

## Dogane: “The Custom House” e Beloved

Sonia Di Loreto

Negli anni in cui Nathaniel Hawthorne lavora nella dogana di Salem, il dibattito sulla questione schiavista è in pieno svolgimento. Proprio nell'anno di pubblicazione di *The Scarlet Letter*, il 1850, vengono approvate una serie di norme di compromesso che tentano di fugare i rischi del conflitto che già si profila all'orizzonte.<sup>1</sup> Fra le risoluzioni concordate vi è il Fugitive Slave Act, che impone la restituzione ai proprietari degli schiavi fuggiti nei territori liberi.

Mentre Hawthorne appone il suo timbro sulle mercanzie, “con uno stampo, in colore nero, ... sui colli delle più svariate merci soggette alla dogana, a testimonianza che tali prodotti avevano pagato l'imposta ed erano stati sdoganati regolarmente”,<sup>2</sup> merci di natura diversa circolano sul territorio statunitense e necessitano di un altro tipo di dogana. Di esse parla *Beloved* di Toni Morrison, affidandole ad un altro doganiere, il cui nome anziché essere riprodotto su un timbro governativo, è un timbro vero e proprio: Stamp Paid, “Il suo nome era Joshua ma [Stamp Paid] l'aveva cambiato quando consegnò sua moglie al figlio del padrone”.<sup>3</sup>

*Beloved* parte proprio dalla legge sugli schiavi fuggiaschi come uno dei presupposti per la vicenda narrata, la quale copre un arco di anni che comprende anche il periodo di cui scrive Hawthorne in “The Custom House”. La presenza in entrambi i testi dell'immagine della dogana, ancor più significativa nel momento in cui i limiti e le frontiere interne fra gli Stati vengono rimessi in discussione, rafforza i legami fra le due opere e ne legittima una lettura comparata.

In un momento storico di transizione la dogana, luogo di transito e soglia perenne di cambiamenti, diviene uno spazio cruciale di mediazione e ridefinizione, e, in Hawthorne, terreno di riflessione teorica.

## Dogane e merci

Mentre Hawthorne si occupa di economia curandosi di “prodotti [che] avevano pagato l'imposta ed erano stati sdoganati regolarmente” (30), in *Beloved* si racconta come merci umane aiutate da doganieri come Stamp Paid cerchino di fuggire attraversando l'altra dogana statunitense, quella interna, taciuta e sottintesa, il fiume Ohio: “Sotto il suo carico ufficiale di verdure, c'erano gli esseri umani di contrabbando che lui traghettava attraverso il fiume” (169). Oltre ai “cesti di anatto” (30) che Hawthorne cita, nell'economia statunitense transitano

\* Sonia Di Loreto è laureata in letteratura angloamericana all'Università di Roma “La Sapienza”.

1. Si veda il capitolo “The Red Badge of Compromise” in Sacvan Bercovitch, *The Office of “The Scarlet Letter”*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1991, pp. 73-112.

2. Nathaniel Hawthorne, “La Vecchia Dogana”, in *La lettera scarlatta*, Milano, Garzanti, 1992, p. 30, tr. it. di Gianna Lonza (modificata da me in alcuni punti). Tutte le citazioni sono tratte da questa edizione e indicate nel testo con il numero di pagina.

3. Toni Morrison, *Beloved*, London, Picador, 1988, p. 184. Tutte le citazioni sono tratte da questa edizione e indicate nel testo con il numero di pagina. 4. Nathaniel Hawthorne, “The Custom House”, in *The Scarlet Letter*, New York, Penguin Books, p. 35, (“gett[a] allo sbaraglio nel vasto mondo”). 5. Hawthorne, *La lettera scarlatta*, cit., p. 50.

6. Si veda Henry Louis Gates, Jr., *The Signifyin' Monkey. A Theory of Afro-American Literature*, New York - Oxford, Oxford University Press, 1988, e in particolare il capitolo “The Trope of the Talking Book”.

7. Si veda Alessandro Portelli, *Il testo e la voce. Oralità, letteratura e democrazia in America*, Roma, Manifestolibri, 1992, e in particolare i capitoli “Carte postume di un sovrintendente decapitato” e “Il sangue, il latte e l'inchiostro,” pp. 41-6; 223-8.

8. Per una relazione fra *The Scarlet Letter* e le immagini legate alle rivoluzioni europee si veda Larry J. Reynolds, “The Scarlet Letter”

legalmente e illegalmente attraverso la dogana interna donne e uomini schiavi.

La lunga introduzione intitolata "The Custom House" costituisce un luogo di passaggio, l'anticamera di *The Scarlet Letter*. È un testo per molti versi a se stante ma il ritrovamento della "A" lo collega all'altro con un gioco di rimandi e riverberi. Tramite questa rete di relazioni, Hawthorne stabilisce un sistema di paradigmi di lettura che includono nella prospettiva d'analisi anche il panorama storico a lui contemporaneo, e non solo il New England degli antenati puritani.

L'edificio della dogana di Salem si trova in mezzo, fra l'erba rigogliosa e le maree che straripano, fra la terra e il mare; al confine del continente americano, è una porta d'ingresso della repubblica. La dogana è, per definizione, un territorio franco interno al paese ma proiettato al di fuori di esso; è il luogo al margine dove però il potere di controllo dell'economia è fortissimo. Nelle parole di Hawthorne il microcosmo della dogana di Salem, sulla cui facciata troneggia l'aquila federale americana affatto tenera ma "incline a scagliar via i suoi piccoli con un graffio dell'artiglio" (7), è teatro di forti tensioni. Da un lato ci sono i capricciosi poteri politici dello Stato – quelli che Hawthorne chiama i "terrori periodici dell'elezione presidenziale" (15) – che con l'ammaliante potere dell'economia tentano di esercitare il loro tenace e costante controllo: "l'oro dello Zio Sam ... possiede ... una qualità magica simile a quella della mercede del diavolo" (42). Dall'altro vi è il desiderio di articolazione, di espressione e creazione individuale. È l'istituzione statutale stessa a determinare l'attenuarsi del legame fra la persona e il suo nome; il doganiere Hawthorne non è più il titolare esclusivo del proprio nome, che viene invece riprodotto sul timbro ufficiale e spedito per il mondo: "Il timbratore della Dogana imprimeva [il mio nome] ... sui pacchi di pepe, sui cesti di anatto, sulle scatole di sigari, sui colli delle più svariate merci soggette alla dogana" (30). Il potere d'intervento dell'economia separa il nome dalla persona per trasferirlo sulle merci.

Nel caso dello scrittore, il passaggio si arricchisce di implicazioni ulteriori: il nome non è "blazoned abroad on title-pages", non spicca sul frontespizio dei libri ma sui colli delle merci. Questa sostituzione suggerisce sia un'analogia, sia un'opposizione: da un lato Hawthorne "throw[s] at large on the wide world"<sup>4</sup> merci anziché libri; dall'altro, anche i suoi libri girano il mondo sotto forma di merci.

Anche l'altro doganiere, Stamp Paid, deve all'economia il cambiamento di nome. Dopo essere stato una merce, un oggetto in balia dell'economia, decide di cambiare nome dopo aver ceduto sua moglie come ultimo tributo a quell'economia: "Il suo nome era Joshua ma l'aveva cambiato quando consegnò sua moglie al figlio del padrone ... Con quel dono decise che non doveva più niente a nessuno. Quali che fossero stati i suoi obblighi, quell'atto li aveva saldati" (185). Lo schiavo come merce si emancipa dalla proprietà e riafferma il proprio status di essere umano. Rifiutando il nome avuto in schiavitù, si identifica con la sua nuova funzione, e non si ferma all'emancipazione personale, ma amplia il suo campo d'azione. Stamp Paid infatti incide nel territorio

---

and Revolutions Abroad, "American Literature", LVII, 1 (1985), pp. 44-67.

9. Washington Irving (1783-1859), "The Legend of Sleepy Hollow", in *The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent.* (1819). 10. Cfr. Jean Wyatt, *Giving Body to the Word: the Maternal Symbolic in Toni Morrison's "Beloved"*, in "PM-LA", CVIII, 3 (1993), pp. 474-88.

11. Hawthorne, *La lettera scarlatta*, cit., p. 78.

12. Per una analisi sulle implicazioni dell'immagine della soglia si veda AA.VV., *Sulla Soglia. Questioni di liminalità in letteratura*, a cura di Paola Cabibbo, Roma, Il Calamo, 1993.

13. Si veda in questo senso il saggio di Giorgio Mariani "Doppia liminalità: note sulla letteratura degli Indiani d'America" contenuto in AA.VV., *Sulla Soglia. Questioni di liminalità in letteratura*, cit. 14. Nathaniel Hawthorne, *Life of Franklin Pierce*, in *The Works of Nathaniel Hawthorne*, Boston, Houghton, 1883, vol. 12, p. 417.15. Cit. in Wyatt, *Giving Body to the Word*, cit., p. 480 ("I wanted that haunting not to be really a suggestion of being bedeviled by the past, but to have it be incarnate").

16. Si veda Toni Morrison, *Playing in the Dark, Whiteness and the Literary Imagination*, New York, Vintage Books, 1993, e Toni Morrison, *Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature*, in *Modern Critical Views: Toni Morrison*, a cura di Harold Bloom, New York, Chelsea House Publishers, 1990, pp. 201-30.

americano una dogana inversa, ma ugualmente liberatoria: "... estese ad altri questo suo affrancamento dai debiti, aiutandoli a pagare e saldare tutto quello di cui erano debitori. Fuggiaschi battuti? Lui li traghettava e li liberava dai debiti; consegnava loro, per così dire, l'atto di vendita" (185).

Nel caso di Hawthorne il rapporto con il potere economico – "l'oro pubblico" (37) – è ambivalente; se è vero che a causa della sua professione "l'immaginazione era uno specchio oscurato" (37), è pur indubbio che proprio nell'edificio della dogana egli colloca il 'germe' del suo racconto e una merce che riesce a sdoganare è proprio il suo "racconto di umana fragilità e dolore".<sup>5</sup> Il gioco di specchi fra la dogana come luogo e la "Dogana" come testo definisce la relazione fra lo spazio materiale delle istituzioni, lo spazio verbale del testo, e il "neutral territory" mediatore della creazione artistica – altro spazio, come la dogana, di trasformazione e di passaggio.

Anche per Stamp Paid il lavoro alla 'dogana' sul fiume Ohio è più palesemente l'esercizio ripetuto di un potere definitorio sui luoghi tramite la parola. La decisione di diventare agente di cambiamento attraverso un'azione che va 'controcorrente' invertendo il flusso del linguaggio e di quelle merci che sono gli schiavi è espressa con un chiasmo, classica figura afroamericana della trasformazione e dello scambio:<sup>6</sup> "portava furtivamente i fuggiaschi nei posti segreti e le informazioni segrete nei posti pubblici" (170).

La tensione fra la forza e l'esigenza di controllo dell'economia e il desiderio di espressione personale si manifesta in entrambi i testi nelle ripetute immagini di divisione e separazione, e nelle continue metafore di decapitazione legate alla dogana.<sup>7</sup>

In "The Custom House", Hawthorne, dopo aver trattato ironicamente della scissione fra sé e il suo nome, parla dell'avvicendamento negli uffici della dogana in termini di decapitazione e di ghigliottina<sup>8</sup> ritenendo quest'ultima "una delle metafore più efficaci" (43), spiegando come la sua "fu la prima [testa] a cadere" (44) e ancora paragonando "[la sua] situazione da decapitato" (45) al fantasma del cavaliere senza testa di Washington Irving.<sup>9</sup> L'immagine della decapitazione è così profondamente significativa per l'autore che non gli basta usarla come provocazione ma la utilizza anche per suggerire il titolo da dare a ciò che sta scrivendo, *Carte postume di un sovrintendente decapitato* ("Posthumous Papers of a Decapitated Surveyor"), suggerendo come la sua testa, ormai sciolta dagli impegni del "corpo" pubblico, abbia potuto, benché in una situazione dolorosa e difficile, dedicarsi alla scrittura.

In *Beloved* la decapitazione diventa letterale, e in questo caso il doganiere non è la vittima ma l'agente. Stamp Paid infatti racconta a Paul D di aver spezzato il collo di sua moglie, dopo che il padrone l'aveva rimandata indietro: "Ho guardato il suo collo, dietro. Aveva un collo veramente piccolo. Ho deciso di romperglielo" (233). D'altro canto, è proprio una decapitazione, "l'aspra reazione di Sethe alla Legge sugli Schiavi Fuggiaschi" (171), l'evento centrale del romanzo. Questo gesto in *Beloved* non attiene più solo al livello metaforico ma condensa una

gamma di implicazioni e significati che intendono andare ben oltre l'allusione. In questo senso, i procedimenti di Morrison e Hawthorne sono speculari. Da un lato, Morrison materializza le metafore evocandone la denotazione letterale;<sup>10</sup> dall'altro, Hawthorne usa le metafore per smaterializzare gli oggetti conferendo ad essi "la bellezza impalpabile di [una] bolla di sapone" (67).

La dogana come luogo al margine e soglia deputata al passaggio non è circoscritta agli spazi cui si è fatto finora riferimento, ma investe anche le abitazioni delle due protagoniste Hester e Sethe. La casa di Hester è "ai margini della città, entro il limitare della penisola, ma lontana dalle altre abitazioni ... Sorgeva sulla riva del mare e guardava, al di là di un braccio d'acqua, verso le colline boschive a occidente".<sup>11</sup> Essa sorge su un doppio confine, tanto della città quanto della penisola, fra la civiltà e la 'wilderness' della foresta. Occupando l'avamposto della colonia, Hester risponde alla solitudine e alla deplorazione degli altri proponendosi come una "madre fondatrice" che impersonifica ironicamente la quintessenza del pioniere puritano. Anche la sua abitazione, che guarda a ovest, acquista così caratteristiche che denotano esigenze di indipendenza e libertà.

Anche la casa dove va a vivere Sethe fuggita dalla schiavitù, e dove torna ad abitare una volta uscita di prigione, è fuori dalla città, distante diverse miglia da Cincinnati e non troppo lontana dal fiume Ohio. La posizione marginale diviene un privilegio e anche in questo caso favorisce una certa indipendenza e libertà che permette a Baby Suggs di trasformare la sua abitazione in luogo di ritrovo e di rifugio per gli ex-schiavi. I neri di Cincinnati, a distanza di anni, la ricordano come una "stazione clandestina" ("way station") (249), il posto "dove il lume rimaneva acceso tutta la notte" e dove "i forestieri si riposavano, mentre i bambini si provavano le scarpe. Era lì che la gente lasciava i messaggi, perché, chiunque ne avesse avuto bisogno, prima o poi vi sarebbe passato" (87). Ecco allora l'ennesima dogana, che accoglie ex-merci in attesa di trasferirsi altrove e parole in cerca di destinatari.

### Fantasm

Lo spazio della soglia viene rappresentato in questi testi in modo da rimettere in discussione le qualità ad esso generalmente attribuite.<sup>12</sup> Infatti oltre che livello massimo di sospensione che allude a una gamma di infinite possibilità, esso è anche spazio di mediazione dove talvolta il compromesso è doloroso e controverso.<sup>13</sup> Nella dogana di Salem, Hawthorne soffre al pensiero che non riuscirà più ad esercitare la sua immaginazione e Stamp Paid sa di muoversi in condizioni di estremo pericolo; anche Hester e Sethe pagano duramente la loro 'in-betweenness': Hester tenta lungo tutto il corso della storia di ricomporre il suo conflitto interiore, e Sethe reagisce in maniera abnorme all'invasione di quello che riteneva uno spazio protetto. Lo spazio 'in-between', soprattutto negli anni che precedono la guerra civile, sembra essere un terreno di batta-

glia dove le forze economico-politiche e le istanze di affermazione individuale si fronteggiano. Il territorio nazionale statunitense dopo il Fugitive Slave Act, sembra essere diventato esso stesso un enorme spazio di compromesso, sospeso fra slanci liberali e rigidità economiche.

L'uso di un linguaggio che rimanda in modo metaforico e letterale alla tensione fra fusione e separazione già esprime il disagio inerente a questi spazi. Ma anche altri segnali indicano come in questo *limen* le frontiere abbiano perso nitidezza e la ricomposizione sia ardua. Le strutture che, secondo diverse modalità, detengono una funzione di controllo – la dogana di Salem, il cottage di Hester e la casa al 124 di Bluestone Road – sono anche teatro di eventi straordinari legati alla irruzione, proprio in questi luoghi, di presenze fantastiche che pervadono lo spazio della scrittura. Dagli interstizi fra spazio assegnato e spazio reclamato sbucano tranquille o inquietanti figure, anch'esse tramite fra reale e fantastico, vita e morte, materiale e immateriale.

In "The Custom House" Hawthorne evoca la figura del fantasma quando immagina un incontro con il suo predecessore Surveyor Pue e la sua parrucca immortale, anzi vagheggia che sia proprio "la mano spettrale" (36) del vecchio funzionario a consegnargli la lettera scarlatta e a indurlo a scriverne. Nello sketch introduttivo una larga parte della narrazione viene dedicata alla formalizzazione della teoria del "romance". In questo modo l'autore, oltre a permeare l'edificio di un'atmosfera fantastica, sposta il discorso sul livello teorico, introducendo nello spazio della dogana sia narrazione sia metanarrazione; insieme ai personaggi di cui tratteggia il carattere, come il patriarca o il vecchio generale, presenta anche 'germi' di personaggi, forme che dovranno ancora evolversi nella mente dell'artista.

Nel ben noto brano della prefazione Hawthorne spiega qual è la condizione poetica ideale per uno scrittore e descrive anche indirettamente qual è la sostanza del "romance", suggerendo quale sarà la materia di *The Scarlet Letter*:

Il chiarore della luna in una stanza familiare, che, cadendo così bianco sul tappeto, ne rivela tutte le figure con tanta nitidezza e rende visibili gli oggetti in tutti i particolari, ma assai diversi da come appaiono al mattino e a mezzogiorno, è il tramite ideale perché lo scrittore di "romance" faccia conoscenza con gli ospiti della sua illusione ... tutti questi particolari, visti con tanta chiarezza, sono così spiritualizzati dalla luce insolita che sembrano perdere la loro sostanza concreta e diventare oggetti dell'intelletto. (38)

In un luogo familiare, quindi, sono gli oggetti della quotidianità che subiscono una trasformazione o meglio che vengono percepiti con più intensità, in tutti i loro dettagli. Nella mente dell'artista il principio organizzatore della materia creativa è in grado di cogliere, grazie ad un accorgimento stranante qual è la luce della luna, le potenzialità fantastiche degli oggetti comuni e trasformarli in rappresentazione letteraria, "cose dell'intelletto".

Affinché gli oggetti giungano allo stadio finale della produzione ar-

tistica occorre l'intervento di un altro tipo di luce, quella del camino: soltanto quando "questa luce calda si fonde con la fredda spiritualità dei raggi lunari e, per così dire, trasmette alle forme evocate dalla fantasia il cuore e la sensibilità della tenerezza umana ... da immagini di gelida immobilità le trasforma in uomini e donne" (39). È dunque grazie a una doppia presenza che è possibile la sintesi ultima, l'essenza della rappresentazione. Questa, a sua volta, verrà contemplata, come doppio, attraverso il mezzo dello specchio, "nell'abisso del suo bordo stregato" (39).

Quindi nel luogo di passaggio della dogana e nell'attimo di sintesi fra due elementi, l'opera artistica si colloca su un "haunted verge". L'orlo stregato dello specchio è una immagine in più di liminalità, ed è significativo che Hawthorne accenni all'elemento fantastico in relazione ad una immagine di soglia. Questo "verge" prefigura "the verge of the peninsula" dove sorge la casa di Hester e ricorda la soglia della casa di Sethe, dalla quale Stamp Paid ascolta e non comprende "indicibili pensieri, non detti" ("unspeakable thoughts, unspoken") (199). In questa rete di rimandi e di raffigurazioni di immagini simili, Hawthorne chiarisce finalmente perché diventa così importante il concetto di luogo di mezzo: "Così il pavimento della nostra stanza familiare si trasforma in un *territorio neutrale*, qualcosa fra il mondo reale e il regno della fiaba dove il Reale e l'Immaginario possono incontrarsi e ciascuno impregnarsi della natura dell'altro" (38, corsivo mio). Solo una condizione di passaggio, di sospensione equidistante fra il reale e il fantastico permette di creare una raffigurazione "profonda e stregata".

In questa moltiplicazione all'infinito di immagini di passaggio e di specchi come transizioni fra un piano e l'altro Hawthorne tenta un processo di smaterializzazione della scrittura e, mutuando fra 'actual' e 'imaginary', sposta la ricomposizione al livello di creazione artistica. Allora è sul piano della rappresentazione letteraria, e più precisamente nel genere del "romance" che è in atto un difficile tentativo di compromesso.

L'immagine dello spazio familiare, del luogo in cui si lascia una porta aperta ad accogliere gli "illusive guests", è comune a tutti gli spazi al margine finora analizzati. In particolare è sorprendente come, ancora in "The Custom House", Hawthorne prefiguri quasi il nucleo della storia del romanzo di Toni Morrison, evocando magicamente il fantasma di Beloved:

[Nel territorio neutrale] i fantasmi potrebbero entrare senza spaventarci. Sarebbe troppo in sintonia con la scena per stupirci, se, guardandoci intorno, scopriremmo, seduta tranquillamente nel fascio di luce del magico chiarore lunare una forma, amata ("beloved"), ma da lungo tempo scomparsa, con un aspetto tale da farci dubitare se sia tornata da luoghi lontani oppure non si sia mai allontanata dal nostro focolare. (39)

Ma se a Hawthorne i fantasmi non fanno paura, perché lo scrittore di "romance" deve riconoscerli come appartenenti e prodotti dalla sfera

domestica, e salutarli come segnali della propria attività creativa ed artistica, le presenze misteriose e allegoriche che visitano il cottage di Hester, gli “oscuri ospiti” (“shadowy guests”) (151), sono più minacciose e addirittura paragonate a demoni. Sembra così che l’incapacità di addomesticare i pensieri ribelli li renda maggiormente incontrollabili e tanto pericolosi quanto maligni.

In *Beloved* l’atmosfera viene rappresentata sin dall’incipit come piena di sensazioni negative, piuttosto anomale e anche spaventose: “124 era astioso. Carico del veleno di una bambina” (3). La vicenda ruota proprio intorno al rapporto con una presenza fantastica, un fantasma, e uno dei nodi del romanzo è che questi si rifiuta di rimanere tale. Al contrario dei fantasmi di Hawthorne, quelli di Morrison sono difficili da gestire, forse perché non sono evocati o cercati, ma tragicamente subiti, e, soprattutto, perché non sono smaterializzazioni, ma materializzazioni. Per questa ragione essi non sono solo di passaggio, ma costituiscono una compagnia con la quale si impara a convivere. Come nota un personaggio di *Beloved*, Ella, questo fantasma pervade anche troppo il loro mondo: “Un po’ di comunicazione fra i due mondi le stava bene, ma questa era un’invasione” (257). La voce narrante al termine del romanzo ricorda questi continui passaggi: anche quando i fantasmi sembrano andati via, dopo essersi prima materializzati per poi scomparire, le loro “impronte vanno e vengono, vanno e vengono. Sono così familiari” (275). Anche se familiari, restano pur sempre inquietanti. Il fantasma protagonista del romanzo non è solo la bambina uccisa dalla madre per sottrarla alla schiavitù, ma, come suggerisce sua sorella Denver, una figura complessa e composita: “A volte penso fosse qualcosa di più” (“she was more”) (266). L’indefinitezza quantitativa del “più” echeggia quella dell’epigrafe del romanzo, i “Sessanta milioni e più” di schiavi che morirono durante il viaggio verso il Nuovo Mondo.

Infatti in alcune pieghe della narrazione si attribuisce a *Beloved* un significato simbolico che la trasforma in una sorta di personaggio collettivo che racchiude in sé le voci perdute per sempre di tutti gli africani divenuti schiavi. Questi sono altri ‘fantasmi’ che attraversano un Middle Passage ben diverso dal territorio neutrale della dogana hawthorniana. Il fantasma è, secondo Morrison, non solo l’amata persona scomparsa, ma più in generale, l’incubo della schiavitù in quanto ferita profonda mai sanata, segno di quella lacerazione interna agli Stati Uniti che può essere rappresentata dalla ‘dogana’ del fiume Ohio.

A questo punto non si può non menzionare quella che è l’opinione più nota e dibattuta sulla schiavitù tramandataci da Hawthorne. Il doganiere non si accorge che anche gli schiavi sono merci, e timbra con il suo nome una definizione della schiavitù come: “uno di quei mali a cui la Divina Provvidenza non lascia che si rimedi con espedienti umani, ma che, a suo tempo, ... fa svanire come un sogno”.<sup>14</sup>

L’operazione di dissolvimento e di diluizione che mette in atto Hawthorne, il suo progetto di “creare ... un mondo traendol[o] da una sostanza eterea” e di salvaguardarlo dal “rude contatto delle circostanze reali”, il desiderio di “diffondere il pensiero e l’immaginazione attraverso la

sostanza opaca dell'oggi e in tal modo darle una luminosa trasparenza" (40) investe anche la trattazione della situazione contemporanea. Ma la schiavitù che Hawthorne metaforizza e alleggerisce della realtà dandole l'inconsistenza del sogno, e che in ogni caso non può fare a meno di riconoscere come "opaque substance of today", può prendere invece la consistenza e la sostanza di un fantasma che si materializza acquistando una capacità ulteriore di sgomentare e atterrire. Si stabilisce così una differenza fondamentale: da un lato l'evanescenza degli "illusive guests" della Custom House e della forma del "romance" secondo la teoria di Hawthorne, e dall'altro la materialità del fantasma di *Beloved* e la pienezza della scrittura di Morrison. Al processo di 'dis-embodiment' della scrittura hawthorniana, la vaghezza in cui le parole sono avvolte per salvarle dalla prigione di un solo referente, risponde l'embodiment' della scrittura di Morrison, la sua pienezza oppressiva. Lei stessa spiega qual è la ricerca del suo testo: "Volevo che l'ossessione del fantasma non fosse un'allusione al passato che perseguita, ma volevo fare in modo che questo fosse incarnato".<sup>15</sup>

Se in *Beloved* si può trovare un codice di risposte alle domande abilmente schivate da Hawthorne, è lo stesso spazio del "romance" sospensione, territorio neutrale, crocevia di influssi diversi. Morrison ricorda come il "romance" non si sottragga affatto alla realtà, ma proprio perché luogo di mezzo, di passaggio, non sia fuga dalla storia ma intreccio con essa.<sup>16</sup> L'immagine della dogana-soglia infestata dai fantasmi, quale resa narrativa dell'idea di "romance" e di quel "realismo magico" che è la scrittura di Morrison, racchiude in sé le paure e le incertezze del periodo antecedente la Guerra Civile, come rappresentazione letteraria di un tormentato "Middle passage".