metamorfosi. Tuttavia, mentre questa trasformazione, per il soggetto che la subisce, è da iscrivere in un immaginario pagano, il contraltare rappresentato da Hilda è posto su un piano di contrasto, con l’impiego, per lei, di un campo semantico cristiano.

La trasfigurazione è uno degli avvenimenti più cari al cristianesimo delle origini. A esser trasfigurato è il Cristo nella carne, che dinanzi a tre apostoli assume un aspetto divino per l’illuminarsi delle vesti e la voce di Dio che parla dal cielo<sup>15</sup>. Hilda la Vergine e la Beata sta nella ‘cattedrale del mondo’, centro della cristianità, ed emana un fulgore che, a detta del narratore (il quale interpreta in realtà i sentimenti di Kenyon) la fa assimilare agli angeli. In lei non v’è traccia di ambiguità, di caratterizzazione ambivalente. Al contrario, Donatello, il Fauno, sua nemesi, viene dalla selva e alla selva ritorna; dimostra (con la sua “sylvan dance” che attua in un’occasione<sup>16</sup>) un’affinità arcaica con gli impulsi naturali; da oscuro Dioniso, però, manifesta anche il suo tratto apollineo, lucente e distruttivo.

La solarità di Donatello, perciò, è ben diversa da quella di Hilda, perché il quadro in cui si esprime è quello degli dèi antichi, tutte facce ambivalenti che Donatello incarna al sommo grado nella contemporaneità. Donatello e Hilda passano entrambi per le catacombe, camminano di notte nel foro, subiscono in modi differenti il peso della colpa. Il percorso che fanno è però divergente. La trasfigurazione di Hilda corrisponde alla sublimazione di una virtù estetico-religiosa latente espressa mediante il senso di colpa e la successiva confessione. Dalla contemplazione del bello e dal suo essersene

---

<sup>15</sup> *Matt.* 17, 1-8; *Mar.* 9, 2-8; *Lm.* 9, 28-36.

<sup>16</sup> Si veda il cp. V di questo lavoro.

servita come mezzo di autocomprensione, Hilda è uscita rinnovata; da copista o filtro dell'altrui opera è diventata immagine trasfigurata, ovvero simbolo di qualcosa di superiore, di essenziale, che ha sede presso la divinità e che, mediante tale rimando, alla divinità ritorna. Osserva Magnus Úllen:

Hilda [...] is clearly clothed as an ideal, is simultaneously subjecting the idea of this ideal character to a most incisive critique. The transformation of Hilda is a grand thing: she is transfigured, with all the religious connotations implied by that term; [...] she is the essence of religious purity, and consequently comes to embody the religious sentiment inherent in all art by becoming a statue of innocent faith [...] the romance's portrayal of Hilda suggests the beauty of an approach to life that will allow it to be rendered stainless, an approach that advocates the possibility of innocence and is willing, if necessary, to subject reality to art in order to assert itself.<sup>17</sup>

“Critique” sta qui per ‘self-criticism’, nella misura in cui Hilda, e con lei Hawthorne, si pone il problema del cedere al fascino artefatto di un sistema corrotto in nome di una realizzazione superiore, come se si utilizzasse un mezzo non legittimo per giungere a un nobile fine. E, alla fine, l’ambivalenza rimane:

At the same time [...] the romance refuses to shy away from the consequences of this approach, because it realizes the extent to which it is itself entangled in the process it at once admires and finds repelling. The Marble Faun, too, is a work of art, a verbal sculpture that can only achieve an image of spotless purity by suppressing the guilt it is inevitably stained with; that is, by veiling its preoccupation

---

<sup>17</sup> Magnus Úllen, *The Half-Vanished Structure*, cit., p. 341.



with sexual desire and art as an allegorical representation of the myth of the Fall.<sup>18</sup>

Il lato teologico del romanzo è dunque interpretabile come incarnato in Hilda, che vela la colpa mediante l'atto della confessione, apparendo quindi nelle vesti di mistica: un'ottocentesca santa Teresa che vive estaticamente la comunione con il divino, divenendo indistinguibile da esso, e la cui trasfigurazione richiama, dei mistici, il sentimento erotico sublimato accennato da Úllen.

Al contrario, Donatello si trasforma in qualcos'altro; ovvero non solo *rimanda* all'oggetto che rappresenta, ma *lo diviene*. Il suo è un processo di progressiva oggettificazione, la stessa che, nel mito, viene espressa con la metamorfosi. Sia lui sia Miriam si muovono, dopo il delitto, in una divina frenesia:

She clasped her hands, and looked wildly at the young man, whose form seemed to have dilated, and whose eyes blazed with the fierce energy that had suddenly inspired him. It had kindled him into a man; it had developed within him an intelligence which was no native characteristic of the Donatello whom we have heretofore known. But that simple and joyous creature was gone forever. (p. 105)

Nonostante il suo 'wild act', Donatello non s'imbarbarisce, non degrada a un livello animalesco; piuttosto diventa uomo e acquisisce una capacità d'intendere ("intelligence") che prima non aveva. Ciò rimanda a un immaginario edenico, in cui la colpa consente alla prima coppia umana di acquistare consapevolezza mediante il tentativo di distinguere il bene e il male indipendentemente da Dio<sup>19</sup>. Anzi, l'uomo diviene in un certo senso dio in quanto si è arrogato tale prerogativa, pagando le conseguenze dell'aver così trasceso i limiti divinamente posti. Nel racconto biblico,

---

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> Si tratta di un'interpretazione "miltoniana" della Caduta dell'uomo, defezione narrata in *Genesi* 3, con il chiaro riferimento al fascino derivante dall'atto peccaminoso.

Adamo ed Eva mostrano il cambiamento in loro avvenuto nel fatto che i loro occhi si aprono ed essi scoprono d'essere nudi. In armonia con il pensiero giudaico, nulla lascia presagire una 'divinizzazione' della loro figura. La cacciata dal giardino, associata al nudo e dunque alla vergogna, porta la coppia all'imperfezione e alla morte, poiché la colpa è qui un atto sempre innaturale che necessita di un contrappasso, di forza e natura uguale e contraria a quella del torto commesso e detto, in termini teologici, 'retribuzione'<sup>20</sup>.

Nel caso di Donatello e Miriam, l'atto che conduce all'accresciuta "intelligence" è esso stesso cagionato dalla necessità di una punizione che il modello deve subire per espiare l'oscura colpa che lo lega a Miriam<sup>21</sup>. Come Adamo mangia del frutto proibito per amore di Eva, così Donatello compie l'atto criminoso per l'amore che sta sviluppando per Miriam. Uccidendo il suo rivale, inoltre, Donatello sanziona il proprio passaggio da essere gioioso e vago dell'Età dell'oro a uomo, di per sé foriero di colpa, e allegoricamente a essere semidivino che si è arrogato il diritto di giudicare l'altro. È una libertà ulteriore e inebriante che i due condividono e che viene descritta come "wild joy", "unutterable horror", "fiery intoxication", "rapture", "ecstatic sense of freedom", "bliss", "insanity", "solemn madness". È il corrispettivo pagano dell'estasi vissuta da Hilda. Si legge in tralice il riferimento all'Eden nella descrizione del rapporto che lega ora i due per via del delitto, del peccato esperito, che per ben due volte si concretizza nell'immagine del serpente: "The deed knots us together, for time and eternity, like the coil of a serpent" (p. 106); "Their deed – the crime which Donatello wrought, and

---

<sup>20</sup> Il concetto di retribuzione, nei termini suindicati, viene assunto nell'opera hawthorniana per esprimere efficacemente il significato profondo dell'espiazione; un esempio degno di nota si trova in *The House of the Seven Gables*, interamente basato sul principio di *atonement*, nel dialogo tra la giovane Phoebe e l'artista Holgrave, nel quale viene evocata "a scene of guilt and of retribution more dreadful than the guilt" (*The Complete Works of Nathaniel Hawthorne*, cit., vol. III, p. 362). Si veda, per una trattazione, Frederick C. Crews, *Homely Witchcraft*, in *Nathaniel Hawthorne*, edited and with an introduction by Harold Bloom, Chelsea House Publishers, New York 2007, pp. 41-42.

<sup>21</sup> Nel fare questo, Hawthorne assume il punto di vista degli amanti, dimostrando ulteriormente la polifonia del romanzo che già i *reviewers* di *The Marble Faun* a lui contemporanei avevano colto, sottolineando "Hawthorne's tendency to balance every argument and opinion with its counterpoise, and [...] his anxiety ever to give both sides a fair hearing" (Henry Fothergill Chorley, "Nathaniel Hawthorne", in *Athenaeum* [England], 11 June 1864, p. 808). Metaforicamente, l'azione criminosa incarna tale "counterpoise" strutturale, per la quale ogni punto di vista deve essere bilanciato dal suo uguale e contrario: le ragioni di Donatello vs. quelle del modello, la colpa vs. il castigo, il sistema cattolico vs. quello puritano.

Miriam accepted on the instant – had wreathed itself, as she said, like a serpent, in inextricable links about their souls, and drew them into one, by its terrible contractile power” (p. 107).

A sostenere l'interpretazione veterotestamentaria, e ad avvalorare ulteriormente la complementarità della trasformazione di Donatello rispetto alla trasfigurazione di Hilda, concorrono le parole di Kenyon in San Pietro. Dopo aver discusso della temperatura della cattedrale, che ne farebbe un bel riparo per i malati in ogni stagione, e che per Hilda è ulteriore segno della santità del luogo, lo scultore afferma:

But what a delicious life it would be, if a colony of people with delicate lungs or merely with delicate fancies – could take up their abode in this ever-mild and tranquil air. These architectural tombs of the popes might serve for dwellings, and each brazen sepulchral doorway would become a domestic threshold. Then the lover, if he dared, might say to his mistress, ‘Will you share my tomb with me?’ and, winning her soft consent, he would lead her to the altar, and thence to yonder sepulcher of Pope Gregory, which should be their nuptial home. What a life would be theirs, Hilda, in their marble Eden! (p. 229)

L'affermazione, per quanto ironica, mette in relazione diretta la costruzione marmorea, silente e senza vita, fissa nella sua temperatura costante e rassicurante rispetto all'atmosfera di Roma, col giardino degli albori dell'umanità. Nella cattedrale, gli oggetti che evocano morte ed eresia (Kenyon, infatti, non è propenso a guardare con favore il sistema cattolico romano) sono trasfigurati fino ad assomigliare al luogo immutabile ma anche vitale per eccellenza, fonte e teatro di ogni umana origine<sup>22</sup>. Ma, più che l'Eden in senso stretto, Kenyon pare qui evocare un'età che sta fuori dalla storia e che il marmo

---

<sup>22</sup> Quello hawthorniano è un Eden statico, appunto ‘immortalato’, rispetto alla rappresentazione miltoniana, in cui la ‘fisicità’ edenica è fonte di continua trasformazione in quanto interazione tra sostanza spirituale e materiale (si veda Rebecca L. Buckham, *Eden Voiced: Milton's Dialogic Community of Creation and an Environmental Ethic of Partnerships*, in *John Milton: "Reasoning Words"*, a cura di Kristin A. Pruitt e Charles W. Durham, Susquehanna University Press, Selingsgrove 2008, p. 135).

è, per analogia, in grado di simboleggiare. Le forme che vi vengono scolpite rimangono in un certo qual modo vive eternizzando l'attimo in cui sono colte, e allo stesso tempo vengono immortalate: così facendo, pur nella sua duttilità, da un altro punto di vista il marmo conduce a staticità e a morte. È la stessa sensazione che Donatello e Miriam provano nell'osservare la figura inerte del modello in fondo alla Rupe Tarpea:

They both leaned over the parapet, and gazed downward as earnestly as if some inestimable treasure had fallen over, and were yet recoverable. On the pavement below was a dark mass, lying in a heap, with little or nothing human in its appearance, except that the hands were stretched out, as if they might have clutched for a moment at the small square stones. But there was no motion in them now. Miriam watched the heap of mortality while she could count a hundred, which she took pains to do. No stir; not a finger moved!  
(p. 106)

La "heap of mortality", reiterata poco oltre come iperbolica "heap of death", si presenta all'osservatore quale massa oscura e indistinta; nella trasformazione degli attori del dramma, essa non ha subito alcuna metamorfosi. Ha cessato d'esser forma, perdendo, nel buio, qualsiasi connotazione diversificante e rientrando ora propriamente nell'ambito ctonio che il modello stesso aveva evocato riferendosi a se stesso, durante l'incontro iniziale nelle catacombe, come a un fantasma. Nella morte il modello si impetra, si concretizza come *larva* vera e propria, indifferenziata e oscura, che suggella con il proprio sangue il legame tra i due complici e si lega indissolubilmente a essi.

Le due scene, rispettivamente dell'omicidio e della cattedrale, possono ora essere descritte chiaramente come aventi valore uguale e contrario. Contro la voragine nera e 'fatale' del Foro e poi della Rupe Tarpea troviamo le luminose 'alte profondità' di San Pietro inondate di "sunshine"; contro le antiche vestigia pagane spogliate, in un'atmosfera malsana, troviamo l'immensa costruzione marmorea, solida ed "ever-mild" in ogni stagione; contro il 'selvaggio inebriamento' del crimine c'è la 'gioia

estatica' della confessione. Invece della trasformazione del fauno da essere innocente a terribile, senziente decisore dell'altrui destino, si ha la ricostituzione, sotto forma di iconica trasfigurazione religiosa, della verginità turbata; al posto del legame sancito dal delitto ("the ever-increasing loathsomeness of a union that consists in guilt", p. 107) si ha la reiterazione di una solida amicizia ("Hilda and a Friend", vale a dire Kenyon, è il titolo del capitolo XL).

### **Limiti dell'ideale estetico**

Cosa traspare, dunque, da tali corrispondenze? Innanzitutto la natura ambigua del marmo, che già dal principio condiziona i due fauni (quello di carne e quello prassiteleo) e che fa di tale materiale un elemento in costante mutamento dal punto di vista della sensibilità dei personaggi e da quello dell'interpretazione. In secondo luogo, filtra da entrambi gli episodi un orizzonte estetizzante che riporta a due differenti visioni di arte e di verità, essendo ambedue gli episodi congiunti nell'impiego del composto "sunshine". In terzo luogo, sia Hilda sia Donatello si muovono in un contesto spaziale e psicologico definito variamente come "dream", "daydream", o "rêverie".

I capitoli XXX e XXXI sono legati oltre che per la consequenzialità anche per lo sviluppo del tema "marmoreo". Nel primo ("Donatello's Bust"), attraverso l'opera dello scultore Kenyon viene indagato il rapporto tra forma e contenuto:

The work had now made considerable progress, and necessarily kept the sculptor's thoughts brooding much and often upon his host's personal characteristics. These it was his difficult office to bring out from their depths, and interpret them to all men, showing them what they could not discern for themselves, yet must be compelled to recognize at a glance, on the surface of a block of marble. (p. 167)

Nei diari romani, Hawthorne traccia una similitudine tra lo sforzo necessario allo scultore per tirare fuori la forma dal blocco di marmo dando del soggetto rappresentato

una giusta caratterizzazione e l'impegno del narratore per definire i tratti dei propri personaggi. È bene ricordare il rapporto d'attrazione e repulsione che lega Hawthorne alla scultura, arte per lui tra le più difficili da comprendere, almeno all'inizio del suo confrontarsi con la scultura europea<sup>23</sup>. È forse per questo motivo che la scelta dell'argomento per il suo romanzo italiano cade su un prodotto della scultura classica, la quale egli considera superiore rispetto alle imitazioni e rielaborazioni che ne sono state fatte, ad esempio nel contesto del neoclassicismo.

La difficoltà che incontra Kenyon nel cogliere i tratti di Donatello sono espresse in un passo pregno di analiticità estetica:

[N]ot that there was any special difficulty in hitting the likeness, though even in this respect the grace and harmony of the features seemed inconsistent with a prominent expression of individuality; but he was chiefly perplexed how to make this genial and kind type of countenance the index of the mind within. His acuteness and his sympathies, indeed, were both somewhat at fault in their efforts to enlighten him as to the moral phase through which the Count was now passing. If at one sitting he caught a glimpse of what appeared to be a genuine and permanent trait, it would probably be less perceptible on a second occasion, and perhaps have vanished entirely at a third. So evanescent a show of character threw the sculptor into despair; not marble or clay, but cloud and vapor, was the material in which it ought to be represented. Even the ponderous depression which constantly weighed upon Donatello's heart could not compel him into the kind of repose which the plastic art requires. (pp. 167-168)

A turbare lo scultore è lo scarto tra i tratti esteriori del soggetto e la natura della crisi interiore che questi sta vivendo, e che non paiono essere catturabili con le usuali facoltà

---

<sup>23</sup> Si vedano i riferimenti agli *Italian Note-Books* nel cap. I di questa tesi.

deputate alla realizzazione artistica. Altro problema è posto dalla natura cangiante, la cui evanescenza non consente di leggere, e dunque di trasmettere, la pienezza del carattere interiore, che viene qui sottolineato come obiettivo dell'arte stessa. Paradossalmente, tale aspetto transeunte dovrebbe essere rappresentato dal mezzo materiale più prossimo, per analogia, alle caratteristiche mostrate dal soggetto: in questo caso, "cloud and vapor". Inoltre, dell'arte plastica si dice che necessiti di un "kind of repose", da intendersi più in senso etimologico che non analogico. La scultura, più di tutte le arti, abbisogna infatti della "posa" del soggetto, sia essa letterale oppure immaginata, come nelle scene che colgono il protagonista in movimento. La complicazione ulteriore rispetto, ad esempio, alla pittura è che la rappresentazione deve essere tridimensionale, includendo perciò una più completa caratterizzazione della realtà, che ne diviene limite costitutivo<sup>24</sup>. Tale limite è, nell'economia del romanzo, anche il limite del marmo, poiché la duttilità che esso consente si scontra con l'antitesi ideale costituita dalla sua durezza e impenetrabilità.

Il busto di Donatello, tuttavia, viene prima modellato, ovvero costruito in argilla, elemento simbolico costitutivo dell'essere umano di veterotestamentaria memoria. Come spinto da una facoltà interiore che trascende la coscienza, Kenyon si mette all'opera come creatore, fallendo però nell'intento di rappresentare la verità insita nella forma di Donatello. Lo scarto tra l'aspetto esteriore – la forma – e quello interiore – il contenuto – viene fatto corrispondere allo scarto tra la volontà rappresentativa dell'artista e il risultato evidente nell'opera finita; volontà e risultato non combaciano mai, perché l'artista, a differenza del Creatore, non è capace di comunicare la complessità del proprio sentire:

The mystery, the miracle, of imbuing an inanimate substance with thought, feeling, and all the intangible attributes of the soul appeared on the verge of being wrought. And now, as he flattered himself, the

---

<sup>24</sup> Il discrimine tra comprensione e impossibilità a comprendere sta per Hawthorne nella luce, mezzo per definire sensibilmente l'oggetto e per descriverne narrativamente le qualità "to help [...] get the effect he wants" (Leland Schubert, *Hawthorne, the Artist: Fine-Art Devices in Fiction*, Russell & Russell, New York 1963, p. 42).

true image of his friend was about to emerge from the facile material.

(p. 168)

Ancor prima che Kenyon si renda conto delle proprie impossibilità, il narratore include un commento direttamente riconducibile alla teoria artistica di Winckelmann. A differenza del presupposto riassunto da Michelangelo a proposito della forma preesistente che lo scultore deve solo liberare dal marmo, la teorizzazione neoclassica, che filtra e rimane anche in epoca romantica e successiva, tendeva a postulare che sia la virtù immaginifica dell'artista a infondere vita alla scultura; vita che corrisponde alla forma, in un rapporto che fa in pratica coincidere la forma con il contenuto espresso<sup>25</sup>. Nel caso in questione, Hawthorne ripropone una controversia storica che riguarda la relazione (antitetica, in questi termini) tra rappresentabilità e autenticità. Presupponendo, come esemplificato dal busto di Donatello, l'inconciliabilità tra forma esteriore ed esistenza interiore, e predicando l'impossibilità di creare un'opera che esprima al contempo entrambe, è evidente che l'arte (o almeno la scultura) non sia considerata in grado di cogliere dovutamente la complessità del reale, che in quanto continuo divenire contiene, sì, l'inezienza delle cose, ma in una modalità materialmente inafferrabile:

Vain expectation! Some touch, whereby the artist thought to improve or hasten the result, interfered with the design of his unseen spiritual assistant, and spoilt the whole. There was still the moist, brown clay, indeed, and the features of Donatello, but without any semblance of intelligent and sympathetic life. (p. 168)

Il messaggio è dunque negativo, se non altro in riferimento alla scultura contemporanea all'autore. Per quanto fervida, fondamentale la scintilla creativa si risolve, a livello spirituale, quale movimento della coscienza che, se rivolta all'esterno, resta

---

<sup>25</sup> Ciò si ravvisa soprattutto in *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst* [Pensieri sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura] (Dresda 1755), opera fondativa della sistematizzazione estetica neoclassica.



inconcretizzabile. Kenyon impiega il ‘meraviglioso potere (o facoltà)’ posseduto dagli scultori per comprimere, allungare, allargare e alterare i tratti del busto, ma senza ottenere il risultato voluto.

### **Denominazioni: su fauno e goticità**

A questo punto, parlando di trasformazione, essenza e duttilità rappresentativa, converrà indagare la scelta del nome dato al fauno, elemento definitorio e significativo quale convettore dei tratti individuali del protagonista, tenendo conto del diverso titolo con cui esce il romanzo nelle due edizioni americana e inglese, rispettivamente *The Marble Faun, or The Romance of Monte Beni* e *Transformation*.

Si è affermato che il fulcro dell’opera è costituito dal mutamento del protagonista, che da pristino essere preternaturale simile a Dioniso acquista consapevolezza attraverso la colpa divenendo apollineo, solare artefice della propria libertà, ma pagandone le conseguenze. Se il fauno hawthorniano incarna la trasformazione, si può anche dire che il nome che porta sia significativo, rimandando a un particolare mutamento di prospettiva artistica attribuibile a Donato di Niccolò di Betto Bardi (ca. 1386 – 1466), meglio noto come Donatello, quale cultore dell’arte scultorea.

Storicamente Donatello si pone nella frangia più estrema del Medioevo europeo, tra i rappresentanti dell’umanesimo artistico che avrebbe segnato il successivo Rinascimento. A lui si deve in parte il passaggio definitivo dalla stilizzazione medioevale della forma umana al recupero dell’ideale statuaria classico, di cui è espressione il ben noto *David*<sup>26</sup>. In questa scultura, su cui molto si è speculato, la grazia e l’equilibrio formale si coniugano con l’antitesi rappresentata dal soggetto nella sua interezza, ovvero Davide colto immediatamente dopo l’uccisione e decapitazione di Golia. L’opera esprime un contrasto perfettamente armonizzato, in un momento foriero di enormi cambiamenti sul piano civico, politico e culturale nel centro di quella che sarebbe stata la culla del Rinascimento.

---

<sup>26</sup> La classicità donatelliana è ben messa in evidenza da Andrew Graham-Dixon in *Renaissance*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1999, p. 102 e ss.

Il nome del personaggio hawthorniano, perciò, corrisponde mirabilmente al contesto metamorfico evidenziato, e non pare un caso che il protagonista di una narrazione incentrata sull'atto scultoreo porti il nome di uno scultore che contribuì emblematicamente alla trasformazione della prospettiva di rappresentazione della figura umana. I tratti del *David*, peraltro, si accordano bene con l'immagine del fauno prassiteleo, con una nudità allusiva e sensuale, efebica e classica: reinterpretazione autentica dell'estetica scultorea antica prima dell'avvento della modernità<sup>27</sup>.

Altro dato riguardante le tendenze donatelliane si osserva nella scultura convenzionalmente denominata *Amore-Atys*. L'opera è costituita da un fanciullo alato, come Eros, ma con gambali che non coprono pube e natiche e che paiono suggerire l'immagine di Attis. Sono piuttosto evidenti gli influssi pagani, sia nel sorriso beffardo e satiresco sia nell'accento di danza così come nelle proporzioni, in cui è ravvisabile un'influenza prassitelea. Si tratta di una scultura, e di un afflato rappresentativo, che Hawthorne senza dubbio osserva durante il soggiorno fiorentino. Di tutti gli artisti nominati nei diari relativi a Firenze, Donatello è certo il meno menzionato. Si reitera comunque, come già a Roma, l'antipatia di Hawthorne per lo stile rappresentativo anteriore a Raffaello, mentre cresce l'ammirazione per le statue greche e romane e per le rielaborazioni rinascimentali e diminuisce il disagio per il nudo.

Donatello si colloca al crocevia delle istanze di cambiamento, e Hawthorne avrebbe potuto cogliere questa particolare accezione dell'artista da ciò che vide di persona o dalle sue letture artistiche, nelle quali pare particolarmente ferrato. In ogni caso, resta il fatto che Donatello appare come sintesi più completa della rinascita olistica – tra pagano e cristiano – derivante dalla riscoperta “filologica” delle opere d'arte (Donatello partecipò insieme con Brunelleschi agli scavi per il dissotterramento delle opere d'arte antiche) e dall'innesto teoretico del neoplatonismo, e quindi anche della visione artistica neoplatonica, entro la cultura tardomedioevale.

---

<sup>27</sup> Tale ‘trasformazione’ tra Medioevo e Umanesimo maturo ebbe il suo centro di propagazione a Firenze, con successiva applicazione a Roma, dove le scoperte archeologiche delle statue antiche tra i secoli XV e XVI e la munificenza papale contribuirono alla riedificazione di Roma su modelli classici (Andrew Graham-Dixon, *Renaissance*, cit., p. 89 e p. 172).

Il Donatello fauno romanzesco, da parte sua, è atto a rappresentare le istanze pagane entro un contesto morale ed etico di matrice cristiana, il cui scontro con il mondo ideale pagano Hawthorne ritrae tenendo in parallelo, nella narrazione, l'implicito dibattito sulla morale e l'esplicito riferimento all'arte. Non è quindi da escludere che, sulla base delle sue conoscenze e di una sensibilità raffinata dall'esperienza diretta, la scelta di un nome così allusivo sia stata determinata dalla necessità di indicare anche nel nome del personaggio la coesistenza di più aneliti, di maggiori piani di lettura del reale, piani diversi che già vivono in altri personaggi hawthorniani, quali Hepzibah e Clifford, Zenobia e Hollingsworth, e che talvolta (come nel caso di Donatello) danno vita a un vero e proprio "split self"<sup>28</sup>. Tali aneliti coesistono in una sintesi difficile da attuare sia nei due omonimi-omologhi sia nel quadro di una narrazione in cui è riflesso il mondo interiore del protagonista scisso tra morale cristiana e arte, così come la trama si divide tra ambito artistico (ora pagano ora cristiano) ed etica individuale.

La conformazione dell'opera hawthorniana in generale pone l'autore in un orizzonte fantastico espresso anche nel titolo stesso di *The Marble Faun*, definito *romance*, denominazione tipica del racconto gotico. Circa la polisemia del termine esiste una bibliografia ampia che tocca anche questo romanzo<sup>29</sup>. Appare chiaro quanto sia difficile determinare in che misura un autore tardoromantico vedesse in *romance* un riferimento unilaterale – e non suscettibile di interpretazione individuale – alla narrazione di stampo gotico, che per essere definita tale dovrebbe possedere una serie di caratteristiche

---

<sup>28</sup> Alison Easton, *The Making of the Hawthorne Subject*, University of Missouri Press, Columbia and London 1996, p. 17.

<sup>29</sup> Tra gli studi più rappresentativi in merito (comunque riportati in bibliografia) si segnalano Jane Lundblad, *Nathaniel and the Tradition of Gothic Romance*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1946 e "Nathaniel Hawthorne and European Literary Tradition", in *Essays and Studies in American Language and Literature*, vol. VI, edited by S. B. Lilegren, The American Institute in the University of Uppsala, Uppsala 1947; Richard V. Chase, *The American Novel and Its Tradition*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1957; Teresa A. Goddu, *Gothic America: Narrative, History, and Nation*, Columbia University Press, New York 1997; Wendy C. Graham, *Gothic Elements and Religion in Nathaniel Hawthorne's Fiction*, Tectum Verlag, Marburg 1999.

fondamentali, tra cui la suggestione del soprannaturale e l'orrido, passando per la vendetta e lo spargimento di sangue<sup>30</sup>.

Basandosi sulle caratteristiche specifiche del romanzo in questione si nota tuttavia la stranezza di tale denominazione autoriale. Entro la trama si intrecciano il motivo amoroso, la discussione metartistica e il delitto, con l'effetto globale di una grande, inestricabile allegoria. Elemento gotico può essere il tema del fantasma, o dell'orrendo segreto, come pure il riferimento a una pervasività del mistero che è molto più presentita che non rivelata. È acclarato che Hawthorne sia cosciente del concetto di gotico, tanto in letteratura quanto nelle arti<sup>31</sup>. Nel gioco etimologico, egli associa spesso le nebbie del nord, le rovine coperte di muschi e di edera e l'atmosfera di mistero che si cela nella storia medioevale al suo autodefinirsi 'gotico' e ammiratore di quello stile che nel settentrione ha origine; e questo piano letterale, etimologico, è comunque ancora legato in epoca romantica al significato traslato che è stato attribuito a una certa classe d'opere d'arte medioevali che avevano caratteri diversi dallo spoglio stile romanico (o sassone). 'Gotico' è sinonimo, già nel Settecento, di 'elaborato, ornato, arzigogolato', quello che Leopardi chiama "cinese"<sup>32</sup>.

Si può forse inferire, a questo proposito, una diretta volontà autoriale. *The Marble Faun* presenta un intreccio multiforme e pluriprospectico, costituito da brusche deviazioni e incisivi innesti nell'ordito, che rimandano alla complessità allegorica che li motiva<sup>33</sup>. Ciò è ravvisabile anche nei contenuti. Alla solare classicità greca e romana

---

<sup>30</sup> Un apprezzabile studio recente che si concentra sull'elemento gotico *sub specie* americana è quello di Siân Silyn Roberts, *Gothic Subjects: The Transformation of Individualism in American Fiction, 1790-1861*, (University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2014) che lega le fortune del genere gotico negli Stati Uniti (maggiori e più longeve che in Gran Bretagna) al concetto di "American mind" proposto da Matthiessen e al fascino delle "deviated psychologies" evidenti in Poe.

<sup>31</sup> Lo testimoniano le già rilevate autodefinizioni di sé e della propria cultura come "Goth" e "Gothic", non senza una significativa ambivalenza di significato: ora a indicare semplicemente 'anglosassone', ora a evocare la classica ambientazione misteriosa del romanzo gotico propriamente tale.

<sup>32</sup> Zibaldone 19.

<sup>33</sup> Questo aspetto allegorico, comune anche a Poe, sembra porre Hawthorne su un piano narrativo simile a quello che Ian Duncan definisce "synchronic system of correspondences, in which spiritual and material causes and effects occupy the same symbolic space" (Ian Duncan, *Modern Romance and Transformations of the Novel. The Gothic, Scott, Dickens*, Cambridge University Press, Cambridge 1992, p. 31); si tratta di gotico in quanto alienante ma al contempo costruito come verosimile. Se ciò è vero in termini assoluti per gli autori gotici *stricto sensu*, quale è Walpole nel Settecento, lo è in parte anche per Hawthorne nel secolo del realismo. La sua rappresentazione di Roma deve certo molto al sistema

vengono opposti il mistero della Roma sotterranea e fantasmatica, della Roma medioevale, della magione di Donatello, con la sua torre avita, delle reviviscenze fauniche e pagane, e la passione che da adito alla vendetta. Si tratta di un *patois* in cui convivono del gotico significati originari e traslati che fanno del romanzo metafora stessa del concetto indicato nel titolo. Del resto, *romance* pare adatto a questa molteplicità di stimoli e impulsi narrativi, essendo una denominazione semanticamente ormai più piena di quella di *novel*, normalmente non associato a una stravaganza, a un'eccentricità che Hawthorne evidentemente percepiva, se per sciogliere gli interrogativi lasciati senza risposta nella narrazione dovette ricorrere a una postfazione che fa apparire, in definitiva, l'argomento narrato molto meno straniante di quanto percepito invece dal lettore.

### **Onirismo e marmoreità**

Ciò di cui si è detto sopra riporta alla modalità in cui vengono fatti risaltare i personaggi e i luoghi del romanzo, che è quella esplicitata anche nei rispettivi episodi in cui vengono introdotte la trasformazione di Donatello e la trasfigurazione di Hilda, ovvero il sogno: “Miriam seemed dreamily to remember falling on her knees” (p. 105); “They threw one other glance at the heap of death below, to assure themselves that it was there; so like a dream was the whole thing” (p. 106); “[Hilda], straying through a happy reverie, had crossed the wide extent of the pavement” (p. 225). La *rêverie*, il sogno ad occhi aperti, è cifra distintiva della narrazione, cui concorrono i riferimenti all'Età dell'oro, al mito, agli spiriti dei morti, all'atmosfera estatica dei luoghi di culto.

Il sogno è *atopos* ideale per descrivere una verità interiore altrimenti non esprimibile. Per spiegare la pregnanza del sogno è utile rivolgersi a Jung, che ne studiò estesamente i caratteri:

Quasi ogni giorno noi possiamo fare l'esperienza di come nell'addormentarci le nostre fantasie s'intreccino e s'inseriscano nei

---

allegorico, dando della città e dei personaggi un'immagine decisamente non veristica, bensì filtrata attraverso le stratificazioni temporali della storia collettiva e individuale entro uno spazio simbolico.

nostri sogni, al punto che il divario fra sogni del giorno e sogni della notte finisce con il non essere più tanto rilevante. Esistono dunque due forme del pensare: il pensare indirizzato, e il sognare o fantasticare. Il primo, operando con gli elementi del linguaggio, serve a comunicare ed è faticoso e sfibrante. Il secondo, per contro, opera senza sforzo, spontaneamente potremmo dire, con contenuti già belli e pronti e guidato da motivi inconsci. Il primo crea acquisizioni nuove, adattamenti, imita la realtà e cerca di influire su di essa. Il secondo invece volge le spalle alla realtà, mette in libertà tendenze soggettive ed è, per quanto concerne l'adattamento, improduttivo.<sup>34</sup>

Jung introduce così le diverse modalità che la mente impiega per gestire impulsi interiori e stimoli esteriori e che sfruttano, nel caso della rielaborazione onirica, l'associazione o analogia e il simbolo. L'osservazione, però, aiuta anche a spiegare il ruolo del sogno nel romanzo. Coacervo di istanze irrazionali, esso si sviluppa comunque in un contesto prettamente storico e realistico, come del resto in altra narrativa hawthorniana. Muoversi in un contesto più volte assimilato al sogno consente ai personaggi di agire in modo svicolato dai limiti formali cui andrebbero incontro in un contesto naturalistico<sup>35</sup>. Nel caso di Donatello, Miriam, Hilda e Kenyon, si gioca sull'ambiguità tra il 'verismo' dell'ambientazione e il continuo richiamo all'irrazionale.

Questo modo di procedere narrativo produce diversi risultati. In primo luogo, consente di confondere i piani del reale e quello della percezione emotiva del personaggio. In secondo luogo, e di conseguenza, nella realtà fattuale viene predicato come reale, e dunque possibile e plausibile, un mondo interiore variegato e 'romantico' che produce un effetto altamente estetizzato. Inoltre, tale modo di procedere dà luogo a un'operazione metanarrativa. Attraverso il linguaggio letterario, la cui caratteristica precipua è la forte razionalizzazione del messaggio, si cerca di esprimere il sentimento

---

<sup>34</sup> Carl Gustav Jung, *Simboli della trasformazione*, Bollati Boringhieri, Torino 2012, p. 32.

<sup>35</sup> È la stessa libertà immaginifica descritta da Gaston Bachelard, in relazione al sogno a occhi aperti, come "valeur esthétisant de la nature humaine" (*La poétique de la rêverie*, Quadrige / Presses Universitaires de France, Paris 1960, p. 78).

dell'irrazionale fornendo analogicamente una serie di stimoli simbolici o allegorici che vanno oltre il semplice narrato o la lingua con la quale questo è espresso, ma che riportano a un piano suggestivamente sensoriale mediato dalla memoria<sup>36</sup>. È un modo di “[mettere] in libertà tendenze soggettive” ponendo l'accento sulla soggettiva percezione del dato semantico da parte del soggetto protagonista.

È chiaro che il sogno richiama il potere immaginativo, poiché è l'immaginazione del singolo a creare la trama attribuendo a ogni elemento del reale un proprio significato, il che sottolinea la difficoltà di leggere il reale in modo univoco, universale. Parlando della modernità Jung osserva:

Il centro di gravità si è spostato interamente verso la realtà materiale; il mondo antico propendeva per un modo di pensiero più vicino al tipo immaginativo. Tutto nello spirito antico è ancora pervaso di mitologia, nonostante che la filosofia e l'avvio dato alle scienze naturali avessero già svolto inequivocabilmente un “lavoro di chiarificazione”.<sup>37</sup>

Gli antichi, perciò, si sarebbero avvalsi di un procedimento noetico più vicino al sogno, più libero, cioè, dalla convenzione e limitazione del semplice dato materiale. Tale conclusione, che poi soggiace a tutto il pensiero junghiano, pare trovare in *The Marble Faun* una riprova significativa. Si lega al concetto di trasformazione espresso figuramente nel modificarsi di Roma dall'antichità a ciò che ora è divenuta. Il tutto viene filtrato secondo le inclinazioni dei vari personaggi e gli impulsi che essi incarnano; così, ad esempio, Kenyon, il più puritano dei tre, soffre per il fascino che la giovane amata prova per un sacerdozio che sfrutta le passioni e le debolezze degli adoratori per spingerli al culto, e che ha la sua sede in una città piena di pericoli votata al solo soddisfacimento degli occhi:

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>37</sup> Carl Gustav Jung, *Simboli*, cit., p. 34.

Man of marble though he was, the sculptor grieved for the Irrevocable. Looking back upon Hilda's way of life, he marveled at his own blind stupidity, which had kept him from remonstrating – as a friend, if with no stronger right – against the risks that she continually encountered. Being so innocent, she had no means of estimating those risks, nor even a possibility of suspecting their existence. But he – who had spent years in Rome, with a man's far wider scope of observation and experience – knew things that made him shudder. It seemed to Kenyon, looking through the darkly colored medium of his fears, that all modes of crime were crowded into the close intricacy of Roman streets, and that there was no redeeming element, such as exists in other dissolute and wicked cities. (p. 256)

Agli occhi conservatori di Kenyon, la città incarna tutto ciò che di fuorviante esista al mondo sia in senso morale sia religioso e che viene unificato in un unico concetto. Se per Hilda la perdita dell'innocenza di Miriam e di Donatello è rappresentata dall'atto criminoso cui assiste, per Kenyon l'innocenza di Hilda si perde quando ella trae nutrimento e conforto spirituale dall'esperienza cattolica, mistica, ovvero nel momento in cui lui la vede trasfigurata nella cattedrale. Al luore del *sunshine* di cui pare vestirsi vengono opposti lo spegnersi del lume della vergine nella torre di Hilda e il volo delle colombe che lasciano la torre, figure che simboleggiano una mutata condizione dello spirito. Kenyon, che ha confidato nella virginale purezza della giovane, non può accettare la positività della trasfigurazione, che è avvenuta secondo mezzi "illeciti", ingannevoli. Non è solo questione di morale, ma di capacità di afferrare e accettare il cambiamento. Kenyon è "man of marble"; la sua crescita entro il romanzo si risolve nello svilupparsi del sentimento amoroso nei confronti di Hilda, ma non assurge mai ad autentica modificazione dell'approccio alle cose. Mentre Hilda coglie del sistema cattolico – che pure non considera interamente veritiero – ciò che le serve per uno sviluppo interiore, facendone una sintesi con i principi che professa, Kenyon rimane



sempre se stesso, accogliendo le esperienze che attraversa in modo statico, ‘marmoreo’, pur mostrando – specialmente nei confronti di Hilda – “wavering sentiments [that] are often uncovered”<sup>38</sup>. Così è infatti possibile leggere il “darkly colored medium of his fears”: il mezzo non sempre candido con cui impetra, per professione, la realtà riconducendola a una *ratio* personale. L’ambiguità già sottolineata a proposito del marmo, al contempo, è reiterata dall’immagine allegorica evocata dal termine “medium”, non solo ‘mezzo’ ma anche ‘spazio mediano’.

All’‘interspazio’ si è già accennato a proposito della camera segreta, marmorea e oscura in cui prendono vita – o si fissano, venendo a loro volta sempre reiterati – i timori di Donatello nel palazzo avito, e la cui morfologia, come si vedrà, rispecchia quella della ‘camera del cuore’. Il “medium of his fears” può quindi essere interpretato, nel gioco di corrispondenze e di riflessi di un personaggio nel suo doppio, come il cuore stesso del marmoreo Kenyon, nel quale hanno origine gli oscuri timori suscitati nel giovane puritano dall’impurità morale e religiosa riflessa nella Roma decadente e attraverso il quale egli osserva e legge, per una volta in senso sentimentale, lo spazio in cui si trova a muoversi<sup>39</sup>.

### **Ambivalenza di arte e religione**

Tale gioco di ambivalenze tra materiali e simboli, riflesso nelle corrispondenze tra i periodi storici dell’Urbe e le trasformazioni morali dei protagonisti, fa sì che il lettore non assuma un punto di vista univoco sulla città quale allegoria e non ne possa dare una univoca interpretazione. Kenyon, tuttavia, pare incarnare più da vicino il punto di vista dello Hawthorne dei diari. Il suo flusso di pensiero è così descritto:

---

<sup>38</sup> Kumiko Mukai, *Hawthorne’s Visual Artists*, cit., p. 172.

<sup>39</sup> Generalmente, Kenyon “privileges head over heart in Hawthorne’s dichotomy and exhibits the detached intellect characteristic of the artist/intellectual, as well as the liberal spirit of Hawthorne’s reformers” (Wendy Piper, *Misfits and Marble Fauns*, cit., p. 60); ma siamo qui in una delle poche occasioni, se non nell’unica, in cui la sua analitica freddezza, per la quale Miriam lo ha definito ‘spietato quanto il suo marmo’, viene messa alla prova per via dell’amore nei confronti di Hilda, ora scomparsa. Il suo cuore, diremmo, si scioglie, si commuove. Come osserva Claudia D. Johnson, egli diviene “aware of his helplessness”, e si trova a gettarsi “touched and touching into action” (*The Productive Tension of Hawthorne’s Heart*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa 1981, p. 111).

What street in Rome, what ancient ruin, what one place where man had standing doom, what fallen stone was there, unstained with one or another kind of guilt! In some of the vicissitudes of the city's pride, or its calamity, the dark tide of human evil had swelled over it, far higher than the Tiber ever rose against the acclivities of the seven hills. To Kenyon's morbid view, there appeared to be a contagious element, rising foglike from the ancient depravity of Rome, and brooding over the dead and half-rotten city, as nowhere else on earth. It prolonged the tendency to crime, and developed an instantaneous growth of it, whenever an opportunity was found. And where could it be found so readily as here! In those vast palaces, there were a hundred remote nooks where Innocence might shriek in vain. Beneath meaner houses there were unsuspected dungeons that had once been princely chambers, and open to the daylight; but, on account of some wickedness there perpetrated, each passing age had thrown its handful of dust upon the spot, and buried it from sight. Only ruffians knew of its existence, and kept it for murder, and worse crime. (pp. 256-257)

Riecheggiano il timore della corruzione e del peccato della generazione puritana 'classica', quella dei Mather, nonché i tempi e i valori della teocrazia, della caccia al demonio e della predestinazione calvinista. L'immagine, peraltro goticheggiante, delle rovine decadenti, ridotte a tal condizione per le malefatte di esseri umani spinti dalla 'dark tide of evil', che di generazione in generazione hanno perpetuato la depravazione in senso ereditario, genetico, può essere interpretata anche in modo più specifico quale simbolo collettivo. Si tratta, ancora, dello spazio del cuore, nella cui segreta camera o labirinto nasce e si perpetra, *in primis*, il male.

In questa prospettiva, il quadro contrasta con qualsiasi interpretazione positivista dell'esistenza, essendo tracciato sulla base di un pessimismo cosmico che si

radicalizza a causa di religione e spiritualità, i due elementi che rendono l'uomo altro rispetto ad altra natura animata, come sperimentato da Hilda:

She had trodden lightly over the crumble of old crimes; she had taken her way amid the grime and corruption which Paganism had left there, and a perverted Christianity had made more noisome; walking saintlike through it all, with white, innocent feet, until, in some dark pitfall that lay right across her path, she had vanished out of sight. It was terrible to imagine what hideous outrage might have thrust her into that abyss! (p. 257)

Si evidenzia, perciò, l'estremo potere figurale di arte e religione. Tra gli elementi che le accomunano si hanno la necessità di giungere alla spiritualità attraverso il mezzo materiale con la stimolazione dei sensi; la costruzione di un contesto valoriale-rituale; l'obiettivo comune, ovvero il trascendere la comprensione razionale mediante la sublimazione del simbolo. Il modello religioso aborrito da Kenyon è quello del paganesimo, ma anche quello del genere di cristianesimo che su questo è stato innestato. Tuttavia, essendo artista ma criticando in quanto inautentici e fuorvianti i culti che a Roma hanno avuto origine, egli in effetti sconfessa le basi stesse dell'arte, di cui si è nutrito e che ha scelto come vocazione, e che è inautentica perché crea qualcosa di "unnatural" per definizione<sup>40</sup>.

L'aporia che affronta lo scultore è emblematica delle motivazioni che stanno alla base della generale diffidenza puritana per la rappresentazione artistica. Pur essendo questa saldamente ancorata, sul piano teologico, alla figuralità di stampo veterotestamentario, uno dei principi fondanti del pensiero puritano era che il sistema di adorazione precristiano, con i suoi simboli e le sue rappresentazioni rituali e materiali, frutto di elaborate – sebbene, allora, necessarie – artificiosità si era estinto nel momento in cui il Cristo aveva adempiuto la Legge con la sua morte sacrificale. Da allora in poi, l'adorazione autentica sarebbe consistita in un rapporto diretto con Dio e

---

<sup>40</sup> Leland Schubert, *Hawthorne*, cit., p. 4.

con le Sacre Scritture; esattamente il contrario di ciò che la Chiesa Cattolica, con il suo sviluppo sincretistico del culto, dei sacramenti e del sacerdozio, aveva tramandato. L'arte diviene, in tale prospettiva altamente teologicizzata, un sovrappiù confondente e illusorio; le modalità di cui fa uso, un inautentico scimmiettamento di una realtà che, in quanto tale, non è necessario rappresentare perché già esistente e confacente ai sensi; i contenuti di tale arte, la reiterazione, in molti casi, di quelle che – religiosamente – sono considerate falsità o superstizioni.

Del resto, la frugalità puritana, o del protestantesimo radicale in generale, rivela l'assunto di fondo che quanto più ci si discosta dalla natura tanto più ci si allontana dall'essenza, dall'immediatezza della comprensione reale e veritiera, poiché l'umanizzazione (quale è, *par excellence*, l'arte), essendo attuata da esseri imperfetti inclini al male, non può che condurre a un offuscamento della verità, la pura visione della quale è possibile solo senza mediazioni. Può essere utile definirlo un materialismo 'a grado zero', in cui ciò che conta è la naturalità nella sua accezione di semplicità e modestia di fondo, e in cui il piano spirituale viene raggiunto mediante la progressiva spoliatura di un surplus materiale e "mediatico", uno dei cardini della Riforma protestante, nonché del Puritanesimo americano<sup>41</sup>.

I risvolti di questo genere di estetica si estendono all'ambito della cultura in generale, ovvero alle modalità in cui le società costruiscono – e ricostruiscono – se stesse. L'afflato puritano è ben ravvisabile in un commento del narratore riferito al pensiero di Kenyon in viaggio verso Perugia:

All towns should be made capable of purification by fire, or of decay, within each half century. Otherwise, they become the hereditary haunts of vermin and noisomeness, besides standing apart from the possibility of such improvements as are constantly introduced into the rest of man's contrivances and accommodations. It is beautiful, no doubt, and exceedingly satisfactory to some of our natural instincts, to imagine our far posterity dwelling under the

---

<sup>41</sup> Ann Kibbey, *The Interpretation of Material Shapes*, cit., p. 44.

same roof-tree as ourselves. Still, when people insist on building indestructible houses, they incur, or their children do, a misfortune analogous to that of the Sybil, when she obtained the grievous boon of immortality. So, we may build almost immortal habitations, it is true; but we cannot keep them from growing old, musty, unwholesome, dreary, full of death scents, ghosts, and murder stains; in short, such habitations as one sees everywhere in Italy, be they hovels or palaces. (p. 188)

Il narratore traduce in parole l'anelito di Kenyon al non-cambiamento, all'immutabilità. Questa, però, è impossibile da ottenere attraverso la natura umanizzata, ovvero le modificazioni portate dall'uomo, le cui costruzioni atte all'immortalità cedono a causa del tempo e della natura stessa. Per ricordare tale anti-idealistica verità, viene usato il fuoco, che appare in triplice veste: purificatrice, come nel Vecchio Testamento; destrutturante, essendo simbolo neotestamentario di annientamento; paradossale, perché il fuoco è anche simbolo classico, eracliteo ed evangelico di trasformazione. Nell'immagine del fuoco che consuma le case e, con esse, le *households* umane, si riassume la necessità che le società, rappresentate dalle città, hanno di gestire la tensione tra esistenza individuale e riconoscimento della propria fugacità.

Esempio contrario, Roma ha fallito negli intenti per cui è stata edificata, tanto che "myriads of dead hopes [...] lie crushed into the soil of Rome". Essa, perciò, è quanto di più negativo esista sul piano della rappresentazione dello sforzo vitale collettivo, perché nei relitti delle sue passate glorie e nella congerie artistica che la riempie si legge a chiare lettere la sconfitta dell'istanza di sopravvivenza societaria:

How wonderful that this our narrow foothold of the Present should hold its own so constantly, and, while every moment changing, should still be like a rock betwixt the encountering tides of the long Past and the infinite To Come! (p. 256)

Si ritorna così a un quadro immanentista, in cui i due poli della trasformazione sono equiparati a “tides” (mollì correnti acquatiche ma anche periodi circolari di tempo) mentre il presente è paragonato a “rock” (scoglio, o forse marmorea roccia), che dà la sicurezza dell’essere entro e nonostante il cambiamento.

### **Arte, sogno, fantasmagoria**

Il problema dell’arte nell’ultimo Hawthorne, dunque, tocca da vicino il ruolo di essa nella percezione e nella maieutica del reale. Il mondo immutabile vagheggiato da Kenyon è certo utopico, come lo è la ‘morbid view’ per la quale Roma è emblema di tutti i mali. Quale mondo immaginato, però, esso è indice della caratteristica onirica che si è detto soggiacere al romanzo. Kenyon è chiamato “man of marble” (p. 256) e poco oltre “an imaginative man” (p. 257). Hilda si dice sia trasfigurata in un divino fulgore. Miriam si identifica come fantasma nelle catacombe. Donatello è creduto fauno e discendente di una mitica stirpe silvana. L’onirismo hawthorniano, da far coincidere con la *phantasmagoria* dei suoi racconti, si lega perciò alla definizione di un mondo reale ricostruito con gli occhi della mente in senso multiprospettico attraverso i personaggi, mantenendo però una presa realistica attuata mediante i luoghi fattuali, il tempo storico e il contesto culturale. Nello spazio della narrazione la confusione del dato realistico e di quello mitico in un’ambientazione dalle caratteristiche mitigatamente fantastiche ricalca lo schema proposto da Freud e sviluppato da Jung:

Chiunque abbia occhi e senno è in grado di vedere che il mondo è morto, freddo e infinito, e mai fino ad ora è stato visto un dio e mai i nostri sensi ci hanno imposto di fare dell’esistenza di un tal dio un’esigenza. V’era bisogno al contrario di una più forte coercizione interiore, che può essere spiegata solo dalla forza irrazionale dell’istinto [...] Si può affermare che se si riuscisse a recidere d’un tratto tutte le tradizioni esistenti nel mondo, tutta la mitologia e tutta la storia religiosa tornerebbero da capo con la generazione successiva. Solo a pochi individui, nell’epoca di una certa spavalderia

intellettuale, vien fatto di disfarsi della mitologia; la massa non vi riesce mai. Tutta l'istruzione e tutti i limiti di questo mondo non giovano a nulla; distruggono solo una manifestazione transitoria, ma non l'impulso creativo.<sup>42</sup>

Queste affermazioni introduttive di natura generale, che in seguito Jung sostiene con esempi clinici, letterari e artistici, sono applicabili alle peculiarità del romanzo. Esso può essere letto come sogno volontario e narrativo in cui la confusione dei piani fattuale e irreali corrisponde al bisogno di agire al di fuori dei limiti descrittivi del realismo, ma senza la cornice 'pregiudizievole' del mito, della fiaba o del racconto fantastico *tout court*. Si colloca nel solco di un certo romanticismo, ma è peculiare perché costituisce un'immensa allegoria che si intreccia con esperienze reali, traslate e reinterpretate secondo piani semantici molteplici e difficilmente districabili. Nella morfologia assomiglia al sogno, che segue una sua logica tratta da un sistema archetipale innato coniugato con l'esperienza acquisita durante la veglia.

Il sogno, per Jung, è preludio del mito, che è codificazione conscia della spinta creativa e delle tensioni irrisolvibili nel contesto reale. In *The Marble Faun*, la trama mitica è un filo sottile intorno al quale gravitano, spesso per associazione analogica, una miriade di simboli sovrapposti che mirano a esplicitare ciò che, in una narrazione realistica, sarebbe indicibile, proprio come non razionalizzabili sarebbero le tensioni accumulate dall'individuo nell'esperienza quotidiana.

Che fosse questo l'intento autoriale lo si è messo in luce menzionando i molti riferimenti all'esperienza romana come a *reverie*, *dream*, *dreaming*, *daydream*, specialmente nei nodi essenziali. A livello di metanarrazione, il romanzo impiega una modalità mitica (ovvero posta in un quadro preconsciouso) per parlare del mito stesso, di cui è imbevuto. Inoltre, l'elemento fiabesco-mitologico caratterizza i passaggi essenziali: l'identificazione di Donatello col fauno, e poi il modello-fantasma nelle catacombe, la danza silvana, la magione nei boschi con la torre 'fatata' di Donatello, la stanza di marmo, la fontana delle driadi e le storie narrate sulla progenie ibrida dei Monte Beni,

---

<sup>42</sup> Carl Gustav Jung, *Simboli*, cit., p. 38.

che si metteranno meglio a fuoco nei prossimi capitoli. Se i racconti fantastici, come pure le riscritture mitiche, riportavano all'irrazionale nelle allusioni, nelle implicazioni, nei contesti o nelle modalità narrative rientranti in un dato filone dichiaratamente gotico, fantastico o fiabesco, si tratta ora in questo caso di una commistione in cui l'irrazionale irrompe nel reale e nella modernità in maniera verosimile.

È così ravvisabile un avvicinamento a quelle che saranno le posizioni dell'estetismo, che in parte poggiavano sul rifiuto della meccanizzazione della realtà<sup>43</sup>. Ciò riporta all'assunto junghiano che ogni tentativo di elidere l'irrazionale è, per natura, destinato a fallire. Non è un caso che i decenni del positivismo stiano tra il romanticismo (che dell'idealismo salva la preminenza dell'immaginazione sul dato concreto) e l'estetismo-decadentismo, che attraverso il recupero del sovrannaturale, dell'istintualità e della teorizzazione estetica del piacere predica un mondo altro rispetto a quello dell'industrializzazione imperante<sup>44</sup>. Se Hawthorne non si spinge al punto da favorire i *paradis artificiels*, ponendosi anzi il problema della veridicità dell'arte, risente comunque dei mutati modelli etici ed estetici del tempo, ponendosi certo in contrapposizione col positivismo ed essendo affascinato, com'egli stesso ammette, dalla pregnanza del dato estetico puro e semplice, che nel romanzo segna le esperienze individuali e che i personaggi, curiosamente, incarnano. Al centro sta il costante paragone della vita interiore e delle azioni dei protagonisti con l'arte quale mito, modo di intervenire sul reale o di rifletterlo ed elemento fondante della religiosità occidentale.

Facendo una comparazione, breve e iperbolica, con *The Portrait of Dorian Gray*, spesso inteso come uno dei maggiori romanzi in lingua inglese ascrivibili all'estetismo, si nota che l'arte viene trattata in *The Marble Faun* molto più estesamente; e se è vero che Hawthorne non presenta un modo di vivere votato al piacere in quanto tale, è anche vero che la tesi di fondo cui Wilde fa giungere il proprio lettore assume tratti quasi moraleggianti, come ad avvisare chi voglia perseguire una vita per l'arte in quanto tale della rovina morale cui andrà incontro, con l'effetto implicito di dissuaderlo dal

---

<sup>43</sup> È quella che Andrew Eastham ha chiamato "the humanist legacy of Aestheticism" (*Aesthetic Afterlives: Irony, Literary Modernity and the Ends of Beauty*, Continuum, London – New York 2011, p. 50).

<sup>44</sup> Una corrente del *Fin de siècle*, tuttavia, proponeva a sua volta l'estetizzazione della città quale veicolo per la conduzione dell'esistenza edonistica (*ibid.*, p. 126).



perseguire tale meta<sup>45</sup>. Hawthorne non crea un romanzo decadente; pone però una serie di problemi sul piano estetico che si inseriscono molto realisticamente e allusivamente nel dibattito sulla natura del momento estetico rispetto a morale e vita collettiva. La trasgressione che fa da sfondo non viene mai giudicata, o meglio lo è da diversi e variegati punti di vista, tanto da rendere quasi non necessario un giudizio morale sulla vicenda. La prospettiva è ampia, e l'impatto dell'irrazionale, sotto forma di gotico, mitologico, fiabesco, grottesco e fantasmagorico, risulta nell'insieme più forte e trascinante. Anche se i personaggi non si tramutano, come Dorian, in esseri rosi e deformati a causa di un contrappasso individuale, essi comunque *si trasformano*, acquisendo o accentuando le caratteristiche che li legano ad altrettante opere d'arte (Donatello come il Fauno di Prassitele, Miriam come la Beatrice Cenci attribuita a Guido Reni, Hilda come la statua della Vergine, sotto il cui sacello abita, e Kenyon come l'«uomo di marmo», la scultura stessa, che ben rappresenta le sue inclinazioni).

Poiché si riferiscono a rappresentazione e movimento, creatività, arte e trasformazione sono anche riferibili al concetto di *phantasmagoria*, in cui le prime vengono riassunte e che varrà quindi la pena di definire più chiaramente in termini hawthorniani. Il tema è significativamente trattato nell'introduzione a *The Blithedale Romance*, dove l'autore si affretta a sfatare il dubbio che il romanzo in questione sia una trattazione veritiera dell'esperienza della Brook Farm, ponendo invece l'accento sui reali propositi dell'opera:

In short, his present concern with the socialist community is merely to establish a theatre, a little removed from the highway of ordinary travel, where the creatures of his brain may play their phantasmagorical antics, without exposing them to too close a comparison with the actual events of real lives. In the old countries, with which fiction has always been conversant, a certain conventional privilege seems to be awarded to the romancer; his

---

<sup>45</sup> Questo punto è stato sviluppato corposamente da Anna Budziak, *Text, Body and Indeterminacy: Doppelgänger Selves in Pater and Wilde*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2008, p. 256 e ss.

work is not put exactly side by side with nature; and he is allowed a licence with regard to every-day probability, in view of the improved effects which he is bound to produce thereby.<sup>46</sup>

Il riferimento al teatro riporta alla natura della *phantasmagoria* in senso storico, cioè lo spettacolo operato attraverso luci e illusioni ottiche che dava al pubblico la percezione di una realtà alterata e i cui contenuti ruotano, sin dalla fine del Settecento, soprattutto intorno al sovrannaturale, al mondo dei morti e delle ombre, delle sedute spiritiche e delle invocazioni<sup>47</sup>. Renée Bergland sostiene che la tale rappresentazione, che svincolava la scena dai meccanismi e dai contenuti del realismo, abbia colpito l'immaginazione della generazione degli esponenti del Rinascimento americano al punto da diventare cifra distintiva della narrazione sociale, politica e culturale. Ciò è vero per Hawthorne, che vi fa esplicito ricorso per astrarre la propria narrazione dall'ambito necessariamente limitato del realismo:

Hawthorne's invocation of the phantasmagoria in his preface to *The Blithedale Romance*, his first overt treatment of a contemporary political reform movement, is quite telling. In part, it functions as a denial of political intentions, a declaration of the primacy of aesthetic and/or psychological concerns.<sup>48</sup>

E a proposito degli scrittori americani in generale aggiunge:

the genealogy of the phantasmagoria itself points up the significance of race, gender, and class hierarchies to the nationalist politics of the phantasmagorical literary imagination. [...] As they conjured forth

---

<sup>46</sup> *The Blithedale Romance*, in *The Complete Works of Nathaniel Hawthorne*, cit., vol. V, pp. 321-322.

<sup>47</sup> Ebbe infatti un ruolo rilevante nella rappresentazione delle vicissitudini della Francia rivoluzionaria e napoleonica; si veda, per una trattazione, Svetlana Boym, *Another Freedom: The Alternative History of an Idea*, The University of Chicago Press, Chicago and London 2010, p. 23 e ss.

<sup>48</sup> Renée L. Bergland, *The National Uncanny. Indian Ghosts and American Subjects*, Dartmouth College – University Press of New England, Hanover and London 2000, p. 38.

the phantoms repressed by their national culture, American writers engaged directly with hierarchies of race, class and gender. Literary ghosts challenged the foundations of nationalism and revealed the anxieties that accompanied citizenship. They also recalled the earliest descriptions of spectral and demonic Native Americans, those of the Puritan jeremiads.<sup>49</sup>

L'affermazione vale per lo Hawthorne di *The Blithedale Romance*, nel quale viene affrontato direttamente, sebbene con le cautele e il distacco formale sottolineato nella Prefazione, un tema sociopolitico.

Il porre la trama su un piano fantasmagorico ha una duplice funzione: rimuove l'ostacolo della supposta narrazione oggettiva e consente di affermare la preminenza del piano psicologico ed estetico autoriale. Se ciò è applicabile a un romanzo "politico", lo sarà ancor più nel caso di una narrazione come *The Marble Faun*, in cui l'estetica è sfondo e filtro dichiarato da cui si dipana la trama. Il teatro della fantasmagoria è in esso rappresentato dal piano spaziale della Roma popolata da antichi miti, da fantasmi pagani e da culti cristiani di origine oscura e preternaturale. I personaggi si muovono come in sogno, al punto da non riuscire – insieme con il lettore che ne segue le vicende – a distinguere il dato realistico da quello emotivo, o allusivo, legato al simbolo<sup>50</sup>.

*The Blithedale Romance* è anche l'ultimo romanzo prima di *The Marble Faun*. Gli otto anni che li separano coincidono con l'uscita di Hawthorne dal contesto americano, il che, come si è detto, arricchisce le sue narrazioni di un aspetto sovranazionale prima mancante. È utile perciò per delineare lo sviluppo del concetto di fantasmagoria durante gli anni di quasi silenzio narrativo. Da mezzo per predicare i contenuti di una verità sociopolitica filtrata attraverso la sensibilità individuale, essa diviene sempre più la

---

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> Seguendo la falsariga junghiana, questa *Weltanschauung* è tale che il personaggio che la assume, come il paziente psicanalitico, "evinces an exclusively aesthetic interest [in what he sees] and consequently remains stuck in an all-enveloping phantasmagoria", nella quale anche i quattro personaggi hawthorniani in questione si muovono sino alla fine della narrazione ("The transcendent function," from *The Structure and Dynamics of the Psyche* (1916/58) (*CW* 8), pars. 131-93, in *Jung on Active Imagination*, edited and with an introduction by Joan Chodorow, Princeton University Press, Princeton (New Jersey) 1997, p. 42).

modalità per ricreare una *enhanced reality* in cui muoversi liberamente per rivelare l'altrimenti invisibile essenza delle cose, come già dichiarato nella prefazione a *The Blithedale Romance*:

This [phantasmagorical] atmosphere is what the American romancer needs. In its absence, the beings of imagination are compelled to show themselves in the same category as actually living mortals; a necessity that generally renders the paint and pasteboard of their composition but too painfully discernible.<sup>51</sup>

Cosa c'è, dunque, di diverso nel romanzo della maturità? Non tanto l'approccio, quanto l'estensione del concetto. Nel passo succitato, Hawthorne pare confondere scientemente il concetto di fantasmagorico con quello di *fictitious* (ovvero non di *reale* in quanto *esistente*, bensì in quanto *verosimile*), ma in *The Marble Faun* va oltre, mischiando verità e finzione narrativa con il sovrannaturale, lo spirituale, il religioso e il gotico, e avvicinandosi perciò all'accezione insieme più etimologica e storicizzata del termine: un piano in cui coesistano tutti i piani del possibile, del visibile e dell'invisibile, dello storico e dell'inventato, del fiabesco e del realistico e in cui l'elemento preternaturale, come nei menzionati spettacoli sette-ottocenteschi, sia parte integrante della trama e riveli o alluda a un mondo meno materialisticamente connotato.

Ci si può servire di una prova 'a posteriori' per fissare ulteriormente lo sviluppo hawthorniano di un concetto che si lega, peraltro, fortemente alle tesi junghiane sulla gravidanza del sogno e del simbolo e sul loro ruolo nella trasformazione. Nell'incompiuto *Dr. Grimshawe's Secret*, il personaggio Redclyffe ha un'esperienza di autocoscienza regredendo allo stato infantile mentre giace nel "ventre del tempo":

He [...] would willingly accept the idea, that some spell had transported him out of an epoch, in which he had led a brief [existence of] trouble, of battle, of mental strife, success, failure, all

---

<sup>51</sup> Nathaniel Hawthorne, *The Blithedale Romance*, cit., p. 322.

equally feverish and unsatisfactory, into some past century, where the business was to rest; to drag on dreamy days, looking at things through half-shut eyes; into a limbo where things were put away; shows of what had once been, now somehow parted, and still maintaining a sort of half-existence, a serious mockery; a state likely enough to exist just a little apart from the actual world, if we only know how to find our way into it. Scenes and events that have once stained themselves, in deep colours, on the curtain that Time hangs around us, to shut us in from eternity, cannot be quite effaced by the succeeding phantasmagoria, and sometimes, by a palimpsest, show more strongly than they.<sup>52</sup>

Il passo è significativo. Se da una parte si afferma l'importanza dello stato onirico, rêveristico, quasi *trance* autoindotta rivelatrice di un'ulteriorità altrimenti inafferrabile che parte della rievocazione di eventi passati per scorgerne una verità essenziale (procedimento affine alla fantasmagoria hawthorniana o all'onirismo junghiano), dall'altra l'autore pare affermare la paradossale pregnanza e forza totalizzante della realtà presente; la stessa realtà che, attraverso la fantasmagoria, si cercava di accrescere, di rivelare più essenzialmente.

Si è qui di fronte a un capovolgimento, o meglio a una traslazione completa dei livelli di razionalizzazione. È ora l'esperienza individuale filtrata dal sentimento a creare la realtà, tanto che questa può essere essa stessa definita "phantasmagoria" senza ricorrere esplicitamente al piano irrazionale. Il passato, che in precedenza aveva un valore fantasmagorico in sé in quanto residuo larvale del vissuto, esercita un diverso tipo di potere sul presente:

[It indicates] the power of the past in an individual consciousness to penetrate the "phantasmagoria" of the present, where the script of

---

<sup>52</sup> *Dr. Grimshawe's Secret*, in *The Complete Works of Nathaniel Hawthorne*, cit., vol. XII, pp. 452-453.

the past, the “palimpsest”, insists on being read in the present, and exerting an authority on the present.<sup>53</sup>

In *The Marble Faun*, la presenza del passato sotto forma di simbolo è ancora percepibile come fantasmagorica in sé, mentre il presente si perde sullo sfondo di considerazioni estetiche, sociali e storiche che narratore e personaggi sviluppano come astrazione rispetto al momento, alla vita in quanto esistenza attuale.

Chi forse maggiormente già si avvicina alle future evoluzioni dello Hawthorne di *Dr. Grimshave* è Kenyon, che come si è detto vede nel radicamento nel presente un modo per affermare la propria esistenza, di fissarla come nel marmo per preservarne l'apparenza di fondo, ma non la sostanza. La fantasmagoria, il sogno e la *réverie* corrispondono in generale, in *The Marble Faun*, all'appropriazione di una qualità che la sostanza materiale non può conservare perché, come anche il marmo, perisce, fatto illustrato dalla spoliatura di Roma. In questa fase, ciò che di indistruttibile c'è nell'esistenza, insieme all'elemento onirico, che è poi la base di quello mitico, è solo – pessimisticamente – il peccato ‘iscritto nell’adamante’<sup>54</sup>.

---

<sup>53</sup> Charles Swann, *Nathaniel Hawthorne: Tradition and Revolution*, Cambridge University Press, Cambridge 1991, p. 178.

<sup>54</sup> *The Marble Faun*, cit., p. 105.

## Capitolo IV

### Vitalismo e perdita

#### *Sunshine*

Fra trasfigurazione e trasformazione, dionisiaco e apollineo, verginale e divino, ha un ruolo essenziale la luce, il cui significante principale è, nel romanzo, il sintagma *sunshine*. Le occorrenze del composto e le relative accezioni si contano a decine dal principio all'epilogo, e per determinarne la natura converrà tornare, quale punto di partenza, alla dimora di Donatello, in particolare al capitolo XXV, denominato appunto "Sunshine".

L'ambientazione è il palazzo sugli Appennini, dimora ancestrale dei Monte Beni, in cui Kenyon viene ospitato. La casa avita è ampia e desolata, evidente contrasto rispetto a ciò che un tempo è stata, un "cheerful place" abitato da una "merry and kindly race of people, for the most part, [who] kept one another's heart warm" (p. 135). Donatello, unico superstite della sua stirpe, il cui cuore è rimasto freddo e vuoto come la sala di marmo antico che a breve lui e Kenyon visiteranno, tace per il momento sui motivi per cui crede che i maschi della famiglia tendano ad avere vita intensa ma breve<sup>1</sup>, e pone invece l'accento su uno dei motivi per cui in passato la casa godeva di inusuale vivacità: "they had many pleasant customs, and means of making themselves glad, and their guests and friends along with them. Nowadays we have but one!" (p. 136). Questo 'mezzo di godimento' viene introdotto secondo un preciso rituale culinario, un pranzo evocatore di abbondanza:

By this time, he had ushered the sculptor into one of the numberless saloons; and, calling for refreshment, old Stella placed a cold fowl upon the table, and quickly followed it with a savory omelet, which Girolamo had lost no time in preparing. She also brought some cherries, plums, and apricots, and a plate full of particularly delicate figs, of last year's growth. (p. 136)

---

<sup>1</sup> Cfr. *infra*, cp. V.

L'elemento principe del pasto viene trattato in termini ambigui, tanto che l'ordine di Donatello al maggiordomo ("Tomaso, bring him some sunshine") non è immediatamente compreso da Kenyon:

The readiest method of obeying this order, one might suppose, would have been to fling wide the green window blinds and let the glow of the summer noon into the carefully shaded room. But, at Monte Beni, with provident caution against the wintry days, when there is little sunshine, and the rainy ones, when there is none, it was the hereditary custom to keep their Sunshine stored away in the cellar. Old Tomaso produced some of it in a small, straw-covered flask, out of which he extracted the cork, and inserted a little cotton wool, to absorb the olive oil that kept the precious liquid from the air. (p. 136)

Il Sunshine è una qualità di uva e di vino prerogativa dei Monte Beni; da subito viene posto quale fulcro del capitolo e contraltare metaforico della luce: è il solo luore nella stanza in penombra e, come da contesto, nella desolata esistenza di Donatello; ma è anche parte centrale di una cerimonia del vino attentamente eseguita e attraverso la quale il conte espone la natura della propria stirpe e della propria eredità. Vigna (ovvero terra), vite e vino (il prodotto) sono indissolubilmente legati ai Monte Beni, tanto da equivalere all'essenza stessa di Donatello, loro ultimo rappresentante: "There is little else left me, save that patch of vines", che si può leggere in modo ambivalente come eredità ora terriera ora di sangue. Si ricordi che il capitolo si apre con un interrogativo: perché quello dei Monte Beni sia stato un lignaggio tanto lungo quanto precario.

Mediante l'assaggio del vino, la metafora del sangue si reitera ancor più fortemente: "Taste it, [...] But first smell its fragrance; for the wine is very lavish of it, and will scatter it all abroad". Osserva Kenyon: "The flavor must be rare, indeed, if it fulfill the promise of this fragrance, which is like the airy sweetness of youthful hopes,



that no realities will ever satisfy!” (pp. 136-137). Figuralmente, le giovanili speranze di cui il vino è simbolo sono tanto irrealizzabili quanto la promessa di dolcezza che la sua fragranza suscita nel bevitore. Nella metafora, attuata utilizzando il parallelo dei sensi, ci si trova perciò in un reame sospeso in cui leggere sensibilmente il concetto di fondo della storia. I sensi rivelano il gusto del Sunshine:

[...] the wine demanded so deliberate a pause, in order to detect the hidden peculiarities and subtle exquisiteness of its flavor, that to drink it was more a moral than a physical enjoyment. There was a deliciousness in it that eluded analysis, and – like whatever else is superlatively good – was perhaps better appreciated in the memory than by present consciousness. (p. 137)

“Hidden peculiarities” e “subtle exquisiteness” rimandano a un valore sostanziale, ipostatico, che si risolve in un’esperienza che da mero dato sensoriale diviene oggetto interiore, o superiore. È curioso infatti l’accostamento alla sfera morale quale contraltare di quella fisica. Se ‘fisico’ si può glossare come ‘sensibile’, ‘morale’ non è automaticamente associabile a ‘spirituale’. La lunga pausa necessaria a gustare il vino esalta le sue qualità intrinseche, ma non ne permette una razionalizzazione se non nell’elaborazione mnemonica successiva, in cui il sapore si coniughi all’esperienza pregressa agendo quasi come un catalizzatore di analogie sensoriali<sup>2</sup>. Sfugge all’analisi, ponendosi a un livello che non è né oggettivo né immediato, poiché necessita di un passaggio attraverso il sentire individuale stratificato, raziocinante, noetico<sup>3</sup>. È

---

<sup>2</sup> La relazione tra vino, memoria e parola è sottolineato già nella filosofia classica: “It is while drinking wine that one says memorable things which should be recorded and transmitted to posterity” (Luciana Romeri, *Food and Forgetfulness at Socratic Symposia*, in *Food and the Memory. Proceedings of the Oxford Symposium on Food and Cookery 2000*, a cura di Harlan Walker, Prospect Books, London 2001, p. 201); ma il vino, come il nepente, può anche dar luogo all’oblio, ed è simbolo polisemico di cultura e dissoluzione. Si veda Anthony Blake, *The Language of Flavour: Learning and Memory*, in *Food and the Memory*, cit., pp. 39-48.

<sup>3</sup> È quella che le neuroscienze oggi chiamano “semantic memory” del vino (Wendy V. Parr, *Application of Cognitive Psychology to Advance Understanding of Wine Expertise*, in *Applied Psychology Research Trends*, a cura di Karl H. Kiefer, Nova Science Publishers, New York 2008, p. 130) e che sottende, ad esempio, all’esperienza religiosa di cui il vino è fulcro e oggetto sacramentale.

caratterizzato da attribuzioni preziose e sublimemente spirituali (“pale golden hue”, “pale liquid gold”, “admirable endowments”, “ethereal potation”) e sempre relative alla luce (oltre che per il colore, anche per il “little circle of light [that] glowed on the table round about it, as if it were really so much golden sunshine” (p. 137).

La relazione che il vino crea con il passato è espressa da Kenyon in termini mitici: “This is surely the wine of the Golden Age, such as Bacchus himself first taught mankind to press from the choicest of his grapes” (p. 137). Tuttavia, il Sunshine è tanto inalienabile quanto la terra dei Monte Beni, non essendo mai stato venduto o esportato. Kenyon sta qui portando avanti un’analogia piuttosto scontata, ovvero l’associazione del Sunshine con il romano Bacco, messo direttamente in relazione con vino ed ebbrezza. È interessante che non venga menzionato Dioniso, che sebbene assimilato a Bacco nella *interpretatio Graeca* non è originariamente un dio del vino, bensì dell’oscurità bonaria che è preludio alla luce<sup>4</sup>.

Ferrato come si dimostra nel mito latino, pare che qui Hawthorne faccia invece esprimere Kenyon per luoghi comuni, come nell’affermazione successiva: “As I understand you, it is a sort of consecrated juice, and symbolizes virtues of hospitality and social kindness?” (p. 137), che appare eccessivamente semplificante e contrastante rispetto alla complessità simbolica dell’insieme. La ragione per cui il vino non è usufruibile al di fuori delle terre dei Monte Beni è che inacidisce non appena sia portato oltre i confini della tenuta.

Sul significato del Sunshine la critica non si è granché spesa, limitandosi, il più delle volte, a rilevare semplicemente, e *en passant*, la presenza del vino (e del termine) nel romanzo. Chi ne ha dato un’interpretazione univoca, concedendo un po’ di spazio alla speculazione, è stato invece Clark Davis. Il critico vede il *sunshine* e le sue caratteristiche come figura della perdita, da parte degli artisti americani espatriati, della purezza

---

<sup>4</sup> La relazione tra Dioniso, la luce e la vinificazione è messa in rilievo da Walter Friedrich Otto: “Through its transformation wine seems to bring out again the heat of the sun which the grape received outside in nature” (*Dionysus: Myth and Cult*, translated and with an introduction by Robert B. Palmer, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1965, p. 147). Dioniso prelude alla luce del giorno come l’assunzione del vino prelude al calore il cui insorgere esso provoca; ma con tale relazione al sole richiama, implicitamente, la sua epifania diurna sotto forma apollinea, come già considerato *supra*.

originaria causata dal perseguire l'ideale di bellezza e vita rappresentato dalla cultura europea. In altre parole, Hawthorne imputerebbe ai connazionali il fatto che questi abbandonino l'America natia in cerca di un supposto completamento ideale senza cercare e riconoscere, *in primis*, il valore che la cultura del Nuovo Mondo, sebbene relativamente recente, possiede e che essi tendono a svilire. Per la sua unicità nel panorama dei commentari a Hawthorne, sarà bene citare estesamente il ragionamento di Davis:

[They] risked losing their national identity for little more than the prospect of abundant marble. Each of these expatriate artists seemed to Hawthorne to have sacrificed something irreplaceable, their national character, for the dilettante's second-hand acquisition of a pseudo-European sophistication.<sup>5</sup>

Si argomenta poi riguardo al vino:

Its "deliciousness" depends on its location. According to tradition, its flavor will not travel. [...] Originality of taste, in other words, depends upon origin, and the displaced have a tendency to lose the subtleties of local flavor that result from the strict cultivation of origin. This is as much a personal caution as a criticism of Americans abroad. Attractive though it may be, Italian art and culture could only defer or misdirect the New Englander's native talents. Hawthorne had no desire to spend his remaining days as a cultural copying, no matter how alluring the subjects.<sup>6</sup>

L'interpretazione di Davis si concentra dunque sulla critica di Hawthorne ai connazionali e sulla nozione di originalità, il che si accorderebbe di per sé con l'opinione espressa in generale, dall'autore, in merito agli americani in fatto di gusto e di

---

<sup>5</sup> Clark Davis, *Hawthorne's Shyness*, cit., p. 148.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

arte. Il vino sarebbe un modo per esprimere allegoricamente la volontà di distanziarsi da essi e di affermare una dignità propria dell'americanità anche sul piano estetico e letterario.

Il commento, tuttavia, lascia perplessi, soprattutto perché il Sunshine è di per sé un oggetto prettamente 'italico', nato e gustato in ambiente italiano e posseduto da italiani. In quanto tale, non pare avere un legame 'conseguenziale' con l'americanità. In ogni caso, questa interpretazione è fortemente limitativa, ossia non esaurisce la complessità del simbolo specifico in relazione ad altre produzioni autoriali.

Hawthorne sfruttò a più riprese l'identificazione tra una bevanda dalle virtù magiche e il vino (come in *The Dolliver Romance* e in *Septimius Felton*); ma è nel racconto semi-gotico *Dr. Heidegger's Experiment* (incluso nella raccolta *Twice-Told Tales*, pubblicata in volume, in due riprese, nel 1837 e nel 1842) che troviamo gli elementi più congruenti con quelli del vino dei Monte Beni, tali da corroborare l'interpretazione qui proposta. Nel racconto è presente un elisir proveniente dalla leggendaria fonte dell'eterna giovinezza a suo tempo ricercata da Ponce de Léon e situata in Florida. Il dottor Heidegger, avente tutti i tratti dell'alchimista, ne somministra una certa quantità a quattro anziani e avvizziti amici (tre uomini e una donna, rappresentanti di altrettanti tipi umani) rovinati dal vizio e dall'età, che rimpiangono tutti la gioventù perduta e che vengono descritti come "melancholy old creatures"<sup>7</sup>. La scena viene in parte così descritta:

On the summer afternoon of our tale a small round table, as black as ebony, stood in the centre of the room, sustaining a cut-glass vase of beautiful form and elaborate workmanship. The sunshine came through the window, between the heavy festoons of tow faded damask curtains, and fell directly across this vase; so that a mild splendor was reflected from it on the ashen visages of the five old

---

<sup>7</sup> *Twice-Told Tales*, in *The Complete Works of Nathaniel Hawthorne*, cit., p. 258.

people who sat around. Four champagne glasses were also on the table.<sup>8</sup>

Pur essendo in realtà un'acqua sorgiva, l'elisir è assimilabile al vino, essendo servito in contenitori a esso deputati, i quali hanno un'impronta estetica ("beautiful form")<sup>9</sup>. L'elisir stesso e il campo semantico della luce sono qui messi in relazione con gli invecchiati "ashen visages" degli astanti, sui quali, ancor prima che ne bevano, il *liquor* esercita attraverso la luce un suo potere 'risplendente'. Della miracolosa sostanza si afferma: "It was apparently impregnated with an effervescent gas, for little bubbles were continually ascending from the depths of the glasses, and bursting in silvery spray at the surface [...] the liquor diffused a pleasant perfume"<sup>10</sup>. Dei suoi effetti si dice poi:

Assuredly, there was an almost immediate improvement in the aspect of the party, not unlike what might have been produced by a glass of generous wine, together with a cheerful sunshine brightening over all their visages at once. There was a healthful suffusion on their cheeks, instead of the ashen hue that had made them look so corpse-like. They gazed at one another, and fancied that some magic power had really begun to smooth away the deep and sad inscriptions which Father Time had been so long engraving on their brows.<sup>11</sup>

Elisir, vino e *sunshine* sono perciò strettamente relazionabili, e possono avvalorare la chiave di lettura che si sta cercando di costruire per l'interpretazione del *Sunshine* dei Monte Beni. L'elisir è vettore del ritorno alla perduta giovinezza. In quanto tale è però anche memoria e reiterazione della perdita, poiché mette letteralmente 'in luce', prima

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 260.

<sup>9</sup> Il tema è sfruttato, nell'Europa romantica, da diversi autori, quali William Godwin (*St. Leon*), Mary Shelley (*The Mortal Immortal*), Balzac (*L'Élixir de Longue Vie* e *Le Peau de chagrin*) e Alexandre Dumas, padre (*Prologue a Le Collier del la Reine*); in ogni caso, "in the nineteenth-century, the magic potion or elixir is well on its way to being literalized as liquor" (Marty Roth, *Drunk the Night Before: Anatomy of Intoxication*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2005, p. 64; si vedano anche le pp. ss.).

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 264.

d'esser consumato, l'effetto devastante del tempo sui volti cinerei dei protagonisti. Esso a sua volta perde il proprio potere perché, poco dopo l'assunzione, gli effetti dell'età ritornano, con tutta la pesantezza che segue la presa di coscienza dell'impossibilità di tornare alla mitica età giovanile. È un materiale instabile, “the delicate spray of which, as it effervesces from the surface, resembled the tremulous glitter of diamonds”<sup>12</sup>. Assomiglia al diamante ma solo quanto alla luce – intangibile – che riflette. Il “tremulous glitter” ne rivela il carattere evanescente (come le sue ‘bubbles’ ed ‘effervescences’) che sarà presto manifesto, ma solo dopo che gli anziani personaggi avranno sperimentato “the exhilarating gush of young life [that] shot through their veins”<sup>13</sup>. Infine, “The Water of Youth possessed merely a virtue more transient than that of wine. The delirium which it created had effervesced away”<sup>14</sup>.

La morale che il dottor Heidegger mira a sostenere è che ogni cosa ha il proprio tempo, e che la giovinezza rivissuta nella vecchiaia non ha nulla di naturale o di propositivo. Nel suo insieme, tuttavia, la novella è un inno alla malinconia per il tempo passato vissuta attraverso una bevanda ‘luciferina’ che induca consapevolezza. Per questi tratti è paragonabile al vino dei Monte Beni. La partita che Kenyon assapora proviene da una vendemmia risalente alla fanciullezza di Donatello. La sensazione che si prova consumando la bevanda è che il gusto divenga impercettibilmente “clouded”, come la luce, a mano a mano che si giunge al fondo del fiasco.

La similitudine con l'infanzia e con la luce è quindi riferibile al vino quale correlativo oggettivo della vitalità insita nei due elementi, che tendono a disperdersi a mano a mano che ci sia allontana in senso rispettivamente temporale e spaziale dal loro epicentro<sup>15</sup>. Il fauno ritiene la propria vitalità nella condizione ideale di allontanamento dal mondo; ma il suo distanziarsi spaziale è anche trasferibile sul piano temporale: il

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 266.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>15</sup> In *Denys l'Auxerrois*, certe categorie di vino vanno soggette a una simile perdita di forza e di sostanza. Dopo che il monaco Hermes mostra a Denys alcuni scritti in cui Dioniso è raffigurato come avente due tratti distintivi, uno più luminoso, l'altro più oscuro, si afferma: “And in truth the much-prized wine of Auxerre has itself but a fugitive charm, being apt to sicken and turn gross long before the bottle is empty, however carefully sealed; as it goes indeed, at its best, by hard names, among those who grow it, such as *Chainette* and *Migraine*” (*Imaginary Portraits*, cit., p. 75).

piccolo Donatello (nella cui fanciullezza il vino è prodotto), come un Bacco fanciullo, perde a poco a poco la spinta vitale, il *bouquet* che è giovanile promessa di irrealizzabili speranze<sup>16</sup>.

Come l'elisir di giovinezza, anche il vino di Donatello ha un duplice valore. Da una parte, è come un nepente che riportando in auge la dorata, *sunshining age* cui il Fauno anela fa dimenticare i mali del tempo e della sua condizione presente. Dall'altra, per il suo carattere transeunte e per lo scarto tra passato e presente ch'esso prepotentemente reitera, è in realtà fonte d'ulteriore malinconia, dalla quale il Fauno (come i protagonisti di *Dr. Heidegger's Experiment*) deve trarre una lezione superiore: è necessario distaccarsi dal passato ed elaborarlo per poter ottenere una lettura dell'esistenza presente. Inoltre il Tempo lascia nelle esistenze individuali tracce indelebili, rappresentate dall'immagine degli "ashen visages" dei quattro protagonisti, che vengono subitaneamente illuminati come 'pareti' impolverate, scrostate e sbiadite; le stesse pareti che costituiscono uno degli elementi centrali della sala in cui ha luogo la scena del Sunshine.

### **La sala, il tempo, gli dèi**

Il vino che incarna lo spirito festivo di cui i Monte Beni sono espressione quale connessione tra il mito e la storia viene servito in una particolare sala della magia:

Being thus refreshed, Kenyon looked around him at the antique saloon in which they sat. It was constructed in a most ponderous style, with a stone floor, on which heavy pilasters were planted against the wall, supporting arches that crossed one another in the vaulted ceiling. The upright walls, as well as the compartments of the roof, were completely covered with frescoes, which doubtless had

---

<sup>16</sup> Bacco può esser qui assimilato alla nozione romantica di 'fanciullo divino'. Come i fanciulli primigeni che in Wordsworth e Coleridge simboleggiano variamente la freschezza creativa dell'immaginazione incorrotta, il fanciullo bacchico o faunesco risente, crescendo ed sperando, del progressivo distaccarsi dalla natura: "the child will evaporate like a dewdrop", come il sapore del Sunshine si oblia nell'insipienza (Anya Taylor, *Bacchus in Romantic England. Writers and Drink, 1780-1830*, Basingstoke, Hampshire – London, Macmillan 1999, p. 140).

been brilliant when first executed, and perhaps for generations afterwards. The designs were of a festive and joyous character, representing Arcadian scenes, where nymphs, fauns, and satyrs disported themselves among mortal youths and maidens; and Pan, and the god of wine, and he of sunshine and music, disdained not to brighten some sylvan merrymaking with the scarcely veiled glory of their presence. A wreath of dancing figures, in admirable variety of shape and motion, was festooned quite around in the cornice of the room. (p. 138)

Lo stile della sala, che si presta a essere immaginato come gotico, è ascrivibile a un edificio di culto. Le volte, affrescate con figure sbiadite dal tempo, si fanno fulcro ideale delle istanze messe in luce nel narrato<sup>17</sup>. Oltre alle ninfe, sono raffigurati – e distinti gli uni dagli altri – i fauni e i satiri, a riprova del fatto che Hawthorne conosceva la differenza tra le due entità e potrebbe aver sfruttato la comune sovrapposizione per andare a nutrire le ambivalenze di cui la figura di Donatello – come pure le simbologie a essa connesse – è intrisa. In effetti, l'affresco unisce su un medesimo piano figure mitologiche, esseri arcadici dell'Età dell'oro e giovani e fanciulle mortali, tutti colti nell'atto festivo.

Nel contesto silvano e coreutico appaiono tre divinità già menzionate a proposito dell'identificazione di Donatello con l'irrompere dell'irrazionale nel tempo fattuale. Pan non viene qualificato; è però degno di nota il duplice valore classicamente attribuito al dio. Quale terribile dio dello spazio incolto, egli sovrintende alle oscure forze naturali. Quale cultore della musica (come viene in effetti rappresentato in età più tarda) e protettore degli armenti, con tratti sia umani sia animali, egli si pone a metà tra la naturalità e la cultura, ovvero la natura umanamente modificata<sup>18</sup>. Il nome è facilmente paretimologizzabile col termine per 'tutto', e potrebbe aver dato luogo ad

---

<sup>17</sup> La sala, che viene presentata come immersa nella penombra, ricorda lo studio gotico del dottor Heidegger, con le sue tende sbiadite, gli ornamenti rovinati dal tempo, gli spiriti dei morti che si dice vi abitino; cfr. *Twice-Told Tales*, cit., p. 259 e p. 261 e ss.

<sup>18</sup> Cfr. l'associazione (ma non sovrapposizione) con Silvano reiterata da Virgilio: *Panaque Silvanumque senem nymphasque sorores* (*Georg.* II, 494).



associazioni con il termine ‘fantasia’<sup>19</sup>. È dunque ipotizzabile che sia stata tracciata, in termini di ricezione, una relazione tra Pan e i fauni, cui Hawthorne spesso allude e che spesso menziona, e la *phantasmagoria* stessa in quanto peculiare espressione della *phantasia*, come pure tra Pan e il Φαῦνος della tradizione greca<sup>20</sup>. Quello mitico è l’ambito specifico in cui i residui del passato e dell’inconscio vengono ricostruiti in modo afferrabile analogicamente. Pan e gli esseri silvani convivono, nel romanzo, sia nello spazio della realtà fattuale sia in quello dell’affresco nella sala, che descrive (secondo le allusioni di Donatello) l’origine della sua stirpe in modo allegorico e fantasmagorico, un tempo preistorico solo presentito e mai esperito<sup>21</sup>.

Le altre divinità non vengono chiamate per nome. Il dio del vino, non nominato come Bacco, è associabile al Dioniso tardo, romanizzato, mentre quello del “sunshine” è associabile ad Apollo. Anche in questo caso, però, è presente una confusione dei piani. Dioniso, in origine anch’egli bonario, viene poi legato al vino (per via della sovrapposizione con Bacco) e all’estasi dell’ebbrezza violenta, anziché sedativa, e i suoi connotati luminosi e benevoli sono così oscurati<sup>22</sup>. I membri del corteo dionisiaco, i benevoli satiri e panisci, vengono poi parimenti assimilati, nell’accezione comune, alla furia menadica. D’altra parte, come si è notato, il ‘sereno’ Apollo, dio di cultura e solarità, è anche divinità tremenda e distruttrice. Si aggiunge, in questo frangente, un ulteriore elemento a ciò che già si è rilevato circa la reale sovrapposizione di Apollo con

---

<sup>19</sup> Tali paretimologie non erano rare, e la somiglianza tra gruppi di suoni affini (ad esempio, tra le rispettive pronunce di *p*, *pb* e *f*) potrebbe aver dato luogo a sovrapposizioni o a interpretazioni filologicamente non valide. Per citare un caso, già nel 1838, parlando di Pan e della sua associazione col ‘tutto’, già largamente esperita nella greicità, si notava: “Pane sarebbe dunque l’anima del mondo piuttosto che il mondo in tale sistema. D’altro canto, le nomenclature orfiche presentano, come nato in Egitto, Fanete (*Phanes*) il cui nome è sì vicino a quello di Pane”, Fanete che, seppur egiziano: “un’assurda etimologia traduce per manifestatore”, alla greca. E ancora, riguardo a Pan e al suo (quasi) omologo latino: “In pari tempo una modificazione comune mutava il vocabolo Pane in Fauno, oppure immedesimava questi due nomi” (*Biografia Mitologica*, Vol. III, *apud* Giambattista Missiaglia, Venezia 1838, *s.v.* “Pane” [I]. Pertanto, dal punto di vista della ricezione la specifica operazione paretimologica doveva essere molto viva e produttiva, specialmente in ambiente romantico. È interessante che, nella dissertazione su mito e natura, Schelling menzioni Vulcano e poi, in successione, proprio Pan, i Sileni, i Fauni e i Satiri definendoli figure d’incontro tra le immagini della *Phantasie* e la Natura creante (*Philosophie der Kunst*, par. 33).

<sup>20</sup> Otto Gruppe, *Griechische Mythologie und Religionsgeschichte*, Becksche Verlagsbuchhandlung, München 1906, vol. II, p. 1336.

<sup>21</sup> Cfr. cpp. XXVI e XXVII; si veda anche *infra*.

<sup>22</sup> Si vedano i cpp. II e III di questo lavoro.

Dioniso. Dal punto di vista del puro significante, “god of sunshine” qualifica il primo come dio del sole, ma nel contesto specifico lo mette in relazione con il vino dei Monte Beni. Nel suo *pedigree* leggiamo dunque anche l’essere “dio del vino”, come il Dioniso nella sua attribuzione tarda. Si forma così la triade, precedentemente solo accennata, di Pan/Dioniso/Apollo, tutti e tre al contempo dèi di luce, di tenebre, di naturalità, di furia, di bonarietà, di distruzione, di cultura, di equilibrio, di ebbrezza<sup>23</sup>.

Spiegando allegoricamente la *humus* in cui si sviluppa la casata dei Monte Beni, l’affresco aiuta anche a interpretare la suggerita identificazione del suo ultimo discendente Donatello con le distinte epifanie di queste tre divinità, che in antico si spartiscono attribuzioni che talvolta contrastano con i miti più remoti e con i significati del loro nome<sup>24</sup>. Essi fungono da simboli universali – in Occidente – per la definizione di determinati caratteri e, a livello interpretativo, consentono di leggere le fasi della trasformazione di Donatello. A differenza dei personaggi paramitici di Pater, le cui manifestazioni (come riproposizione delle fasi stagionali che essi incarnano) si delineano diacronicamente (ovvero in successione temporale), Donatello tiene in sé contemporaneamente una pluralità di diversi tratti opposti, talvolta paradossali. Questi si manifestano come impulsi di cui non riesce facilmente a dare ragione e che provengono non tanto dal vissuto (data la sua giovinezza) quanto dall’eredità genetica del passato, espressione del multiforme e innato archetipo divino di cui è portatore.

Il salone rivela la natura di tali stratificazioni:

In its first splendor, the saloon must have presented an aspect both gorgeous and enlivening; for it invested some of the cheerfulest ideas and emotions of which the human mind is susceptible with the external reality of beautiful form, and rich, harmonious glow and a

---

<sup>23</sup> Rose Pfeffer ha ben rilevato come, ad esempio, in Nietzsche, sia presente “man’s Dionysian longing for the burning and consuming light of truth, a truth which, when fully possessed, threatens to destroy life” (*Nietzsche: Disciple of Dionysus*, Associated University Presses, Cranbury, NJ, 1972, p. 121), distruzione che, attuata in ambito solare, è in realtà una manifestazione apollinea. Hawthorne pare aver intuito, nella questione ‘vinifera’, tale verità sostanziale.

<sup>24</sup> Nella fattispecie decadentista, ma in parte anche romantica, le tre figure sono talvolta poco meno che sovrapposte, ovvero risultano “blurred”, indistinte, come nel caso dell’Apollo e del Denys pateriani (Anna Budziak, *Text, Body and Indeterminacy*, cit., p. 93).

variety of color. But the frescoes were now very ancient. They had been rubbed and scrubbed by old Stella and many a predecessor, and had been defaced in one spot, and retouched in another, and had peeled from the wall in patches, and had hidden some of their brightest portions under dreary dust, till the joyousness had quite vanished from out of them all. It was often difficult to puzzle out the design; and even where it was more readily intelligible, the figures showed like the ghosts of dead and buried joys – the closer their resemblance to the happy past, the gloomier now. For it is thus that with an inconsiderable change, the gladdest objects and existences become the saddest; hope fading into disappointment; joy darkening into grief, and festal splendor into funereal duskiness; and all evolving, as their moral, a grim identity between gay things and sorrowful ones. Only give them a little time, and they turn out to be just alike. (pp. 138-139)

Si nota un'analogia con la descrizione della cattedrale in cui Hilda viene trasfigurata; si ritrovano *cheerful* e *gorgeous*, che insieme con *sublime* descrivono gli effetti creati dalla luce. Mentre nella "World's Cathedral" Hilda viene trasfigurata (una modalità di cambiamento che sottolinea i tratti essenziali della fanciulla), nella sala da banchetto dei Monte Beni l'affresco raffigura la trasformazione attuata dal tempo in senso negativo. La felicità delle scene accresce per contrasto il decadimento del 'supporto' su cui sono state fissate. Kenyon suggerisce che la sala possa essere convertita in una cappella:

[...] when the priest tells his hearers of the instability of earthly joys, and would show how drearily they vanish, he may point to these pictures, that were so joyous and are so dismal. He could not illustrate his theme so aptly in any other way. (p. 139)

*Dismal* può essere letto come glossa di *waste*, che è poi la caratteristica peculiare della dimora comitale: estesa, vuota e goticeggiante come una trascurata dimora medioevale. L'associazione tra la sala e la chiesa non è peregrina. L'edificio è già costruito similmente a una chiesa, e come tale viene trattato. Nella cattedrale, parimenti – ma positivamente – ariosa e quasi illimitata, Hilda è vestita di *sunshine*, che qui è la 'portata' principale; l'esperienza religiosa rivivifica lei come il Sunshine porta vitalità a chi lo consuma, divenendo questo il simbolo di una tensione vitale che è incline, nel Fauno, a dissiparsi. Le figure degli affreschi, che del vitalismo sono incarnazioni stesse, sono come “ghosts of dead and buried joys”, come i fantasmi di Roma – fantasmagoria del passato – e, a livello metaforico, indicano la rapidità con cui il gusto della bevanda si nullifica.

Il passato è quindi presentato come intellegibile ma sempre ritoccato, sempre 'dubbiamente' veritiero (essenza della fantasmagoria quale modalità rappresentativa), come del resto è il ricordo del vino. L'interrogativo è quanto autentica sia la modalità del ricordo ai fini ermeneutici individuali e universali, ossia quanto la rievocazione sia in grado di far ritenere, a livello interiore, l'essenza delle cose. Il mutamento corrisponde alla gravidanza del divenire, che è il solo modo di esistere; ma in quanto tale esso non consente di definire con esattezza il presente. Poiché tutto scorre pur rimanendo entro la medesima sostanza, ogni elemento del presente è legato al passato, che in parte è insondabile, il che rende il presente stesso indeterminabile e fa apparire ogni suo aspetto come qualitativamente inseparabile dagli altri, finché “they turn out to be just alike” (*ibidem*).

È ora possibile attribuire un significato più specifico al sintagma “external reality of beautiful form”. *Reality* è in questo caso la realtà sensibilmente percepibile, cioè la sensazione che produce, tra gli altri, l'effetto della bellezza; essa è soltanto un involucro che, nella sua esteriorità, non consente la penetrazione a livello essenziale<sup>25</sup>. Si aggiunge così un altro tassello alla qualificazione di 'trasformazione'. Essa rischia d'essere

---

<sup>25</sup> Come peraltro avviene con la “beautiful form” del vaso che contiene l'elisir del dottor Heidegger, principio d'inebriante consapevolezza, che non consente la penetrazione della luce, la quale vi viene solo riflessa; cfr. *supra*.

inautentica, irreali perché inessenziali; e l'essenza stessa del divenire è, classicamente, talvolta attributo della non-verità. Il messaggio hawthorniano è che nella trasformazione si perda un valore reale profondo, il quale svanisce nel momento in cui la trasformazione viene attuata. Quest'ultima posizione è più vicina all'atteggiamento di Kenyon, fautore del 'marmoreo' non cambiamento. Altrove, il cambiamento, per quanto doloroso e pericoloso, è necessario e quindi auspicabile. Donatello muta, ma come piangendo la perdita di un'essenza intimamente tesoreggiata, così come fa Miriam, che si dimostra da subito volitiva e vitale. Hilda, invece, viene trasfigurata: muta mantenendo sincreticamente in sé gran parte delle caratteristiche che l'hanno formata, e che derivano dall'esercizio della fede.

La vitalità, anche nell'opposizione tra Hilda e Donatello, è perciò vista in una forma duplice: come movimento interiore ed esperienziale necessario all'esistenza ma anche come ostacolo alla corretta comprensione dell'essere, poiché è sintomo di indeterminatezza; la stessa che invece, secondo Kenyon, la scultura potrebbe fissare in modo immutabile catturando, attraverso la propria plasticità, sia l'essenza del soggetto sia il divenire momentaneo in cui esso viene colto: "Kenyon becomes emblematic of the static and permanent integrity of marble"<sup>26</sup>. Tale integrità, però, risalta per contrasto rispetto al genere di vitalità evocata nella sala:

"There has been much festivity in this saloon, if I may judge by the character of its frescoes," remarked Kenyon, whose spirits were still upheld by the mild potency of the Monte Beni wine. "Your forefathers, my dear Count, must have been joyous fellows, keeping up the vintage merriment throughout the year. It does me good to think of them gladdening the hearts of men and women, with their wine of Sunshine, even in the Iron Age, as Pan and Bacchus, whom we see yonder, did in the Golden one!" (p. 139)

---

<sup>26</sup> Susan Stewart, *Exogamous Relations: Travel Writing, the Incest Prohibition, and Hawthorne's Transformation*, in E. Valentine Daniel – Jeffrey M. Peck, *Culture/Contexture. Explorations in Anthropology and Literary Studies*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles – London 1996, p. 148.

Kenyon parla per suggestione e ispirazione date dal vino. Festosità e gaiezza sono qui ancora una volta luoghi comuni, visti quasi come *clichés* della citata Età dell'oro, e non corrispondono alla vera forza evocativa della bevanda e delle entità naturali e sovranaturali menzionate. Kenyon legge l'affresco nel modo più superficiale possibile, senza porsi problemi di ordine ontologico che è invece il narratore a sottolineare fornendo la giusta prospettiva da cui contemplare la scena. Inoltre, Kenyon rimane esterno alla scena, mentre Donatello vi si identifica: "It was meant for mirth, as you see; and when I brought my own cheerfulness into the saloon, these frescoes looked cheerful, too. But methinks, they have all faded since I saw them last" (p. 139). E più oltre, commentando l'affermazione di Kenyon circa il trasformare la sala in chiesa, afferma:

"True, indeed," answered the Count, his former simplicity strangely mixing itself up with an experience that had changed him, "and yonder, where the minstrels used to stand, the altar shall be placed. A sinful man might do all the more effective penance in this old banquet hall." (p. 139)

Donatello partecipa della immaginata trasformazione della sala ed è egli stesso trasformato rispetto a essa. L'esperienza che lo ha cambiato lo porta a ricercare la penitenza, simboleggiata dal riferimento alla cappella, che diviene così emblema della sua mutata condizione morale. Come Hilda trova conforto nella luminosità della cattedrale, così Donatello riflette nella "old banquet hall", oscurata e privata del proprio *sunshine*, un'interiorità trasformata. La sala da pranzo come luogo catalizzatore di senso e come teatro per il dipanamento e lo sviluppo della trama è già utilizzato, *mutatis mutandis*, nella scena finale di *The Scarlet Letter*, in cui gli attori del dramma morale si congiungono a definire il finale della storia, trasferendosi in processione dalla *meeting-hall*, sede del potere statale, alla *banquet hall*. Il fatto che vi si rechino in processione accentua l'aspetto sacrale, e l'immagine del cibo cui la sala è associata pone la scena su

un livello meno istituzionale e, se non conviviale (dato il contesto), quantomeno vitalistico<sup>27</sup>. Nella sala dei Monte Beni, invece, la messa simbolica che vi si celebra è costituita dal contrasto con il vino e gli affreschi colti nel loro carattere transeunte, ossia nell'indebolimento che il tempo storico causa al tempo mitico, una stagione in cui le cose possono essere viste in una luce più pura e innocente rispetto alla congerie ideologica e moralistica della storia come stratificazione del reale<sup>28</sup>.

Seguendo la falsariga pateriana, in quale fase si troverebbe questo giovane dio còlto nell'atto di affrontare le sue vicissitudini morali? Se Denys matura divenendo, da essere naturale, un portatore dell'ebbrezza bacchica, sino a passare attraverso l'invernale melancolia, per risorgere infine sotto forma di puro simbolo di rinascita, il fauno Donatello prende coscienza della complessità esistenziale mediante la colpa e la melancolia derivanti dal peccato, rimpiangendo la fase più antica del proprio essere, quello dell'autentica e panica Età dell'oro rappresentata dal fauno i cui tratti personificati rimandano a una condizione preconsce, cioè preumana e preculturale<sup>29</sup>. In essa, infatti, né l'elemento umano né quello specificamente culturale fornivano un quadro morale ed etico in cui trovassero posto condanna, retribuzione e assoluzione. Quando sta nella sala, nella magione tra gli Appennini, Donatello si trova nel mausoleo delle vitalità infrante. La desolazione della casa, la rovina degli ambienti, l'offuscamento degli affreschi concorrono a rappresentare un mutato spazio della coscienza, un'evoluzione del pensiero cosciente e della responsabilità personale in cui il delitto e la colpa sono risultato non delle azioni, ma del contesto convenzionale e morale (comprendente quello religioso) che richiedono vendetta ed espiazione<sup>30</sup>.

---

<sup>27</sup> Gary P. Cranford, *Hawthorne's Redemption: The Mystery of the Scarlet Letter*, AuthorHouse, Bloomington (IN) 2012, p. 454.

<sup>28</sup> Si veda Roland Barthes, in *A Barthes Reader*, a cura di Susan Sontag, Hilla and Wang, New York 1982, pp. 93-149.

<sup>29</sup> Dorothy Waples, *Suggestions for Interpreting The Marble Faun*, in *On Hawthorne: The Best from American Literature*, a cura di Edwin H. Cady e Louis Budd, Duke University Press, Durham and London 1990, p. 14.

<sup>30</sup> Per la simbologia del sacramento come atto espiatorio si veda Gary P. Cranford, *Hawthorne's Redemption*, cit., p. 420 e ss.

## Luoghi segreti, marmificazione, argilla

Nella casa trovano posto due luoghi segreti: la torre del gufo e il salone di marmo. Entrambi, come si è detto, luoghi del cuore, essi rappresentano due modi di sentire distinti. Il primo (la cella di pietra) quello tradizionale, isolato e monastico del Donatello penitente; l'altro, quello freddo e marmoreo di una data accezione dell'amore<sup>31</sup>. È infatti qui che Kenyon ritrova Miriam, come nascosta e sospesa entro un'urna, di cui la magione è costellata. Così appare il "marble saloon":

The beautiful hall was floored with rich marbles, in artistically arranged figures and compartments. The walls, likewise, were almost entirely cased in marble of various kinds, the prevalent variety being giallo antico, intermixed with verde antique, and others equally precious. The splendor of the giallo antico, however, was what gave character to the saloon; and the large and deep niches, apparently intended for full-length statues, along the walls, were lined with the same costly material. Without visiting Italy, one can have no idea of the beauty and magnificence that are produced by these fittings-up of polished marble. Without such experience, indeed, we do not even know what marble means, in any sense, save as the white limestone of which we carve our mantelpieces. This rich hall of Monte Beni, moreover, was adorned, at its upper end, with two pillars that seemed to consist of Oriental alabaster; and wherever there was a space vacant of precious and variegated marble, it was frescoed with ornaments in arabesque. Above, there was a coved and vaulted ceiling, glowing with

---

<sup>31</sup> Già le prime recensioni del romanzo rilevavano come il delitto compiuto da Donatello sia necessario al suo 'passaggio di stato', dall'essere bruto all'essere umano, e veniva fatto un paragone con un altro personaggio mitico: "The scope of the story is that of Fouqué's *Undine*, and its theme is properly the elevation of a being, not quite human, through suffering. Undine acquires a soul through love; Donatello through sin and sorrow. [...] the animal nature that he shares pleads for him continually, so that the offense seems to be the irresistible impulse of a semi-brute, and not the malignity of a superior intelligence" (*Harper's New Monthly Magazine*, Vol XXI 1860, p. 128). Il dolore è dunque, per Donatello, già espiazione, o retribuzione, nella misura in cui paga il fio del divenire umano.



pictured scenes, which affected Kenyon with a vague sense of splendor, without his twisting his neck to gaze at them. (pp. 172-173)

In quest'accezione il marmo, materiale ora statico, ora prettamente tombale, è tuttavia sostanza nobile e imperitura, simile a quella dell'urna greca cantata da Keats: "Thou, silent form, dost tease us out of thought / As doth eternity: Cold Pastoral! / When old age shall this generation waste, / Thou shalt remain"<sup>32</sup>. I marmi colorati del salone contrastano con l'austerità medioevale del resto dell'edificio, che è invece assimilabile a una costruzione barocca, egualmente seria ma variegata. È luogo tanto sacrale quanto lo può essere la sala da pranzo, ma non vi si celebra la metafora della perdita, bensì la simbologia d'un sentimento erotico intimo e prezioso. Tale sentimento è tuttavia, al contempo, difficile da separare dall'atto sanguinario che lega l'amante all'amata. Gli affreschi, le decorazioni, i colori, le lastre e le nicchie che ospita il salone possono valere come intricate espressioni della multiformità dell'amore di Donatello per Miriam. Il Fauno tesoreggia l'amata in un luogo tra il sacrale e il sublime, ma, nella sua fase malinconica, allo stesso tempo la impetra nel marmo, la neutralizza, per così dire, rispetto ai sentimenti contrastanti che prova nei suoi confronti a causa del delitto che in effetti è stata lei a spingerlo, implicitamente, a compiere<sup>33</sup>.

Nel caso in ispecie, la simbologia morale sfocia in quella estetica, poiché si è visto come Kenyon, che s'introduce nel salone e incontra Miriam, predilige la scultura, e la scultura marmorea in particolare, quale mezzo di fissazione della realtà. Nel salone egli trova il genere d'arte che ama, e che si declina in forme complesse ed esotiche (di per sé richiamanti, pur 'fuori sede', l'intrico della congerie culturale romana<sup>34</sup>), ma quale abile strumento della narrazione autoriale ne riporta al lettore, cui è noto *in toto* l'antefatto, un'immagine intrinsecamente cimiteriale pur nella sua magnificenza

---

<sup>32</sup> *Ode on a Grecian Urn* V, 5-7.

<sup>33</sup> Si confronti l'azione di Pigmalione che impetra l'amore stesso nel marmo per 'neutralizzare' la vitalità della donna: *Quas quia Pygmalion aevum per crimen agentes / viderat, offensus vitiiis, quae plurima menti / femineae natura dedit, sine coniuge caelebs / vivebat, thalamique diu consorte carebat. / Interea niveum mira feliciter arte / sculpsit ebur, formamque dedit, qua femina nasci / nulla potest, operisque sui concepit amorem* (Ovidio, *Met.*, X, 243-249).

<sup>34</sup> Luther S. Luedtke, *Nathaniel Hawthorne and the Romance of the Orient*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1989, p. 214.

materiale. Ciò concorre a chiarire un ulteriore nucleo concettuale che soggiace alla narrazione. Se la scultura può fissare, meglio d'altre arti, la realtà nei suoi elementi più sensibili, il prezzo di tale tridimensionale fotografia è la mortificazione dell'essenza vitale: la classica sala (come l'arcadica urna di Keats), supremo esempio di equilibrio, di colore e di grazia, è senza vita<sup>35</sup>. La sala da pranzo, l'austera chiesa medioevale delle vitalità infrante, si riflette dunque nel salone di marmo, luogo in cui si celebra il freddo ma prezioso amore terreno, che a sua volta trova una corrispondenza circolare nella monacale ed egualmente austera cella della torre, luogo dell'amor sacro vissuto nella totale solitudine dell'espiazione.

Si può così completare il percorso iniziato con il banchetto nella sala oscurata tornando al busto di Donatello, poiché la scena dello Sunshine si conclude con la proposta di Kenyon di ritrarre l'amico. Il fauno è di per sé portatore di una forza vitale ancora inarrestabile; ciò è dimostrato dall'impossibilità di guardarlo negli occhi, che corrisponde, per parte di Kenyon, all'impossibilità di fissare artisticamente i suoi tratti. Nel capitolo XXX, si narra dell'espressione che il busto a mano a mano assume:

By some accidental handling of the clay, entirely independent of his own will, Kenyon had given the countenance a distorted and violent look, combining animal fierceness with intelligent hatred. Had Hilda, or Miriam, seen the bust, [...] they might have recognized

---

<sup>35</sup> L'alternanza tra vita e morte, o tra vitalità e mortificazione, entro la rappresentazione artistica è senz'altro uno dei temi portanti del romanzo. Si è detto, prendendo spunto anche da Keats, che, com'è logico, il marmo impetra e, pur eternizzando il soggetto, lo soffoca, riducendone la vitalità. Allo stesso tempo, è nella tensione tra dinamismo della forma e staticità del materiale che si esprime il potere della scultura marmorea, specialmente di matrice ellenica: un potere giustamente descritto come 'erotico'. Esso coinvolge i sensi ed è evidente, ad esempio, nel caso della rappresentazione del fauno marmoreo e del fauno Donatello: "[His] 'Transformation' suggests slippage, change, and ambiguity, while the 'marble' body of the faun focuses the mind on stasis, ossification, and fossilization", che nel romanzo corrisponde al "movement from animation to stasis [...] also charted through the explicit and implicit erotic relationships of the novel's main characters", relazione che potremmo definire 'chiasmica' in quanto coinvolge in modo incrociato e trasversale le 'coppie di fatto' Donatello – Miriam e Kenyon – Hilda (Patricia Pulham, "Of marble men and maidens: Sin, Sculpture, and Perversion in Nathaniel Hawthorne's *The Marble Faun*", *The Yearbook of English Studies*, Vol. 40, No. 1/2, "The Arts in Victorian Literature" [2010], p. 85).

Donatello's face as they beheld it at that terrible moment when he held his victim over the edge of the precipice. (pp. 168-169).

Nell'argilla, materiale duttile ma terreno, lo scultore fissa come per caso l'espressione che il narratore ascrive al Donatello irato. Alle rimostranze di Kenyon, che non si capacita di tale resa, il Conte risponde:

Do not alter it! Chisel it, rather, in eternal marble! I will set it up in my oratory and keep it continually before my eyes. Sadder and more horrible is a face like this, alive with my own crime, than the dead skull which my forefathers handed down to me! (p. 169).

Se il peccato è iscritto nell'"eternal adamant", l'immagine del crimine deve essere forgiato nell'"eternal marble", materiale meno deperibile in confronto all'argilla. Peraltro, se *adamant* si interpretasse come 'ferro', seguendo l'accezione più classica, l'immagine suggerirebbe un fortissimo, biblico contrasto tra l'indistruttibilità del ferro e la fragilità dell'argilla<sup>36</sup>. Donatello continua a oscillare tra il desiderio di espiazione e di liberazione dalla ferrea morsa del peccato ("[you] keep your soul perpetually in the unwholesome region of remorse. It was needful for you to pass through that dark valley", che è una *hidden quotation* dal Salterio<sup>37</sup>) e la "slothful anguish" che gli attribuisce Kenyon, scivolosa e 'facile' come l'acquosa argilla che costituisce il busto. L'oscillazione tra azione e accidia (peccato tra i peggiori) ben descrive lo stato d'animo tormentato del protagonista, che ha un riflesso, entro il quadro estetizzato della narrazione, nel gioco tra contemplazione e atto tipica del vero artista, che è prima di tutto osservatore, per

---

<sup>36</sup> *Ps.* 2, 9; *Ap.* 2, 27; 19, 15. Il ferro è nei passi biblici menzionati un materiale positivo, rappresentando la potenza di Dio che distrugge l'inutile argilla dei dominî umani. L'immagine hawthorniana corrisponderebbe, dunque, a un ribaltamento del valore dei materiali indicati: il peccato prende il posto del ferro, e l'argilla, che rappresenterebbe l'uomo nella sua fragilità ma anche nel suo esser creazione di Dio, viene da esso sconquassato. Del resto, rispetto alla Golden Age precedente alla Caduta, l'Iron Age è inferiore dal punto di vista valoriale: è eterna 'età del peccato', che perpetua quest'ultimo come nell'"eternal adamant".

<sup>37</sup> "Yea, though I walk through the valley of the shadow of death, I will fear no evil: 'for thou art with me" (*Ps.* 23, 4, *KJV*).

poi divenire un creatore “whose sources of power are darker and more hidden” rispetto a chi ricopia mimeticamente la realtà<sup>38</sup>.

### **Le ‘altezze’ di Donatello**

Per cercare di interpretare le diverse prospettive di Kenyon e di Donatello, è bene rivolgersi al capitolo XXIX (“On the Battlements”), in cui, dall’antica torre, i due amici scrutano il cielo in una notte stellata. La scena è da interpretare tenendo conto della metafora dell’altezza (o profondità) e dei livelli semantici connessi (baratro, voragine, e simili, nonché interno ed esterno), dalla cui analisi è possibile inferire il valore allegorico delle descrizioni.

Kenyon, criticando l’isolamento dei monaci quale inattività non corrispondente alla fede attiva propugnata dal cristianesimo, e come risposta all’espresso anelito di Donatello a isolarsi per fare ammenda della sua colpa, afferma:

If, for any cause, I were bent upon sacrificing every earthly hope as a peace-offering towards Heaven – I would make the wide world my cell, and good deeds to mankind my prayer. Many penitent men have done this, and found peace in it. (p.166)

La risposta di Donatello è perentoria (“Ah, but you are a heretic!”), e il suo aspetto lascia subito trasparire il tratto del fauno primigenio:

Yet his face brightened beneath the stars; and, looking at it through the twilight, the sculptor’s remembrance went back to that scene in the Capitol, where, both in features and expression, Donatello had seemed identical with the Faun. And still there was a resemblance; for now, when first the idea was suggested of living for the welfare of his fellow creatures, the original beauty, which sorrow had partly effaced, came back elevated and spiritualized. In the black depths,

---

<sup>38</sup> Millicent Bell, *Hawthorne’s View of the Artist*, State University of New York Press, New York 1962, p. 171.

the Faun had found a soul, and was struggling with it towards the light of heaven. (p. 166)

Per Kenyon, il valore attribuito dal cattolicesimo al ritiro contemplativo, alla solitudine, alla solipsistica ricerca di Dio, non è che mera inerzia; alla cella del monastero egli oppone il mondo, alla preghiera autoreferenziale le opere buone, secondo lo stilema tipico dell'*animus* protestante<sup>39</sup>. Per contro, lo spirito religioso ed espiatorio di Donatello lo porta verso l'esercizio delle 'potenze dell'anima', verso un moto interiore che, lungi dall'essere accidioso e inerte come appare, corrisponde alla meditazione sul mondo interiore che egli vede riflesso nel cosmo che contempla dai muraglioni del palazzo. Per Donatello, gli astri brillano di vitalità quasi 'meccanica', in cui è possibile leggere le forme solo in base al proprio animo. Per Kenyon, è invece il mondo esteriore, quello della contemplazione sensibile, che dà ragione del sentimento individuale e che si riflette nella personalità singola, regolandone così l'azione e il sentire<sup>40</sup>.

Si tratta di due modalità di lettura delle cose molto differenti, che in qualche misura corrispondono ai due poli integrati generanti la pulsione artistica, ovvero il gioco tra interiore ed esteriore, tra ombra e sostanza che si incontrano nell'individuale dando vita a una rappresentazione del reale. Il punto di vista di Donatello, nel passo summenzionato, sottolinea il suo ruolo quale protagonista dell'azione narrativa. Egli rimane fauno, e la sua dichiarazione di pulsione interiore accentua l'espressione che prima di tutte gli amici avevano osservato sul suo volto: un aspetto di pura e trasognata naturalità, ma recante ormai l'evidenza di una crescita che va oltre la bellezza (un poco diminuita) delle forme. La somiglianza di Donatello con l'essere antico si riflette ora, agli occhi di Kenyon, come elevata e spiritualizzata, afferente, dunque, a un piano più alto e comprensivo di quello meramente formale. Attraverso le nere profondità – delle

---

<sup>39</sup> Si tratta dell'oscillazione tra rettitudine puritana e pietismo quacchero, che Hawthorne manifesta presto nella sua produzione; cfr. Michael J. Colacurcio, *The Province of Piety. Moral History in Hawthorne's Early Tales*, Duke University Press, Durham 1995, p. 187 e ss.

<sup>40</sup> Si veda Millicent Bell, *Hawthorne's View*, cit., p. 166.

catacombe, del foro, della Rupe Tarpea, dell'oscurità tra le stelle – il Fauno trova un'anima, mentre è in costante lotta per raggiungere la luce del cielo.

Dal punto di vista religioso, con il suo rimorso egli aggiunge qualcosa di mistico, di monacale, alla propria figura, vagheggiando di espiare la colpa in sofferta solitudine (si ricordi che il modello, *alter ego* di Miriam quanto questa lo è di Donatello, era conosciuto, quando non la perseguitava, come frate penitente). Dal punto di vista estetico, la sua figura evidenzia il primato della vita contemplativa su quella attiva quanto alla fonte dell'ispirazione e della pratica artistica (è il mondo interiore dell'artista a creare, in effetti, il mondo); lo dimostra il suo ritenere i tratti originari del fauno prassiteleo integrati con l'esperienza di vita, ovvero la trasformazione plastica della sua immagine evocatrice della commistione tra natura e uomo. Dal punto di vista morale, Donatello è un "poor penitent", ma sta comunque su un piano più alto di quello terreno. La sua colpa, che lo affligge, gli ha causato sofferenza e al contempo gli ha dato consapevolezza<sup>41</sup>. Egli sta figurativamente sulla torre che si eleva verso i cieli e da solo affronta la possibile caduta (tra le molte voragini sul cui ciglio si è finora trovato), ma è anche teso alle stelle, verso la comprensione luciferina delle cose conseguente alla caduta, e che da "prelapsarian man" lo fa rientrare nella storia fattuale<sup>42</sup>.

La valle che si estende sotto i muraglioni è particolarmente evocativa al riguardo:

And now the broad valley twinkled with lights, that glimmered through its duskiness like the fireflies in the garden of a Florentine palace. A gleam of lightning from the rear of the tempest showed the circumference of hills and the great space between, as the last cannon flash of a retreating army reddens across the field where it has fought. (p. 166)

---

<sup>41</sup> È dunque vero che: "Donarello is [...] immune to the decay of Rome. His innocence precludes his feeling anything of the sort. [...] That innocence, when viewed in the context of Roman history as Hawthorne presents it", ovvero la storia fattuale, demitizzata e spogliata della valenza pura del simbolo e del mito, "reinforces Donatello's position as a liminal being; liminal between man and nature, and between the present and the past", proprio come risalta dall'episodio relativo alla torre, egualmente liminale tra due mondi (Robert S. Friedman, *Hawthorne's Romances*, cit., p. 155).

<sup>42</sup> Clark Davis, *Hawthorne's Shyness: Ethics, Politics, and the Question of Engagement*, Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 2005, p. 144.

La scena si accorderebbe con la descrizione figurale di un'epifania, di una repentina manifestazione dell'essere. Alle stelle di sopra corrispondono le lucciole di sotto; il lampo illumina lo spazio e subito si ritira, dando una momentanea quanto fotografica visione dell'insieme, che presto svanisce. Il suono che si ode, e che commuove i due amici in ascolto, viene poi descritto:

as the murmur of a soul bewildered amid the sinful gloom of earth,  
and retaining only enough memory of a better state to make sad  
music of the wail, which would else have been a despairing shriek.  
(p. 167)

L'anima, colta tra la peccaminosa caligine della terra e il cielo stellato, produce un canto funebre che accompagna, per la fatalità che evoca, la presa di coscienza attraverso il peccato. Riappare l'abisso, con una sinestesia tra immagine e suono che vale la pena sottolineare:

when the emotion was at its profoundest depth, the voice rose out of  
it, yet so gradually that a gloom seemed to pervade it, far upward from  
the abyss, and not entirely to fall away as it descended into a higher  
and purer region. (p. 167)

L'abisso da cui riecheggia la voce rievoca l'abisso che Donatello ha scrutato dalla Rupe Tarpea e in cui ha gettato il modello; in questo caso, però, l'abisso è volutamente polivalente, ossia circonda il soggetto in ogni direzione: l'alto (le stelle e l'oscurità), il basso (la valle), l'intorno (il vuoto della notte).

La consapevolezza del misfatto e le sue implicazioni, come fuoco ora luccicante ora stordente e subitaneo, colpisce Donatello in senso cosmico. E tale terribile consapevolezza, che deriva dalla peccaminosità, può divenire metafora della creazione artistica, come indica il paesaggio silvano altamente estetizzato e 'sinestetizzato',

d'impronta emersoniana, che il narratore esplicita ma che sono i personaggi, in realtà, a dipingere coi propri occhi, con le proprie sensibilità. Il paesaggio evoca una primordialità cui la colpa è ignota e che viene azzerata dalla crescita dovuta al peccato (inteso come evoluzione 'culturale' *stricto sensu*)<sup>43</sup>: con tale crescita Donatello si distacca definitivamente dalla sua origine arcadica. Sulla torre, che occupa la posizione centrale della scena, "Kenyon left the poor penitent keeping his vigil" (p. 167), senza che, dunque, avvenga alcuna modificazione del protagonista nel senso auspicato da Kenyon. Donatello viene invece qualificato, ancor più, come un mistico, la cui epifania interiore s'accorda pienamente con il *locus terribilis* (perché tremendamente significativo) in cui si trova.

### **L'ambiguità della torre**

La torre è simbolo classico e molteplice. Raffigurando generalmente la posizione mediana tra cielo e terra, la "Tower among the Appennines", poi ridefinita come "Owl Tower", e i "battlements" sui cui si svolge la *epiphany* di Donatello, possono essere letti sulla falsariga sopraindicata. Nel romanzo, però, coesistono diverse torri, con significati leggermente sfalsati rispetto a quelli della torre 'faunica'.

Nel capitolo VI viene presentata la torre di Hilda:

A church, of course, was near at hand, the façade of which ascended into lofty pinnacles, whereon were perched two or three winged figures of stone, either angelic or allegorical, blowing stone trumpets in close vicinity to the upper windows of an old and shabby palace. This palace was distinguished by a feature not very common in the architecture of Roman edifices; that is to say, a medieval tower, square, massive, lofty, and battlemented at the summit.

---

<sup>43</sup> Si veda Richard Hardack, *Not Altogether Human. Pantheism and the Dark Nature of the American Renaissance*, University of Massachusetts Press, Boston 2012, pp. 15-60.



At one of the angles of the battlements stood a shrine of the Virgin, such as we see everywhere at the street corners of Rome, but seldom or never, except in this solitary instance, at a height above the ordinary level of men's views and aspirations. [...] for centuries a lamp has been burning before the Virgin's image, at noon, at midnight, and at all hours of the twenty-four, and must be kept



burning forever, as long as the tower shall stand; or else the tower itself, the palace, and whatever estate belongs to it, shall pass from its hereditary possessor, in accordance with an ancient vow, and become the property of the Church. (pp. 29-30)

Proprio come la torre di Donatello, la dimora di Hilda<sup>44</sup> è raffigurata gotica e massiccia; pur circondata dalla vitalità o dal caos della città decadente, essa colloca chi la abita a un livello

più alto rispetto a quello ordinario delle opinioni e delle aspirazioni umane. Ha perciò un valore allegorico, che la sovrastante immagine della Vergine contribuisce a sottolineare. Hilda è, di per sé, figura di purezza; gli attributi della Vergine – classicamente associati alle divinità pagane – come il perpetuo fuoco vestalico e le colombe – danno dell'insieme, e della giovane in particolare, un'immagine di decoro ma anche di superiore comprensione delle cose. Hilda, la pura protestante copista delle altrui opere e dunque filtro per le altrui immagini, è situata su un piano paradossale. Si è visto come più oltre, nel romanzo, ella subisca il fascino della religione cattolica, ma si

<sup>44</sup> Nella rivista newyorkese *Scribner's Monthly* (Vol. II, May 1871, p. 493) viene riprodotta la torre che, seguendo le indicazioni nel romanzo hawthorniano, sarebbe stata dimora di Hilda. Riguardo alla realtà delle ambientazioni rispetto alla descrizione autoriale si afferma: "While Hawthorne paints them with careful fidelity, he throws about them an atmosphere in which they blend harmoniously with the purely ideal creations of his poetic imagination" (*ibidem*).

sa pure che già in precedenza il suo tenere vivo il fuoco sotto la statua era spia di un atteggiamento ambivalente nei confronti della religione. La leggenda con cui viene presentata la torre recita, inoltre, che nel caso in cui la fiamma si spegnesse la torre stessa tornerebbe a essere proprietà della Chiesa. E in effetti la fiamma si spegne allorché Hilda scompare dalla sua dimora; a ciò corrisponde il volo delle colombe che essa nutriva.

Da tali dati acutamente sparsi dall'inizio alla fine del romanzo si può inferire che la torre sia una parabola da ricostruire tenendo conto della simbologia cristiana e della sottolineata somiglianza, ambigua e talvolta contrastante, di Hilda con Donatello, che vale la pena qui di reiterare. Come la prima, anche il secondo ha partecipato dell'innocenza derivante dalla mancata conoscenza del peccato. L'innocenza, però diviene un male, un ostacolo, quando si tratta col piano materiale. Osserva Richard M. Mezo:

If Donatello is an innocent of the physical world and Hilda an innocent of the spiritual world, we should also realize that Hilda is deficient in a somewhat different way. [...] In many ways, Hilda is as simple and naive as Donatello. She believes in the legend of the pagan of the catacomb, and Kenyon teases her about her belief that Donatello is a faun.<sup>45</sup>

A entrambi mancava l'esperienza del peccato; ma ciò che manca a Hilda, in particolare, è la connessione con il mondo ctonio. Essa è *tutta* solarità, è *interamente* vita. Donatello è invece un semidio ombroso, volubile. Il punto d'incontro più evidente tra i due, oltre che nei termini della trasformazione subita, è tuttavia la relazione con la religiosità antica, pagana, che è naturale in Donatello ma che lei attua mediante il vettore della Chiesa di Roma, che sappiamo essere – agli occhi del puritano anglosassone – una rievocazione di antichi culti e di miti acristiani.

---

<sup>45</sup> Richard E. Mezo, *Hawthorne's The Marble Faun: A Re-Appraisal*, Universal-Publishers, Irvine (CA) 1999., p. 60.

Hilda già tende, infatti, a un culto sincretico tra il cristianesimo puro che rappresenta e la paganism cristianizzata soggiacente alla venerazione della vergine, come dimostra il rituale del fuoco ch'ella 'religiosamente' attua ogni giorno. Tuttavia, mentre mantiene viva la fiamma, Hilda è ancora in equilibrio tra le due concezioni etico-religiose, continuando a essere vista come pura sebbene attraverso il filtro della (soprattutto per Kenyon) impura immagine della Madonna, sotto cui vive. Nel momento in cui si spinge oltre, confessandosi e apparendo trasfigurata in San Pietro, dà seguito a una serie di eventi che la condurranno a svanire dalla torre, lasciando che la fiamma si spenga e, perciò, evocando implicitamente la profezia secondo cui la torre stessa dovrà divenire proprietà della Chiesa.

Ora, secondo un preciso stilema veterotestamentario, la torre può essere considerata simbolo della purezza in quanto fortezza verginale, della castità quale *locus* morale e spirituale, e soprattutto della donna in questa sua veste immacolata<sup>46</sup>. Hilda in questo caso *diviene* la torre stessa. Lasciando che il fuoco si spenga, interrompendo quindi un atto semireligioso di per sé paganeggiante e riaffermando così la sua fede protestante, ma scomparendo al contempo dalla torre e abbandonandone il fuoco, in realtà Hilda, incarnazione della torre, lascia anche che la leggenda si compia e ridiviene virtualmente proprietà del cattolicesimo. In altri termini, compromette la sua purezza indicata dal fuoco per essere 'posseduta' in senso morale e religioso. È questo un esempio della estrema contraddittorietà e ambivalenza del simbolo a seconda che lo si legga a livello 'basico' o complessivo, ovvero stratificato nelle sue molteplici implicazioni. Nello specifico, le vicissitudini della torre riportano alla tensione al cambiamento di cui si è discusso a proposito del Fauno.

---

<sup>46</sup> L'accezione più antica di tale stilema si trova nel *Cantico dei Cantici*, dove riguardo alla fanciulla vergine si dice: "Thy neck is as a tower of ivory, [...] thy nose is as the tower of Lebanon" (7, 4; *KJV*). La donna come interamente 'turrata' si ritrova quale caratteristica delle divinità parteniche, come l'Artemide degli Efesini, su cui sono calcati diversi tratti della Deipara cristiana. Ciò va ad alimentare, però, un'ulteriore ambivalenza, poiché sia nel *Cantico* sia nel mito le figure femminili 'turrate' sono associate a un forte sentimento erotico che, nell'accezione hawthorniana, viene abilmente mascherato.

### **Le torri di Hilda e di Donatello vs. l'Urbe: l'*ékphrasis***

Si è detto che la torre di Hilda si eleva al di sopra di quel che Roma è venuta a rappresentare. Ciò è descritto in termini ancor più suggestivi nell'*incipit* del capitolo XXXVI, intitolato "Hilda's Tower", che si colloca prima della trasfigurazione e nel mezzo della crisi etica della giovane e che, seppur esteso, è bene riportare nella sua interezza:

When we have once known Rome, and left her where she lies, like a long-decaying corpse, retaining a trace of the noble shape it was, but with accumulated dust and a fungous growth overspreading all its more admirable features – left her in utter weariness, no doubt, of her narrow, crooked, intricate streets, so uncomfortably paved with little squares of lava that to tread over them is a penitential pilgrimage, so indescribably ugly, moreover so cold, so alley-like, into which the sun never falls, and where a chill wind forces its deadly breath into our lungs – left her, tired of the sight of those immense seven-storied, yellow-washed hovels, or call them palaces, where all that is dreary in domestic life seems magnified and multiplied, and weary of climbing those staircases, which ascend from a ground floor of cook shops, cobblers' stalls, stables, and regiments of cavalry, to a middle region of princes, cardinals, and ambassadors, and an upper tier of artists, just beneath the unattainable sky – left her, worn out with shivering at the cheerless and smoky fireside by day, and feasting with our own substance the ravenous little populace of a Roman bed at night – left her, sick at heart of Italian trickery, which has uprooted whatever faith in man's integrity had endured till now, and sick at the stomach of sour bread, sour wine, rancid butter, and bad cookery, needlessly bestowed on evil meats – left her, disgusted with the pretence of holiness and the reality of nastiness, each equally omnipresent – left her, half lifeless from the languid atmosphere, the vital principle of which has been used up

long ago, or corrupted by myriads of slaughters – left her, crushed down in spirit with the desolation of her ruin, and the hopelessness of her future – left her, in short, hating her with all our might, and adding our individual curse to the infinite anathema which her old crimes have unmistakably brought down – when we have left Rome in such mood as this, we are astonished by the discovery, by and by, that our heart-strings have mysteriously attached themselves to the Eternal City, and are drawing us thitherward again, as if it were more familiar, more intimately our home, than even the spot where we were born. (pp. 202-203)

Si è qui all'apoteosi della tendenza ecfrastica perseguita in tutta la narrazione. Roma torna a essere il coacervo di decadenza e di squallore notato nei diari di viaggio, ma mantiene anche un aspetto pittoresco che, combinato con il precedente, dà luogo al grottesco. L'esperienza romana si attua all'insegna della nausea causata dalla corruzione; il percorso dentro l'Urbe diventa un pellegrinaggio penitenziale che sfida la fede, poiché vi si concentra il potere confondente dell'immagine religiosa descritta come non veritiera unita alla fascinazione estetica – *alluring*, religiosamente parlando – che essa suscita. Fatto degno di nota, l'ambientazione romana, piena di rovine e dal clima mefitico, consuma il principio vitale che essa ha impiegato di volta in volta per sopravvivere, nutrendosi di se stessa<sup>47</sup>.

La maledizione dell'esistenza individuale, afferma il narratore, si aggiunge all'anatema che i suoi crimini antichi hanno senza dubbio lasciato in eredità alle stratificazioni più recenti. Il languore, dovuto al clima, è veicolo privilegiato per la *réverie*

---

<sup>47</sup> Il *cliché* della città che si autoconsuma è presente sin dall'antichità: "The 'monster' villas – miniature 'states' that blur the boundaries between land and sea – make a direct connection between inappropriate landscape and a sense of ethical and political decline" (Diana Spencer, *Roman Landscape: Culture and Identity*, New Surveys in the Classics No. 39, Cambridge University Press, Cambridge – New York – Melbourne – Madrid – Cape Town 2010, p. 85). La Spencer si riferisce primariamente a Orazio: *Truditur dies die / novaeque pergunt interire lunae; / tu secunda marmora / locas sub ipsum funus et, sepulcri / immemor, struis domos, / marisque Bais obstrepentis urges / summovere litora, / parum locuples continente ripa* (*Carm.* II xviii, vv. 15-22). Pur non riferendosi ai 'mari' di Roma, la descrizione hawthorniana evoca un disfacimento che la grandezza della città non può che presagire già nella sua fase di splendore, e che nei secoli diviene, agli occhi degli osservatori, sempre più pressante.

stessa, sospensione cosciente del dato razionale che fa privilegiare l'aspetto metaforico e analogico della realtà fisica e delle sue ambientazioni. La descrizione è, in questo senso, già decadentismo *ante litteram*. Ricorda i bassifondi della Parigi baudelaireiana, con i suoi quartieri imbevuti di corruzione e decomposizione, in un crescendo costante di *débaucherie* morale alla Poe, non senza che si avverta la sensazione di un certo godimento derivante dalla forza evocativa e sensoriale dell'immagine<sup>48</sup>. Del resto, l'esperienza nella Città Eterna lascia sbigottiti per l'attaccamento che essa crea tra sé e il soggetto, il quale ne viene rapito.

È in questo contesto che viene introdotta la torre in cui abita Hilda, torre che è qui l'oggetto del capitolo. Come la torre, circondata dal patetico e terribile degrado urbano, Hilda, che vive ora in uno stato di torpore, si erge tra le umane miserie e i peccati di chi la circonda, compreso chi ella ben conosce, tanto da identificarsi con essi: "Indeed, partaking the human nature of those who could perpetrate such deeds, she felt her own spotlessness impugned" (p. 205). L'affermazione pone l'accento sul problema morale della purezza, o anche sulla mera possibilità, pur non commettendo alcun delitto ma partecipando della medesima imperfetta natura umana, di mantenere un'innocenza di fondo.

Dal punto di vista strettamente protestante, è la natura stessa dell'essere umano che è corrotta e dunque impossibile da riformare<sup>49</sup>. Quella umana, facendo parte della grande catena dell'essere, è quindi una colpa atavica e condivisa. Pur restando metaforicamente in una torre che formalmente si eleva al di sopra delle umane sozzure, non si può sfuggire al coinvolgimento ideale con i propri simili.

La caratterizzazione psicologica di Hilda assume tratti a volte persino più incisivi di quelli con cui è descritto Donatello. Quale filtro e specchio, Hilda serve da contraltare per meglio descrivere il protagonista che dà nome al romanzo. È però

---

<sup>48</sup> Si confronti la descrizione che Poe fa di Parigi in *The Murders in the Rue Morgue*, peraltro tradotto dallo stesso Baudelaire, dove la città incarna un male oscuro e un'umanità putrescente.

<sup>49</sup> A essere corrotti, secondo Calvino (e di riflesso nella teologia puritana), non sono soltanto i sentimenti umani, ma anche la ragione, che è cieca, ovvero incapace di scrutare le vie di Dio. Pertanto, qualsiasi tentativo di riformarsi è, per l'individuo, sostanzialmente inutile, nonché dannoso: è un "impairment" ineluttabile cui bisogna andare ineluttabilmente incontro (Stephen K. Moroney, *The Noetic Effects of Sin: A Historical and Contemporary Exploration of How Sin Affects Our Thinking*, Lexington, Lanham (Maryland) – Oxford 2000, p. 4 e ss.

attraverso le sue passioni e sofferenze in relazione ai suoi *Doppelgänger* che la narrazione riesce nell'intento di tratteggiare il dilemma morale scaturito dal delitto compiuto, e ciò mediante una serie di rimandi e rispecchiamenti che fanno dell'immagine della giovane un ritratto di tale dilemma. Della Hilda precedente alla trasfigurazione (e proprio nel capitolo dedicato alla sua torre, il XXXVI) si dice:

The strange sorrow that had befallen Hilda did not fail to impress its mysterious seal upon her face, and to make itself perceptible to sensitive observers in her manner and carriage. A young Italian artist, who frequented the same galleries which Hilda haunted, grew deeply interested in her expression. One day, while she stood before Leonardo da Vinci's picture of Joanna of Aragon, but evidently without seeing it – for, though it had attracted her eyes, a fancied resemblance to Miriam had immediately drawn away her thoughts – this artist drew a hasty sketch which he afterwards elaborated into a finished portrait. It represented Hilda as gazing with sad and earnest horror at a bloodspot which she seemed just then to have discovered on her white robe. (p. 205)

Hilda inferisce dalla superficiale osservazione della *Giovanna d'Aragona* di Leonardo (cioè Giovanna detta "La Pazza") i tratti dell'amica Miriam. A sua volta, un artista che osserva Hilda ne fissa i tratti nella propria rielaborazione del ritratto leonardiano, in cui tutti potranno leggere l'orrore della giovane alla vista di una veste ora macchiata di sangue. Hilda diviene quindi per tutti, sotto forma dell'angustiata e tragica regina, la vivente rappresentazione della colpa, ulteriore dimostrazione che da essa, sebbene non commessa in prima persona, non è possibile fuggire.

Hilda 'haunts the galleries' come facevano, nelle catacombe, il modello-spettro e Miriam stessa, equiparati all'antico e malvagio Memmio. La sua compartecipazione alla colpa è totale e inequivocabile: il peccato, apponendo il proprio sigillo di dolore, sempre macchia, e lo fa anche indirettamente. Non solo: esso modifica la natura stessa

dell'essere sino a renderlo un fantasma, qualcosa di infestante, di subumano, ma lo trasforma anche nella veterotestamentaria *vanitas*<sup>50</sup>, letteralmente 'esalazione', e quindi 'spirito, fiato'.

Hilda si trova così in uno stato etimologicamente 'larvale', sospesa, come gli spiriti disincarnati (appunto *larvae*), tra due condizioni indefinite dell'essere. È una



*Giovanna d'Aragona (c. 1480),  
attribuito a Leonardo da Vinci. Roma,  
Palazzo Doria-Pamphilj*

condizione simile a quella del Donatello sospeso sulla sua torre o sul muraglione, tra le voragini del cielo stellato ma oscuro e del paesaggio notturno, e riprende anche, sebbene in negativo, il *setting* in cui Hilda stessa ha sinora condotto la propria esistenza. Se, prima che la vergine fanciulla compartecipasse dell'atto criminoso, la torre della Madonna aveva un valore 'puritano' e positivo, il che riaffermava la vestalica distanza dal mondo di corruzione sottostante, ora che quest'ultimo l'ha toccata e macchiata la torre assume un'ulteriore, ambivalente sfaccettatura: da una parte, in quanto simbolo di purità, essa non può più ospitare Hilda; dall'altra, in quanto incarnazione di Hilda, diviene *haunted* essa stessa, desolata e spettrale nell'oscurità che vi regna

dopo che la luce dinanzi alla Vergine resta incustodita.

In ogni caso, si tratta di figure della perdita e dell'allontanamento. Osserva con particolare acutezza Edgar A. Dryden:

Hilda's tower is no more symbolic than Donatello's. One is a "dove-cote", the other an "owl-tower", one a shrine of the Virgin, the other a "strong-hold of times long past", but both are "square," "lofty," and "massive", and Kenyon, standing in one tower, is

<sup>50</sup> Cfr. ad esempio *Ps.* 39, 5 [38, 6, *Vg*]: *ecce brevis posuisti dies meos / et vita mea quasi non sit in conspectu tuo / omnia enim vanitas omnis homo stans.*



reminded of the other “turret that ascended into the sky of the summer afternoon”. The point is, of course, that neither Hilda’s tower with the shrines and doves nor Donatello’s with the crucifix and death’s head allow them to avoid sin or to deal with its consequences. Both structures mock man’s “feeble efforts to soar upward”<sup>51</sup>,

sforzi che ricordano l’inutile tentativo di raggiungere i cieli, di babelica memoria. Cos’è dunque necessario fare perché entrambi escano dallo stato mediano cui sono costretti? “Donatello finds relief only when he leaves his ancestral tower for the crowded market of Perugia, and Hilda comes ‘down from her old tower, to be herself enshrined and worshipped as a household Saint, in the light of her husband’s fireside’”<sup>52</sup>.

I passi di Dryden ben rilevano ciò che si è cercato di sviluppare più compiutamente, ossia le analogie tra le torri, l’impossibilità di eludere il peccato quale condizione umana costitutiva, i personaggi simili e il loro rispettivo rapporto con la colpa: Donatello come attore, Hilda come testimone; lui come essere pristino e a suo modo incontaminato, lei come verginale incarnazione dell’innocenza; e ancora, in seguito, lui come colpevole fattuale divenuto mera ombra, nella vuota magione, della vitalità rappresentata dal suo casato, lei come colpevole ideale divenuta larvale *haunter* delle gallerie desolate.

Il ‘fantasmarsi’ dei personaggi (la consapevolezza che acquisiscono di non poter librarsi sopra le umane miserie) riporta anche a ciò che si è detto circa la fantasmagoria in senso hawthorniano. Quale modalità narrativa, essa consente di dire ciò che sarebbe realisticamente irrepresentabile senza uscire dall’ambito del reale, come miravano a fare gli spettacoli d’illusione a tema spettrale che invalgono tra Settecento e Ottocento suscitando la meraviglia. Nella trasposizione romanzesca, il collocare i protagonisti su un piano fantasmagorico permette d’inquadrarli come figure fattuali ed esemplari a un

---

<sup>51</sup> Edgar A. Dryden, *The Limits of Romance: A Reading of The Marble Faun*, in *Individual and Community. Variations on a Theme in American Fiction*, a cura di Kenneth H. Baldwin e David K. Kirby, Duke University Press, Durham (NC) 1975, p. 37.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

tempo, concentrando su di essi l'attenzione del lettore e contestualmente facendo loro adombrare, in particolare nel romanzo in questione, la fugacità e miserevolezza dell'essere, posto come in una rappresentazione teatrale instabile ed evanescente<sup>53</sup>.

Le strade di Hilda e di Donatello a un certo punto divergono. Se entrambi debbono lasciare ciò che hanno di caro e gelosamente custodito (la torre avita e la torre delle colombe) per compiere il proprio destino, abbandonando a loro volta a se stessi i luoghi che li separavano dalla congerie dell'Urbe, è soltanto Donatello, divenuto più consapevole – più uomo – a intraprende un viaggio purgatoriale attraverso i boschi sino all'affollata Perugia per poi riapprodare a Roma. Hilda, invece, vaga nell'Urbe fino a subire la trasfigurazione in San Pietro.

Si tratta dunque di modalità differenti del processo conoscitivo. Il primo è, diremmo, più 'moderno', più coerente con la sensibilità secolarizzante che prende piede dalla seconda metà del secolo XIX, fino all'affermazione di un relativismo morale cui positivismo ed estetismo contribuiscono in gran misura. Il secondo è invece ancorato a principi che hanno quale fulcro la spiritualità, se non tradizionale di per sé, almeno tradizionalmente religiosa, in cui la colpa per il delitto è sia questione di leggi e determinazioni morali umane sia un fatto che investe il superno 'oltre' teologale, cui Hawthorne è particolarmente legato<sup>54</sup>.

Donatello, insomma, appare ancor più chiaramente quale espressione di un pensiero mitico e acristiano, quale fauno in cui natura e preter-natura convivono in una prospettiva squisitamente amorale che il *Fin de siècle* e la filosofia nietzschiana avrebbero

---

<sup>53</sup> Si tratta di una nozione simile a quella cartesiana, e poi leibniziana, che vede nella *phantasia* l'esercizio di un senso interno capace di coniugare immaginazione, sensazione e memoria in una sorta di rappresentazione figurale; questa accresce l'esperienza dell'intelletto unificandone i molteplici stimoli e dando così un'immagine onnicomprensiva della realtà sensibile e di quella interiore; si veda Eugenio Canone, *Phantasia/Imaginatio come problema terminologico nella lessicografia filosofica tra Sei-Settecento*, in *Phantasia-Imaginatio*. Atti del V colloquio internazionale del lessico intellettuale europeo – Roma, 9-11 gennaio 1986, a cura di M. Fattori e M. Bianchi, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1988, pp. 253-255.

<sup>54</sup> Il romanzo è stato anche definito *tout court* come narrativa di "moral recovery", del tutto interpretabile come tentativo di recupero della moralità individuale a fronte della generale perdita valoriale esperita a Roma (Judy Schaaf Anhorn, "Pastoral Exile and *The Marble Faun*", in *Nineteenth-Century Literature* 43, No. 1 [June 1998], pp. 24-41).

riportato in auge attraverso la riviviscenza dei miti e la predicazione dell'arte per l'arte, scollatura definitiva tra moralità e azione così come tra morale ed estetica.

Hilda pare invece esprimere più compiutamente il lato opposto, che corrisponde in parte al sentimento più intimo soggiacente all'esperienza hawthorniana, ossia la possibilità o meno di coniugare etica e colpa, estetica ed espiazione. Hilda, per quanto protestante, sente il bisogno di volgersi al lato che reputa forse meno corrotto del sistema religioso, un sistema che, in altri termini, per quanto da lei considerato falso, è pur sempre una forma di culto, un 'suggello' che fa rientrare la sua vicenda e il suo moto interiore in un ambito strutturale (il cattolicesimo) incardinato secondo principi almeno formalmente morali<sup>55</sup>.

In altre parole, Hilda ha bisogno di trovare conforto e guida fuori da se stessa, in un pur fittizio *itinerarium in Deum*; Donatello, entro quello che potremmo definire *itinerarium in mentem suam*. Entrambi vivono tale passaggio nell'allontanamento. Entrambi, a modo loro, per attuarlo attraversano una fase intermedia. Hilda vaga tra le immagini delle vuote gallerie, si trasfigura come santa e scompare, riapparendo sostanzialmente in una veste simile a quella d'origine, ma depurata dal male; il fauno Donatello rivive la propria essenza mitica in forma ormai larvale nel palazzo avito, tra le immagini inconsistenti d'un passato mai vissuto, e una volta tornato a Roma scomparirà anch'egli per poi rinascere in una forma ora più vicina alla propria contemporaneità.

---

<sup>55</sup> Ciò ha concorso a che si vedesse in Hilda un puritanesimo 'attenuato' (Conrad Shumaker, "A Daughter of the Puritans": History in Hawthorne's *The Marble Faun*", cit., pp. 65-83). Pare tuttavia una definizione troppo limitativa. Quello di Hilda è un puritanesimo in crisi non quanto alla solidità dei principi in cui consiste, bensì quanto alla capacità del singolo di sostenerli malgrado le avversità in termini di morale e di coscienza. È dunque in una prospettiva di crescita individuale che è necessario leggere le azioni della giovane, compreso l'apparente compromesso cui ella cede avvicinandosi al sistema di culto cattolico. 'Apparente', perché in realtà Hilda cerca, nel sacerdote, chi sia pronto ad ascoltarla e condividerla, almeno idealmente, una parte del suo sistema valoriale relativamente al concetto di peccato. Ella non cerca alcuna assoluzione, ma solo il sollievo della confessione *stricto sensu*.

## Capitolo V

### Aporie di arte, azione e morale

#### Tra personaggio e autore

Si è visto come, nei giornali di viaggio, Hawthorne affronti spesso il problema dell'autenticità delle produzioni artistiche anche rispetto agli stili che gli artisti contemporanei dovrebbero adottare. È importante notare qui quanto il protagonista fauno, nella particolare veste evidenziata, si accordi con la sensibilità estetica autorale. Nella sua semplicità preterinfantile (o preteranimale), Donatello è Hawthorne per quanto concerne la purezza della visione, che va oltre l'*horror vacui* che connota, anche simbolicamente, Roma; purezza che indica invece la tranquillità bucolica: Donatello sta alla agognata 'sylvan Tuscan life' come Hawthorne sta alla 'quiet New England life' cui anela durante il sofferto soggiorno romano. Il fauno, che attraverso l'*interpretatio Graeca* subisce la sovrapposizione con il Pan romanamente assunto (dio degli armenti, ma anche dio terribile la cui furia trascende – come quella di Apollo nelle sue epifanie più violente – la virtù protettrice della divinità latina), soffre il fosco legame di Miriam con l'onnipresente modello, che una notte si presenta ai due quale terzo elemento della triade in una "empty niche, that had probably once contained a statue" (p. 104), altro indizio dell'assimilazione tra lui e Donatello stesso quale forma fissata in statua prassitelea.

Per indagare gli aspetti compartecipativi di tale comune *couche* culturale converrà volgersi nuovamente ai capitoli più contemplativi del romanzo, in cui lo scultore Kenyon trascorre l'estate presso l'antica dimora di Donatello. L'ambientazione è tipicamente purgatoriale, e ben illustra il ritiro cui si è assoggettato il fauno Donatello in fase di trasformazione dopo l'atto criminoso. Il mutamento del giovane viene descritto con gli occhi di Kenyon, non a caso artista e specificamente scultore. Il conte è ormai: "not the Donatello whose identity they had so playfully mixed up with that of the Faun of Praxiteles", e ancora: "[...] there was something lost, or something gained (he hardly knew which), that set the Donatello of today irreconcilably at odds with him of

yesterday” (p. 133). L’aspetto della magione concorre a rendere lui e la sua schiatta quasi degli esiliati. Si mescolano nella scena la semantica del mito e quella del mistero: l’entrata come una “Etruscan tomb”, la lunga serie di stanze come “the hundred rooms in Blue Beard’s castle, or the countless halls in some palace of the Arabian Nights” (p. 135), le cui solitudine e sterilità vengono messe in risalto dalla vuotezza dell’insieme e dalla presenza dell’unica donna, Stella, anziana cameriera di famiglia.

Nell’economia del testo, il soggiorno presso la ‘torre nell’Appennino’ corrisponde alla continuazione del viaggio catacombale. Il fauno si ritira nella “moss-grown tower” (p. 155) che assume una peculiare valenza iniziatica. Come racconta Donatello, essa è stata visitata da una figura nota anche a Kenyon: “an English signore, with a venerable white beard [...] a necromancer”, la cui dimora è a Firenze, “in an old mansion of the Knights Templars, close by the Ponte Vecchio, with a great many ghostly books, pictures and antiquities, to make the house gloomy” (p. 156).

Inglese, mago, negromante, inquilino di una casa associata ai Templari: torna qui il riferimento a un immaginario romantico infarcito di mistero, un’ambientazione a un tempo gotica e italica, in un luogo – Firenze, e Ponte Vecchio in particolare – pregno di significati simbolici e di grande rilevanza per le pratiche magiche medioevali e rinascimentali. Il castello stesso di Monte Beni è un luogo in cui “traditions probably cling to the walls within quite as plentifully as the gray and yellow lichens cluster on its face without” (p. 155). Nella sua produzione Hawthorne usa muschi e licheni per indicare l’ancestralità e il lascito delle tradizioni popolari, come le storie da lui redatte soprattutto a beneficio dei fanciulli e in cui riscrive il mito arricchendolo, come già rilevato, dell’elemento gotico proprio del romanticismo e rivisitato attraverso un’ottica moraleggiante, a scopo didattico<sup>1</sup>.

La torre, su cui ci si è spesi in un’interpretazione simbolica, è simile a una cella penitenziale, che reitera il senso purgatoriale della natura circostante; a guardia vi è una coppia di gufi, circa i quali Donatello afferma: “When I was a wild, playful boy, the owls did not love me half so well” (p. 157). I piani temporali risultano sfalsati: il

---

<sup>1</sup> Si tratta di *Tanglewood Tales* (raccolta pubblicata in due riprese 1852 e nel 1853). *Mosses from an Old Manse* (uscito nel 1846 e ripubblicato in forma ampliata nel 1854) rivela, già nel titolo, un riferimento al muschio come correlativo oggettivo dell’antichità e delle tradizioni folcloriche.

riferimento esplicito è all'infanzia, quello implicito, e più profondo, è allo stato precedente il delitto, il cui compimento ha dato il via alla trasformazione, alla 'notte dell'anima' penitenziale. Appropriatamente la camera è adornata con una copia della Maddalena di Tiziano (ritratta come penitente), un'immagine del Sacro Bambino "reclining among flowers, like a Cupid, and holding up a heart that resembled a bit of red sealing wax. A small vase of precious marble was full of holy water" (p. 157). L'elenco, abilmente costituito, reitera la confusione dei piani pagano e cristiano, e riporta in evidenza il marmo, che ora custodisce dell'acqua benedetta.

In effetti, quella della stirpe di Donatello è una vitalità naturale che è la famiglia comitale stessa a far discendere dal mito. Nel capitolo XXVII, Kenyon viene condotto dal Monte Beni in "[a little dell] hollowed in among the hills, and open to a glimpse of the broad, fertile valley" (p. 149), dove ha origine un rivo d'acqua zampillante:

A fountain had its birth there, and fell into a marble basin, which was all covered with moss and shaggy with water weeds. Over the gush of the small stream, with an urn in her arms, stood a marble nymph, whose nakedness the moss had kindly clothed as with a garment; and the long trails and tresses of the maidenhair had done what they could in the poor thing's behalf, by hanging themselves about her waist. In former days – it might be a remote antiquity – this lady of the fountain had first received the infant tide into her urn and poured it thence into the marble basin. But now the sculptured urn had a great crack from top to bottom; and the discontented nymph was compelled to see the basin fill itself through a channel which she could not control, although with water long ago consecrated to her. (149-150)

La ninfa dell'acqua è chiaramente riferibile a Miriam, già così definita durante la danza silvana a Villa Borghese (su cui si tornerà a breve). Alle virtù purificatrici dell'acqua si aggiunge qui una metafora sottilmente erotizzante, riportante a un paganesimo gaio e

primigenio, a una naturalità che l'autore copre rivestendo letteralmente la divinità di uno strato di muschi che da una parte ne predicano la vetustà, dall'altra ne preservano la castità. In ogni caso, si tratta di una naturalità decadente che piange la propria estinzione, o il proprio snaturamento. L'immagine della ninfa è quindi sovrapposta 'marmoreamente' a quella della compagna di Donatello, rendendo vivida la suggestione fonica, in precedenza solo presentita, tra *marmo* nelle lingue classiche e il nome *Miriam*<sup>2</sup>.

Il punto focale sono i miti connessi alla stirpe dei Monte Beni, che è Donatello stesso a narrare, prima rifacendosi al capostipite – “It is said that a faun, my oldest forefather, brought home thither to this very spot a human maiden, whom he loved and wedded” – e poi raccontando una leggenda familiare più estesa:

So the young Count narrated a myth of one of his progenitors – he might have lived a century ago, or a thousand years, or before the Christian epoch, for anything that Donatello knew to the contrary – who had made acquaintance with a fair creature belonging to this fountain. Whether woman or sprite was a mystery, as was all else about her, except that her life and soul were somehow interfused throughout the gushing water. She was a fresh, cool dewy thing, sunny and shadowy, full of pleasant little mischiefs, fitful and changeable with the whim of the moment, but yet as constant as her native stream, which kept the same gush and flow forever, while marble crumbled over and around it. The fountain woman loved the youth – a knight, as Donatello called him – for, according to the legend, his race was akin to hers. At least, whether kin or no, there had been friendship and sympathy of old betwixt an ancestor of his, with furry ears, and the long-lived lady of the fountain. And, after all those ages, she was still as young as a May morning, and as frolicsome as a bird

---

<sup>2</sup> Cfr., ad esempio, il termine greco *μάρμαρος* e derivati, con il valore di 'pietra' o 'sasso', e poi successivamente di 'marmo' e di 'scultura'; ma anche di 'fulgido', 'brillante' e simili. In questo lavoro ci si è necessariamente dovuti concentrare sull'aspetto simbolico del materiale più che su questo genere di sottili rimandi, che converrà studiare separatamente in un'ulteriore trattazione.

upon a tree, or a breeze that makes merry with the leaves. [...] Thus, kind maiden that she was, the hot atmosphere became deliciously cool and fragrant for this favored knight; and, furthermore, when he knelt down to drink out of the spring, nothing was more common than for a pair of rosy lips to come up out of its little depths, and touch his mouth with the thrill of a sweet, cool, dewy kiss! (pp. 150-151)

Innanzitutto – non si dice se in modo simulato o veritiero – Donatello ammette qui la sua origine faunica, come nascente da una stirpe ibrida tra razza umana e semidivina. Il richiamo all’Età dell’oro nel secondo mito, al quale l’indeterminatezza temporale dona un’aura di astoricità, viene in parte smentito dal riferimento all’antenato amante della ninfa come a un “knight”, fatto che evoca uno scenario più medioevale – e al contempo, quanto a ricezione, romantico – che classico.

Descritta in termini petrarcheschi, la ninfa è creatura ambivalente, solare e umbratile insieme, portatrice di una sensualità bella e pericolosa, che accentua il contesto innaturale del connubio umano-divino di cui Donatello è il frutto più recente. I termini hanno qui un valore marcatamente simbolico: all’acqua si associa la fontana zampillante, con evidenti tratti sacrali, mentre l’immagine della “lady of the fountain” sempre giovane viene accostata a un “May morning”<sup>3</sup>. Il mese di maggio, sacrale per eccellenza perché dedicato a divinità femminili della primavera matura e in seguito alla Madonna, accentua la commistione di pagano e cristiano seguendo un filo rosso che dal tempo astorico del mito tende a una contemporaneità illustrabile mediante l’intreccio mitologico della narrazione.

Che gli episodi descritti abbiano un’impronta sacrale è pure confermato dalla *climax* del racconto di Donatello. Un giorno, “one fatal noontide”, il cavaliere si reca alla fontana e, lavandosi le mani, vede che l’acqua si ritira da lui come disgustata, mentre la ninfa da quel giorno non gli appare più, poiché egli ha contaminato le acque

---

<sup>3</sup> Maggio riveste, nell’immaginario hawthorniano, un significato particolarmente pregnante, sia per l’associazione con le religioni (si veda *infra*) sia perché è preludio alla stagione della ‘pienezza’, ovvero l’estate. È dunque un mese liminale, con tratti pagani tradizionalmente definiti (si veda più oltre in questo capitolo in relazione al *May-Pole*).



cercando di eliminare il sangue che lo imbratta, e che è evidentemente il segno di un recente delitto. L'avvenimento ha luogo nel tempo sospeso del meriggio, le cui caratteristiche fatali costituiscono un *topos* letterario consolidato presente sin dall'Antico Testamento (*daemonius meridianus*<sup>4</sup>). Conclude Donatello:

[The knight] mourned for her his whole life long, and employed the best sculptor of the time to carve this statue of the nymph from his description of her aspect. But, though my ancestor would fain have the image wear her happiest look, the artist [...] was so impressed with the mournfulness of the story that, in spite of his best efforts, he made her forlorn, and forever weeping, as you see! (p. 152)

Si rilevano qui due momenti essenziali: il riferimento all' "oldest forefather" con "furry ears" che si sarebbe coniugato presso la fontana con una "human maiden", e immediatamente a seguire il racconto su un altro antenato, un cavaliere, qualificato come essere umano, e della sua relazione con la ninfa.

Chiaramente, sebbene si tratti di due miti distinti, viene qui attuata una confusione dei piani e dei personaggi del narrato. In pratica, sia la ninfa sia il cavaliere partecipano di una natura semidivina. Sporcandosi la fronte di sangue, la ninfa viene a partecipare della colpa del cavaliere, dalla quale si ritrae ma per la quale è destinata a soffrire in perpetuo, come indica il suo essere poi impetrata, fissata nel marmo<sup>5</sup>. Esso viene presentato in questo caso come materiale cimiteriale, legato alla sfera del cordoglio ("weeping") e della morte (nella descrizione della statua era già stata posta l'attenzione sull'urna che essa sostiene; urne sono pure presenti nell'arredamento del "Marble Saloon" nella dimora avita).

---

<sup>4</sup> Ps. lxxx, 5, 6: [*iuxta LXX*]: *scuto circumdabit te veritas / eius non timebis a timore nocturno / a sagitta volante in die / a negotio perambulante in tenebris / ab incursu et daemone meridiano*. Quello del meriggio è un tempo 'sacrale', ovvero *ominous* e spesso soggetto a tabù.

<sup>5</sup> Il segno sulla fronte è spesso associato a virtù o azioni di tipo sacramentale, che nel passo vengono esaltate dalla presenza del sangue; si veda, uno per tutti gli esempi possibili, *Ex. xxviii*, dove il sommo sacerdote viene consacrato mediante l'apposizione sulla fronte della lamina aurea recante il Nome Divino.

È facile riconoscere nella scena la controparte vivente del cavaliere, ovvero Donatello, mentre è più difficile scorgere in Miriam l'atterrita e piangente driade involontariamente insozzatasi con la colpa del sangue. Miriam, come già si è accennato, è un personaggio non perspicuo; ma ciò che conta qui è l'idea che ne ha Donatello quale esecutore del misfatto: in quanto tale, egli pare non accettare il pensiero d'un coinvolgimento neppure ideale di Miriam nell'atto criminoso (che invece è proprio lei ad aver favorito), perché, 'sacralizzando' la sua amata, riconosce solamente in se stesso l'emergere di una violenta natura sopita. Nello scherzo del suo venir associato al fauno antico, essa è stata risvegliata e lo ha mutato da mite figura arcadica in tremendo vendicatore. La scena descrive in pratica ciò che si è già detto riguardo all'impetrazione dell'amata 'come nel marmo', ovvero di Miriam scorta da Kenyon nel cinerario salone marmoreo della magione. A subire la metamorfosi su cui si fonda il romanzo è la parte umana di Donatello di cui vengono influenzati *intellect* e *disposition*:

It was perceptible that he had already had glimpses of strange and subtle matters in those dark caverns into which all men must descend, if they would know anything beneath the surface and illusive pleasures of existence. And when they emerge, though dazzled and blinded by the first glare of daylight, they take truer and sadder views of life forever afterwards. (p. 162)

Rispetto alla similare rielaborazione platonica della caverna, questi 'uomini' entrano nel mondo ctonio e riescono a uscirne, ovvero ne escono dopo essersi accorti di avervi vissuto da sempre, e vengono accecati dal prorompere della luce. La vita che hanno vissuto, il sogno o illusione che la realtà sia ciò che si vede, è interrotta dall'evento traumatico che li costringe a rivedere i propri valori e il proprio attaccamento a essi: come Donatello, si scoprono schiavi o detentori di un potere atavico, di una violenza primigenia cui non possono negare una via di sfogo. Il delitto è dunque reiterazione simbolica del viaggio iniziale dei personaggi attraverso le catacombe, nelle quali, a

seguito dell'epifania del modello, viene fatta intuire la natura del *casus belli* che la narrazione ha per oggetto.

Il messaggio è dunque pessimistico, e non può che richiamare l'esperienza hawthorniana della per lui quasi fallimentare stagione trascendentalista. Il tentativo di far coincidere natura e morale, principio ed etica, non può che trovare un limite nella spinta individuale e individualistica, che si traduce a sua volta nell'impossibilità di concordare un codice di comportamento, di azione e di retribuzione che non siano intaccati dall'istintualità di fondo. È riferito questo processo di risalita dal sogno alla realtà, ossia dagli inferi dell'inconscio alla tremenda luce della consapevolezza:

He showed now a far deeper sense, and had an intelligence that began to deal with high subjects, though in a feeble and childish way. He evinced, too, a more definite and nobler individuality, but developed out of grief and pain, and fearfully conscious of the pangs that had given it birth. Every human life, if it ascends to truth or delves down to reality, must undergo a similar change; but sometimes, perhaps, the instruction comes without the sorrow; and oftener the sorrow teaches no lesson that abides with us. In Donatello's case, it was pitiful, and almost ludicrous, to observe the confused struggle that he made; how completely he was taken by surprise; how ill-prepared he stood, on this old battlefield of the world, to fight with such an inevitable foe as mortal calamity, and sin for its stronger ally. (p. 162)

Il punto è, dunque, il valore del peccato rispetto alla morale. L'analogia del mondo come campo di battaglia, dell'inevitabile nemico come l'eventualità calamitosa della morte, il cui alleato è rappresentato dal peccato, concorrono a trasfigurare la situazione specifica degli attori del presente dramma in un'universalità umanamente condivisa che sottolinea la problematicità di fondo dell'umano esistere.

Tuttavia, oltre a essere uomo, Donatello è al contempo fauno, ovvero rappresentazione traslata di un'arcaicità rimossa che ha radice nel mito. Egli mette insieme corporalmente, nell'ambiguità che gli viene attribuita dagli amici con il riferimento alle sue orecchie, stagioni viventi e mondi perduti che richiamano istinti a lui non del tutto comprensibili<sup>6</sup>. Nell'ottica del suo spirito arcaico, gli istinti ferini e le conseguenze del loro esercizio – ovvero la colpa derivante dal delitto commesso – nulla hanno di peccaminoso. L'aver ceduto a tali istinti, alla natura di cui essi sono espressione, unitamente alla somiglianza con il fauno messa in rilievo in modo a mano a mano più serio, ha riaperto in Donatello la questione morale, ovvero quanto della genuina natura originaria sia lecito manifestare e quanto invece sopprimere.

### **Natura e costituzione del peccato**

Il peccato è dunque tale solo se esiste la legge; e sebbene la legge – anche quella pagana, per non parlare di quella evangelica – condanni comunque l'omicidio, si fa pressante una legge più alta e incomprimibile, che esige vendetta e che è maggiormente conforme alla natura convenzionale delle cose e degli enti senzienti. In quanto uomo e fauno a un tempo, Donatello è lacerato in effetti tra due 'campi di battaglia': quello fisico e fisiologico della naturalità pura e semplice, dell'istinto che determina l'azione, e quello della cultura; e quanto più il soggetto rinuncia alle proprie pulsioni, tanto più, d'altra parte, si sente colpevole, snaturato<sup>7</sup>.

Conviene ribadire che non si tratta necessariamente della cultura cristiana, ma di un insieme di valori culturalmente condivisi (come il non uccidere), nei quali però l'entità preternaturale e antecedente di molto a ogni legge comunitaria non può rispecchiarsi. Togliendo la vita al modello di Miriam, Donatello si è trovato – lo ripetiamo – ad affermare tale libertà, che lo colloca fattualmente al di fuori delle leggi

---

<sup>6</sup> Ciò è in linea con la tematica detta del 'fanciullino': l'essere del tutto naturale spesso non ha piena cognizione (come del resto non l'ha Donatello al principio della trasformazione) delle pulsioni che gli sono proprie.

<sup>7</sup> Questo concetto sarà poi esplicitato scientificamente da Freud; lo stesso sentimento è ravvisabile in *The Scarlet Letter* nella lacerazione degli amanti tra istinto naturale e repressione; cfr. Fabienne Guillen, *La Lettre écarlate: La subversion éthique du féminin*, in *Nathaniel Hawthorne: La fonction éthique de l'oeuvre/Narrative and the Ethical*, a cura di Annick Duperray e Adrian Harding, Publibook, Paris 2006, p. 96.

dell'uomo colto, ponendolo in relazione con l'istinto delle bestie (di cui condividerebbe certe fattezze) o con l'arbitrio degli dèi (con i quali il fauno condivide parzialmente la natura). Il suo stato di *despondency* è il risultato del processo di razionalizzazione che segue il misfatto e che si compie nell'ambiente ideale, nella *humus* in cui la preternaturalità arcadica (e dunque panica) è ancora vivida e presente.

Si è già detto di come Donatello e Miriam possano essere considerati *Doppelgänger* reciproci, l'uno il doppio dell'altra nel vivere diadicamente l'esperienza del peccato e della colpa. Miriam rappresenta, tuttavia, la faccia più disinvolta e moralmente senza scrupoli dell'azione irrazionale; ella agisce per impulsi, o meglio ne è la mente, mentre Donatello viene da lei direttamente instradato all'atto criminoso. Miriam è più matura, disinibita, velatamente fatalista, come appare dalle battute che scambia con Donatello nel giardino di Villa Medici:

I accept my own misery, [...] my own guilt, if guilt it be; and, whether guilt or misery, I shall know how to deal with it. But you, dearest friend, that were the rarest creature in all this world, and seemed a being to whom sorrow could not cling—you, whom I half fancied to belong to a race that had vanished forever, you only surviving, to show mankind how genial and how joyful life used to be, in some long-gone age—what had you to do with grief or crime?  
(p. 121)

Dei due, è lei a trovare più facilmente giustificazione per il crimine che ha originato e a trasporlo su un piano sovraetico, mentre la maturazione di Donatello attraverso l'esperienza del peccato e della colpa ne modifica i tratti classici, prassitelei, del *bon sauvage* arcadico, facendogli implicitamente assumere quelli del fauno panico e animalesco. Miriam, al contrario, non va soggetta, apparentemente, a una metamorfosi, a una trasformazione in tal senso. Nella narrazione, invece, la sua figura risulta speculare a quella di Beatrice Cenci (immortalata da Guido Reni e custodita a Palazzo

Barberini)<sup>8</sup>, e ciò ancor prima dell'uccisione del modello. Nel capitolo VII, dal titolo "Beatrice", Miriam e Hilda discutono della copia del ritratto di Beatrice che Hilda stessa ha eseguito. Per Miriam, questa "exquisite copy" coglie la vera Beatrice, quella di Guido, "she that slept in the dungeon, and awoke, betimes, to ascend the scaffold" (p. 38). L'autrice stessa non è in grado di cogliere che cosa, nel ritratto, dia alla figura una tale "mysterious force":

She knows that her sorrow is so strange and so immense, that she ought to be solitary forever, both for the world's sake and her own; and this is the reason we feel such a distance between Beatrice and ourselves, even when our eyes meet hers. It is infinitely heartbreaking to meet her glance, and to feel that nothing can be done to help or comfort her, knowing the hopelessness of her case better than we do. She is a fallen angel—fallen, and yet sinless; and it is only this depth of sorrow, with its weight and darkness, that keeps her down upon earth, and brings her within our view even while it sets her beyond our reach. (p. 38)

In questo senso, Hilda sta a Miriam come Kenyon sta a Donatello, e la scena succitata ha funzione anticipatoria, preconizzatrice rispetto al ruolo che Miriam assumerà nel *dénouement* della trama; nella scena, a sua volta, col senno di poi si può leggere Miriam quale Beatrice *post litteram*. La questione morale che si pone, rispetto al personaggio storico della Cenci, è se in effetti ella possa essere considerata colpevole per aver compiuto un atto per cui la società e la legge – ecclesiastica e secolare – l'hanno condannata, oppure se tale atto non sia stato invece dovuto e necessario.

---

<sup>8</sup> La figura di Beatrice rientra nella materia storica reinterpretabile in senso gotico. La vicenda del romanzo in questione la fa propria per esprimere la 'modernità' della figura, che si reincarna in un omologo (allora) contemporaneo, quello di Miriam. L'evocatività del nome 'Beatrice', che contrasta palesemente con il fatto di sangue di cui è protagonista, è simile a quella suscitata dal nome 'Miriam', versione ebraica di 'Maria', e suggerisce una volontà di sottolineare l'antitesi e la relazione a un tempo fra le varie figure.

È Hilda stessa, inconsapevolmente, a fornire la risposta: Beatrice è angelo caduto e, insieme, senza peccato; è in tale aporia che si gioca il senso del futuro ‘dramma’ su cui s’incetra la trama. La parziale giustificazione di Beatrice, infatti, non conduce al suo venir scagionata e perciò esonerata dalla punizione: rimane angelo caduto, e in quanto tale deve subire l’espiazione che il suo atto legalmente richiede. Allo stesso tempo, però, su un piano più elevato, ella rimane anche senza peccato, ovvero non toccata da una colpa morale definita in senso religioso. Si nota qui tutta la discrasia creatasi nel sistema valoriale hawthorniano, che equivale alla lacerazione tra una legge consolidata e irrigidita entro termini storici ben definiti e l’impulso a riconoscere una più alta legge spirituale, una compensazione che, in certi casi, giustifica un atto considerato di per sé abominevole. Inoltre, ciò sottolinea l’incapacità ascritta alla legge umana di comprendere in sé tali casi eccezionali e, a causa dei propri meccanismi legalistici, di fornire al soggetto le attenuanti che moralmente gli spetterebbero<sup>9</sup>.

### **Corrispondenze**

Dal punto di vista morale si è perciò di fronte a una sconfitta del sistema, che peraltro è il male minore rispetto alla teorica possibilità, altrimenti, che la giustizia venga sempre e comunque amministrata secondo parametri individuali e particolaristici, e che ciò dia adito al caos. Hilda, tanto dichiaratamente protestante, dal nome così gotico, così ‘germanico’, può ben corrispondere al lato più dolorosamente razionale dell’autore, allorché riassume un punto di vista chiaro e inequivocabile: “It was terrible guilt, an inexpressible crime, and she feels it to be so. Therefore it is that the forlorn creature so longs to elude our eyes, and forever vanish away into nothingness! Her doom is just” (p. 39). La lapidaria osservazione, che pare smentire la profonda empatia che l’ha preceduta, in realtà va a comporre a parole la scissione del sentire autorale di cui si è detto. Pur comprendendo che l’azione di Beatrice era forse inevitabile, altrettanto inevitabile è il fato che l’attende per averla compiuta; tanto che, al tentativo di Miriam di giustificarne il risultato, il narratore aggiunge:

---

<sup>9</sup> Si veda Laura Hanft Korobkin, *The Scarlet Letter of the Law: Hawthorne and Criminal Justice*, in *Novel. A forum on Fiction*, vol. 30, No. 2 (Winter, 1997), pp. 193-217.

As Miriam gave utterance to these words, Hilda looked from the picture into her face, and was startled to observe that her friend's expression had become almost exactly that of the portrait; as if her passionate wish and struggle to penetrate poor Beatrice's mystery had been successful. (p. 39)

Ha quindi luogo una piena immedesimazione del personaggio finzionale con quello storico attuata attraverso il mezzo artistico, a sua volta prodotto da un mezzo costituito dal personaggio Hilda, doppio narrativo dell'autore.

Una simile immedesimazione si è già notata a proposito del busto di Kenyon, che assume i tratti ferini che – afferma il narratore – erano visibili su Donatello al momento del delitto. Spingendosi anche oltre, si potrebbe leggere nella contemplazione del quadro il momento in cui Miriam inizia ad accarezzare la morte del modello quale soluzione alla persecuzione da parte di questi. Miriam vede in Beatrice quello che presto essa stessa diverrà. In qualche modo, attraverso le note vicissitudini della realtà fattuale stimulate dal correlativo oggettivo rappresentato dal dipinto, inizia a giustificare moralmente l'esecuzione del proposito omicida, pur nell'atroce consapevolezza – riflessa nel destino cui andò incontro la Beatrice storica – del costo umano di tale intento.

### **Voragini e lacune**

Il capitolo XVIII (dove il delitto viene solo implicato, ma mai esplicitamente riferito) si apre con la descrizione notturna dei Fori; in particolare si menziona il Lacus Curtius. Esistono diverse leggende che cercano di spiegare il nome di questo perimetro. Secondo Varrone, si tratterebbe di un luogo dichiarato sacro perché colpito da un fulmine sotto il consolato di Gaio Curzio Filone, nel 445 a.C.<sup>10</sup> Sia Varrone sia Livio riferiscono anche un'altra tradizione, secondo cui, durante la guerra conseguente al ratto delle donne sabine, il sabino Mezio (o Mevio) Curzio avrebbe cercato scampo nel

---

<sup>10</sup> Varrone, *De lingua Lat.*, V, 150.



detto *lacus* (una zona allora paludosa) dopo aver ucciso il romano Osto Ostilio, finendo quasi per morirvi annegato<sup>11</sup>.

È tuttavia solo Livio a narrare estesamente una terza leggenda, quella che poi Kenyon condivide con gli amici nel corso delle peregrinazioni notturne per i Fori. In tempi remoti, si sarebbe aperta in quel luogo una voragine senza fondo che si sarebbe richiusa solo quando il giovane Marco Curzio, con indosso i paramenti militari, si lanciò in essa adempiendo così un oscuro pronunciamento degli àuguri<sup>12</sup>.

Hawthorne mostra di conoscere bene la vicenda, e pare che questa rivestisse per lui un certo valore. Curzio è in seguito nominato in *Our Old Home* (1863), dove, narrando di un ricevimento ‘politico’ cui era stato invitato in qualità di console, l’autore afferma:

when the Lord Mayor invited me to his feast, it was a piece of strategy. He wanted to induce me to fling myself, like a lesser Curtius, with a larger object of self-sacrifice, into the chasm of discord between England and America, and, on my ignominious demur, had resolved to shove me in with his own right-honorable hands, in the hope of closing up the pit forever.<sup>13</sup>

Attraverso l’articolata ma chiarissima allegoria politica, Hawthorne vuole esprimere ironicamente la propria convinzione che il politico inglese voglia servirsi di lui come blando capro espiatorio, offrendolo, per così dire, alle critiche degli astanti e sfruttando il suo essere americano per suscitare una diatriba di natura culturale tra Stati Uniti e

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, 149; Livio, *Ab Urbe cond.*, I, 13.

<sup>12</sup> *Eodem anno, seu motu terrae seu qua vi alia, forum medium ferme specu vastu conlapsum in inmensam altitudinem dicitur; neque eam voraginem coniectu terrae, cum pro se quisque gereret, expleri potuisse, priusquam deum monitu quaeri coeptum, quo plurimum populus Romanus posset: id enim illi loco dicandum vates canebant, si rem publicam Romanam perpetuam esse vellent. Tum M. Curtium, iuvenem bello egregium, castigasse ferunt dubitantes, an ullum magis Romanum bonum quam arma virtusque esset, et silentio facto temple deorum immortalium, quae foro imminent, Capitoliumque intuentem et manus nunc in caelum, nunc in patentes terrae hiatus ad deos manes porrigentem se devovisse; equoque deinde quam poterat maxime exornato insidentem armatum se in specum inmisit, donaque ac fruges super eum a multitudine virorum ac mulierum congestas, lacumque Curtium non ab antiquo illo T. Tati milite Curtio Mettito, sed ab hoc appellatum* (*Ibid.*, VII, 6).

<sup>13</sup> *Our Old Home*, in *The Complete Works of Nathaniel Hawthorne*, cit., vol. I, p. 402.

Gran Bretagna. La voragine di per sé viene, invece, espressamente nominata fuor di metafora negli *Italian Note-Books* alla data del 1° marzo, in riferimento a una visita a Palazzo Borghese:

It depresses the spirit to go from picture to picture, leaving a portion of your vital sympathy at every one, so that you come, with a kind of half-torpid desperation, to the end. On our way down the staircase we saw several noteworthy bas-reliefs, and among them a very ancient one of Curtius plunging on horseback into the chasm of the Forum. It seems to me, however, that old sculpture affects the spirits even more dolefully than old painting; it strikes colder to the heart, and lies heavier upon it, being marble, than if it were merely canvas.<sup>14</sup>

Il passo è significativo, poiché il riferimento al bassorilievo raffigurante l'atto di Curzio si colloca tra due annotazioni prettamente estetiche, che riportano alla desolazione delle gallerie romane sperimentata da Hilda e al giudizio di Hawthorne sulla scultura marmorea: la pregnante solidità del marmo accentuerebbe, negli occhi dell'osservatore, l'azione disgregante del tempo evidente nelle vestigia antiche, sulle quali anche gli atti più virtuosi finiscono con l'essere rappresentati – o col sopravvivere fino al presente – in modo tristo e antieroico.

Queste suggestioni riappaiono in termini molto vividi durante la peregrinazione notturna nei Fori, in cui Kenyon racconta la leggenda curzia nell'ultima versione di Livio:

Imagine the great, dusky gap, impenetrably deep, and with half-shaped monsters and hideous faces looming upward out of it, to the vast affright of the good citizens who peeped over the brim! There, now, is a subject, hitherto unthought of, for a grim and ghastly story, and, methinks, with a moral as deep as the gulf itself. Within it, beyond a

---

<sup>14</sup> *French and Italian Note-Books*, cit., p. 111.

question, there were prophetic visions—intimations of all the future calamities of Rome—shades of Goths, and Gauls, and even of the French soldiers of today. It was a pity to close it up so soon! I would give much for a peep into such a chasm.<sup>15</sup> (p. 98)

Il contenuto del passo, che riporta a un'ambientazione misteriosa, riflette nelle susseguenti parole di Miriam il significato simbolico del *chasm* stesso, che fa acquisire alla scena caratteristiche sempre più fantasmagoriche:

The chasm was merely one of the orifices of that pit of blackness that lieth beneath us, everywhere. The firmest substance of human happiness is but a thin crust spread over it, with just reality enough to bear up the illusive stage scenery amid which we tread. It needs no earthquake to open the chasm. A footstep, a little heavier than ordinary, will serve; and we must step very daintly, not to break through the crust at any moment. [...] All the armies and the triumphs have marched into the great chasm, with their martial music playing, as they stepped over the brink. All the heroes, the statesmen, and the poets! All piled upon poor Curtius, who thought to have saved them all! I am loath to smile at the self-conceit. (pp. 98-99)

Il riferimento al Lacus Curtius è punto di convergenza simbolico di diverse istanze. Da una parte, richiamando il passato repubblicano di Roma, ha una rilevanza politica: l'atto di Curzio rappresenta la parte più candida e idealistica del passato che Roma rappresenta, ed è cifra distintiva dell'ideale politico puro, il sogno di un *commonwealth* governato dall'ideale eroico dei suoi esponenti più virtuosi, pronti a sacrificare se stessi per il bene dello Stato. Dall'altra, richiama la necessità espiatoria propria di ogni mito politico e fondativo. La voragine 'richiede' sangue per essere colmata e per espiare una

---

<sup>15</sup> Quello che l'autore fa esplorare ai personaggi non è il Lacus reale evocato nella leggenda, poiché il luogo esatto fu identificato solo nel 1903 da Giacomo Boni. Similmente, anche quella che è descritta nel romanzo come la Rupe Tarpea non corrisponde al sito storico generalmente identificato come tale.

non specificata colpa collettiva che però accomuna – nel caso di Curzio – tutti i cittadini. Curzio offre se stesso e ciò che di meglio la romanità ha da offrire: il proprio valore e le proprie armi o insegne. Con il suo sacrificio porta la salvezza; ma il suo sacrificio è anche, implicitamente, perdita della parte migliore di Roma, la quale in seguito effettivamente diverrà essa stessa un *melting-pot* pauroso, un *monstrum* corrotto e ingestibile che in Hawthorne si fa a sua volta cifra dell'umana condizione in generale, dove i valori vengono puntualmente disattesi e, a causa dell'innata natura peccaminosa, è possibile ogni tipo di nefandezza<sup>16</sup>. La voragine del *lacus* è dunque rappresentativa della Storia nel suo complesso e della tragicità che la caratterizza.

### **Sangue, sacralità, innocenza**

Nel romanzo, la versione relativa al cavaliere Curzio è l'unica a essere citata apertamente. È tuttavia ragionevole inferire che, essendo a conoscenza di questo particolare mito, Hawthorne conoscesse anche le versioni alternative menzionate nelle medesime fonti. Una tradizione alternativa, riguardante Mezio Curzio, ha come fulcro la lotta derivante dal ratto delle Sabine. Mezio uccide Osto Ostilio combattendo quale paladino per vendicare il furto e la violazione delle connazionali; poi rimane bloccato nella palude che da lui prenderebbe il nome. È indicativo che l'atto che Donatello commetterà successivamente alla passeggiata nei Fori abbia una simile motivazione. Uccide il modello per una questione di rivalità e di onore contro chi egli reputa abbia per Miriam un interesse erotico e morboso. Così facendo, finisce lui stesso, metaforicamente, nella palude curzia, moralmente imbrigliato nel sistema etico le cui leggi ha infranto. Altrettanto simbolicamente, va ad aggiungersi alla lista di coloro che hanno sparso sangue nel corso della storia di Roma e che Kenyon dice aver contribuito a nutrire la voragine nel Foro:

---

<sup>16</sup> Se il peccato sia assimilabile al 'leviathan' rappresentato da Melville nel suo *Moby Dick* resta dibattuto; tuttavia, la tendenza umana è riconosciuta da Hawthorne come irrimediabilmente volta all'autodistruzione, come nell'emblema di Acab; ciò riporta alla nozione calvinista di 'depravazione innata', che si trasferisce però, problematicamente, anche ai sistemi creati dall'uomo per autogovernarsi, e di lì al sistema religioso che si fa temporale (Leon Harold Craig, *The Platonic Leviathan*, University of Toronto Press, Toronto – Buffalo – London 2010, spec. il cap. 5, "The Causes of a Commonwealth").

Doubtless, [...] all the blood that the Romans shed, whether on battlefields, or in the Coliseum, or on the cross—in whatever public or private murder—ran into this fatal gulf, and formed a mighty subterranean lake of gore, right beneath our feet. The blood from the thirty wounds of Caesar’s breast flowed hitherward, and that pure little rivulet from Virginia’s bosom, too! Virginia, beyond all question, was stabbed by her father, precisely where we are standing. (p. 99)

Virginia viene uccisa dal padre che ne vuole preservare la purezza. La causa di tutto è la macchinazione di Appio Claudio, che la voleva per sé. Il fatto di sangue che ne scaturisce è rilevante nella storia di Roma sia politicamente sia moralmente, divenendo una tragedia esemplare che si collega all’esercizio indiscriminato e cupido del potere e alla terribile necessità di versare sangue (talvolta anche sangue innocente) per proteggere valori superiori e ideali di natura morale. Il riferimento alla storia di Virginia è dunque altrettanto indicativo del sentimento puramente amoroso che circonda il delitto di Donatello, che è tragicamente portato a uccidere in nome di una virtù superiore e di un codice morale diverso da quello civilmente legislativo.

Si tratta d’un *pharmakós*, di un necessario versamento di sangue che richiama i miti della Roma arcaica. Lo spazio che va dal Foro al Campidoglio, esso stesso spazio sacrale inviolabile, racchiude nelle stratificazioni che contiene l’emblema stesso della storia, che non è solo storia di Roma. Tuttavia, se è vero che l’antichità romana (che non si manifesta mai del tutto nella sua maestosa vetustà a causa dell’“Italian climate [which] robs age of its reverence and makes it look newer than it is” [p.100]) è presa ad allegoria di un universale passare e dipanarsi dei tempi, l’intervento del narratore nella storia e nelle descrizioni è atto a dare all’antichità germanica (“Gothic”, nelle sue parole) un valore molto maggiore e più intimo, più sentito:

Nature takes an English ruin to the heart, covering it with ivy, as tenderly as Robin Redbreast covered the dead babes with forest

leaves. She strives to make it a part of herself, gradually obliterating the handiwork of man, and supplanting it with her own mosses and trailing verdure, till she has won the whole structure back. But, in Italy, whenever man has once hewn a stone, Nature forthwith relinquishes her right to it, and never lays her finger on it again. Age after age finds it bare and naked, in the barren sunshine, and leaves it so. Besides this natural disadvantage, too, each succeeding century, in Rome, has done its best to ruin the very ruins, so far as their picturesque effect is concerned, by stealing away the marble and hewn stone, and leaving only yellow bricks, which never can look venerable. (p. 101)

Si evidenzia, qui, una *Weltanschauung* che ha in sé molto più che non l'ammirazione per il *genius loci* anglosassone e il clima che ne caratterizza i panorami. La personificazione della natura come entità para-senziente che riporta entro il proprio utero, in qualche modo riscattandolo, ciò che l'uomo ha creato, ha una forte impronta panteistica che il trascendentalismo aveva ben messo in luce<sup>17</sup>. La necessità di un operato umano che sia conforme al parametro 'ecologico' naturale è colonna portante dell'opera di Thoreau, ma si riscontra anche in Whitman e nella percezione emersoniana dell'esistenza come confarsi alla naturalità di fondo che caratterizza l'origine dell'essere umano, spinoziana espressione di una natura 'naturante', la quale crea consolidando la propria materia in forme sempre più senzienti, sino ad arrivare all'uomo.

Qui, invece, Roma rappresenta l'esatto opposto: una sfida alla natura, un *opificium* che tende, da una parte, all'inevitabile disfacimento che caratterizza l'operato umano, e dall'altra a una brutalizzazione della natura stessa, un 'incivilimento' snaturante. Di tale operato ciò che rimane è un vuoto aborto, un'incrostazione che neppure la natura può

---

<sup>17</sup> Come ha sintetizzato Richard Hardack: "Emerson sacralizes [...] the source of natural law, and [...] the occult relation between man and the vegetable world" (*Not Altogether Human*, cit., p. 70). Di questa stagione trascendentalista Hawthorne trattiene il potere figurale della natura. Donatello è dunque interpretabile come 'occulta' manifestazione delle istanze 'terragne', propriamente vegetative, e si confà pienamente allo stato di cose che rappresenta. È, in questo senso, una figura trascendentale, che mette in relazione (come l'*Inuus* latino) gli esseri senzienti con il potere generativo della terra. Cfr. anche *ibidem*.

riportare nel suo intimo, entro la sua origine. Marmo e mattoni sono qui sinonimo di umana plasticità e si contrappongono all'edificio nordico coperto di muschi e di edera, il cui potere consumante è giusto emblema di tale prerogativa naturale.

L'Urbe, perciò, paga il fio della propria storia e modalità di sviluppo, catalizzando le colpe collettive in quel baratro che la "aesthetic company" e il fauno contemplano nella loro camminata notturna. Dalla colpa universale si passa dunque alla colpa individuale. La 'trasformazione del fauno' (che dà il titolo al capitolo XIX) si attua precisamente ai bordi d'un altro precipizio preguo di significato, quello della Rupe Tarpea, da cui venivano gettati i traditori della Patria e dell'onore. Prima che abbia luogo il fatto di sangue, Miriam contempla la sua profondità:

"It would be a fatal fall still", she said to herself, looking over the parapet, and shuddering as her eye measured the depth. "Yes; surely yes! Even without the weight of an unburdened heart, a human body would fall heavily enough upon those stones to shake all his joints asunder. How soon it would be over!" (p. 104)

La cavità senza fondo richiama facilmente le parole che Donatello pronuncerà in seguito, nel suo palazzo avito, circa la torre. Ma questo precipizio è aperto e insondabile, molto diverso dalla fonte di raccoglimento che la torre è capace di suscitare al proprio interno. Si tratta di un abisso di colpa, che fino a questo momento non è chiaro in quale modo attanagli Miriam. Solo nel (falso) scioglimento finale, quando il narratore, in una sezione aggiunta al suo scritto, dà una più chiara ma poco credibile spiegazione del 'non detto' che genera il romanzo, emergono un poco le vicende anteriori al delitto che la riguardano.

I dolori di Miriam, che hanno a che fare con un segreto ch'ella non rivela mai, hanno infatti origine molto prima dell'omicidio del modello, e ineriscono a un ambito morale nel cui contesto la giovane diviene la vera colpevole dell'omicidio. Il suo passato e le implicazioni di esso appaiono sempre torbide e caratterizzate da un'ambiguità di fondo di cui Donatello, per una fatale attrazione, diviene complice e, in ultimo, fautore.

È per un passato di cui, certo, non è *di per sé* colpevole che Miriam è perseguitata dal modello; ed è per un mero susseguirsi di eventi che il modello viene assassinato proprio nel precipizio in cui Miriam si è specchiata e in cui è metaforicamente già caduta a causa del suo “overburdened heart”.

L'essenza del Fauno, invece, si esplica principalmente in un mondo interiore ‘concavo’, raccolto, la cui sino a questo momento schiva e privata natura si deve ora confrontare con lo stesso abisso cui l'amore per Miriam lo ha condotto, e nel quale anch'egli perde la propria connotazione d'innocenza. Il fascino del proibito, dell'ignoto di cui lei è portatrice, si fa sentire sulla Rupe Tarpea in questi termini:

He seemed to feel that perilous fascination which haunts the brow of precipices, tempting the unwary one to fling himself over for the very horror of the thing, for, after drawing hastily back, he again looked down, thrusting himself out farther than before. He then stood silent a brief space, struggling, perhaps, to make himself conscious of the historic associations of the scene. (p. 104)

In questa caratterizzazione psicologica, il fauno Donatello subisce il sublime incanto adrenalinico, il piacere del proibito e dell'orrore. A questo s'unisce una peculiare sindrome di Stendhal, ovvero l'associazione di ciò che vede con ciò che esso ha significato storicamente nei secoli, l'immedesimazione dell'*allora* nel *qui* e nell'*ora*, in un luogo così pregno di significati storici e simbolici. Si tratta, molto semplicemente, di una sensazione del tutto estetica, che però si correla ai motivi per cui quel luogo ha assunto tale *ominous fame*:

“Who are they,” said he, looking earnestly in her face, “who have been flung over here in days gone by?” “Men that cumbered the world,” she replied. “Men whose lives were the bane of their fellow creatures. Men who poisoned the air, which is the common breath of all, for their own selfish purposes. There was short work with such



men in old Roman times. Just in the moment of their triumph, a hand, as of an avenging giant, clutched them, and dashed the wretches down this precipice.” “Was it well done?” asked the young man. “It was well done,” answered Miriam. “Innocent persons were saved by the destruction of a guilty one, who deserved his doom.” (p. 104)

Sia lo spazio dei Fori sia, nello specifico della scena che si sta analizzando, quello della Rupe Tarpea sono spazi sacrali. Ciò risalta, ad esempio, nell’ulteriore versione che riguarda la formazione del *lacus*. Esso rappresenterebbe un *vulnus* divinamente creato e, dunque, interdetto. Ciò si collega bene alle altre due leggende, che sono legate al versamento del sangue, fonte sacrale e interdidente per eccellenza<sup>18</sup>. Nel loro breve viaggio, gli amici del Fauno e il Fauno stesso si muovono in effetti in uno spazio sacro, la cui estensione è magnificata – e il cui valore è mitizzato – dall’oscurità della notte. Essi calcano i luoghi in cui la Storia si è fatta e compiuta; questi luoghi divengono simbolo suggestivo dell’essenza storica e mitica. Ciò che Kenyon illustra (esprimendo in ogni caso un giudizio negativo) e che Miriam sottolinea (rievocando una supposta umana colpa universale) è preparatorio per la cena che seguirà. Col delitto, compiuto sulla Rupe Tarpea (altro luogo pregno di significati sacrali), Donatello reitererà uno degli atti che hanno reso Roma ciò che essa è.

Il parallelismo tra la voragine storico-mitica e quella dell’umana esistenza diventa qui spia della norma che regola l’azione morale di Miriam. La scena teatrale del mondo ordinario, ovvero della vita individuale e collettiva, si compone di una felicità così fragile da poter essere lacerata a un tocco o passo più pesante del dovuto. È un’osservazione, questa, che si applica all’edificio storico in generale, che trascina se stesso attraverso le ere ed è destinato a terminare nell’unica eventualità possibile: nel nulla che è risultato della sua illusorietà.

---

<sup>18</sup> Si pensi al concetto di sacrificio e di riscatto nell’ambito del Cristianesimo. Complessivamente, nell’opera di Hawthorne: “all the passions allied to crime,— pride, in its intensity, avarice with its steely gripe, and unrelenting conscience, are to be expiated in the house built on injustice”, dove la ‘casa’ è l’edificio umano in generale, costitutivamente destinato a espiare una colpa collettiva (Brian Harding, *Nathaniel Hawthorne: The Contemporary Context*, Helm Information, Mountfield 1998, vol. I, p. 559).

Il discorso di Miriam, in relazione al Lacus Curtius e alla Rupe Tarpea, sulla quale si compie il delitto, ha dunque riflessi cosmici, universali; e tuttavia alla base di esso si colloca la riflessione sulla fatalità che regola i destini individuali e che, in questa prospettiva, esclude del tutto una Provvidenza di sorta. Infatti, Hilda (che pure, come si è visto nel caso della Cenci, ha dimostrato una certa fatalità di fondo) è avversa alle implicazioni di tale argomentazione:

It grieves me to speak thus, Miriam, [...] It seems to me that there is no chasm, nor any hideous emptiness under our feet, except what the evil within us digs. If there be such a chasm, let us bridge it over with good thought and deeds, and we shall tread safely to the other side. It was the guilt of Rome, no doubt, that caused this gulf to open; and Curtius filled it up with his heroic self-sacrifice and patriotism, which was the best virtue that the old Romans knew. Every wrong thing makes the gulf deeper; every right one helps to fill it up. As the evil of Rome was far more than its good, the whole commonwealth finally sank into it, indeed, but of no original necessity. (p. 99)

Quella di Hilda è una posizione cristiana; ma la costruzione quasi meccanica del pensiero ha un che di semplicistico rispetto alla sottile formulazione di Miriam, il che porta a ritenere che sia volutamente tale.

La nozione secondo cui i mali del mondo si potrebbero risolvere (cioè che la voragine si potrebbe riempire) opponendo alle azioni malvagie azioni virtuose ha una matrice religiosa tesa a contrastare al concetto di male come inestricabilmente legato a quello di mondo, di materia. Ad esempio, mentre per Hilda la natura delle cose è materia inerte che è la nostra volontà a definire di volta in volta come male o bene sulla base di un atto mentale e dell'azione conseguente, per Miriam il male è inerente al mondo, del quale gli individui e le collettività ch'essi compongono sono parte indistinguibile, e tale male tende all'annichilimento di ogni costrutto razionale secondo la "original necessity" che invece Hilda vorrebbe sconfessare. Si tratta di due modalità

diverse di approccio alla realtà, quella di Miriam, che è fulcro del romanzo, e quella pietistica di Hilda, le cui sicurezze vengono scosse da questa professione di non-fede oscillante tra un moderato deismo e un fatale gnosticismo. Corrisponde inoltre alle rispettive visioni religiose dell'‘eretico’ Kenyon (attivo protestante che auspica le buone opere quale supremo atto di culto) e del ‘pio’ Donatello (monacale cattolico tendente alla contemplazione) esplicitate dai personaggi dialoganti sui *battlements* della magione tra gli Appennini.

Il pietismo di Hilda, in quanto tale, non è però privo di una buona dose di razionalismo. Ciò è evidente nell'osservazione circa l'empietà dello stato romano, che si può mettere in relazione con le teorie circa le cause del declino di Roma portate avanti da Gibbon, le cui conclusioni in materia dominarono gran parte del dibattito storico anglosassone fino alla metà dell'Ottocento. Per Gibbon, la fine di Roma era stata dettata dal degrado politico ma soprattutto sociale causato dalla disgregazione della famiglia, da pratiche licenziose, libertine (e libertarie), nonché dalla conseguente incapacità di una classe dirigente eticamente indebolita e corrotta di mantenere in vita l'ideale romano. Del resto, Marco Curzio, sul cui *lacus* passano Donatello e Miriam e che si colloca nella media antichità romana, può ben incarnare tutti quei valori di forza morale e sacrificio di sé che in seguito latiteranno nell'impero.

Curzio è un eroe repubblicano, e la Repubblica è lo stato che, trasformandosi in impero, perderebbe la capacità di operare per il bene. Nella posizione di Hilda, sebbene alquanto moralistica, si riescono a leggere le preoccupazioni storiche dell'autore, nonché della sua storia personale. Nella semantica estesa del termine *commonwealth*, calco quasi esatto di *respublica* e riferito, nel passo, *expressis verbis* a Roma, non si può non vedere riflessa e sovrapposta l'immagine di altri due grandi *commonwealth* propriamente tali: quello della madrepatria inglese e quello della natia Nuova Inghilterra, con i loro connessi valoriali di matrice protestante.

Hilda usa il termine in modo ambiguo, non rendendo chiaro nel contesto se lo stato cui si riferisce sia quello romano delle origini, oppure la repubblica in senso stretto, o ancora se invece lo intenda nel senso di stato in generale, riferito allora a Roma nella sua totalità e alla sua dissoluzione a causa del male che l'ha rosa dall'interno.

In quest'ultimo caso, il correlativo oggettivo più immediato sarebbe lo stato puritano di Cromwell, che si dissolse tornando, con la Restaurazione, a quello che i puritani di stretta osservanza considerarono una monarchia dissoluta e moralmente deprecabile. Nel primo caso, invece, la correlazione più aderente sarebbe con il sistema politico e religioso delle colonie americane, e rivelerebbe una critica cocente, e molto sottile, a un costruito valoriale cui comunque Hawthorne tiene perché ne è stato formato, e significherebbe affermare che, in definitiva, i mali di tale sistema erano molto maggiori dei benefici che esso portava, tanto da farlo collassare.

Seguendo questa falsariga, tra corrispondenze e (volute?) ambiguità, ci si chiede in che modo Hawthorne intendesse il collasso del sistema puritano. Esso non era crollato fragorosamente, bensì, su un processo di graduale erosione, si era innestato un lento *merging* nelle vicissitudini politiche e culturali della madrepatria. Quella della Nuova Inghilterra rimane dunque un'identità culturale che dopo l'indipendenza si spoglia dei suoi tratti marcatamente politici e fa confluire, nella compagine degli Stati Uniti nascenti, culture religiose lontane da quella puritana o anche protestante in generale. La rigidità etica calvinista rimane come dato strutturale e formativo, etico in senso stretto, come rivelano gli esiti del progresso americano alla luce della struttura religiosa puritana che avrebbe forgiato le coscienze ma che si fece, e del tutto, struttura sociale.

Sui mali del puritanesimo le idee di Hawthorne sono piuttosto chiare, sebbene egli non condanni mai univocamente la realtà storica del Leviatano che prevarica, mediante l'ordine religioso costituito, l'esercizio della libertà. Nel suo romanzo della maturità, dopo la naturale reazione degli anni giovanili, il reale viene presentato come troppo complesso per poter darne un qualsivoglia giudizio; e se l'approccio alla storia descritto in *The Marble Faun* non tende a una riconciliazione, a una quadratura cui ridurre i dilemmi di morale e azione, di libertà e colpa, è pur vero che attraverso il dramma allegorico di Donatello e di Miriam viene costruito un quadro in cui leggere in ottavo l'incapacità costitutiva dello spirito umano di determinarsi felicemente e adeguatamente secondo norme preordinate e spesso dettate da logiche sociali anziché ideali.

## Simbologia del delitto

L'azione 'panica' compiuta da Donatello viene abilmente nascosta ed evidenziata a un tempo grazie all'artificio della reticenza; è Hilda a osservare che cosa accade:

Hilda [...] was quietly opening [the door of the courtyard], when she was startled, midway, by the noise of a struggle within, beginning and ending all in one breathless instant. Along with it, or closely succeeding it, was a loud, fearful cry, which quivered upward through the air, and sank quivering downward to the earth. Then, a silence! Poor Hilda had looked into the courtyard, and saw the whole quick passage of a deed which took but that little time to grave itself in the eternal adamant. (p. 105)

Attraverso gli occhi del personaggio più puro si gioca il fatto – o misfatto – centrale per la narrazione. Causando evidentemente la morte del modello, Donatello sancisce il proprio passaggio da etereo eppur vitale essere delle campagne a nume protettore che tuttavia, nella violenza dell'atto, nell'eliminazione del modello suo doppio, non può che causare la metamorfosi di se stesso.

D'altronde, anche la primitività che gli altri personaggi gli ascrivono lo fa apparire quasi come fanciullo che attenda una ulteriore trasformazione. Il Donatello che conoscono non può che adempiere la propria natura e dunque accedere alla fase ulteriore e finale da essa prescritta. Scrive così, come notato, nell'"eternal adamant" il proprio destino e al contempo diventa ciò che è nato per essere, ovvero quella figura antitipicamente rappresentata dalla scultura prassitelea e ora realizzatasi. Tale farsi della *Bildungserfahrung* di Donatello viene descritta in termini ferini: "The glow of rage was still lurid on Donatello's face, and now flashed out again from his eyes" (*ibidem*). È qui che si inserisce il dilemma morale. Donatello agisce interpretando ciò che legge negli occhi di Miriam, vero vettore dell'azione violenta, e fa "what ought to be done to a traitor" (*ibidem*). In realtà, a questo punto, Donatello non conosce ancora la natura del legame tra Miriam e il modello. Ciò che compie è interpretabile come atto di pura

reazione, di pura protezione. È un atto personale, individuale e non mediato né tantomeno meditato, e in quanto tale contrario sia alla struttura sociale e alle sue convenzioni sia alla morale religiosa.

L'ambiguità morale della psicologia di Donatello e di Miriam è descritta in termini sovversivi:

The foremost result of a broken law is ever an ecstatic sense of freedom. [...] As their spirits rose to the solemn madness of the occasion, they went onward – not stealthily, not fearfully, but with a stately gait and aspect. Passion lent them (as it does to meaner shapes) its brief nobility of carriage. They trod through the streets of Rome, as if they, too, were among the majestic and guilty shadows that, from ages long gone by, have stained the bloodstained city. (p. 108)

L'euforia che accompagna il crimine si esprime tra le vie della città, storicamente sede dei misfatti più efferati; il piano morale è però sovvertito, poiché le 'ombre' condannate a vagarvi sono in qualche modo giustificate dalla necessità della storia (Miriam e Donatello si recano nuovamente nei Fori, rievocando l'assassinio di Cesare e assimilandosi ai suoi uccisori). Insomma, ciò che la storia o la giustizia universale richiede spesso non si adatta alle convenzioni sociali o legali che l'umanità si è data. Il narratore, pur empatico nei confronti della coppia, lascia in ogni caso trasparire un giudizio moralmente negativo; i due sono definiti "unhappy", "guilty", come novelli Adamo ed Eva, poiché il sovvertimento della morale comune porta comunque conseguenze nefaste.

Hawthorne non può concepire, pur nel suo anelito alla libertà, una destrutturazione della società in senso individualistico, dato che anche le convenzioni che talvolta condannano chi agisce al di fuori di esse servono a mantenere uno *status quo* al quale la società stessa si appoggia per sopravvivere. Indice di tale parere fondamentalmente negativo, sebbene sofferto, è la qualificazione della città, nella quale i millenari e necessari spargimenti di sangue hanno concorso al suo essere abitata da

ombre, alla sua decadenza. La colpa diviene dunque universale, poiché le basi su cui è stata compiuta sono comuni a ogni azione peccaminosa: “It is a terrible thought, that an individual wrongdoing melts into the great mass of human crime, and makes us – who dreamed only of our little separate sin – makes us guilty of the whole” (*ibidem*). È una colpa collettiva, di popolo – ben nota alla cultura puritana – che spesso assilla Hawthorne, e che ha radice nella tradizione veterotestamentaria<sup>19</sup>. Ancor peggio, talvolta l’azione criminosa diviene fondativa della società laddove si ponga come motore della trasformazione e del venire allo scoperto del suo vero carattere<sup>20</sup>. Crimine e peccato sono qui posti in rapporto di equipollenza in quanto l’uno espressione e l’altro definizione di uno stato naturale e innato, inevitabile. Questo sentimento è stato appena presentato dal riferimento al Lacus Curtius e ai miti latini dei quali i personaggi hanno dato la propria interpretazione.

Per i due innamorati, il crimine commesso è somma espressione della naturale potenzialità di peccare, che essendo inevitabile si attua in vari gradi e in vari modi per ciascuno. Donatello e Miriam sono perciò soltanto emblemi compiuti di ciò che in molti individui si realizza solo per epitome, e simboli in ottavo della relazione che lega il male alla necessità, l’azione violenta necessaria al progresso.

### **Ancora su fauno e libertà**

Il livello di lettura dell’atto criminoso di Donatello e Miriam può farsi anche più profondo e “interno”. Si è detto che in maniera diversa Donatello, Miriam e il modello sono facce di un medesimo oggetto. Pertanto il valore dell’uccisione di una di queste da parte degli altri due potrebbe anche essere considerato allegoricamente. Il modello, che è loro controparte, quale ambigua guida, quale residuo fantasmatico – o

---

<sup>19</sup> Utilissima a questo riguardo è la disamina di James K. Folsom, *Man’s Accidents and God’s Purposes: Multiplicity in Hawthorne’s Fiction*, College University Press, New Haven (Connecticut) 1963.

<sup>20</sup> È bene tenere presente che la Caduta è necessaria in quanto inevitabile, non in quanto auspicabile; in quest’ultimo caso, infatti, si avallerebbe quella che è stata definita *Fortunate Fall*, e che è, invece, aliena al principio di perfezione ed equilibrio rappresentato dal calvinismo e dalle successive evoluzioni del puritanesimo (come l’unionismo, cui Hawthorne fu esposto): “Hawthorne believed that moral growth cannot occur without sin and suffering”, ma al contempo non accettò mai la nozione che “sin is automatically redemptive” (Roy Male, *Hawthorne’s Tragic Vision*, Norton, New York 1994, p. 9).

‘fantasmagorico’ – di un passato con cui confrontarsi, si azzera dialetticamente come antitesi che ha compiuto la propria funzione, e di cui la diade Donatello-Miriam è ora la sintesi. A questo punto, Donatello come Fauno e Miriam come contraltare femminile (diremmo, come Fauna – o Fatua –, sua consorte) assurgono alla propria apollinea e tremenda libertà; divengono quindi soggetti morali del tutto indipendenti e tendenti verso un individualismo necessario e irreparabile che per esprimere se stesso deve decostruire, uccidendola, una parte di sé.

Riguardo alla materia mitica reinterpretata nel secolo XIX, Stefano Evangelista afferma:

In this sub-genre of the fantastic, mythological characters from antiquity reappear in post-classical time as ‘exiles’ or revenants, usually to take part in episodes of violence and trauma that re-enact the disjunction between ancient and modern ethical and social codes. The authors represent the modern condition in terms of the violent repression of its classical roots, mainly by the hands of Christianity; and antiquity, following the principles of Romantic Hellenism, emerges as a desirable but terrifying common heritage, whose regenerative and disruptive powers have only superficially been dominated by the new order.<sup>21</sup>

Evangelista si riferisce in particolare a Vernon Lee e a Walter Pater (del quale si è già trattato) in quanto riconosciuti e riconoscibili rappresentanti dell’estetismo inglese; ma il punto di partenza è in ogni caso la definizione data da Heine in *Götter im Exil* in riferimento a istanze pagane mai sopite, che il cristianesimo avrebbe celato ma che sarebbero ritornate sotto forma di pulsioni romantiche. Freud ne avrebbe poi tratto le somme definendo tali pulsioni come traumi rimossi. Pater, come la Lee, avrebbe mostrato letterariamente l’effetto che il riapparire di tali figure a lungo celate avrebbe avuto in un mondo diverso, per costituzione e orizzonti, da quello antico. Di Mérimée,

---

<sup>21</sup> Stefano Evangelista, *British Aestheticism*, cit., p. 82.



contemporaneo di Heine, con la sua *Venus d'Ille* e il realismo romantico di cui fu portatore, si è in parte accennato nel primo capitolo.

*The Marble Faun* si situa esattamente a metà di tali istanze, temporalmente parlando, al principio di quello che diverrà il decennio d'oro dell'estetismo, mentre spazialmente se ne discosta perché frutto di una prospettiva per certi versi aliena in quanto originata ed educata nel Nuovo Mondo, e per altri, invece, molto affine a quella romantica europea, perché nutrita di cultura classica e di un immaginario folclorico comune<sup>22</sup>.

Già nella trattazione riguardante il fauno si è notato come a Hawthorne sia ben presente la pregnanza di tali ancestrali principi sotto forma di divinità o semi-deità che rivivono nei tempi moderni, e certamente l'empatia con cui tratta, in particolare, Donatello rivela quanto gli sia chiara l'inconciliabilità tra i presupposti di una seppur molto filtrata istintualità pagana – sul piano morale – e il codice etico della società moderna influenzata dalla moralità cristiana, e in parte ne risulta affascinato. Pertanto, il romanzo della maturità pare compartecipare del medesimo afflato estetizzante dell'ellenismo romantico, il che lo fa avvicinare di molto alle posizioni critiche del futuro *aesthetic movement*, distanziandolo dalla forma utilitaristica con cui verrà concepita la cultura, anche classica, da parte della fazione contraria, quella dei positivisti.

Se però gli esteti tenderanno a mettere il dilemma morale su un piano meno rilevante rispetto a quello della sensazione e della percezione, Hawthorne rimane su una posizione che si potrebbe definire da 'simpatizzante'. Il piano morale è per lui necessario non solo in quanto asse portante della sua opera, ma anche – e di conseguenza – come fine cui tendere per attuare una veritiera ricostruzione del mondo.

---

<sup>22</sup> Riguardo, ad esempio, a *The Scarlet Letter*, epitome delle inclinazioni narrative hawthorniane, Luther Luedtke osserva: "Led by the examples of Walter Scott and Washington Irving [...] Hawthorne moved his scene backwards through successive shades of time until he arrived at the heroic age of his culture" (*Nathaniel Hawthorne*, cit., p. 21); ciò però non è vero per altre storie, quale *The Marble Faun* stesso, che vengono ambientate nei tempi correnti. L'uso del folclore, perciò, è attuato in questo caso attraverso il ricordo, la ritrattistica, le *mises en abîme* e le suggestioni del passato entro la *rêverie* romanzesca, nella quale coesistono gli elementi del reale insieme con i residui fantasmatici del mito. Si veda anche *ibid.*, p. 55 e ss.

In altri termini, sarebbe per lui inaccettabile dare preminenza al dato estetico perché ciò significherebbe fare della pura sensazione – del dato percettivo – un fine ontologico, relativizzando così ogni fine superiore o teleologico.

Con ciò non si intende affermare che gli esteti fossero materialisti; ma certamente la preminenza della sensazione, che sia per via fisica o preternaturale, nel loro pensiero può anche leggersi come ripiegamento su istanze immanentiste, sensistiche, in cui viene negato il riconoscimento di un'unica grande volontà senziente che guiderebbe le sorti del mondo.

In questo senso, il paganesimo reinterpretato in tale luce è, sì, un sistema simbolico di rappresentazione di ignote forze psicologiche represses; ma con la sua idea di frammentazione tra molte divinità, tra molti numi, equivale anche al rifiuto da parte del singolo della nozione monoteistica dell'esistenza: ciascuno, 'scegliendo i propri dèi', simbolicamente parlando, viene liberato dall'obbligo di seguire il pensiero unico imposto dall'alto, con il conseguente scioglimento delle strutture morali e sociali non condivise. È perciò una forma di relativismo, che, in quest'ottica, si nasconde anche dietro il motto *art for art's sake*; poiché i principi secondo cui si sviluppa escludono a priori l'operato finalizzato di una volontà divina o destinale, scartando così l'opzione teologica come spiegazione della vita e dell'arte.

Per questo motivo, come osserva Marie-Hélène Huet, Hawthorne ritiene che l'opera dell'artista sia "tainted with a mysterious challenge to God"<sup>23</sup>. È inoltre saldamente ancorato a una cultura religiosa monoteistica, che vede in ogni caso con sospetto il manifestarsi delle divinità pagane del mondo; eppure ne riconosce l'operato, ne prende atto e, come gli esteti, descrive la problematicità delle loro epifanie, non in senso eminentemente sociale, bensì in un quadro più ampio che non quello della percezione immanentistica.

---

<sup>23</sup> *Monstrous Imagination*, Harvard University Press, Cambridge (MA) – London (England) 1993, p. 167.

## Estetica, trasformazione e travestimento

Gli ultimi tre quadri del romanzo costituiscono scene ideali per lo svolgimento dell'allegoria della trasformazione iniziata con l'associazione iniziale di Donatello con il fauno prassiteleo. Nel capitolo XLVI, dopo il ritorno a Roma di Kenyon e del Monte Beni, la scomparsa di Hilda e il volo delle colombe dal suo "deserted shrine", s'incontra Kenyon durante una passeggiata sull'Appia, descritta nei suoi aspetti tombali<sup>24</sup>. Ritornano qui la stratificazione e decomposizione delle ere entro l'Urbe, rappresentate dall'abbandono delle tombe senza nome che accentuano il potere spersonalizzante e distruttore del tempo, nonché il tema della torre (ora torretta tombale), il precipizio (che va dalla superficie della strada alle profondità dei loculi mezzo scavati) e soprattutto la commistione tra età attuale e età remota, dei vivi (con le loro case) e dei morti (quiescenti nelle proprie dimore). Il marmo sparso e frammentato esalta la virtù perdurante del materiale, e può essere letto quale simbolo della pervicace resistenza dell'ideale umano pur nella frammentazione e distruzione dello scorrere del fato. In questa terra di mezzo, distillato della grande 'tematica temporale' che fa da filo conduttore alla narrazione, Kenyon si sente stranamente (e paradossalmente) rivivificato; ricercando Hilda, trova invece, tra gli scavi, una statua senza testa immediatamente identificata con l'autentica Venere de' Medici:

---

<sup>24</sup> "At frequent intervals along the roadside uprises the ruin of an ancient tomb. As they stand now, these structures are immensely high and broken mounds of conglomerated brick, stone, pebbles, and earth, all molten by time into a mass as solid and indestructible as if each tomb were composed of a single boulder of granite. When first erected, they were cased externally, no doubt, with slabs of polished marble, artfully wrought bas-reliefs, and all such suitable adornments, and were rendered majestically beautiful by grand architectural designs. This antique splendor has long since been stolen from the dead, to decorate the palaces and churches of the living. Nothing remains to the dishonored sepulchers, except their massiveness. Even the pyramids form hardly a stranger spectacle, or are more alien from human sympathies, than the tombs of the Appian Way, with their gigantic height, breadth, and solidity, defying time and the elements, and far too mighty to be demolished by an ordinary earthquake. Here you may see a modern dwelling, and a garden with its vines and olive trees, perched on the lofty dilapidation of a tomb, which forms a precipice of fifty feet in depth on each of the four sides. There is a home on that funeral mound, where generations of children have been born, and successive lives been spent, undisturbed by the ghost of the stern Roman whose ashes were so preposterously burdened. Other sepulchers wear a crown of grass, shrubbery, and forest trees, which throw out a broad sweep of branches, having had time, twice over, to be a thousand years of age. On one of them stands a tower, which, though immemorally more modern than the tomb, was itself built by immemorial hands, and is now rifted quite from top to bottom by a vast fissure of decay; the tomb hillock, its foundation, being still as firm as ever, and likely to endure until the last trump shall rend it wide asunder, and summon forth its unknown dead." (pp. 260-261)

The effect was magical. It immediately lighted up and vivified the whole figure, endowing it with personality, soul, and intelligence. The beautiful Idea at once asserted its immortality, and converted that heap of forlorn fragments into a whole, as perfect to the mind, if not to the eyes, as when the new marble gleamed with snowy luster. (p. 263)

Ciò che Kenyon sperimenta è ascrivibile a una personalissima sindrome di Stendhal, ed è relativa all'occupazione che più lo tocca da vicino: quella dello scultore. Nella statua egli legge dapprima un possibile presagio (se buono o cattivo non gli è chiaro) d'una per lui più valevole scoperta futura, forse proprio il ritrovamento di Hilda, ora irreperibile. Tuttavia, il suo stato di meraviglia e ammirazione, che contrasta decisamente con l'ambientazione in cui si trova e che è il narratore a mettere in luce con le proprie descrizioni, è riflesso di una percezione sfalsata della realtà. Kenyon desidererebbe permanere in uno stato di alta estetizzazione, che corrisponderebbe a ciò che ha scelto come professione e che sente come suo; deve però fare i conti con l'innamoramento per Hilda, la cui attrazione si fa più forte della tensione verso l'oggetto estetico inanimato:

He could hardly, we fear, be reckoned a consummate artist, because there was something dearer to him than his art; and, by the greater strength of a human affection, the divine statue seemed to fall asunder again, and become only a heap of worthless fragments. (p. 264)

È ravvisabile, nel passo, una preoccupazione cogente da parte del narratore stesso, che tradisce a sua volta un aspetto del sistema valoriale dell'autore. L'arte vissuta completamente deve consumare e consumarsi in un orizzonte totalizzante, senza il

quale l'artista è difficilmente definibile come tale<sup>25</sup>. In questo senso, Kenyon scopre un valore di umanità e di affetto di natura umana, intimamente legata al sentimento e alla vicinanza ai propri simili piuttosto che all'esistenza votata alle Grazie dell'arte.

Si potrebbe leggere in questo anche un riferimento all'inconciliabilità tra arte e vita. Nella scena sull'Appia, la bella Venere sta in una tomba, è deturpata, sporca e decapitata; ha subito gli influssi del tempo e della miseria che si accaniscono sulle opere dell'uomo, persino sul marmo nella sua durezza. Benché all'inizio ne subisca il fascino incondizionato, Kenyon comprende subitaneamente che l'indistruttibilità ascritta all'opera d'arte non è nulla in paragone alla pervasività del sentimento e delle sue implicazioni. Per quanto fugace, quest'ultimo è tanto totalizzante quanto il sentimento estetico. Anzi, è una forma di estetica a sé stante che non necessita di un vettore materiale frammentabile e corrodibile per essere esercitata.

Il ritrovamento della statua, per il contesto in cui è posto, è dunque un correlativo oggettivo e allegorico della trasformazione che anche Kenyon (definito "man of marble") alla fine subisce. La subisce mediante il vettore principale della trama (il marmo) e l'occupazione che gli è caratteristica. In effetti, la scena porta a compimento ciò che gli eventi non erano riusciti a fare. Con la sua trasformazione, Kenyon sancisce l'inizio del *dénouement* narrativo.

Nel capitolo XLVII, alla tomba sull'Appia giungono Miriam e Donatello vestiti da contadini. Su questo abito peculiare si tornerà in seguito. Dopo aver appreso che la scoperta della statua è dovuta a Donatello, che l'ha scorta e parzialmente liberata dai detriti, Kenyon annuncia: "Imagination and the love of art have both died in me" (p. 266). L'affermazione, che risulta chiara alla luce di ciò che si è rilevato sopra, ha una rilevanza sostanziale nell'economia della storia. Kenyon desidera sapere dove si trova Hilda. Donatello e Miriam, che non lo rivelano, pongono invece l'attenzione sul luogo

---

<sup>25</sup> Nella prospettiva d'un estetismo puro, arte e artista dovrebbero dunque convergere, divenendo una cosa sola. La difficoltà a realizzare tale obiettivo è direttamente proporzionale alla natura stessa dell'arte, che in quanto preminentemente 'imitazione' ha in sé un certo grado d'ingannevolezza. L'artista autentico si trova a vivere un paradosso e a fare egli stesso della propria vita, in una certa misura, un qualcosa di inautentico. Questo concetto – già platonico – corrisponde in parte alla posizione hawthorniana circa il rapporto vita-arte; cfr. Marie-Hélène Huet, *Monstrous Imagination*, cit., p. 25.

specifico in cui si trovano. Le tombe desolate, che Miriam vagheggia di ricoprire di fiori, sono per lei indice di una rinnovata prospettiva di vita. Rivolgendosi a Donatello afferma:

Ah, Donatello! Let us live a little longer the life of these last few days!  
It is so bright, so airy, so childlike, so without either past or future.  
Here, on the wild Campagna, you seem to have found, both for yourself and me, the life that belonged to you in early youth; the sweet, irresponsible life which you inherited from your mythic ancestry, the fauns of Monte Beni. Our stern and black reality will come upon us speedily enough. But, first, a brief time more of this strange happiness. (*ibidem*)

Si tratta di un ribaltamento rispetto ai valori normalmente simboleggiati da una necropoli. Nonostante le tombe, le rovine e la desolazione, Miriam vede nei luoghi della Campagna – in cui lei e Donatello hanno brevemente vissuto in guisa di popolani – contesto di liberazione da costrizioni di tipo convenzionale e morale; in effetti, si è di fronte all'immagine di un ritorno all'Età dell'oro che fa da sfondo alla storia personale dei Monte Beni. Nella campagna Miriam vede la possibilità, per Donatello, di riacquistare e di esprimere nuovamente la virtù 'irresponsabile' e selvatica della sua razza mitica, un misto di dolcezza bucolica e di spensieratezza infantile.

Ai suoi occhi, la parabola del fauno Donatello è così conchiusa, così come lo è il suo itinerario di formazione. Da nobile fauno spensierato ma inesperto, Donatello è passato prima nelle catacombe, poi nelle voragini mitiche dei Fori, ha commesso un delitto, ha attraversato le silve purgatoriali delle campagne natie e sull'orlo del baratro (la "Owl Tower" e i "battlements") ha fatto i conti con il problema, cosmico e individuale a un tempo, del peccato. Ora è come rinato, uscendo dalla tomba, dalla terra pregna di morte e di colpa di chi lo ha preceduto, e accettando (come poi il narratore rivelerà nella su postilla) di subire le conseguenze del proprio atto. È come se il potere disperso incarnato dal Sunshine fosse stato rivitalizzato e fosse tornato in auge, come nuova linfa

infusa in Donatello quale ultimo discendente della sua schiatta. Non importa, in questa fase, ciò che affronterà nel mondo convenzionale (e antilibertario) in cui tra poco ritornerà (“stern and black reality”). Ciò che conta, almeno per Miriam, è che egli abbia recuperato il suo stato essenziale pristino, bucolico e mitico.

Miriam è qui affetta da una “spritelike, fitful characteristic of [...] manner, and a sort of hysteric gaiety, which seemed to be the will-o’-the-wisp from a sorrow stagnant at her heart” (p. 267). ‘Isteria’ e ‘gaiezza’ sono termini storicamente importanti per la comprensione delle manifestazioni rispettivamente panica ed erotica. Il luogo in cui Miriam fa il suo discorso è evocativo delle istanze religiose (pagane e no) che soggiacciono all’esperienza del fauno. Donatello stesso è un fauno o satiro silvano, i cui tratti ferini si sono ampiamente sviscerati e che si muove, ora, in un’ambientazione campestre tra il bucolico e l’umanizzato, caratteristica peculiare del contado romano. Quale Fauna o Fatua, Miriam compartecipa della natura del suo ‘consorte’ ideale. Come lui ella porta abiti contadineschi, ed interpreta – lei sola – il contesto agreste come luogo in cui far valere delle istanze non convenzionali, che riportano a una gaiezza menadica e irrazionale, come suggerisce l’aggettivo “spritelike”: “woman or sprite” era stata infatti già definita la ninfa nel racconto di Donatello riguardante il suo avo cavaliere.

Non si può, qui, non azzardare un’associazione semantico-ermeneutica ulteriore: considerandola nel suo aspetto di Fatua (denominazione che non appare nel testo ma che, come si è detto, probabilmente non è ignota all’Hawthorne attento lettore dei classici e del mito italico), è suggestivo pensare al riferimento testuale, da una parte, alla sua gaiezza vaga – appunto ‘fatua’ – e dall’altra all’esplicita menzione del ‘fuoco fatuo’, che si manifesta nei cimiteri e che viene messo in relazione con lo stato di soggiacente melancolia della giovane, indice solo presentito e non esplicitato di un disagio e di un dolore di fondo. In questa luce, si distillano nella sezione di testo in questione una serie di istanze ambivalenti, in un gioco di rimandi testuali e semantici talvolta *mis en abîme*, ossia non esplicitati ma lasciati alla conoscenza e maieutica del lettore, accrescendo così il valore polisemico del testo nel suo insieme.

## **Danza, carnevale e (anti)sovversione**

Il fatto che Donatello e Miriam vestano abiti contadineschi è da riferirsi alla tematica metamorfica presente nella narrazione. Di lì a poco, i personaggi si incontreranno, infatti, nel finale in concomitanza con il carnevale romano, la festa del travestimento per eccellenza, ma anche della sfrenatezza.

Una scena simile a quella carnevalesca, sebbene molto più contenuta, è presente nel capitolo IX:

He began inevitably, as it were, to dance along the woodpath, flinging himself into attitudes of strange comic grace. Often, too, he ran a little way in advance of his companion, and then stood to watch her as she approached along the shadowy and sun-fleckered path. With every step she took, he expressed his joy at her nearer and nearer presence by what might be thought an extravagance of gesticulation, but which doubtless was the language of the natural man, though laid aside and forgotten by other men, now that words have been feebly substituted in the place of signs and symbols. He gave Miriam the idea of a being not precisely man, nor yet a child, but, in a high and beautiful sense, an animal – a creature in a state of development less than what mankind has attained, yet the more perfect within itself for that very deficiency. This idea filled her mobile imagination with agreeable fantasies, which, after smiling at them herself, she tried to convey to the young man. (p. 46)

Si nota un crescendo di stimolazioni sensoriali che hanno come oggetto il sentimento amoroso, finora molto attenuato e implicito. La ‘stravaganza’ (da intendersi anche letteralmente come modalità spaziale, *l'extra-vagare*) dei gesti, l'accento di danza, la grazia che Donatello mostra nel movimento attraggono la compagna compiacente in un vortice di segni e simboli che sostituiscono la parola scritta, essendo questa poco capace di rendere pienamente il senso soggiacente al rito amoroso. Attraverso gli occhi



di Miriam viene sottilmente predicata la perfezione di questo fauno danzante proprio per la mancata sua maturazione o evoluzione in uomo, in cui è possibile ravvisare una critica al pensiero positivo e alle sue implicazioni evoluzionistiche. Questo ‘uomo naturale’ è una creatura ancora scevra, nel suo gioioso manifestarsi, d’una umanizzazione forzata che persino la bucolicità implicherebbe; come tale, ciò che egli costituisce si può descrivere solo allegoricamente, non per tramite del mediatissimo linguaggio scritto.

L’ambiente in cui si muove è un “sweet wilderness” (p. 49), che ne accresce il ruolo centrale nell’intera scena. I suoi modi sono “bubbling forth with joy”; l’effetto su Miriam fa di questa una “impressible and impulsive creature, as unlike herself, in different moods, as if a melancholy maiden and a glad one were both bound within the girdle about her waist, and kept in magic thralldom by the brooch that clasped it” (*ibidem*). La ritualità della danza, che già aveva fatto paragonare Donatello a un uccello poche righe prima, torna a essere ora ritualità iniziatica in cui si mescola romanticismo melancolico e impulsività istintuale, oggettivate dalla spilla che tiene insieme le vesti della giovane, alla maniera d’una tunica antica. Nulla rende il passo ascrivibile a un contesto moderno, essendo il suo carattere peculiare rappresentato dalla sospensione temporale in una sorta di primitività fiabesca. Inoltre, il titolo del capitolo qualifica chiaramente Donatello e Miriam come esseri preternaturali (“The Faun and Nymph”).

Contrariamente all’aspetto lieto, il capitolo IX nasconde una marcata tensione di fondo: “if her soul was apt to lurk in the darkness of a cavern, she should sport madly in the sunshine before the cavern’s mouth” (*ibidem*), a indicare l’onnipresenza della *gloominess* suscitata dalla visita alle catacombe. Il capitolo X (intitolato “The Sylvan Dance”) completa il cerchio evenemenziale dionisiaco, essendovi in Donatello un “charm of indescribable grotesqueness hand in hand with grace; sweet, bewitching, most provocative of laughter, and yet akin to pathos, so deeply did it touch the heart” (p. 50). L’accostamento di grottesco e grazioso, di comico e di ammaliante, che tende al patetico – in senso etimologico – ben descriverebbe il corteo di Dioniso, fulcro di iniziatiche cerimonie sacre e coacervo di personaggi tra i più strani e grotteschi. Miriam assume il carattere di una “water nymph” accanto a un’antica fontana costituita da un

sarcofago. Il gioco di luci, acqua e specchi che ne scaturisce riaccomuna Donatello e Miriam nell'unica figura le cui facce essi rappresentano:

As in its mirth, so in the darker characteristic here alluded to, there was an analogy between the sculptured scene on the sarcophagus and the wild dance which we have been describing. In the midst of its madness and riot, Miriam found herself suddenly confronted by a strange figure that shook its fantastic garments in the air, and pranced before her on its tiptoes, almost vying with the agility of Donatello himself. It was the model". (p. 53)

Il modello si unisce alla "wild dance" apparendo con "fantastic garments" (descritti in modo simile a quelli di Miriam) quale corrispettivo di Donatello, rendendo finalmente chiara la specularità delle due figure, il cui incontro trasfigura Donatello stesso:

the expression of his face was fearfully changed, being so disordered, perhaps with terror – at all events with anger and invincible repugnance – that Miriam hardly knew him. His lips were drawn apart so as to disclose his set teeth, thus giving him a look of animal rage, which we seldom see except in persons of the simplest and rudest natures. A shudder seemed to pass through his very bones. (p. 54)

Se non fosse per il contesto, la descrizione ben si addirebbe a una fiera, o a un lupo nell'atto di attaccare.

In effetti, questa epifania di Donatello combacia con uno dei volti del fauno italico, che in parte si è già riportato alla fiera. Scrive Renato Del Ponte:

Una volta all'anno, il 15 febbraio, si spezzava a Roma l'equilibrio fra il mondo regolare e quello selvaggio: Fauno, il dio buono protettore delle greggi e fausto (secondo la supposta etimologia *Faunus a favére*), il

cui oracolo si manifestava nel bisbiglio delle foglie del bosco (secondo la più fondata etimologia di *Faunus a fando*), diveniva scatenato (e per questo era chiamato anche *Inuus*, in un senso nettamente erotico, *ab ineundo passim cum animalibus*). Di primo mattino una confraternita di singolari celebranti prendeva possesso delle falde del Palatino, nella via del Circo Massimo, laddove si diceva fosse stato il bosco di Fauno e dove esisteva un suo altare nell'antro del Lupercale [...]. Erano i *Luperci*, cioè i «lupi».<sup>26</sup>

Nel passo hawthorniano non troviamo i *Luperci*, e l'erotismo – sebbene presente nella scena – è altamente e puritanamente estetizzato e imbrigliato. Tuttavia si è visto come, sin dalla visita sul Campidoglio, passando per le catacombe di S. Callisto, per arrivare al boschetto romano in cui un supposto fauno e una neofita ninfa acquatica attuano una danza dionisiaca, il percorso iniziatico e simbolico del romanzo sia già ben tracciato. Non è possibile neppure ignorare, a questo proposito, la cultura classica che Hawthorne ha molto frequentato nelle sue forme più romantiche mista al folclore e alle storie sul sovrannaturale, senza dubbio ulteriormente alimentate dal soggiorno romano.

La relazione del Fauno silvano e poi pastorale con il lupo, distillata in parte nella celebrazione dei Lupercali (e in parte nei quasi-omologhi Faunali), ed etimologicamente – quanto dibattutamente – sancita dalla ricostruzione linguistica di fauno come *\*dhaunos* ('strangolatore', appunto 'lupo'), può trovare espressione nella scena della danza silvana in cui Donatello, come Dioniso danzante e Fauno benefico, si tramuta in bestia feroce e del tutto istintiva per il percepito pericolo rappresentato dalla satiresca figura sua omologa. Si tratta, ovviamente, di una suggestione che Hawthorne può aver presentito solo culturalmente (la ricostruzione in sé è tarda rispetto ai tempi dell'autore), vale a dire dall'associazione già sentita anticamente, e riportata dalle fonti, tra la festa dei Lupercali, il lupo e i demoni silvani. Ciò dimostra come la dimensione semantica delle parole riviva in termini di ricezione, e come la ricerca linguistica vada spesso a

---

<sup>26</sup> Renato Del Ponte, *Dei e miti italici. Archetipi e forme della sacralità romano-italica*, Ecig, Genova 1998<sup>3</sup>, p. 147. Per l'importanza simbolica dei Faunalia in relazione ai miti fondativi di Roma, si veda anche Carlo Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Einaudi, Torino 2008, p. 242.

confermare scientificamente quello che letteratura e poesia hanno già assorbito e sancito *per se* e che si fa propriamente ‘storia delle idee’.

La dimensione archetipale e al contempo storica in cui Donatello sta come sospeso tra pulsione amorosa e tensione dovuta all’ignoto che circonda Miriam era già stata illustrata nel capitolo X:

The ancient dust, the moldiness of Rome, the dead atmosphere in which he had wasted so many months, the hard pavements, the smell of ruin and decaying generations, the chill palaces, the convent bells, the heavy incense of altars, the life that he had led in those dark, narrow streets, among priests, soldiers, nobles artists, and women – all the sense of these things rose from the young man’s consciousness like a cloud which had darkened over him without knowing how densely. [...] few could feel it so much as Donatello, a creature of simple elements, bred in the sweet sylvan life of Tuscany. (pp. 43-44)

Il Fauno mitico, indicano le fonti, si scatena non tanto per gli attributi lascivi che pure talvolta assume in veste dell’erotico *Inuus*, quanto per agire come protettore; la sua ambientazione ideale è la selva, o al massimo i pascoli, e ciò dà ragione della necessità di celebrarlo, nell’Urbe, in un boschetto a lui dedicato e in forma ‘naturale’, nella nudità. Il fauno Donatello diviene ‘fiera’ quando, in un bosco urbano in cui sta esprimendo la propria natura selvatica con una ‘sacra’ danza amorosa, il suo spazio sacrale viene invaso da chi perseguita l’oggetto del suo amore.

Il passo citato, però, riporta a un’ulteriore fonte di disturbo. In quanto creatura selvatica, la psiche di Donatello appare perturbata da una città vista qui *sub specie* hawthorniana (nei tratti repellenti annotati nei diari), ma il cui carattere *délabré* ha una valenza estetica ben definita. Commenta il narratore in quel contesto: “The final charm is bestowed by malaria” (p. 43). Donatello è pertanto teso, anche in se stesso, tra la tremenda desolazione di una città – che in quanto tale già non gli è propria – e il suo

carattere marcescente che, in questa sua *facies*, egli non può che aborrire: “Donatello felt nothing of this dream-melancholy that haunts the spot” (*ibidem*).

In particolare, si assiste qui a un’ulteriore scissione. Anche se l’affermazione è vera, nel caso di Donatello, riguardo a tutta Roma, che diventa simbolo di una innaturale umanizzazione, lo “spot” menzionato è il bosco in cui la danza verrà di lì a poco attuata e che è stato costellato di false rovine: “What a strange idea – what a needless labor – to construct artificial ruins in Rome, the native soil of ruin!” (*ibidem*). Già considerata negativa di per sé in quanto imbrigliamento della piena naturalità, già sede di marcescente civilizzazione, l’Urbe riproduce (come osservato nel capitolo II di questo lavoro) una contraffazione di sé nel suo aspetto peggiore, donando al tutto un’aura di ulteriore inautenticità che il genuino fauno non può sopportare.

Durante la scena della danza, Donatello si rispecchia dunque nell’estraneo, che appare in abiti strani e stravaganti. Nelle catacombe, però, era apparso vestito da contadino, tanto che gli astanti lo avevano preso per tale. Nella scena dell’Appia, sia il fauno Donatello sia la ninfa Miriam riappaiono nel contado romano sotto spoglie agresti e si dirigono poi in città per la celebrazione del carnevale, festività romanamente legata al culto di Fauno compiuto dai Luperci. Le varie scene paiono dunque stare in un’interessante corrispondenza allegorica.

Il carnevale è uno degli aspetti della vita di Roma che Hawthorne può osservare presto dopo l’arrivo nell’Urbe, ma l’impressione che gliene deriva (forse anche a causa del tempo inclemente) non è delle migliori<sup>27</sup>. In ogni caso, è un’immagine pristina nel diario romano che lascia il segno e che si colloca nel periodo di maggiore diffidenza dell’autore nei confronti della città, che egli mal sopporta. Tra le annotazioni sul carnevale, inoltre, si ritrova il riferimento alla visita da lui compiuta alla Chiesa dei

---

<sup>27</sup> “[9 febbraio 1858] On my way home I saw a few tokens of the Carnival, which is now in full progress; though, as it was only about one o’clock, its frolics had not commenced for the day” (*Italian Note-Books*, cit., p. 64). Ancora: “[13 febbraio] Soon I had my first experience of the Carnival, in a handful of confetti, right slap in my face” (*ibid.*, p. 68; si veda anche p. 69); “[14 febbraio] It is remarkable that the jollity, such as it is, of the Carnival, does not extend an inch beyond the line of the Corso; there it flows along in a narrow stream, while in the nearest street we see nothing but the ordinary Roman gravity” (*ibid.*, p. 75); “[15 febbraio] The Carnival still continues, though I hardly see how it can have withstood such a damper as this rainy day. There were several people – three, I think – killed in the Corso on Saturday: some accounts say that they were run over by the horses in the race; others, that they were ridden down by the dragoons in clearing the course” (*ibid.*, p. 77).

Cappuccini, il luogo in cui, nel romanzo, Donatello e i compagni contemplanò il corpo senza vita del monaco posto sul catafalco; monaco che, in realtà, è il persecutore di Miriam precedentemente ucciso dal Conte.

Il periodo carnevalesco è pertanto rilevante nella topografia narrativa di *The Marble Faun*. Richiama il travestimento (quello di Miriam e di Donatello da contadini) ma anche l'immedesimazione (quella di Donatello con il modello precedentemente vestito alla contadina), nonché istanze libertarie che il fauno incarna e che vengono celebrate ed esaltate nel medesimo arco di tempo in cui avevano luogo le corrispondenti festività pagane. È un periodo di follia, di stoltezza. Per citare Bachtin: “*La stupidità è la saggezza libera della festa, libera da tutte le regole e le imposizioni del mondo ufficiale, delle sue preoccupazioni e delle sue serietà*”<sup>28</sup>. Il carnevale di Roma, però, come osservato da Hawthorne nei diari, ha poco di assolutamente lascivo e sfrenato: “The populace look on with staid composure; the nobility and priesthood take little or no part in the matter” (p. 272). Sono in effetti i turisti e residenti anglosassoni a rendere la festa movimentata e ingestibile: “Everybody seemed lawless; nobody was rude. [...] If any reveler overstepped the mark, it was sure to be no Roman, but an Englishman or an American” (p. 275). A parte l'osservazione finale, che costituisce una critica al comportamento sguaiato di connazionali e affini (il che si è già visto a proposito dell'opinione di Hawthorne circa il comportamento degli artisti e dei letterati anglosassoni all'estero), il narratore compie qui un'operazione di normalizzazione. Chi partecipa al blando carnevale romano *attuale*, che difficilmente si estende oltre il Corso, mostra quelle caratteristiche tipiche dell'età in cui l'uomo era senza legge e poteva, comunque, autoregolarsi senza cadere in *rudeness* di sorta; ma la festa è trasformata ora in cifra distintiva di un imbrigliamento delle pulsioni entro il contesto etico e convenzionale corrente. A differenza della controparte latina e della sua rivisitazione medievale storica, esso non dà luogo a grandi ‘sovvertimenti’ dell'ordine sociale, sul quale vigilano i rappresentanti dell'ordine stesso: la nobiltà e il clero.

In questo contesto si muovono Kenyon, Miriam e Donatello. Hilda viene così immaginata da Kenyon: “Hilda, sitting, demurely in a balcony, had hit the sculptor with

---

<sup>28</sup> Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 2001, p. 285 (corsivo nel testo).

a single rosebud – so sweet and fresh a bud that he knew at once whose hand had flung it” (p. 272). Hilda viene poi effettivamente ritrovata a fianco del prelado cui aveva confessato la conoscenza dell’atto criminoso. Il prelado – si evince poi – ha messo a frutto la conoscenza del misfatto celando momentaneamente la giovane e, probabilmente, congegnando un modo per gestire *more ecclesiastico* le conseguenze dell’atto di Donatello. Hilda rimane comunque al di sopra delle faccende terrene, isolata e incolpevole, acquisendo grazie alla propria trasfigurazione una posizione pura e incontaminata simile a quella di cui godeva prima di essere testimone del delitto. Anzi, ora è collocata – nella mente dell’amante – a un livello ‘convenzionalmente’ superiore, accanto ai gestori dell’ordine e della disciplina, e ha riacquisito i tratti verginali che la spingono, come in un idillio vero e proprio, a ristabilire il contatto con il melancolico Kenyon per mezzo del bocciolo di rosa, simbolo mariano per eccellenza.

Anche la trasformazione di Donatello e di Miriam ha una forte valenza simbolica nell’ambito della celebrazione popolare. La vagheggiata libertà di cui hanno goduto nel contado va ora paradossalmente imbrigliata nella festa che più di tutte dovrebbe corrispondere alle istanze fauniche di cui sono portatori. La fine della libertà incarnata dalla festa, che nel carnevale storico dovrebbe essere segnata dal suono delle campane<sup>29</sup>, nel carnevale romano e hawthorniano è già presente nella celebrazione stessa, preludio della fine di ogni libertà possibile. Quella attuale non è più un’età aurea di naturale equilibrio, né un’era dionisiaco-apollinea di istintività e dissolutezza, né tantomeno un’epoca arcadica di bucoliche e silvane dolcezze. È un presente filisteo e ‘realistico’, come viene esemplificato dall’uso che si fa dei fiori durante le ‘battaglie’ carnevalesche:

Nowadays, the nosegays are gathered and tied up by sordid hands, chiefly of the most ordinary flowers, and are sold along the Corso, at mean price, yet more than such venal things are worth. Buying a basketful, you find them miserably wilted, as if they had flown hither and thither through two or three carnival days already; muddy, too, having been fished up from the pavement, where a hundred feet have

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 284.

trampled on them. You may see throngs of men and boys who thrust themselves beneath the horses' hoofs to gather up bouquets that were aimed amiss from balcony and carriage; these they sell again, and yet once more, and ten times over, defiled as they all are with the wicked filth of Rome. (p. 274)

Forse è troppo voler leggere nella scena un riferimento – e una critica – all'allora presente industriale; ma come tale può essere interpretato il passo alla luce della difficoltà di Hawthorne a riflettersi nel proprio secolo e della capacità di vedere chiaramente la natura deteriorante del tempo nei confronti della poesia e della bellezza. Poco prima di questo commento, il narratore interpreta similmente i sentimenti di Kenyon:

there is a wisdom that looks grave, and sneers at merriment; and again a deeper wisdom, that stoops to be gay as often as occasion serves, and oftenest avails itself of shallow and trifling grounds of mirth; because, if we await for more substantial ones, we seldom can be gay at all. Therefore, had it been possible, Kenyon would have done well to mask himself in some wild, hairy visage, and plunge into the throng of other maskers, as at the Carnival before. Then, Donatello had danced along the Corso in all the equipment of a Faun, doing the part with wonderful felicity of execution, and revealing furry ears, which looked absolutely real; and Miriam had been, alternately, a lady of the antique regime, in powder and brocade, and the prettiest peasant girl of the Campagna, in the gayest of costumes. (p. 272)

La gaiezza della festa è quindi una facciata che nasconde l'impossibilità di conseguire una meta 'sostanziale' il cui inappagamento risulta nella frustrazione. La vicenda dei quattro amici si rivela ora una grande *phantasmagoria*, una *réverie* che, sinora vissuta come reale, mostra attraverso lo scarno carnevale romano tutta la sua fatuità. Nei pensieri di Kenyon – che il narratore svela mediante un peculiare impiego discorso indiretto libero – trovano



posto gli elementi portanti della trama. I quattro hanno agito in un reame sospeso tra sogno e realtà, in una commistione di mito e percezione estetica. Hanno vissuto, insomma, al limite della Storia. Questo mondo liminale tende qui decisamente verso un realismo fattuale, più concreto del realismo fantastico che pervade la narrazione sin dallo scherzo riguardante le orecchie di Donatello. Se nella normalità il periodo carnevalesco vede “l’abolizione temporanea del potere esclusivo del mondo della chiesa ufficiale port alla resurrezione momentanea delle divinità pagane spodestate”<sup>30</sup>, nel carnevale romano la cosa è ribaltata: esso è il momento in cui la ‘divinità’ principale del romanzo – il Fauno – esce dalla fantasmagoria in cui è sinora esito per rientrare nei canoni stabiliti dalla società e dall’ordine, sottoponendosi alla loro disciplina<sup>31</sup>.

Ciò nonostante, pur nella tragica fatalità che pervade il pensiero di Kenyon, una chiave di lettura più ampia può essere fornita dall’uso dei tempi e dei modi verbali del passo succitato. Nell’elenco di ‘fatti’ che potevano o meno esser veritieri (le orecchie di Donatello, il suo essere effettivamente Fauno, la natura fantasmatica di Miriam, e così via), il piuccheperfetto può essere interpretato sia come *past perfect* esprimente condizionalità o irrealtà sia come trapassato proprio, indicante qualcosa di davvero accaduto anteriormente. Questo particolare impiego apre l’interpretazione a possibili orizzonti metalinguistici, poiché ha un valore ambiguo che rende non perspicua la ‘ricezione’ del messaggio espresso. In altri termini, nel passo si confondono ‘morfologicamente’ la realtà degli accadimenti su cui si basa la trama e il gioco fantasmagorico dell’insieme, lasciando il lettore nell’*impasse* circa la verità o meno delle suggestioni che i personaggi hanno creato e che si dice incarnino. Se Donatello sia un fauno, se la sua sia una stirpe mitica e se il contesto fantastico della Roma papalina sia

---

<sup>30</sup> *Ibidem.*

<sup>31</sup> Rabelais impiega la figura di Fauno (riferendosi alla leggenda che lo vorrebbe figlio di un mitico re del Lazio) trattando del buffone Triboulet, ‘stolto’ che in quanto tale dice sempre la verità e, in qualche modo, profetizza. Il momento in cui la stoltezza maggiormente si manifesta e in cui è possibile proferire ciò che è vero senza tema di punizione è il periodo carnevalesco, indicativamente associato al mito di un altro Fauno, il dio, nel quale convergono (anche in Rabelais) la divinità silvana e il re divinizzato, chiamato, come si è visto ‘Fatuo’, vale a dire ‘colui che parla’; ma anche, in senso semantico, portatore della fatuità propria del periodo festivo: “fut du vulgue impérit appelé Fatuel le grand vaticinateur Faunus, filz de Picus, roy des latins” (*Pantagruel*, Le Tiers livre XXXVII). Si veda anche Michail Bachtin, *L’opera di Rabelais*, cit., p. 286 e ss.

sede di istanze e riviviscenze demoniche: tutti questi interrogativi restano formalmente senza risposta, fatto che accresce il valore figurale della narrazione.

Inoltre, sin dalla scena del ritrovamento della statua nel contado, Kenyon ha progredito verso una sempre maggiore comprensione della natura fugace dell'arte e della bellezza. Durante il carnevale, tale sentimento viene esacerbato. Egli appare sempre più convinto della fatuità dei parametri estetici che ha seguito quale scultore e cultore del bello. Sono forse tali parametri valoriali 'sfalsati' ad aver determinato le suggestioni di cui si è nutrita la vicenda sua e degli amici? Anche tale questione resta irrisolta. Fatto sta che la materia centrale, quella che concerne Miriam e Donatello, viene a mano a mano spogliata delle sue caratteristiche mitiche per assumere l'aspetto di una storia comune, una delle tante che concorrono a formare l'immenso carnevale delle umane vicende e che sono tanto più difficili da gestire quanto più i loro attori sono consapevoli della fatalità insita nel proprio agire:

[Kenyon] had not gone far when the peasant and contadina met him. They were still hand in hand, and appeared to be straying through the grotesque and animated scene, taking as little part in it as himself. It might be because he recognized them, and knew their solemn secret, that the sculptor fancied a melancholy emotion to be expressed by the very movement and attitude of these two figures; and even the grasp of their hands, uniting them so closely, seemed to set them in a sad remoteness from the world at which they gazed. [...] "Farewell!" they all three said, in the same breath. No sooner was the word spoken than they loosed their hands; and the uproar of the Carnival swept like a tempestuous sea over the spot which they had included within their small circle of isolated feeling. (p. 278-279)

Il carnevale assume quindi un'ulteriore valenza. Di per sé simbolo di illusorietà – di una vitalità inautentica e di breve durata –, è però anche allegoria, d'antica memoria, del *bateau ivre* degli umani destini. Su questa scena di *frolic* (di stravagante gaiezza) termina la

storia di Miriam e di Donatello, ovvero viene portata a termine la loro trasformazione. Indossati gli abiti comuni alla maggior parte dei celebranti, ed esperita la forza unificante del peccato, recidono necessariamente il legame con Kenyon, il quale appartiene ora al mondo trasfigurato di Hilda che tra poco lui ritroverà: “So Kenyon won the gentle Hilda’s shy affection, and her consent to be his bride” (p. 297).

Poco prima, il narratore, raccontando il ritorno della giovane al sacello della Vergine, aveva già chiuso il cerchio dell’esperienza di Hilda, cucendo insieme la tematica artistica con quella della trasfigurazione morale e religiosa e reiterando l’atmosfera fantasmagorica:

It is better, perhaps, to fancy that she had been snatched away to a land of picture; [...] We will imagine that, for the sake of the true simplicity with which she loved them, Hilda had been permitted, for a season, to converse with the great, departed masters of the pencil, and behold the diviner works which they have painted in heavenly colors. Guido had shown her another portrait of Beatrice Cenci, done from the celestial life, in which that forlorn mystery of the earthly countenance was exchanged for radiant joy. [...] Raphael had taken Hilda by the hand – that fine, forcible hand which Kenyon sculptured – and drawn aside the curtain of gold-fringed cloud that hung before his latest masterpiece. On earth, Raphael painted the Transfiguration. What higher scene may he have since depicted, not from imagination, but as revealed to his actual sight! (p. 282)

Con la sua trasfigurazione, Hilda ha suggellato il passaggio da semplice essere verginale a ‘santa’. Da semplice artista-imitatrice quale era, è come se ora potesse discernere i recessi più intimi del sentimento estetico, comprendendone la fonte e la ragione. D’altra parte, questa immagine celestiale dell’atto artistico equivale alla reinclusione dell’arte stessa entro una dimensione morale ben definita, di matrice cristiana e dai risvolti etici.

Hilda e i ‘maestri’ che nella finzione allegorica avrebbe frequentato durante la sua assenza si fanno portavoce di istanze profondamente – e ‘classicamente’ – hawthorniane. Si tratta di un’arte puritanamente concepita, che non può prescindere da un codice di valori condiviso e strutturato. Come Kenyon (che diviene sua appendice), anche Hilda deve quindi distaccarsi dagli amici che hanno commesso un atto moralmente deprecabile e convenzionalmente deleterio, e che sono portatori, a loro volta, di valori libertari (come il fauno) e spregiudicati (come mostra d’essere Miriam). Pur nella propria sensibilità, la giovane non può condonare il loro comportamento o atteggiamento né razionalizzarne le cause.

Questi due fili formano così, *in nuce*, una contrapposizione netta tra filosofie distinte: da un lato l’arte esperita come vita e concepita come libera da ogni condizionamento possibile (rappresentata dal Fauno, dalla sua compagna, dalla danza silvana e dall’azione individuale anche nella sua forma più distruttiva), e dall’altro la necessità che morale e ragione guidino l’azione individuale per un bene collettivo o superiore<sup>32</sup>. Quest’ultima posizione è ovviamente rappresentata dalla puritana Hilda e dal protestante Kenyon, nel cui animo le vicende della narrazione non fanno che incidere più profondamente le convinzioni morali che li caratterizzano sin dall’inizio, ad esempio con la loro insofferenza nei confronti dei tratti più ‘profani’ della compagine urbana papalina, del culto cattolico concepito come eretico e con i termini descrittivi che riserva loro il narratore. Vengono infatti qualificati mediante il biancore e la durezza del marmo, elemento ‘costitutivo’ di Kenyon; il candore delle colombe e della statua della Vergine; il fulgore che promana da Hilda e dalle sue vesti dopo la trasfigurazione in San Pietro; il suo essere dichiarata pura e incontaminata rispetto a qualunque idea di peccato, come la sua torre che si eleva intonsa al di sopra delle sozzure dell’Urbe.

### **Conclusioni: melancolia e orizzonti etico-estetici**

Il distacco dalla seconda serie di personaggi non avviene senza una cogente melancolia, che sia i peccatori sia gli innocenti non possono fare a meno di manifestare. Essa è

---

<sup>32</sup> È quello che John E. Alvis chiama, con una semantica tra il socialista e il socialdemocratico, “respect for the welfare of the civic soul” (*Nathaniel Hawthorne*, cit., p. 156) e che rimane – sino all’ultimo – un caposaldo della filosofia hawthorniana.

correlata principalmente al senso di abbandono e di perdita che accompagna ogni addio. Tuttavia, a questo proposito sorge spontaneo riferirsi a un'altra storia melanconica, di un altro anti-idillio dalle caratteristiche simili, con il quale sarà bene concludere questa trattazione.

Si tratta di *The May-Pole of Merry Mount*, racconto pubblicato in *Twice-Told Tales* (e ancor prima su *The Token and Atlantic Souvenir* del 1832) e ispirato alla vera storia di Mount Wollaston, insediamento secentesco nei pressi dell'attuale Quincy (Massachusetts) i cui abitanti, guidati dal 'sovversivo' Thomas Morton, avevano creato uno stato di cose basato sulla libertà individuale in palese contrasto con la filosofia puritana. Così inizia la trasposizione hawthorniana:

Bright were the days at Merry Mount, when the Maypole was the banner staff of that gay colony. They who reared it, should their banner be triumphant, were to pour sunshine over New England's rugged hills, and scatter flower seeds throughout the soil. Jollity and gloom were contending for an empire. Midsummer eve had come, bringing deep verdure to the forest, and roses in her lap, of a more vivid hue than the tender buds of Spring. But May, or her mirthful spirit, dwelt all the year round at Merry Mount, sporting with the Summer months, and revelling with Autumn, and basking in the glow of Winter's fireside. Through a world of toil and care she flitted with a dreamlike smile, and came hither to find a home among the lightsome hearts of Merry Mount.<sup>33</sup>

Il noto *incipit* esprime in allegoria un naturale – e giovanile – anelito alla libertà, ed è stato interpretato quale precorritore del sentimento libertario che avrebbe attraversato gli Stati Uniti dalla metà del secolo XX<sup>34</sup>. Ai nostri fini, è sufficiente segnalare che vi si trova in

---

<sup>33</sup> *Twice-Told Tales*, cit., p. 70.

<sup>34</sup> Questa connessione è stata studiata, ad esempio, da Jeffrey W. Fenn in *Levitating the Pentagon: Evolutions in the American Theatre of the Vietnam War Era* (University of Delaware Press, Newark – Associated University Presses, London and Toronto 1992, spec. p. 90 *passim*), dove l'eredità di

poche righe una compagine lessicale che sarà poi tipica di *The Marble Faun: gay, sunshine, jollity, mirth*. I termini sono messi in relazione con un tempo aureo che si è tentato di riprodurre in terra mediante un'opposizione ai severi canoni rappresentati, qui, dalla durezza del puritanesimo.

Nella finzione narrativa, Merry Mount diviene davvero la sede di una libertà pura e incontaminata, che non è il peccato a infrangere e a far svanire, bensì l'azione politico-religiosa di John Endicott, che piomba sulla felice colonia interrompendo una celebrazione dai tratti pagani, ovvero il matrimonio dei giovani Edgar ed Edith, e ordinando che i coloni siano frustati. Questo violento irrompere del mondo nella sua crudezza (e del mondo puritano in particolare, formalmente portatore della Verità evangelica) corrisponde nel romanzo all'attuazione del delitto. Tale diversità nell'eziologia della Caduta è indice della mutata prospettiva autoriale nell'arco dei trent'anni che dividono la rispettiva stesura delle due opere. Merry Mount rappresenta il tentativo di mostrare un lato della Storia che tenga conto dei 'vinti' e che non sia frutto della rielaborazione – spesso oscurantista – dei vincitori<sup>35</sup>. Come non qualificare in modo negativo gli aggressori puritani rispetto ai coloni di Merry Mount, che sebbene portatori di istanze quantomeno eterodosse non hanno agito a discapito di nessuno e che, anzi, nella loro 'eresia' appaiono al lettore miti e virtuosi rispetto ai cristiani stessi? Per questo motivo i coloni sono qualificati con gli epiteti della luce e i puritani con quelli delle tenebre; il quadro ermeneutico è dunque piuttosto perspicuo.

Nel romanzo, il quadro è invece ribaltato; o meglio, si fa più complicato. Il fauno e la sua ninfa, che pure si immagina come eredi di un'aurea epoca, luminosa e numinosa, nascondono però caratteristiche che il mito contribuisce a svelare: l'oscurità ambivalente

---

Hawthorne viene esaminata nell'influsso esercitato sullo scrittore e drammaturgo americano Robert Lowell, che reinterpretò temi, personaggi e stilemi dei grandi autori del Rinascimento americano (incluso Hawthorne) alla luce degli sviluppi politici contemporanei e, in particolare, della contestazione giovanile.

<sup>35</sup> Quella dei puritani 'invasori' è assimilabile a una forma di imperialismo, con i cui principi, peraltro, Hawthorne si trova a familiarizzare durante il soggiorno consolare in Gran Bretagna. Ciò, unitamente al suo assistere in prima persona ai mutamenti politici e allo sviluppo egemonico dell'Inghilterra vittoriana, può aver contribuito alla rielaborazione del suo concetto di costrizione politica e di libertà individuale. Su quest'ultimo punto (benché non concerna direttamente Hawthorne) è suggestiva la sintesi di David Bivona, *Desire and Contradiction: Imperial Visions and Domestic Debates in Victorian Literature*, Manchester University Press, Manchester and New York 1990.

di Dioniso e l'altrettanto ambigua solarità di Apollo; lo scatenarsi della selvaggia furia distruttiva, della ferina violenza di Pan, di Fauno e delle loro molte epifanie; ossia l'oscillazione non più solo benefica tra stato di natura e necessità di un ordine, di una disciplina morale il cui infrangimento porta a conseguenze disastrose sul piano sociale. Se l'aureo mondo dei coloni viene attaccato e distrutto da una forza che si presenta come negativa e prevaricatrice, è innegabile che, nel romanzo, tale forza sia invece ascritta alla naturalità e all'istinto.

Nel mondo reale, tali manifestazioni (come quelle del Fauno, ma anche come i personaggi pateriani) non sono che *revenants* di un oscuro passato mitico inconciliabile con la struttura societaria. Quale 'fuoriuscito', il fauno Donatello deve espiare la sua colpa trasformandosi e venendo 'epurato' o punito coi mezzi ritenuti idonei dalla giustizia. In entrambi i casi, è evidente la simpatia dell'autore per queste figure, che rappresentano in larga misura la già descritta impossibilità costitutiva dell'ideale umano di libertà di realizzarsi con successo. Nell'estetismo *stricto sensu*, tali figure avrebbero trovato invece forme più definite, con la predicazione della caduta di ogni morale fino alle forme estreme di individualismo avverso sia ai parametri svilenti del positivismo sia a quelli, ritenuti coercitivi, delle forme valoriali di cui anche Hawthorne è portatore.

Come i fiori gettati profusamente nel fango delle strade durante il carnevale, così Endicott getta via le ghirlande di rose dei celebranti: "As the moral gloom of the world overpowers all systematic gayety, even so was their home of wild mirth made desolate amid the sad forest"<sup>36</sup>. La caligine morale del mondo, col suo potere desolante, è però parzialmente contrastata dallo *spirito* dell'ideale, che rimane vivo e vitale nei coloni ormai costretti a seguire i vincitori: "all the purest and the best of their early joys [...] went heavenward, supporting each other along the difficult path which it was their lot to tread, and never wasted one regretful thought on the vanities of Merry Mount"<sup>37</sup>.

È un finale edificante, che mette in luce l'attaccamento dell'autore al sistema di valori in cui è cresciuto; ma mostra anche l'acutezza di una visione che cerca di accordare ragione e sentimento entro una *couche* culturalmente 'scomoda', e in cui trovano posto

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>37</sup> *Ibidem.*

due costituenti dell'*ars literaria*, vale a dire empatia e melancolia. Nelle note finali di *The Marble Faun*, Hilda mantiene ed esprime un sentimento simile, riferito a chi ha dovuto abbandonare, entrando in possesso di un oggetto d'arte appartenuto a Miriam:

Thus, the Etruscan bracelet became the connecting bond of a series of seven wondrous tales, all of which, as [its gems] were dug out of seven sepulchers, were characterized by a sevenfold sepulchral gloom, such as Miriam's imagination, shadowed by her own misfortunes, was wont to fling over its most sportive flights. (p. 287)

Il braccialetto etrusco simboleggia la connessione con il passato mitico in generale, non solo con quello romano. Rappresenta il legame con una realtà (o fantasia?) mitica che la ninfa Miriam ha incarnato e di cui sono emblema le storie tenebrose che un tempo raccontava a proposito di ciascuna gemma. È un riferimento al mondo preclassico, oscuro e in parte insondabile, nonché all'itinerario di formazione ora del tutto esperito. Il numero sette – azzardando un'ipotesi conveniente per questa interpretazione – è una delle cifre che, in contesto veterotestamentario e cabalistico, si riferiscono alla nozione di completezza. Le sette gemme sepolcrali andrebbero dunque a mantenere vivo e a suggellare il ricordo dell'esperienza tragica e formativa a un tempo, nutrendo la melancolia che è fonte e stimolo, a sua volta, di ogni ricordo, in un gioco di rimandi circolari – come il braccialetto stesso – che pongono fine al viaggio della trama e che lasciano aperti, misteriosamente, gli interrogativi da essa suscitati:

And now, happy as Hilda was, the bracelet brought the tears into her eyes, as being, in its entire circle, the symbol of a sad mystery as any that Miriam had attached to the separate gems. For, what was Miriam's life to be? And where was Donatello? But Hilda had a hopeful soul, and saw sunlight on the mountaintops. (p. 288)



## Bibliografia

- Alvis John E., *Nathaniel Hawthorne as Political Philosopher: Revolutionary Principles Domesticated and Personalized*, Transaction Publishers, New Brunswick (U.S.A.) – London (U.K.) 2012.
- Anhorn Judy Schaaf, “Pastoral Exile and *The Marble Faun*”, in *Nineteenth-Century Literature* 43, No. 1 [June 1998], pp. 24-41.
- Anthony Grafton, Glenn W. Most, Salvatore Settis (a cura di), *The Classical Tradition*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (MA)–London (UK) 2010.
- Bachelard Gaston, *La Poétique de la rêverie*, Quadrige / Presses Universitaires de France, Paris 1960.
- Bachtin Michail, *L’opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 2001.
- Barthes Roland, in *A Barthes Reader*, in Susan Sontag (a cura di), Hilla and Wang, New York 1982.
- Bell Millicent, *Hawthorne’s View of the Artist*, State University of New York Press, New York 1962.
- Bell Millicent, *The Artists of the Novels: Coverdale, Holgrave, Kenyon*, in Harold Bloom (a cura di), *Nathaniel Hawthorne*, Chelsea House, New York 2007, pp. 13-30.
- Bellis Peter J., *Writing Revolution. Aesthetics and Politics in Hawthorne, Whitman, and Thoreau*, The University of Georgia Press, Athens (GA) 2003.
- Bergland Renée L., *The National Uncanny. Indian Ghosts and American Subjects*, Dartmouth College – University Press of New England, Hanover – London 2000.
- Bertram Ernst, *Nietzsche: Attempt at a Mythology*, University of Illinois Press, Urbana – Chicago 2009.
- Bivona David, *Desire and Contradiction: Imperial Visions and Domestic Debates in Victorian Literature*, Manchester University Press, Manchester and New York 1990.
- Blackford Holly, *Puppetmasters and Their Toys: Transformation of Tabula Rasa in Tales of Hoffmann, Hawthorne, Alcott, and Baum*, in Monika M. Elbert e Lesley Ginsberg (a cura di), *Romantic Education in Nineteenth-Century American Literature: National and Transatlantic Contexts*, Routledge, New York–London 2015, pp. 89-103.
- Blake Anthony, *The Language of Flavour: Learning and Memory*, in Harlan Walker (a cura di), *Food and the Memory. Proceedings of the Oxford Symposium on Food and Cookery 2000*, Prospect Books, London 2001, pp. 39-48.

- Böker Uwe, "A raid on the inarticulate:" Hawthorne, Hopkins and Hofmannsthal, in Werner Huber, Martin Middeke e Hubert Zapf (a cura di), *Self-Reflexivity in Literature*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2005, pp. 75-86.
- Boyiopoulos Kostas, Sandy Mark, *Introduction: Decadent Romantics, Romantic Decadents*, in Kostas Boyiopoulos e Mark Sandy (a cura di), *Decadent Romanticism: 1780-1914*, Routledge, London – New York 2016, pp. 1-14.
- Boym Svetlana, *Another Freedom: The Alternative History of an Idea*, The University of Chicago Press, Chicago – London 2010.
- Brodhead Richard H., *The School of Hawthorne*, Oxford University Press, New York – Oxford 1986.
- Brooks Van Wyck *The Dream of Arcadia. American Writers and Artists in Italy 1760-1915*, Dutton, New York 1958.
- Brooks Van Wyck, *The Flowering of New England: 1815-1865*, Dutton, New York 1937.
- Brown Norman O., *Life Against Death: The Psychoanalytical Meaning of History*, with an Introduction by Christopher Lasch, Wesleyan University Press, Middletown (Connecticut) 1985.
- Bruschini Enrico, *Stendhal's Rome: Then and Now*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1997.
- Buckham Rebecca L., *Eden Voiced: Milton's Dialogic Community of Creation and an Environmental Ethic of Partnersip*, in Kristin A. Pruitt e Charles W. Durham (a cura di), *John Milton: "Reasoning Words"*, Susquehanna University Press, Selingsgrove 2008.
- Budziak Anna, *Text, Body and Indeterminacy: Doppelgänger Selves in Pater and Wilde*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2008.
- Buell Lawrence, *Hawthorne and the Problem of "American" Fiction: The Example of The Scarlet Letter*, in Millicent Bell (a cura di), *Hawthorne and the Real: Bicentennial Essays*, The Ohio State University Press, Columbus 2005.
- Burkert Walter, *La religione greca di epoca arcaica e classica*, Jaca Book, Milano 2003.
- Cagidemetro Alide, *Fictions of the Past: Hawthorne & Melville*, The Institute for Advanced Study in the Humanities, Amherst (MA) 1992.
- Canone Eugenio, *Phantasia/Imaginatō come problema terminologico nella lessicografia filosofica tra Sei-Settecento*, in M. Fattori e M. Bianchi (a cura di), *Phantasia-Imaginatō. Atti del V colloquio internazionale del lessico intellettuale europeo – Roma, 9-11 gennaio 1986*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1988, pp. 221-257.

- Chase Richard V., *The American Novel and Its Tradition*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1957.
- Chorley Henry Fothergill, "Nathaniel Hawthorne", in *Athenaeum* [England], 11 June 1864, p. 808.
- Clark Jennifer, *The American Idea of England, 1776-1840: Transatlantic Writing*, Routledge, London 2013.
- Colacurcio Michael J., *Doctrine and Difference: Essays in the Literature of New England*, Routledge, London – New York 1997.
- Colacurcio Michael J., *The Province of Piety. Moral History in Hawthorne's Early Tales*, Duke University Press, Durham 1995.
- Cole William Graham, *Sex in Christianity and Psychoanalysis*, Routledge, New York – London 2015.
- Cornwall Robert D., *Visible and Apostolic: The Constitution of the Church in High Church Anglican and Non-Juror Thought*, University of Delaware Press, Newark – Associated University Presses, London e Toronto 1993.
- Craig Leon Harold, *The Platonic Leviathan*, University of Toronto Press, Toronto – Buffalo – London 2010.
- Cranford Gary P., *Hawthorne's Redemption: The Mystery of the Scarlet Letter*, AuthorHouse, Bloomington (IN) 2012.
- Crews Frederick C., *Homely Witchcraft*, in Harold Bloom, *Nathaniel Hawthorne*, cit., pp. 31-46.
- Crews Frederick, *The Sins of the Fathers: Hawthorne's Psychological Themes*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1989.
- Crinkley Richmond, *Walter Pater, Humanist*, The University Press of Kentucky, Lexington 1970.
- Curi Umberto, *Endiadi. Figure della duplicità*, Feltrinelli, Milano 2002.
- Davis Clark, *Hawthorne's Shyness. Ethics, Politics, and the Question of Engagement*, Johns Hopkins University Press, Baltimore – London 2005.
- Del Ponte Renato, *Dei e miti italici. Archetipi e forme della sacralità romano-italica*, Ecg, Genova 1998.
- Deming Richard, *Listening on All Sides: Toward an Emersonian Ethics of Reading*, Stanford University Press, Stanford 2007.
- Dolis John, *The Style of Hawthorne's Gaze: Regarding Subjectivity*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa 1993.

- Dorcey Peter F., *The Cult of Silvanus: A Study in Roman Folk Religion*, Brill, Leiden–New York–Köln 1992.
- Dryden Edgar A., *The Limits of Romance: A Reading of The Marble Faun*, in Kenneth H. Baldwin e David K. Kirby (a cura di), *Individual and Community. Variations on a Theme in American Fiction*, Duke University Press, Durham (NC) 1975, pp. 17-48.
- Duncan Ian, *Modern Romance and Transformations of the Novel. The Gothic, Scott, Dickens*, Cambridge University Press, Cambridge 1992.
- Eastham Andrew, *Aesthetic Afterlives: Irony, Literary Modernity and the Ends of Beauty*, Continuum, London – New York 2011.
- Easton Alison, *The Making of the Hawthorne Subject*, University of Missouri Press, Columbia and London 1996.
- Elshtain Jean Bethke, *Sovereignty: God, State, and Self*, The Gifford Lectures, Basic Books, New York 2008.
- Evangelista Stefano, *British Aestheticism and Ancient Greece. Hellenism, Reception, Gods in Exile*, Palgrave Macmillan, London–New York 2009.
- Fenn Jeffrey W., *Levitating the Pentagon: Evolutions in the American Theatre of the Vietnam War Era* (University of Delaware Press, Newark – Associated University Presses, London and Toronto 1992.
- Fermor Sharon, *Piero di Cosimo: Fiction, Invention, and fantasia*, Reaktion Books, London 1993.
- Fernie Deanna, *Hawthorne, Sculpture, and the Question of American Art*, Ashgate, Farnham [England]–Burlington [USA] 2011.
- Fessenden Tracy, Radel Nicholas F., Zaborowska Magdalena J., *The Puritan Origins of American Sex: Religion, Sexuality, and National Identity in American Literature*, Routledge, London – New York 2001.
- Folsom James K., *Man's Accidents and God's Purposes: Multiplicity in Hawthorne's Fiction*, College University Press, New Haven (Connecticut) 1963.
- Ford Andrew L., *Dionysos' Many Names in Aristophanes' Frogs*, in Renate Schleser (a cura di), *A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism*, De Gruyter, Berlin 2011, pp. 343-355.
- Friedman Robert S., *Hawthorne's Romances: Social Drama and the Metaphor of Geometry*, Routledge, London – New York 2000.
- Gilmore Michael T., "Strangely Ajar with the Human Race": *Hawthorne, Slavery, and the Question of Moral Responsibility*, in *Hawthorne and the Real*, cit., pp. 40-69.
- Ginzburg Carlo, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Einaudi, Torino 2008.

- Glazener Nancy, *Reading for Realism: The History of a U.S. Literary Institution, 1850-1910*, Duke University Press, Durham and London 1997.
- Goddu Teresa A., *Gothic America: Narrative, History, and Nation*, Columbia University Press, New York 1997.
- Gollin Rita K., *Nathaniel Hawthorne and the Truth of Dreams*, Louisiana State University Press, Baton Rouge 1979.
- Gollin Rita K., "Hawthorne and the Anxiety of Aesthetic Response", in *Centennial Review* 28/29 (1984-85), pp. 94-104.
- Graham Wendy C., *Gothic Elements and Religion in Nathaniel Hawthorne's Fiction*, Tectum Verlag, Marburg 1999.
- Graham Wendy C., *Gothic Elements and Religion in Nathaniel Hawthorne's Fiction*, Tectum Verlag, Marburg 1999.
- Graham-Dixon Andrew in *Renaissance*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1999.
- Gross Margaret, "The Life and Death of Art: Hegelian Aesthetics and Hawthorne's Artist Tales", in *The Nathaniel Hawthorne Review* 29, No. 1 (2003), pp. 24-45.
- Gruppe Otto, *Griechische Mythologie und Religionsgeschichte*, Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1906.
- Guillen Fabienne, *La Lettre écarlate: La subversion éthique du féminin*, in *Nathaniel Hawthorne: La fonction éthique de l'oeuvre/Narrative and the Ethical*, a cura di Annick Duperray e Adrian Harding, Publibook, Paris 2006, pp.
- Hall Timothy L., *Separating Church and State. Roger Williams and religious Liberty*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 1998.
- Hanft Korobkin Laura, *The Scarlet Letter of the Law: Hawthorne and Criminal Justice*, in *Novel. A forum on Fiction*, vol. 30, No. 2 (Winter, 1997), pp. 193-217.
- Hanson Ellis, *Decadence and Catholicism*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts)– London (England) 1997.
- Hardack Richard, *Not Altogether Human. Pantheism and the Dark Nature of the American Renaissance*, University of Massachusetts Press, Boston 2012.
- Harding Brian, *Nathaniel Hawthorne: The Contemporary Context*, Helm Information, Mountfield 1998.

- Harap Louis, *The Image of the Jew in American Literature: From Early Republic to Mass Immigration*, Syracuse University Press, Syracuse 2003.
- Hawthorne Nathaniel, *The Complete Works of Nathaniel Hawthorne*, with Introductory Notes by George Parsons Lathrop and Illustrated with Etchings by Blum, Church, Dielman, Gifford, Shirlaw, and Turner. In Thirteen Volumes. Houghton, Mifflin and Company, The Riverside Press, Cambridge [MA], Boston and New York 1892.
- Hawthorne Nathaniel, *The Marble Faun*, edited by Susan L. Rattiner, Dover-Thrift Editions, Dover, Mineola (New York) 2004.
- Heine Heinrich, *Die Götter im Exil*, in H. Heine, *Gesammelte Werke*, Hoffmann und Campe, Hamburg 1854.
- Henning Ian Allan, “L’Allemagne” de Madame de Staël et la polémique romantique: première fortune de l’ouvrage en France et en Allemagne (1814-1830), H. Champion, Paris 1929.
- Huet Marie-Hélène, *Monstrous Imagination*, Harvard University Press, Cambridge (MA) – London (England) 1993.
- Ihalainen Pasi, *Protestant Nations Redefined: Changing Perceptions of National Identity in the Rhetoric of the English, Dutch and Swedish Public Churches, 1685-1772*, Brill, Leiden–Boston 2005.
- Iser Wolfgang, *The Aesthetic Moment*, Cambridge University Press, Cambridge 2010.
- James Henry, *Hawthorne*, Harper & Brothers, New York 1880.
- Johnson Claudia D., *The Productive Tension of Hawthorne’s Art*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa 1981.
- Johnson Claudia D., *The Productive Tension of Hawthorne’s Heart*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa 1981.
- Jung Carl Gustav, “The transcendent function” [da *The Structure and Dynamics of the Psyche* (1916/58) (CW 8), pars. 131-93], in Joan Chodorow (a cura e con un’introduzione di), *Jung on Active Imagination*, Princeton University Press, Princeton (New Jersey) 1997.
- Jung Carl Gustav, *Simboli della trasformazione*, Bollati Boringhieri, Torino 2012.
- Kabitoglou E. Douka, *Plato and the English Romantics*, Routledge, London – New York 2013.
- Kessler Sanford, *Tocqueville’s Civil Religion: American Christianity and the Prospects for Freedom*, State University of New York Press, Albany 1994.
- Kibbey Ann, *The Interpretation of Material Shapes in Puritanism: A Study of Rhetoric, Prejudice, and Violence*, Cambridge University Press, Cambridge – London – New York – New Rochelle – Melbourne – Sydney 1986.

- Levy Leo B., “*The Blithedale Romance: Hawthorne’s Voyage Through Chaos*”, in *Studies in Romanticism*, VIII (Autumn, 1968), pp. 1-15.
- Lindborg Henry J., *Transformation Motifs in the Major Romances of Nathaniel Hawthorne*, University of Wisconsin, Madison 1980.
- Loman Andrew, “*Somewhat on the Community-System*”. *Fourierism in the Works of Nathaniel Hawthorne*, Routledge, New York and London 2005.
- Lovejoy Arthur O., *The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England, 1936.
- Luedtke Luther S., *Nathaniel Hawthorne and the Romance of the Orient*, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 1989.
- Lundblad Jane, “Nathaniel Hawthorne and European Literary Tradition”, in S. B. Lilegren (a cura di), *Essays and Studies in American Language and Literature* (vol. VI), The American Institute in the University of Uppsala, Uppsala 1947.
- Lundblad Jane, *Nathaniel and the Tradition of Gothic Romance*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1946.
- Male Roy, *Hawthorne’s Tragic Vision*, Norton, New York 1994.
- Mani Lakshmi, *The Apocalyptic Vision in Nineteenth Century American Fiction: A Study of Cooper, Hawthorne, and Melville*, University Press of America, Washington D.C. 1981.
- Matthiessen Francis Otto *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, Oxford University Press, Oxford 1941.
- McGovern Patrick E., *Ancient Wine: The Search for the Origins of Viniculture*, Princeton University Press, Princeton – Oxford 2003.
- McHale Brian, *Constructing Postmodernism*, Routledge, London – New York 1992.
- McNeill Donohue Agnes, *Hawthorne: Calvin’s Ironic Stepchild*, Kent State University Press, Kent (OH) 1985.
- McPherson Hugo, *Hawthorne as Myth-Maker: A Study in Imagination*, University of Toronto Press, Toronto 1969.
- McWilliams John P., *Hawthorne, Melville, and the American Character: A Looking-Glass Business*, Cambridge University Press, Cambridge 1984.
- Meindl Dieter, *Fiction and the Metaphysics of the Grotesque*, University of Missouri Press, Columbia – London 1996.

- Mezo Richard E., *Hawthorne's The Marble Faun: A Re-Appraisal* [tesi discussa presso la North Dakota University] 1999.
- Mondin Battista, *The Principle of Analogy in Protestant and Catholic Theology*, Martinus Nijhoff, The Hague 1963.
- Monnet Agnieszka Soltysik , *The Poetics and Politics of the American Gothic. Gender and Slavery in Nineteenth-Century American Literature*, Routledge, London 2010.
- Monsman Gerald Cornelius, *Pater's Portraits: Mythic Pattern in the Fiction of Walter Pater*, The Johns Hopkins Press, Baltimore 1967.
- Moroney Stephen K., *The Noetic Effects of Sin: A Historical and Contemporary Exploration of How Sin Affects Our Thinking*, Lexington, Lanham (Maryland) – Oxford 2000.
- Mukai Kumiko, *Hawthorne's Visual Artists and the Pursuit of a Transatlantic Aesthetics*, Peter Lang, Oxford–Bern–Berlin–Bruxelles–Frankfurt am Main–New York–Wien 2008.
- Newberry Frederick, *Hawthorne's Divided Loyalties: England and America in His Works*, Fairleigh Dickinson University Press, Rutherford (NJ) – Associated University Presses, London 1987.
- Nietzsche Friedrich, *Die Fröhlichen Wissenschaft*, Ernst Schmeltzner, Chemnitz 1882.
- O'Donald Mays James, *Mr. Hawthorne Goes to England: The Adventures of a Reluctant Consul*, New Forest Leaves, Burley [Ringwood, Hampshire (England)] 1983.
- Otto Walter Friedrich, *Dionysus: Myth and Cult* [tradotto da, e con un'introduzione di, Robert B. Palmer], Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 1965.
- Parr Wendy V., *Application of Cognitive Psychology to Advance Understanding of Wine Expertise*, in Karl H. Kiefer (a cura di), *Applied Psychology Research Trends*, Nova Science Publishers, New York 2008, pp. 119-140.
- Pater Walter, *Imaginary Portraits*, The Macmillan Company, New York 1907.
- Pater Walter, *Winckelmann*, in *The New Library Edition of the Works of Walter Pater*, Macmillan, London 1910.
- Pater Walter, *The New Library Edition of the Works of Walter Pater*, Macmillan, London 1910.
- Peach Linden, *British Influence on the Birth of American Literature*, Macmillan, London 1982.
- Pfeffer Rose, *Nietzsche: Disciple of Dionysus*, Associated University Presses, Cranbury (NJ) 1972.
- Piper Wendy, *Misfits and Marble Fauns. Religion and Romance in Hawthorne and O'Connor*, Mercer University Press, Macon (Georgia) 2011.



- Pulham Patricia, “‘Of marble men and maidens’: Sin, Sculpture, and Perversion in Nathaniel Hawthorne’s *The Marble Faun*”, in *The Yearbook of English Studies*, Vol. 40, No. 1/2, “The Arts in Victorian Literature” (2010), pp. 83-102.
- Rabinovich Irina, *Re-Dressing Miriam: 19<sup>th</sup> Century Artistic Jewish Women*, Xlibris, Bloomington (Indiana) 2012.
- Radford Andrew, *The Lost Girls. Demeter-Persephone and the Literary Imagination, 1850-1930*, Rodopi B.V, Amsterdam–New York 2007.
- Ragussis Michael, *Acts of Naming: The Family Plot in Fiction*, Oxford University Press, New York–Oxford 1986.
- Roberts Siân Silyn, *Gothic Subjects: The Transformation of Individualism in American Fiction, 1790-1861*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2014.
- Romeri Luciana, *Food and Forgetfulness at Socratic Symposia*, in Harlan Walker (a cura di), *Food and the Memory. Proceedings of the Oxford Symposium on Food and Cookery 2000*, cit., pp. 199-204.
- Roth Marty, *Drunk the Night Before: Anatomy of Intoxication*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2005.
- Rowe John Carlos, “The Internal Conflict of Romantic Narrative: Hegel’s Phenomenology and Hawthorne’s *The Scarlet Letter*”, *Modern Language Notes* 95 /1890), pp. 1203-1231.
- Rowe John Carlos, *Hawthorne’s Ghost in James’s Italy: Sculptural Form, Romantic Narrative, and the Function of Sexuality*, in Robert K. Martin e Leland S. Person (a cura di), *Roman Holidays: American Writers and Artists in Nineteenth-Century Italy*, University of Iowa Press, Iowa City 2002.
- Sandy Mark, *‘The Last Great Romantic’: Nietzsche’s Romanticism Out of the Spirit of Decadence*, in Kostas Boyiopoulos e Mark Sandy (a cura di), *Decadent Romanticism: 1780-1914*, Routledge, London – New York 2016.
- Schubert Leland, *Hawthorne, the Artist: Fine-Art Devices in Fiction*, Russell & Russell, New York 1963.
- Shumaker Conrad, “‘A Daughter of the Puritans’: History in Hawthorne’s *The Marble Faun*”, in *New England Quarterly* 57, No. 1 [March 1984], pp. 65-83.
- Smith Lloyd, *Can Such Things Be? Ambrose Bierce, the “Dead Mother,” and Other American Traumas*, in Jeffrey Andrew Weinstock (a cura di), *Spectral America. Phantoms and the National Imagination*, The University of Wisconsin Press, Madison 2004, pp 57-77.
- Smith Allan Lloyd, *American Gothic Fiction. An Introduction*, Continuum, New York 2005.
- Smith Allan Gardner Lloyd, *Eve Tempted. Writing and Sexuality in Hawthorne’s Fiction*, Routledge, London 2016.

- Spencer Diana, *Roman Landscape: Culture and Identity*, New Surveys in the Classics No. 39, Cambridge University Press, Cambridge – New York – Melbourne – Madrid – Cape Town 2010.
- Stein William B., *Hawthorne's Faust: A Study of the Devil Archetype*, University of Florida Press, Gainesville 1953.
- Stern Milton R., *Contexts for Hawthorne: The Marble Faun and the Politics of Openness and Closure in American Literature*, University of Illinois Press, Urbana – Chicago 1991.
- Stewart Susan, *Exogamous Relations: Travel Writing, the Incest Prohibition, and Hawthorne's Transformation*, in E. Valentine Daniel e Jeffrey M. Peck (a cura di), *Culture/Contexture. Explorations in Anthropology and Literary Studies*, University of California Press, Berkeley e Los Angeles – London 1996, pp. 132-155.
- Swann Charles, *Nathaniel Hawthorne: Tradition and Revolution*, Cambridge University Press, Cambridge 1991.
- Sweet Rosemary, *Antiquaries. The Discovery of the Past in Eighteenth-Century Britain*, Hambledon & London, London–New York 2004.
- Szakolczai Arpad, *Novels and the Sociology of the Contemporary*, Routledge, New York – London 2016.
- Taylor Anya, *Bacchus in Romantic England. Writers and Drink, 1780-1830*, Macmillan, Basingstoke, Hampshire – London, 1999.
- Taylor J. Golden, *Hawthorne's Ambivalence Toward Puritanism*, Utah State University Press, Logan 1965.
- Üllen Magnus, *The Half-Vanished Structure: Hawthorne's Allegorical Dialectics*, Peter Lang, Bern 2004.
- Van den Haag Ernest, Ross Ralph, *Passion and Social Constraint*, Aldine Transaction, New Brunswick–London 2009 [1963].
- Vasari Giorgio, “Vita di Pietro di Cosimo pittor fiorentino”, in *Le vite*, Giunti, Firenze 1568.
- Vine Angus, *In Defiance of Time: Antiquarian Writing in Early Modern England*, Oxford University Press, Oxford 2010.
- Waples Dorothy, *Suggestions for Interpreting The Marble Faun*, in Edwin H. Cady e Louis Budd (a cura di), *On Hawthorne: The Best from American Literature*, Duke University Press, Durham – London 1990, pp. 8-23.
- Weldon Roberta, *Hawthorne, Gender, and Death: Christianity and Its Discontents*, Palgrave Macmillan, London 2008.
- Westropp Hodder M., *Handbook of Archaeology*, Bell and Daldy, London 1867.

Whipple Edwin, "The Marble Faun", *Atlantic Monthly* 5 (1860), p. 622.

Williams Susan S., *Manufacturing Intellectual Equipment: The Tauchnitz Edition of The Marble Faun*, in Michele Moylan e Lane Stiles (a cura di), *Reading Books. Essays on the Material Text and Literature in America*, University of Massachusetts Press, Amherst 1996, pp. 117-150.