

SCENE D'ACQUA NELLA LETTERATURA DEL RINASCIMENTO AMERICANO: IL MAELSTRÖM DI POE E IL LAGO DI THOREAU

Manlio Della Marca*

Dai mari e gli oceani dei romanzi e racconti di Herman Melville ed Edgar Allan Poe, passando per il celebre lago descritto da Henry David Thoreau in *Walden*, fino al Mississippi di Mark Twain, è difficile trovare un “classico” della letteratura americana nel quale l’acqua non svolga una funzione centrale sul piano simbolico e narrativo. Questo saggio esplora parte di questa ricca tradizione focalizzandosi su alcune delle scene d’acqua presenti nel racconto di Poe “Una discesa nel Maelström” (1841) e in *Walden* (1854) di Thoreau. Nella prima parte, suggerisco che i gorghi e i vortici che compaiono nei racconti marini di Poe possono essere letti come potenti allegorie della condizione di spaesamento in cui si trova il soggetto moderno. Ed è proprio nel tentativo di catturare questa specifica dimensione della scrittura poetica che evoco il concetto di “modernità liquida”, imprimendo però all’espressione coniata da Zygmunt Bauman un leggero slittamento di significato. Inoltre, analizzo come alcuni pensatori chiave del Novecento (Gaston Bachelard, Theodor W. Adorno e Marshall McLuhan) abbiano discusso l’utilizzo che Poe fa di immagini collegate all’acqua e alla figura del vortice. Nella seconda parte del saggio, mi soffermo invece su *Walden* di Thoreau e spiego come la tecnica del “ribaltamento semantico” sia una delle strategie retoriche alla base del funzionamento del simbolismo acquatico che caratterizza molte pagine di questo testo fondante del Rinascimento americano.

Parole chiave: acqua, Water, Bachelard, Poe, Thoreau, McLuhan

Water Scenes in American Renaissance Literature: Poe’s Maelström and Thoreau’s Pond

From the seas and oceans in the short stories and novels by Herman Melville and Edgar Allan Poe through Henry David Thoreau’s description of the pond in *Walden*, to Mark Twain’s Mississippi, there is hardly any American “classic” in which water does not play an important function as both central symbol and key element of the narrative. This essay dives into this rich tradition by examining some compelling water scenes in Poe’s “A Descent into the Maelström” (1841) and Thoreau’s *Walden* (1854). More specifically, in the first part, I suggest that the whirlpools and vortexes in Poe’s sea stories allegorize the disorienting situation in which the modern subject finds itself. In order to capture this specific dimension of Poe’s writing, I invoke here Zygmunt Bauman’s notion of “liquid modernity”, though I put a slightly different spin on it. I also look at how such key twentieth-century thinkers as Gaston Bachelard, Theodor W. Adorno, and Marshall McLuhan responded to Poe’s use of water and vortical imagery. In the second part of the essay, I turn to Thoreau’s *Walden*, and I discuss how “semantic overturning” is one of the rhetorical strategies underlying the use of water symbolism in this foundational text of the American Renaissance.

Keywords: Water, Bachelard, Poe, Thoreau, McLuhan

* Università di Modena e Reggio Emilia.

Introduzione

«Nessuno parla mai di Poe e di Thoreau contestualmente. Certo, stanno agli estremi opposti del pensiero americano. Ma questo è il bello» (Auster 15): così uno dei personaggi del romanzo *Follie di Brooklyn* di Paul Auster descrive a suo zio l'idea alla base della tesi di laurea che ha appena discusso alla Cornell University, la prestigiosa università degli Stati Uniti dove si è laureato con il massimo dei voti. Le parole pronunciate dal giovane personaggio uscito dalla penna di Auster dovrebbero ricordarci che nella nostra quotidiana attività di studiosi, oltre ad attingere a sofisticate teorie e metodologie critiche, a volte potrebbe essere una buona idea correre il rischio di lasciarci ispirare direttamente dalle storie e dai personaggi che incrociamo nel corso delle nostre letture. Le pagine che seguono sono un esperimento in questa direzione¹. Da qui la scelta, nell'affrontare il tema di questo numero di *Oltreoceano* dedicato alla rappresentazione dell'acqua nell'immaginario delle Americhe, di creare una struttura a contrappunto, all'interno della quale provare a focalizzare lo sguardo su alcune scene d'acqua tratte da due testi canonici del Rinascimento americano²: il racconto di Edgar Allan Poe "Una discesa nel Maelström" (1841) e *Walden* (1854) di Henry David Thoreau. La prima parte del saggio da un lato mostra come in Poe l'immagine del vortice marino possa essere letta come allegoria acquatica della condizione in cui si trova il soggetto moderno, dall'altro si sofferma su alcune incisive riflessioni che pensatori chiave del Novecento come Bachelard, Adorno e McLuhan hanno formulato in risposta al loro incontro con l'opera di Poe. Dopo esserci immersi nei vortici marini, nella seconda parte del saggio

1 Uno dei libri più interessanti sulle immagini d'acqua nella letteratura e nella cultura americana pubblicati in italiano negli ultimi anni è senza dubbio *Acque d'America* (con fotografie di Daria Addabbo e testi dell'americanista Alessandro Portelli). Sebbene nel volume si trovino discussioni di scene d'acqua tratte da opere di autori come Melville, Twain, Steinbeck e Hemingway, abbastanza sorprendentemente i nomi di Poe e Thoreau non vengono menzionati neanche nelle note.

2 L'espressione "Rinascimento americano" venne coniata da Francis Otto Matthiessen nel suo libro dal titolo omonimo, pubblicato nel 1941. In quello che è diventato uno dei classici della cultura accademica degli Stati Uniti, il termine individuava originariamente il periodo compreso fra il 1850 e il 1855, durante il quale, nel giro di poco più di un quinquennio, furono pubblicate una serie di opere che sarebbero diventate centrali per la definizione del canone letterario americano. Nel corso dei decenni successivi alla pubblicazione del libro di Matthiessen la nozione di "Rinascimento americano" è stata sottoposta a una profonda revisione critica, e il termine è stato impiegato con crescente duttilità. Nel dibattito critico contemporaneo, non solo l'espressione è spesso utilizzata in riferimento al periodo che grossomodo va dal 1830 al 1865, ma il canone inizialmente fissato da Matthiessen è stato progressivamente ampliato, includendo figure come quella di Poe, della poetessa Emily Dickinson e dello scrittore (ed ex schiavo) afroamericano Frederick Douglass (Reynolds).

riemergeremo per seguire Thoreau sulle rive del lago di Walden, «l'occhio della terra, guardando il quale l'osservatore misura la profondità della propria natura» (Thoreau 198). Qui cercheremo di comprendere come la strategia retorica che chiamo del “ribaltamento semantico” sia in *Walden* uno degli elementi portanti del simbolismo collegato alle immagini d'acqua, il cui esito sul piano linguistico è un'espressione come “pescare nel cielo”, che rinvia a un'attività apparentemente impossibile. Ma forse provare a scrivere l'impossibile è proprio quello che rende possibile la grande letteratura.

Poe: “modernità liquida”

Il filosofo francese Gaston Bachelard ha individuato con estrema lucidità la centralità che l'acqua occupa all'interno della poetica di Poe: «La lingua di un grande poeta [...] è indubbiamente ricca, ma ha una gerarchia. L'immaginazione, sotto le sue mille forme, nasconde una sostanza privilegiata, una sostanza attiva che determina l'unità e la gerarchia dell'espressione. Non ci sarà difficile provare che in Poe questa materia privilegiata è l'acqua [...]» (58).

Il passo appena citato, tratto da *Psicanalisi delle acque*, una delle opere più conosciute di Bachelard, sembra suggerire un procedimento critico per molti versi discutibile, ma indubbiamente affascinante, che si basa su una scommessa epistemologica: la possibilità che sia possibile comprendere il complesso legame esistente fra l'opera di un autore e il suo inconscio attraverso l'analisi delle immagini e delle scene che rimandano a uno specifico elemento naturale; nel caso di Poe, questa «sostanza privilegiata» o «sostanza madre» sarebbe appunto l'acqua (58). In effetti, sia nella poesia che nella narrativa di Poe, le scene d'acqua non mancano, e Bachelard, sulla scorta della lettura psicoanalitica proposta da Marie Bonaparte nei primi anni Trenta del Novecento³, accompagna il lettore alla scoperta dello «psichismo acquatico» di Poe (183), costruendo un suggestivo percorso interpretativo volto a mettere in evidenza come

in [...] Poe il destino delle immagini dell'acqua segue esattamente il destino della *rêverie* principale, che è la *rêverie* della morte. Infatti, come Marie Bonaparte ha mostrato molto chiaramente, l'immagine che domina la poetica di Edgar Allan Poe è l'immagine della madre morente [...]. Anche il paesaggio, come mostreremo, è ugualmente determinato dal sogno fondamentale, dalla *rêverie* che rivede incessantemente la madre morente (58).

³ Il libro di Marie Bonaparte *Edgar Allan Poe. Studio psicoanalitico* fu pubblicato originariamente in francese nel 1933. *Psicanalisi delle acque* di Bachelard è del 1942 (è forse opportuno segnalare che il titolo scelto per l'edizione italiana differisce in modo significativo da quello dell'edizione francese: *L'Eau et les rêves*).

Nella vasta produzione poeica non è difficile rinvenire numerosi testi in cui esiste un rapporto quasi simbiotico fra immagini d'acqua e immagini di morte. Si pensi, per esempio, a una poesia come "Annabel Lee", che si apre con il celebre incipit, dalle cadenze quasi fiabesche: «Molti e molti anni fa, / in un regno in riva al mare», per chiudersi però con l'immagine funerea della «tomba presso la riva del mare» (Poe 1984: 1255, 1257). Lo stesso discorso vale per il racconto "Il crollo della Casa Usher", in cui nel finale le acque scure dello stagno si chiudono in un ultimo abbraccio mortale sulle macerie dell'antica dimora e sui suoi abitanti, i gemelli Roderick e Madeline Usher. E agli esempi appena citati se ne potrebbero aggiungere molti altri. Ma, soprattutto, l'acqua a cui attinge l'immaginario di Poe, nota Bachelard, è spesso «un'acqua speciale, un'acqua pesante, più profonda, più morta, più addormentata di tutte le acque dormienti, di tutte le acque morte, di tutte le acque profonde che si trovano in natura» (58). E allora, anche per questo, in molte opere di Poe l'acqua subisce «come una perdita di velocità, che è una perdita di vita» (Bachelard 20). Ecco, è proprio da questo punto del ragionamento di Bachelard che vorrei partire, provando ad articolare alcune riflessioni che credo possano contribuire a complicare e integrare l'approccio proposto dal filosofo francese.

Incomincerei segnalando come all'interno del macrotesto di Poe, accanto al paradigma di decelerazione e lentezza associato all'acqua individuato da Bachelard esistono anche una serie di momenti in cui l'acqua è invece associata alla velocità; questo è vero soprattutto per i "racconti marini"⁴. Sono riconducibili a questo genere tre testi che, pur nella loro diversità, presentano delle dinamiche simili e costituiscono a pieno titolo una sorta di "trilogia" (Perosa 21-22; Vitta viii): "Manoscritto trovato in una bottiglia" (1833), *Il racconto di Arthur Gordon Pym* (1838) e "Una discesa nel Maelström" (1841). Si tratta di tre storie che hanno in comune il tema del mare e del naufragio, e in cui il climax narrativo coincide con il momento in cui un'imbarcazione viene risucchiata in un vortice marino. Nel "Manoscritto", il primo racconto firmato da Poe e pubblicato sul *Saturday Visiter* di Baltimora nel settembre del 1833, il narratore, prima di essere risucchiato per sempre dalla «stretta del vortice», annota che la nave su cui si trova «scroscia verso il sud con la velocità del precipitoso cadere a picco di una cateratta» (1984: 73-74).

Passiamo a *Gordon Pym*, l'unico romanzo completato da Poe durante la sua breve ma intensa carriera letteraria. Nel primo capitolo, il giovane protagonista, rievocando un'uscita notturna in barca a vela con l'amico Augustus, ricorda

4 Nell'utilizzare l'espressione "racconti marini" riprendo una categoria impiegata da Ugo Rubeo, che oltre ai tre racconti a cui faccio riferimento, cita anche "L'appuntamento" (1835), ambientato a Venezia, e "La cassa oblunga" (1844) (Rubeo 65-66).

come l'imbarcazione «procedeva a gran velocità» (9), e poco dopo, sente la necessità di ribadire nuovamente il concetto: «l'imbarcazione solcava il mare a una velocità pazzesca» (2003: 10). L'enfasi sulla velocità torna anche nella parte conclusiva del libro, quando Pym, Peters e l'indigeno Nu-Nu, tutti e tre in fuga dall'isola di Tsalal, si trovano a bordo di una canoa che trascinata dalla corrente si dirige «a folle velocità» verso una «cataratta» (189); siamo, è forse bene ricordarlo, solo poche righe prima della misteriosa apparizione della gigantesca «figura umana velata» dalla pelle del «bianco assoluto della neve» (190), una delle scene più note e discusse dell'intero corpus poesco. Sergio Perosa, in un breve commento – purtroppo da lui non sviluppato ulteriormente e contenuto nelle pagine introduttive ai *Racconti del terrore* –, nell'elencare i punti di contatto fra il *Gordon Pym* e il “Manoscritto”, scrive non a caso di «corsa verso le scintillanti regioni del Polo» (22). E per Carlo Pagetti, Gordon Pym è addirittura «una sorta di cosmonauta ottocentesco», e il suo vascello una rudimentale «astronave cosmica» lanciata verso l'ignoto (83).

A pochi anni di distanza dalla pubblicazione di *Gordon Pym*, nel maggio 1841 esce sul *Graham's Magazine* “Una discesa nel Maelström”. Poe non solo riprende qui l'immagine del vortice marino, che, come abbiamo appena visto, a questo punto della sua carriera aveva già avuto modo di impiegare in vari scritti, ma usa con estrema abilità anche l'espedito del “racconto nel racconto”. Un narratore senza nome, probabilmente un turista americano in viaggio in Norvegia, si trova sulla cima di una montagna a picco sul mare. Il turista è accompagnato da un pescatore della zona che gli mostra il vortice del Maelström, visibile in lontananza, e gli racconta di come sia riuscito a salvarsi dall'enorme gorgo in cui era stato risucchiato durante una battuta di pesca nella quale invece hanno perso la vita i suoi due fratelli. Nel rievocare la sua terribile avventura all'interno del vortice, uno degli elementi su cui il pescatore torna con insistenza varie volte durante il suo racconto è appunto la velocità: e così, prima sottolinea enfaticamente come lui e i suoi fratelli stessero «volando piuttosto che galleggiando» (1984: 465), poi descrive «l'abbagliante rapidità con la quale [le pareti del vortice] giravano su se stesse» (466), e infine si sofferma nuovamente sulla «velocità con la quale giravamo» (467). Osservando a sua volta il vortice dall'alto della montagna, il turista consegna invece al lettore la seguente osservazione: «le descrizioni ordinarie di questo vortice non mi avevano preparato affatto a quello che vedevo [...] la selvaggia e sopraffacente sensazione di novità [*sense of the novel*] che annichilisce lo spettatore» (455). Provare un misto di stupore e orrore per il senso del nuovo, sentire di vivere in una situazione caratterizzata da una vertiginosa velocità / accelerazione: sono questi due tratti distintivi di quella complessa esperienza che abbiamo imparato a chiamare modernità. Nel gruppo di racconti marini di cui ci stiamo occupando, Poe, da quel grande

artista che è, trasfigura le tensioni che attraversano il suo tempo, creando delle scene d'acqua che altro non sono se non il correlativo oggettivo di quel groviglio di ansie e sensazioni che costituiscono lo shock del moderno. In questo senso, prendendo in prestito la suggestiva espressione coniata da Zygmunt Bauman, ma imprimendole un leggero slittamento semantico, potremmo dire che Poe è scrittore della "modernità liquida". Fra i numerosi commentatori che nel corso del Novecento si sono confrontati con la vasta produzione in prosa di Poe, ce ne sono due che hanno dimostrato una particolare sensibilità nell'indagare e far emergere questa particolare dimensione della sua scrittura, soprattutto con riferimento al racconto "Una discesa nel Maelström"⁵. Si tratta del filosofo tedesco Theodor W. Adorno e del massmediologo canadese Marshall McLuhan⁶.

Per quanto riguarda Adorno, la sua riflessione va inquadrata all'interno di una consolidata tradizione europea di serrato confronto con l'opera e la figura di Poe, una tradizione che partendo da Baudelaire e Mallarmé trova in Benjamin uno dei critici che meglio hanno compreso il complesso rapporto esistente fra l'arte poetica e un ampio ventaglio di fenomeni collegati all'emergere della modernità (si pensi, per esempio, alle pagine benjaminiane dedicate a Poe nel saggio "Di alcuni motivi in Baudelaire"). Uno dei momenti in cui Adorno coglie con maggiore efficacia le modalità con cui il moderno si iscrive nelle immagini d'acqua utilizzate da Poe in alcuni dei suoi racconti è nell'apofittico 151 di *Minimalia moralia*, un libro che ha segnato in maniera indelebile la storia della filosofia novecentesca. Scrive Adorno:

In passi centrali di Poe e di Baudelaire si erge il concetto del nuovo. In Poe nella descrizione del *maelström*, del cui brivido – equiparato al *novel* – nessuno dei resoconti tradizionali sarebbe in grado di dare un'idea; in Baudelaire, nell'ultimo verso del ciclo *La mort*, che sceglie la caduta nell'abisso, cielo o inferno non importa, «au fond de l'inconnu pour trouver de nouveaux». In entrambi i casi, è una minaccia sconosciuta a cui il soggetto si affida, e che, nel vertiginoso capovolgimento, promette piacere. Il nuovo, un punto cieco della coscienza, atteso, per così dire, ad occhi chiusi, sembra la formula che consente di estrarre un valore di stimolo all'orrore e alla disperazione. [...] Circo-scrive la precisa risposta del soggetto al

5 Non è qui possibile dare conto dei molti contributi critici dedicati al racconto di Poe. Mi limito a segnalare il recente saggio di Micah K. Donohue "The Waterfall, the Whirlpool, and the Stage: 'Boundaries of Americanness'", che contiene anche interessanti e aggiornati riferimenti bibliografici, e a rimandare il lettore all'interpretazione fornita da Daniel Hoffman nel suo celebre *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe* (135-140). Agostino Lombardo dedica un breve commento al "Manoscritto" nel saggio "La narrativa di Edgar Allan Poe" (40-41). Kevin J. Hayes nel suo *Edgar Allan Poe* offre un'interessante lettura del rapporto fra il turista e il pescatore-marinaio nel capitolo intitolato "The Tourist's Gaze" (106-126).

6 Su Adorno e McLuhan si vedano anche i commenti contenuti nelle note preparate da Kevin J. Hayes per *The Annotated Poe*, l'edizione annotata di una selezione di racconti e poesie di Poe che include anche il testo di "A Descent into the Maelström" (Poe 2015: 224, nota 46; 227, nota 51).

mondo diventato astratto, all'epoca industriale. Nel culto del nuovo, e quindi nell'idea del moderno, ci si ribella contro il fatto che non c'è più nulla di nuovo (287).

Qui Adorno non solo individua con chirurgica precisione come la dialettica fra orrore e piacere sia uno dei meccanismi alla base della continua fascinazione del soggetto moderno per il «culto del nuovo», vissuto come promessa di liberazione dal «sempreuguale dei beni prodotti meccanicamente», ma svela anche come nella scrittura di Poe proprio l'immagine del maelström si costituisca come potente allegoria acquatica di questo processo (Adorno 287). Altrettanto provocatoria, ma di segno differente è la lettura proposta da McLuhan ne *Il medium è il massaggio*, pubblicato originariamente nel 1967. Nelle pagine finali di questo celebre libricino, accanto a un fotomontaggio nel quale lo studioso canadese viene rappresentato in equilibrio su una tavola da surf mentre cavalca un'onda, compare una citazione tratta dal racconto di Poe, accompagnata dal seguente commento (figura 1):

Nel suo divertimento nato dal distacco razionale dalla sua stessa situazione, il marinaio di Poe di "Una discesa nel Maelström" evitò per sé il disastro comprendendo l'azione del vortice. La sua intuizione offre un possibile stratagemma per comprendere il nostro impaccio, il nostro mulinello configurato elettricamente (McLuhan 150).

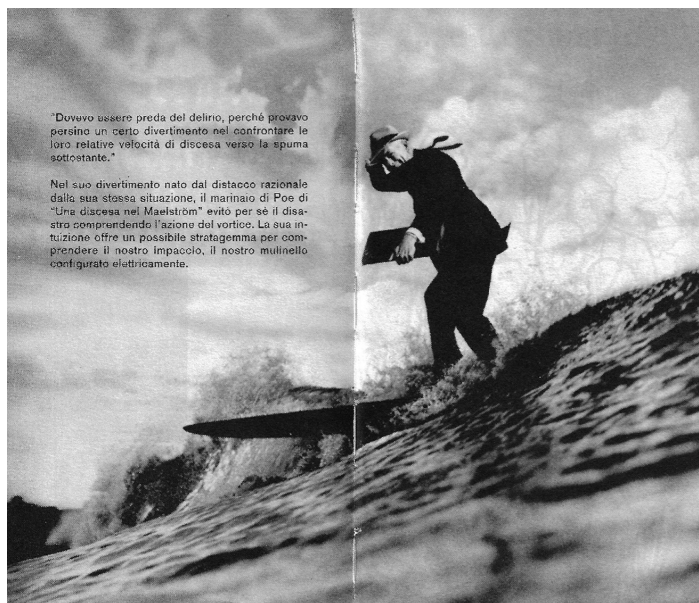


Figura 1: particolare dall'edizione italiana del *Medium è il massaggio*, pp. 150-151. © 1967, 1996 Jerome Angel. Per gentile concessione di Ginko Press.

McLuhan fa qui riferimento al fatto che per il protagonista di “Una discesa nel Maelström” – proprio quando per lui ormai tutto sembra perduto e il suo destino segnato – l’iniziale sensazione di “terrore” si trasforma in “curiosità”, e così inizia a «osservare con uno strano interesse i numerosi oggetti» che galleggiano intorno alla sua imbarcazione, provando addirittura «divertimento nel calcolare la velocità relativa della loro discesa verso il fondo schiumoso» del vortice (Poe 1984: 468). È a questo punto che il pescatore-marinaio si rende conto che, se vuole salvarsi, deve compiere un gesto estremo e apparentemente controintuitivo: abbandonare la barca sui cui si trova e gettarsi nelle onde, avendo però l'accortezza, prima di lanciarsi fra i flutti, di assicurare il suo corpo a un piccolo barile, barile che in virtù della sua forma cilindrica tenderà a essere risucchiato più lentamente rispetto agli altri oggetti. Alla fine, sarà proprio questo stratagemma a salvargli la vita, mentre suo fratello, che invece decide di rimanere a bordo dell'imbarcazione, viene inesorabilmente risucchiato nel gorgo. Allora, sembra suggerire McLuhan, di fronte al vorticoso avanzare dei moderni media elettrici (oggi diremmo elettronici), la nostra reazione dovrebbe essere come quella del protagonista del racconto di Poe; in altre parole, dovremmo cercare una transizione da uno stato di spaesamento e terrore a uno di curiosità e divertimento, ma questo non può che avvenire se non passando attraverso una fase di “distacco razionale”, un momento di osservazione lucida e distaccata del fenomeno che ci permetta di cogliere la dinamica del vortice. Anche se poi, alla fine, sarà inevitabile tuffarci fra le onde.

La folgorante glossa mcluhaniana al racconto di Poe mette in luce un elemento cruciale della radicale modernità di questa storia d'acqua. Uno dei racconti fondanti dell'immaginario occidentale è la storia di Ulisse, in cui, come è noto, in una delle scene chiave l'eroe omerico si fa legare all'albero della sua imbarcazione per resistere al canto delle sirene ed evitare il naufragio. Tuttavia, Poe nel suo racconto opera un ribaltamento di questo mitologema, suggerendo che se vogliamo salvarci dobbiamo avere il coraggio di abbandonare l'imbarcazione su cui ci troviamo e immergerci nelle acque vorticosose dell'ignoto, del non conosciuto⁷, cercando di combinare razionalità e istinto, ragione e sentimento, perché solo così sopravviveremo, e potremo raccontare la storia di come siamo usciti dal gorgo, di come siamo diventati moderni. E quindi non è forse un caso che l'immagine del vortice marino ritorni anche in uno dei testi fondanti del modernismo letterario anglo-americano, *La terra desolata*: l'opera letteraria del Novecento – scritta / riscritta a quattro mani dalla geniale coppia Eliot-Pound – che forse meglio di ogni altra è riuscita a rappresentare il travagliato destino

7 Si veda a riguardo il commento di Hayes (Poe 2015: 219, nota 33).

dell'uomo moderno, sballottato come il corpo di Phlebas il fenicio da «una corrente sottomarina» che «sgretolò in bisbigli le sue ossa» e

Mentre risaliva e ricadeva
attraversò gli stadi della maturità e della giovinezza
entrando nel gorgo (Eliot 63)⁸.

E quindi coglie probabilmente nel segno Gilberto Sacerdoti quando, nella sua bella introduzione a *Gl'irati flutti o l'iconografia romantica del mare* di W. H. Auden, sottolinea come «il modernismo, così vistosamente e programmaticamente anti-romantico, era in realtà il frutto tradivo e quintessenziale del romanticismo stesso» (Sacerdoti 17). Ma se per Auden il mare e la galassia d'immagini acquatiche a esso collegate (naufragi, gorgi, tempeste) divengono la chiave d'accesso privilegiata per provare a «comprendere la natura del romanticismo» (Auden 29) e la nuova postura dell'io moderno, almeno altrettanta attenzione va rivolta nel contesto della letteratura del Rinascimento americano a un differente tipologia di simbolismo, quello legato all'acqua dei laghi.

Thoreau: “pescare nel cielo”

Quando nel maggio 1841 viene pubblicato sul *Graham's Magazine* “Una discesa nel Maelström” di Poe, Thoreau ha quasi ventiquattro anni e si è da poco trasferito a vivere nella casa del suo mentore e amico Emerson a Concord, dove sarebbe rimasto per i due anni successivi. L'accordo fra i due prevedeva che in cambio di vitto e alloggio Thoreau avrebbe aiutato Emerson nei lavori di giardinaggio e manutenzione, e inoltre avrebbe svolto l'incarico di tutore dei suoi giovani figli. Questa situazione permetteva a Thoreau di avere molto tempo libero a disposizione, che spesso impiegava in due delle sue attività preferite: compiere lunghe escursioni a piedi nelle campagne intorno a Concord e trascorrere qualche ora sul lago di Walden, o nelle sue vicinanze⁹. Nelle pagine del suo diario risalenti a questo periodo, il giovane Thoreau fissa così il ricordo di una delle sue serate:

Giovedì 27 maggio [1841]. Questa sera, mentre sono seduto nella mia barca sul lago di Walden a suonare il flauto, vedo un pesce persico, che sembrerebbe mi sia riuscito di incantare, nuotarmi intorno, e vedo la luna viaggiare sul fondo del lago cosparso di relitti della foresta, e ho la sensazione che solo la più fervida delle immaginazioni possa concepire un mondo come

⁸ La citazione è tratta dalla quarta, brevissima, sezione della *Terra Desolata*, intitolata “Morte per acqua”. Oltre alla figura del vortice, il testo, come è stato notato da numerosi commentatori, è attraversato da tutta una serie di immagini acquatiche che rinviano alla *Tempesta* shakespeariana.

⁹ Le fonti che ho utilizzato per ricostruire questa fase della vita di Thoreau sono i suoi diari (1906) e le informazioni contenute nella documentatissima biografia di Walls (120-121).

quello in cui viviamo. La natura è un mago. Le notti di Concord riservano più meraviglie di quelle descritte in *Le mille è una notte* (260-261, traduzione mia).

È un passaggio che, con lievissime modifiche, confluirà anni più tardi in *Walden. Vita nel bosco*, dove troverà spazio nel capitolo intitolato “I laghi”. Come è stato notato da vari commentatori (Lyon 296; Schneider 123), la posizione centrale che il capitolo occupa all’interno dell’architettura complessiva del libro – il nono in una sequenza di diciotto capitoli – è una manifestazione sul piano formale di quello che il critico americano Joel Porte ha definito «l’interesse e l’attrazione *elementare* di Thoreau per l’acqua» (Porte 126)¹⁰; un interesse, che, come opportunamente ricorda Porte, spinse Thoreau a comporre quella che può considerarsi una vera e propria trilogia acquatica (Porte 133). Infatti, non andrebbe dimenticato che, oltre a *Walden* (1854), Thoreau è anche l’autore di *Una settimana sui fiumi Concord e Merrimack* (1849) e di *Cape Cod* (pubblicato postumo nel 1865): un libro su un lago, un libro sui fiumi e uno sul mare. Anche per questo, al posto di “Vita nel bosco”, forse un sottotitolo altrettanto appropriato per *Walden* sarebbe stato “Vita sul lago”, proprio perché, in fondo, si tratta di una storia d’acqua almeno tanto quanto di una storia di terra. È indubbio, infatti, che l’acqua e le attività e i fenomeni naturali a essa connessi (la pesca, l’immergersi nel lago, il bere, il rispecchiamento del cielo sulla superficie del lago e lo scioglimento del ghiaccio in primavera) forniscano a Thoreau uno dei campi metaforici principali a cui attingere in alcuni momenti chiave di *Walden*. E d’altronde sono proprio questi i momenti in cui prende forma con maggior evidenza quel “realismo simbolico” evocato da Agostino Lombardo nel suo celebre saggio su “Realismo e simbolismo nella tradizione americana” (30). Si tratta di una scrittura in cui però realismo e simbolismo sono sempre «ciascuno condizione dell’altro», come opportunamente ricorda Salvatore Proietti nella “Prefazione” all’edizione di *Walden* pubblicata da Einaudi (23). Ed è proprio da questo reciproco cercarsi di realismo e simbolismo che, per riprendere le parole di Cesare Pavese, nasce nella letteratura americana l’esigenza di fondare «un nuovo linguaggio che [...] investa di luce spirituale i più ordinari aspetti della vita quotidiana e ne riveli la natura simbolica» (161): molte delle scene d’acqua di cui è cosparso il libro-diario-romanzo di Thoreau sono il frutto, più o meno consapevole, di questo percorso di ricerca e sperimentazione artistica, oltre che del tentativo di mettere in pratica il proclama emersoniano contenuto nel saggio *Nature* del 1836 secondo cui «specifici fatti naturali sono simboli di specifici

¹⁰ «Thoreau’s *elementary* interest in and attraction to water» (corsivo nell’originale). Sulle immagini d’acqua in *Walden*, segnalo inoltre i seguenti contributi: Baym, Lyon, Schneider, Boone. Si veda anche la breve sezione intitolata “The Mingling of Walden and Ganges” nel classico studio di Matthiessen *American Renaissance* (Matthiessen 113-119).

fatti spirituali» (Emerson 33). Tuttavia, il punto su cui vorrei soffermarmi nello spazio che mi rimane a disposizione non riguarda tanto l'“interpretazione” del simbolismo collegato all'acqua in *Walden*, su cui molto è già stato scritto, bensì il “funzionamento” di uno dei meccanismi retorici che anima la complessa macchina simbolica messa in piedi da Thoreau: non tanto il cosa, quindi, ma il come.

Uno degli aspetti più interessanti della prosa thoreauiana, che riguarda anche le immagini d'acqua, è la tecnica che chiameremo del “ribaltamento semantico”. Prima di procedere oltre, credo però che possa essere utile fornire a chi legge un esempio tratto dalla vita di tutti i giorni, richiamando un'immagine che in qualche modo ci aiuti a “visualizzare” quella che in realtà è una raffinata strategia retorica che coinvolge sia la superficie verbale del testo sia le sue strutture più profonde. L'immagine di cui vorrei servirmi è quella delle sfere di vetro che si possono acquistare per pochi soldi sulle bancarelle e nei negozi per turisti sparsi in giro per il mondo. Questi souvenir al loro interno racchiudono solitamente una figura in miniatura (due sposi, un gladiatore, la dea Kali) e dei granelli di plastica, che a seconda del modello simulano la neve o la polvere di stelle. Ebbene, finché la sfera non viene mossa, i granelli di plastica sono adagiati sul fondo, ma nel momento in cui la sfera viene ribaltata, il fondo, come per magia, diviene il cielo. La stessa magia, Thoreau la compie in *Walden*, ma attraverso un sapiente uso del linguaggio, perché come leggiamo nel capitolo “Il lago d'inverno”, «Il cielo è sotto i nostri piedi oltre che sopra la nostra testa» (284). Per provare a capire più nel dettaglio cosa accade in questi momenti, prendiamo un passaggio dal finale del secondo capitolo, “Dove vivo e perché”: «Il tempo non è che un torrente in cui vado a pesca. Ne bevo l'acqua; ma mentre bevo vedo il fondo sabbioso e mi accorgo di quanto sia basso. La sua lieve corrente scivola via, ma l'eternità rimane. Vorrei bere più in profondità, e pescare nel cielo, dove i ciottoli sul fondo sono le stelle» (119).

Nella prima parte del brano, sebbene il contesto sia quello di un linguaggio già segnato in senso metaforico, l'acqua viene evocata in connessione a due attività molto concrete: l'andare a pesca e il bere. Inoltre, la direzione generale nella quale si muove il flusso del testo è verso il basso (Boone 164): il narratore vede il “fondo” e vorrebbe “bere più in profondità”. Lo snodo cruciale della strategia retorica che stiamo esaminando coincide con l'espressione “pescare nel cielo”, che imprime al testo un improvviso cambiamento di direzione. È qui che Thoreau compie la magia, ribalta, per così dire, la sfera di vetro che contiene *Walden*, e i ciottoli sul fondo divengono stelle. In coincidenza di momenti come questi, attività apparentemente quotidiane e concrete come il bere e il pescare vengono investite di significati simbolici. Passaggi come quello che ho appena citato costituiscono anche una sorta di progressivo addestramento per il lettore, un'iniziazione al mistero di *Walden* (non è una coincidenza che il titolo del ca-

pitolo successivo sia “Leggere”). Così, quando più avanti, nel capitolo “I laghi” ci imbattiamo in un brano come quello che segue, avremo già capito le regole del gioco: «Sembrava che la prossima volta avrei potuto lanciare la lenza in aria, verso l’alto oltre che verso il basso, in quest’elemento che era appena più denso. Così, come si dice, prendevo due pesci allo stesso amo» (189).

Arrivato a questo punto, il lettore di *Walden* – e noi con lui – avrà imparato che forse non è poi impossibile «pescare nel cielo», e così il filo di una lenza lanciata verso l’alto invece che verso il basso diviene la linea di fuga lungo la quale provare a proiettare il nostro sguardo nelle profondità dell’infinito, verso le stelle, perché come insegna Thoreau, si può viaggiare lontano anche restando fermi: «I travelled a lot in Concord» (36)¹¹.

Opere citate

- Addabbo, D. & Portelli, A. (2021): *Acque d’America*. Milano: Jaca Book.
- Adorno, T. W. (1994): *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*. Torino: Einaudi.
- Auden, W. H. (2021): *Gl’irati flutti o l’iconografia romantica del mare*. Macerata: Quodlibet.
- Auster, P. (2014): *Follie di Brooklyn*, 2005. Trad. di M. Bocchiola. Torino: Einaudi.
- Bachelard, G. (2006): *Psicanalisi delle acque*. Milano: red.
- Bauman, Z. (2011): *Modernità liquida*. Bari & Roma: Laterza.
- Baym, N. (1966): Metaphysics to Metaphor: The Image of Water in Emerson and Thoreau. *Studies in Romanticism*, 5, 4, pp. 231-243.
- Benjamin, W. (2014): Di alcuni motivi in Baudelaire. In W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti* (pp. 89-130). R. Solmi (Ed.). Torino: Einaudi.
- Bonaparte, M. (1976): *Edgar Allan Poe. Studio psicoanalitico*. Roma: Newton Compton.
- Boone, J. A. (1988): Delving and Diving for Truth: Breaking Through to Bottom in Thoreau’s *Walden*. In J. Myerson (Ed.), *Critical Essays on Henry David Thoreau’s Walden* (pp. 164-177). Boston: G. K. Hall.
- Donohue, M. K. (2017): The Waterfall, the Whirlpool, and the Stage: “Boundaries of Americanness” in Poe’s “A Descent into the Maelstrom”. *The Comparatist*, 41, pp. 237-256.
- Eliot, T. S. (2021): *La terra Devastata*, 1922. C. Gallo (Trad.). Milano: Il Saggiatore.
- Emerson, R. W. (2010): *Natura*, 1836. I. Tattoni (Trad.). In R. W. Emerson, *Natura* (pp. 19-72). Roma: Donzelli.
- Hayes, K. J. (2009): *Edgar Allan Poe*. London: Reaktion Books.
- Hoffman, D. (1978): *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*, 1972. New York: Avon Books.
- Lombardo, A. (1957): Realismo e simbolismo nella tradizione americana. In A. Lombardo, *Realismo e simbolismo. Saggi di letteratura americana contemporanea* (pp. 9-30). Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Lombardo, A. (2022): La narrativa di Edgar Allan Poe. In A. Lombardo, *Il grande romanzo americano* (pp. 17-47). S. Antonelli & L. Briasco (Eds.). Roma: minimum fax.
- Lyon, M. E. (1967): *Walden Pond as a Symbol*. *PMLA*, 82, 2, pp. 289-300.
- Matthiessen, F. O. (1941): *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and*

¹¹ «Ho viaggiato molto a Concord»: nella traduzione italiana vanno inevitabilmente perse parte della polisemia e della molteplicità di significati impliciti nell’espressione inglese.

- Whitman. Oxford: Oxford University Press.
- McLuhan, M. & Fiore, Q. (2011): *Il medium è il messaggio*. Mantova: Corraini.
- Pagetti, C. (2012): *Il senso del futuro. La fantascienza nella letteratura americana, 1970*. Milano: Mimesis.
- Pavese, C. (1990): F. O. Matthiessen. In C. Pavese, *La letteratura americana e altri saggi* (pp. 159-168). Torino: Einaudi.
- Perosa, S. (1985): Racconti del terrore. In E. A. Poe, *Racconti del terrore* (pp. 21-26). Milano: Mondadori.
- Poe, E. A. (1984): Manoscritto trovato in una bottiglia, 1833. D. Cinelli (Trad.). In E. A. Poe, *Opere Scelte* (pp. 62-74). Manganelli (Ed.). Milano: Mondadori.
- Poe, E. A. (2003): *Il racconto di Arthur Gordon Pym, 1838*. i R. Cagliero (Trad.). Milano: Garzanti.
- Poe, E. A. (2017): Il crollo della Casa Usher, 1839. G. Manganelli (Trad.). In E. A. Poe, *I racconti* (pp. 160-174). Torino: Einaudi.
- Poe, E. A. (1984): Una discesa nel Maelström, 1841. D. Cinelli (Trad.). In E. A. Poe, *Opere Scelte* (pp. 451-471). G. Manganelli (Ed.). Milano: Mondadori.
- Poe, E. A. (1984): Annabel Lee, 1849. D. Cinelli (Trad.). In E. A. Poe, *Opere Scelte* (pp. 1254-1257). G. Manganelli (Ed.). Milano: Mondadori.
- Poe, E. A. (2015): *The Annotated Poe*. K. J. Hayes (Ed.). Cambridge: Belknap Press.
- Porte, J. (2004): Henry Thoreau and the Reverend Poluphloisboios Thalassa. In J. Porte, *Consciousness and Culture: Emerson and Thoreau Reviewed* (pp. 125-141). New Haven & London: Yale University Press.
- Proietti, S. (2012): Prefazione. In H. D. Thoreau, *Walden. Vita nel bosco* (pp. 17-31). S. Proietti (Trad.). Torino: Einaudi.
- Reynolds, D. S. (2016): American Renaissance. Recuperato da <https://oxfordre.com/literature/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-216> (Visitato il 12/9/2023).
- Rubeo, U. (2021): *Genio in bilico. Testo, contesto, intertesto in Edgar Allan Poe*. Milano: Mimesis.
- Sacerdoti, G. (2021): Introduzione. In W. H. Auden, *Gl'irati flutti o l'iconografia romantica del mare* (pp. 7-18). Macerata: Quodlibet.
- Schneider, R. J. (1988): Reflections in Walden Pond: Thoreau's Optics. In J. Myerson (Ed.), *Critical Essays on Henry David Thoreau's Walden* (pp. 110-125). Boston: G. K. Hall.
- Thoreau, H. D. (1906): *The Writings of Henry David Thoreau: Journal I, 1837-1846*. B. Torrey (Ed.). Boston & New York: Houghton Mifflin.
- Thoreau, H. D. ([1854] 2012): *Walden. Vita nel bosco*. S. Proietti (Trad.). Milano: Feltrinelli.
- Vitta, M. (1981): Introduzione. In E. A. Poe, *Le avventure di Gordon Pym* (pp. v-xii). E. Vittorini (Trad.) Milano: Mondadori.
- Walls, L. D. (2017): *Henry David Thoreau: A Life*. Chicago & London: University of Chicago Press.