

## L'altra Wharton

Gianfranca Balestra

Le origini *upper class* di Edith Wharton e la sua immagine di grande dama hanno nuociuto a una comprensione globale della sua opera, che di fatto mostra una vasta gamma di registri e di interessi sociali, morali, filosofici. Il meritato successo dei capolavori realisti ambientati nell'alta società americana – in particolare *The House of Mirth* (1905) e *The Age of Innocence* (1920) – ha messo in secondo piano altre dimensioni della sua narrativa che ne fanno una scrittrice poliedrica, attenta a forme letterarie diverse e a esperienze sociali lontane dal suo mondo di provenienza. Non solo dunque l'aristocratica della letteratura americana, ma l'espatriata che guarda con occhio intelligente alla realtà europea e la pone a confronto con quella statunitense; la scrittrice sensibile ai problemi di classe, in grado di narrare le vite dei poveri del New England e della piccola borghesia urbana. Non solo l'autrice di romanzi perfetti, ma anche la maestra nella forma del racconto; non solo la scrittrice realista, ma quella capace di usare il racconto fantastico e il gotico per penetrare nelle pieghe dell'indicibile che educazione e convenzioni epocali le impedivano di descrivere in termini realistici. E ancora: la viaggiatrice colta e autrice di libri di viaggio originali; la donna che visita più volte il fronte durante la prima guerra mondiale e si impegna con infaticabile energia in attività umanitarie; l'intellettuale attenta agli sviluppi culturali del suo tempo e impegnata in una ricerca filosofica e teologica affatto personale.

In tempi recenti la critica ha iniziato a scandagliare questa "altra" Wharton, illuminandone la figura e rivelando livelli testuali significativi sul piano tematico, ma anche su quello estetico.<sup>1</sup> Tuttavia, sembra permanere fra i non specialisti la visione superficiale e limitativa di una Wharton autrice di romanzi di costume, discepola di Henry James, cronista di un mondo ristretto e demodé. È una immagine che si era andata costruendo a partire dalle prime recensioni ed era culminata negli anni Venti con l'attacco sferrato da Vernon Parrington alle origini sociali della scrittrice e alla sua incapacità di trascenderle creativamente. In una recensione a *The Age of Innocence*, intitolata *Our Literary Aristocrat*, Parrington, pur riconoscendo l'arte di Edith Wharton, vedeva il suo talento sprecato in argomenti insignificanti, lontani dalle realtà dell'America che i giovani scrittori naturalisti stavano cercando di capire e rappresentare.<sup>2</sup> Riteneva che se Wharton avesse avuto una vita meno facile, sarebbe stata un'artista più grande e significativa. In ogni caso, i valori artistici erano per Parrington subordinati a quelli tematici, alla capacità

\* Gianfranca Balestra è professore associato di lingua e letteratura anglo-americana all'Università di Siena. A Edith Wharton ha dedicato numerosi saggi e introduzioni, oltre al volume *I fantasmi di Edith Wharton* (1993). Si occupa di letteratura fantastica (*Geometrie visionarie. Composizione e decomposizione in Edgar Allan Poe*, 1990) e di letteratura anglofona del Canada e dei Caraibi.

1. La dimensione intellettuale di Edith Wharton è studiata nelle sue connotazioni principalmente filosofiche e religiose nel libro di Carol J. Singley, *Edith Wharton: Matters of Mind and Spirit*, New York, Cambridge University Press, 1995. La vastità delle letture e degli interessi artistici di Wharton emerge dall'intricato sistema di allusioni intertestuali identificato da Helen Killoren in *Edith Wharton: Art and Allusion*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 1996. I libri di viaggio e la loro influenza sulla narrativa sono studiati in Sarah Bird Wright, *Edith Wharton's Travel Writing*, New York, St. Martin's Press, 1997. L'impegno nella prima guerra mondiale è documentato da Alan Price in *The End of Innocence: Edith Wharton and the First World War*, New York, St. Martin's, 1996. La dimensione sociale è affrontata da Mary E. Papke in *Verging on the Abyss. The Social Fiction of Kate Chopin and Edith Wharton*, New York, Greenwood Press, 1990. La vasta produzione di racconti è esaminata da Barbara A. White, *Edith Wharton. A Study of the Short Fiction*, New York, Twayne, 1991. La componente fantastica della narrativa è studiata in Gianfranca Balestra, *I fantasmi di Edith Wharton*, Ro-

---

ma, Bulzoni, 1993; Kathy Fedorko, *Gender and the Gothic in the Fiction of Edith Wharton*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1994 e Jenni Dyman, *Lurking Feminism: The Ghost Stories of Edith Wharton*, New York, P. Lang, 1995.

2. Vernon L. Parrington, Jr., *Our Literary Aristocrat*, "Pacific Review", 2, June 1921, pp. 157-60, ristampato in Irving Howe ed., *Edith Wharton. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1962, pp. 151-54.

3. Edmund Wilson, *Justice to Edith Wharton*, "New Republic", 95 (June 29, 1938), ristampato nel volume a cura di Irving Howe, citato nella nota precedente, pp. 19-31.

4. Deborah Carlin, *To Form a More Imperfect Union: Gender, Tradition, and the Text in Wharton's The Fruit of the Tree*, in Alfred Bendixen and Annette Zilversmit, eds., *Edith Wharton. New Critical Essays*, New York-London, Garland, 1992, p. 65. Su questo romanzo si veda anche: Maria Novella Mercuri, *The Fruit of the Tree e la narrativa di Edith Wharton*, Salerno, Edisud, 1990.

5. James W. Tuttleton, *Justine: or, the Perils of Abstract Idealism*, in Millicent Bell, ed., *The Cambridge Companion to Edith Wharton*, Cambridge, New York, Melbourne, Cambridge University Press, 1995, p. 167.

6. Dale Bauer, *Edith Wharton's Brave New Politics*, Madison, University of Wisconsin Press, 1995.

7. Problemi di razza e di classe sono indagati fra l'altro in alcuni saggi inclusi in *The Cambridge Companion to Edith Wharton*. Fra gli studi più influenti di stampo femminista si ricordano: Elizabeth

di rappresentare l'America secondo una prospettiva democratica e progressista alla quale Edith Wharton sembrava estranea.

Questo tipo di impostazione ideologica diventa predominante negli anni Trenta, quando il clima culturale negli Stati Uniti, la lontananza fisica e spirituale di Edith Wharton ormai da tempo residente in Francia, e gli sviluppi della sua produzione narrativa segnano un declino della sua reputazione. Nel 1938, un anno dopo la sua morte, Edmund Wilson pubblicava un saggio intitolato *Justice to Edith Wharton*, col quale intendeva rivalutare l'importanza della scrittrice nell'ambito della letteratura statunitense, mettendone in evidenza i risultati più significativi, a suo parere trascurati dai vari necrologi.<sup>3</sup> Essenzialmente Wilson apprezza la scrittrice come attenta storiografa della società americana del suo tempo, specialmente nelle opere scritte fra il 1905 e il 1917. Ne sottolinea inoltre la sostanziale differenza da Henry James, di cui veniva spesso considerata discepolo: all'estetismo raffinato di James contrappone l'appassionata indagine sociale di Wharton, maestra di Sinclair Lewis, che infatti le aveva dedicato *Main Street*. L'indignazione per un mondo di ricchezza privo di valori che distrugge gli esseri umani, presente in romanzi come *The House of Mirth*, si accompagna, secondo Wilson, alla consapevolezza della miseria che ne è il risvolto inevitabile. Curiosamente *The Age of Innocence*, che diventerà per altri studiosi l'esempio forse più riuscito di critica sociale, gli appare più sbiadito perché ambientato in un tempo più lontano. Se è vero poi che Wharton conosce soprattutto dall'interno il mondo dei ricchi, gli sembra tuttavia capace di rappresentare con grande perizia anche gli strati sociali più poveri, non solo nel celebre *Ethan Frome* (1911), ma in almeno altri due testi paralleli quali *Summer* (1917) e *Bunner Sisters* (1916).

Per quanto più interessato alla riuscita artistica dell'opera letteraria, le preoccupazioni di Edmund Wilson non appaiono molto dissimili da quelle di Parrington: la sua difesa della scrittrice avviene sullo stesso terreno di analisi prevalentemente sociologica, ponendo un'enfasi maggiore sulle opere che a suo parere meglio riescono a diagnosticare i mali sociali, con accenti di satira implacabile. In una rassegna improntata a interessi intellettuali tipici degli anni Trenta e della sua formazione culturale, Wilson riesce a cogliere con lucida intelligenza alcuni dei nodi cruciali dell'opera di Edith Wharton, prendendo in considerazione anche romanzi come *The Fruit of the Tree* (1907), spesso trascurati dalla critica e tuttavia interessanti per le tematiche trattate: l'eutanasia e la riforma delle condizioni di lavoro in una industria tessile. In genere considerato poco riuscito dal punto di vista strutturale proprio per la molteplicità dei fili tematici che non sembrano riuscire a formare una trama perfetta, solo di recente questo romanzo è stato sottoposto ad analisi ravvicinata ed emerge come uno dei tentativi più radicali di disamina di conflitti sociali e morali, nel quale la complessità dei problemi trattati, che coinvolgono relazioni di classe e di genere, non trova soluzioni semplicistiche. Se di fallimento si può parlare, secondo Deborah Carlin, *The Fruit of the Tree* "è un romanzo fallito precisamente perché è un romanzo sul fallimento: il fallimento delle riforme sociali radicali, il fallimento della simpatia e

dell'intimità coniugale, e il fallimento del testo nel creare una tradizione alternativa".<sup>4</sup>

In ogni caso, Wilson appare come uno dei primi lettori attenti di tutta l'opera di Wharton e si sottrae all'accusa rivolta da Tuttleton a certi critici "di sinistra" di esprimere giudizi perentori sulla scrittrice senza avere letto molti dei suoi testi.<sup>5</sup> Paradossalmente infatti questi critici hanno spesso accusato Wharton di occuparsi di ambiti sociali troppo ristretti perché prendevano in considerazione solo alcune opere celebri, quelle ambientate in quel mondo di privilegiati. Solo di recente alcuni studi riconducibili al "New Historicism" e ai "Cultural Studies" hanno tentato di inserire tutta la produzione letteraria di Wharton nel quadro storico e culturale del suo tempo, evidenziando non solo l'interazione costante fra testo e contesto, ma anche le stratificazioni culturali più profonde di testi prima ignorati, quali *The Mother's Recompense* (1925), *Twilight Sleep* (1927), *Hudson River Bracketed* (1929), *The Gods Arrive* (1932) e *The Buccaneers* (1938). Esempio in questo senso è l'indagine di Dale M. Bauer<sup>6</sup> sulla produzione dell'ultimo periodo (1917-37) – quella in genere trascurata o giudicata negativamente dal punto di vista dei risultati estetici – che qui viene fatta interagire con la cultura di massa e con problematiche politiche, scientifiche e filosofiche. Questa nuova direzione degli studi su Edith Wharton, che ovviamente riflette le nuove tendenze teoriche statunitensi, come prevedibile non trascura i discorsi di razza e di classe, e va ad aggiungersi alla fioritura di studi femministi degli anni Ottanta, spesso intersecandosi con loro.<sup>7</sup>

L'"altra" Wharton, dunque, emerge con sempre maggiore rilievo, completando l'immagine di una scrittrice poliedrica e impegnata su più fronti sino alla fine della sua lunga carriera, e ridefinendo la sua posizione nel contesto storico, se non nel canone letterario, la cui legittimità viene peraltro messa in discussione dalle nuove prospettive teoriche. Se queste escludono programmaticamente valutazioni di tipo estetico, esse tuttavia non mancano nel variegato panorama critico su Edith Wharton. Dal punto di vista dell'eccellenza artistica alcune opere mantengono il primato acquisito da tempo – in particolare *The House of Mirth*, *The Age of Innocence* e *Ethan Frome* – ma altre hanno conquistato posizioni, fino a essere considerate dei capolavori, come *The Custom of the Country* (1913) e *Summer*.

### Ethan Frome e Summer: narrare i margini

In questo articolo mi vorrei soffermare brevemente su *Ethan Frome* e *Summer*, e prenderli ad esempio dell'incursione di Edith Wharton in ambienti sociali diversi dal suo e delle soluzioni tecniche e stilistiche adottate per rappresentarli. Questi due romanzi brevi costituiscono una specie di dittico: sullo sfondo di un New England rurale dipinto nel gelo invernale e nel fulgore estivo, si stagliano figure avvolte nella povertà, intrappolate in una vita di ristrettezze che blocca qualsiasi loro aspirazione. Alla morte del padre Ethan è costretto ad abbandonare gli studi,

---

Ammons, Edith Wharton's Argument with America, Athens, University of Georgia Press, 1980 e Carol Wershoven, *The Female Intruder in the Novels of Edith Wharton*, New Brunswick, Associated University Press, 1982.

8. Nancy Bentley, fra gli altri, propone una lettura antropologica di tutta l'opera di Wharton, accostandola agli studi di Malinowski oltre a quelli sociologici di Thorstein Veblen e di Max Weber. Cfr. 'Hunting for the Real': Wharton and the Science of Manners, in *The Cambridge Companion to Edith Wharton*, cit., pp. 47-67.

9. Si vedano le recensioni raccolte in James W. Tuttleton, Kristin O. Lauer, Margaret P. Murray, eds., *Edith Wharton. The Contemporary Reviews*, New York, Cambridge University Press, 1992. Per la ricezione critica di *Ethan Frome* si rimanda poi a Marlene Springer, *Ethan Frome. A Nightmare of Need*, New York, Twayne, 1993.

10. Edith Wharton, Introduction, in *Ethan Frome*, New York, Modern Library, 1922, ristampata in *Novellas and Other Writings*, New York, The Library of America, 1990, pp. 1124-6. Si vedano inoltre *The Writing of Ethan Frome*, in "The Colophon: The Book Collectors' Quarterly", Part II, no. 4, September 1932, ristampato in *The Norton Critical Edition*, pp. 77-8 e i brani relativi dell'autobiografia *A Backward Glance*, in *Novellas and Other Writings*.

11. Edith Wharton, *A Backward Glance*, cit., pp. 1002 e 941.

12. In una lettera a Bernard Berenson del 4 Gennaio 1911 scrive: "La scena è posta a Starkfield, Massachusetts, e la cosmopoli più vicina si chiama Shadd's Falls. Mi diverte

creare quell'ambiente in Rue de Varenne" (R.W.B. Lewis and Nancy Lewis, eds., *The Letters of Edith Wharton*, New York, Macmillan, 1989, p. 232).

13. Alfred Kazin, *On Native Grounds*, Garden City, New York, Doubleday, 1942, p. 60; e Abigail Ann Hamblen, *Edith Wharton in New England*, in "New England Quarterly" 38, 1963, p. 240.

14. Bernard DeVoto, Introduction, in *Ethan Frome*, New York, Scribner's, 1938, pp. xi-xii.

15. John Crowe Ransom, *Characters and Character: A Note on Fiction*, "American Review" 6, January 1936, pp. 271-88, ristampato in Blake Nevius, ed., *Edith Wharton's Ethan Frome. The Story with Sources and Commentary*, New York, Scribner's, 1968, p. 89.

16. Traduzione italiana di Emanuela Dal Fabbro, in *Ethan Frome*, a cura di Cristina Giorcelli, Venezia, Marsilio, 1995, p. 77. Tutti i riferimenti all'introduzione e al testo sono tratte da quest'edizione. Ulteriori citazioni saranno indicate nel testo, con il numero di pagina tra parentesi.

17. Theodore Dreiser, *Sister Carrie*, Harmondsworth, Penguin, 1981, p. 4.

18. Myra Jehlen, *The Differential Calculus of Heroes and Heroines*, in Anna Dolfi e Carla Locatelli, a cura di, *Retorica e interpretazione*, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 246.

19. Sul ruolo del narratore si veda anche il bel saggio, introduttivo all'edizione italiana citata, di Cristina Giorcelli, "Gusto del martirio" ed espiazione: il vortice di *Ethan Frome*.

20. Jean Frantz Blackall, *Charity at the Window: Narrative Technique in Edith Wharton's Summer*,

la terra gli fornisce solo un misero sostentamento nonostante il duro lavoro, i debiti accumulati gli impediscono qualsiasi tentativo di fuga. Le possibilità di sopravvivenza di Mattie, la ragazza di cui Ethan si innamora, sono ancora più scarse: fare la domestica, la commessa in un grande magazzino, o l'operaia in una fabbrica malsana. Per una giovane inesperta e senza mestiere i pericoli sono in agguato e le alternative qui solo adombrate rimandano a celebri figure della narrativa americana, la Maggie di Crane e la Carrie di Dreiser.

Lo stesso si può dire per Charity, la protagonista di *Summer*, che proviene dalla Montagna, un luogo separato dalla società, privo di scuola e chiesa, abitato da criminali e prostitute che vi hanno stabilito una specie di regno indipendente dalle leggi civili e religiose: lo sceriffo non vi mette piede e il sacerdote viene chiamato solo per i funerali. Da questa condizione di povertà e degrado Charity era stata allontanata da bambina e affidata all'avvocato Royall che vive in un piccolo paese vicino, ma il luogo delle origini incombe per tutto il racconto come vergogna, come minaccia e infine come impossibile rifugio. Il paese nel quale si trova a vivere è peraltro provinciale e gretto, poco attento alle proprie tradizioni culturali, rappresentate dalle antiche case che attraggono l'attenzione di Lucius, lo studioso di architettura proveniente dalla città. Il romanzo è centrato sul risveglio sessuale di Charity, sulla sua scoperta dell'amore, della passione e della maternità, ma può anche essere letto come uno studio attento delle stratificazioni sociali del New England, delle differenze di classe che impediscono la ratifica istituzionale dell'amore, delle scarse opportunità per le donne che oppongono resistenza alle strutture patriarcali.

Se i romanzi di New York costituiscono degli studi etnografici della società *upper class*, *Ethan Frome*, *Summer* e i numerosi racconti del New England costituiscono degli studi etnografici delle *lower classes*, da quelle rurali a quelle della piccola borghesia dei villaggi, a quelle emarginate delle zone montane. Lo studio dei costumi sociali, che per certi versi adotta metodi analoghi a quelli degli studiosi di sociologia e antropologia del tempo, aspira a penetrare gli enigmi della cultura a tutti i livelli, costruendo scenari più "primitivi" che consentano di scandagliare le strutture profonde della società.<sup>8</sup> Si tratterà eventualmente di valutare la riuscita di questi tentativi, non di ignorarli, negarli o, peggio ancora, di stroncarli sulla base dell'appartenenza di classe dell'autrice. Invece proprio la scelta di Edith Wharton di occuparsi di un ambiente così lontano dall'aristocrazia di New York è stata criticata aspramente, a partire dalle prime recensioni. La storia della ricezione di questi due testi, in particolare di *Ethan Frome*, risulta interessante e testimonia il perdurare di un pregiudizio critico, che vorrebbe relegare la scrittrice a trattare del suo piccolo mondo privilegiato.<sup>9</sup> Da questa gabbia interpretativa Wharton cercava inutilmente di fuggire, mostrando consapevolezza della propria arte e una certa garbata insofferenza.

*Ethan Frome* è il testo a cui l'autrice ritorna più volte con commenti critici e l'unico per il quale scrive una introduzione.<sup>10</sup> Pubblicato nel 1911, è un libro che Wharton dichiara di avere scritto con grande gioia

e facilità, quello che le ha fatto sentire per la prima volta il pieno controllo dell'artigiano sui suoi strumenti.<sup>11</sup> Nei suoi interventi la scrittrice sembra volere rispondere soprattutto alle obiezioni che le erano state mosse sia sul piano tematico sia su quello stilistico, le stesse che saranno oggetto di controversia nei decenni successivi. Per quanto riguarda l'ambientazione, Wharton spiega di avere voluto dipingere un quadro più realistico del New England rurale rispetto a quello rifratto dalle lenti colorate di rosa delle scrittrici che l'avevano preceduta: Mary Wilkins e Sarah Orne Jewett. Non perde poi occasione per riaffermare la sua conoscenza diretta di quei luoghi, nei quali aveva soggiornato per alcuni anni e che aveva avuto modo di osservare in ogni aspetto, fino al dialetto e all'atteggiamento mentale e morale dei suoi abitanti. Ricordando con una certa ironia che *Ethan Frome* era stato citato da un critico americano come un esempio riuscito di storia del New England scritta da qualcuno che non conosceva nulla del New England, ribadisce la falsità di questa affermazione, pur concordando in linea di principio con la teoria che lo scrittore possa narrare di eventi lontani dalla sua esperienza. Partendo da un credo estetico di tipo realista, Wharton si trova dunque da un lato a insistere sulla propria esperienza diretta dell'ambiente narrato, ma dall'altro anche a difendere la libertà artistica di immaginare mondi sconosciuti.

Se la scrittrice conosceva di prima mano i luoghi descritti e la gente che li abitava, è pur vero che la sua prospettiva era dall'alto di The Mount, l'elegante casa circondata da splendidi giardini, che aveva fatto costruire a Lenox, nel Massachusetts e che al momento della scrittura si trovava nell'altrettanto elegante abitazione di Rue de Varenne a Parigi.<sup>12</sup> Il problema allora eventualmente è quello di trascendere immaginativamente la propria classe di appartenenza e di narrare in modo credibile vicende delle *lower classes*. Su questo piano si moltiplicano le critiche, da Kazin, che sostiene che "non riusciva a concepire altra società che la sua, [...] conosceva poco del mondo comune del New England, e forse gliene importava anche meno", a Hamblen, convinta che "l'approccio di Edith Wharton alla zona collinare del Massachusetts ha decisamente l'aria di un'aristocratica che va a curiosare fra le classi inferiori".<sup>13</sup> Affermazioni sommarie di questo tipo sono piuttosto frequenti, ma sembrano dettate piuttosto da un pregiudizio di fondo che da un'analisi del testo.

Altri critici invece, come Bernard DeVoto, uniscono pregiudizi di tipo biografico ad analisi testuale per giungere a conclusioni altrettanto negative su questo punto. In un'introduzione del 1938 a *Ethan Frome*, DeVoto ritiene che il New England per Edith Wharton sia un luogo in cui fare gite in automobile con Henry James, non un paesaggio popolato da abitanti veri. Sarebbero proprio le sue limitazioni personali a impedirle di dare autenticità ai personaggi, nonostante la sua abilità tecnica e artistica: "La scrittrice professionista poteva concepire e articolare uno schema formale splendido per il romanzo, ma la grande *lady* di Lenox non era in grado di dotare personaggi umili di emozioni convincenti o almeno credibili".<sup>14</sup> Per DeVoto dunque questo breve romanzo è un modello di

---

in Bendixen and Zilversmit, Edith Wharton. *New Critical Essays*, cit., p. 116.

21. Si veda per esempio Rhonda Skillern, *Becoming a 'Good Girl': Law, Language, and Ritual in Edith Wharton's Summer*, in *The Cambridge Companion to Edith Wharton*, cit., pp. 117-36. Si veda anche la postfazione di Emanuela Dal Fabbro all'edizione italiana (*Estate*, Milano, La Tartaruga, 1984).

22. Per il discorso psicologico si rimanda fra l'altro alla biografia di Cynthia Griffin Wolff, *A Feast of Words. The Triumph of Edith Wharton*, Oxford, Oxford University Press, 1977. Per il naturalismo a Donald Pizer, *American Naturalism in Its "Perfected" State: The Age of Innocence and An American Tragedy*, in Bendixen and Zilversmit, Edith Wharton. *New Critical Essays*, cit., pp. 127-41.

tecnica letteraria, un capolavoro di impeccabile maestria, ma non è una trascrizione riuscita dell'esperienza umana, un'esplorazione di emozioni genuine.

All'estremo opposto dello spettro critico troviamo coloro che ritengono invece artificiosa e meccanica la struttura narrativa, mentre esaltano la forza emotiva e tragica dei personaggi e del racconto. L'unico che mi pare stabilire un rapporto dialettico fra struttura narrativa e tipologia dei personaggi è John Crowe Ransom, il quale giudica il narratore intrusivo, indizio del disagio della scrittrice rispetto al suo materiale: "Perché un *reporter* speciale? E perché un metodo cronologico così peculiare? Queste sono caratteristiche che mi fanno pensare al turbamento di un autore che, trovandosi alle prese con un compito inusuale e con la coscienza inquieta, deve ricorrere a misure particolari".<sup>15</sup>

### Strategia narrativa e sistema ideologico

Questo discorso ci introduce all'altro aspetto del romanzo affrontato dalla stessa Wharton, quello tecnico-stilistico. Come è noto, il testo presenta una cornice narrativa e un narratore che ricostruisce gli eventi accaduti ventiquattro anni prima, mettendo insieme le tessere del puzzle attraverso le informazioni raccolte da più abitanti del villaggio e presentando la storia così ricostruita in quella che chiama "visione". È una storia di amore e "morte in vita" che coinvolge Ethan, sua moglie Zeena e la cugina Mattie, del quale il protagonista si innamora; l'impossibilità di questo amore induce i due giovani al tentativo fallito di suicidio, che li segnerà per sempre nel corpo e nello spirito. Sia in *A Backward Glance* sia nell'introduzione del 1922, Wharton si dichiara soddisfatta della struttura scelta dopo avere meditato a lungo e spiega le motivazioni di tale scelta: il problema tecnico consisteva nella necessità di dare voce a personaggi caratterizzati da "radicata reticenza e difficoltà di esprimersi". Ciascuno dei "cronisti" contribuisce alla narrazione "solo nella misura in cui è in grado di comprendere quello che, per loro, è un caso complicato e misterioso" mentre il narratore è l'unico ad avere "un'ampiezza di visione sufficiente per vedere il racconto nella sua interezza, per riportarlo a semplicità e per collocarlo al giusto posto fra le sue categorie più ampie".<sup>16</sup> E ancora:

Mentre assume un'aria di artificialità quel racconto in cui il romanziere fa penetrare e interpretare persone complesse e sofisticate da un osservatore qualsiasi, tale inconveniente non si presenta quando l'osservatore è raffinato e le persone che egli interpreta sono semplici. Se egli è in grado di vederle a tutto tondo, non viene fatta violenza al plausibile nel permettergli di esercitare questa facoltà; è affatto naturale che egli debba fungere da intermediario partecipe tra i suoi personaggi rudimentali e le menti più complicate alle quali sta tentando di presentarli. Ma tutto questo è ovvio ed è necessario spiegarlo soltanto a coloro i quali non hanno mai pensato alla narrativa come a un'arte della composizione (p. 77).

Tutto questo in verità è ovvio fino a un certo punto e riflette i pregi-

---

udizi ideologici e le preferenze tecniche di Edith Wharton. Il problema è tuttavia reale, gli scrittori se lo sono posto e hanno adottato di volta in volta soluzioni diverse. Da un lato abbiamo per esempio Mark Twain, che dà direttamente la parola a Huckleberry Finn: la sua voce vernacolare ci racconta brillantemente la sua storia e tuttavia le sue interpretazioni sono costantemente minate dall'interno, segnate dai suoi limiti culturali, di classe, di età, così che il lettore si trova continuamente a saperne di più del protagonista, con effetti spesso volutamente comici. Dall'altro lato abbiamo Dreiser, che utilizza un narratore onnisciente per raccontare le vicende di Carrie e interpretarle, mostrando di capire molto di più del suo personaggio, che fin dall'inizio definisce come dotato di "una mente rudimentale nei suoi poteri di osservazione e di analisi".<sup>17</sup> Come sostiene Myra Jehlen, il problema tecnico diventa politico: è un problema di autorità, di "quale identità sociale porta con sé l'autorità di interpretare il mondo, reale e fittizio".<sup>18</sup> Dreiser consente a Carrie una certa mobilità sociale e una libertà d'azione inusitata per una donna del suo tempo, ma le nega una mente, la capacità di analizzare se stessa e il mondo e di trascenderli.

Wharton sembra congelare i suoi protagonisti in una realtà sociale opprimente dalla quale non possono fuggire, introduce un narratore in grado di ricostruire e interpretare la loro vicenda e tuttavia non nega a Ethan una sensibilità più sottile e un grado di istruzione che gli consentono di trascendere in parte la sua situazione. Gli studi interrotti "avevano alimentato la sua immaginazione e lo avevano reso consapevole di immensi nebulosi significati dietro la facciata quotidiana delle cose" (p. 113). Inoltre "era stato sempre più sensibile delle persone che aveva intorno al fascino della bellezza della natura. Gli studi non completati avevano dato forma a questa sensibilità e, anche nei momenti di infelicità più grande, i campi e il cielo gli parlavano con persuasione profonda e possente" (p. 121). Come si può capire anche da queste brevi citazioni, il narratore attribuisce al personaggio delle qualità che lo elevano al di sopra della sua condizione sociale, ma al tempo stesso proietta su di lui le sue prospettive ideologiche e il suo sistema di valori. La strategia narrativa adottata da Wharton è di tipo misto: nella cornice del racconto il narratore è presente come personaggio e lascia trasparire le sue predisposizioni culturali, che non potranno non influenzare la sua "visione", quando sarà assente dalla storia e focalizzerà il racconto sulla coscienza di Ethan Frome, mantenendo però su di sé non solo la funzione narrativa, ma anche quella ideologica.<sup>19</sup> Se a Ethan Frome non viene data la parola, se cioè il suo limite maggiore consiste proprio nell'incapacità di verbalizzare i suoi pensieri e i suoi sentimenti, il narratore mostra però rispetto per la sua dignità e simpatia per la sua sofferenza. Le sue aspirazioni vengono frustrate non tanto e non solo dagli obblighi morali che lo trattengono dall'abbandonare la moglie, ma dalla povertà che gli impedisce di fatto di andarsene. Alla fine il narratore manifesta la sua pena per "le dure costrizioni dei poveri" (p. 313), che non ha mancato di descrivere e sottolineare lungo tutto il racconto.

---

### Scrivere il corpo femminile

Quando a pochi anni di distanza e in piena prima guerra mondiale, Wharton ritorna immaginativamente nel New England e scrive *Summer*, mette da parte l'espedito della cornice narrativa utilizzato in *Ethan Frome*, per adottare una struttura più semplice e per certi versi tradizionale, con narratore eterodiegetico e focalizzazione sulla protagonista. E tuttavia, come sostiene Jean Frantz Blackall, Wharton "risolve il problema di rendere la vita interiore di un personaggio limitato in modi molto più sottili rispetto all'arbitraria intromissione di un narratore colto e urbano nella comunità rurale".<sup>20</sup> Principalmente, le esperienze mentali di Charity vengono rese in termini sensoriali – visivi, uditivi, olfattivi, tattili. Mentre le parole rappresentano per lei una barriera alla comprensione e alla comunicazione, le percezioni sensoriali le consentono di capire gli altri e di prendere coscienza di sé: il tono di una voce le comunica il senso di una frase inintelligibile; uno sguardo, l'espressione di un volto, un gesto delle mani sono per lei più espliciti di molti discorsi; immagini visive vengono scelte per rappresentare il suo stato d'animo; i movimenti del suo corpo esprimono le sue emozioni. Soprattutto, Charity risponde con tutta se stessa agli stimoli naturali, al vento sul volto, al contatto dell'erba sui palmi delle mani, al profumo del timo, in un crescendo sensoriale che accompagna il suo risveglio sessuale. Talvolta, la voce narrante rende espliciti gli atteggiamenti e le sensazioni della protagonista, ma molto spesso le percezioni sono attribuite direttamente a lei, il suo orizzonte mentale viene rappresentato per immagini, senza alcuna intrusione. Con questa brillante strategia narrativa Edith Wharton riesce a proiettare gli stati mentali di Charity, a rendere la sua presa di coscienza di sé e delle circostanze della sua vita.

Nel caso di *Summer*, Wharton non scrive un'introduzione per spiegarci i suoi intenti e le sue scelte tecniche, mentre nell'autobiografia si limita a ricordare le tragiche realtà della guerra che ne avevano accompagnato la stesura e a sottolineare la veridicità dell'episodio sulla Montagna. E tuttavia una frase risulta rivelatrice: "Non ricordo di avere mai visualizzato con maggiore intensità la scena interiore o le creature che la popolano" (p. 1046). Proprio questa visualizzazione della scena interiore costituisce il nucleo più originale del testo e un tentativo riuscito di rendere il mondo interiore di una persona incapace di esprimersi in modo articolato. Credo non sia indifferente il fatto che il personaggio in questione sia una donna: da un lato infatti emergono i limiti culturali derivati dalla sua estrazione sociale, dall'altro affiorano modalità percettive e cognitive che possono essere lette come proprie del femminile. Appartenenza di classe e appartenenza di genere confluiscono nella categoria del "marginale", di ciò che non può essere rappresentato secondo i modelli del logocentrismo dominante ma deve cercare altre forme. Wharton probabilmente inorridirebbe di fronte a certe teorizzazioni del femminismo francese e tuttavia la sua ricerca espressiva in *Summer* si muove nella direzione di un linguaggio del corpo e del materno che sembra adombrare l'idea di *écriture féminine* di Hélène Cixous, la *jouis-*



---

*sance* di Luce Irigaray o la sfera semiotica di Julia Kristeva. Certo, il tentativo è solo abbozzato: sul piano strutturale la voce narrante mantiene saldamente le redini del discorso e sul piano tematico la ribellione della protagonista si conclude con la sottomissione alla legge del padre – letteralmente col matrimonio col padre adottivo – dopo che la ricerca della madre ha portato alla scoperta di un corpo morto, la bocca aperta nel silenzio. La critica recente non ha mancato di analizzare il testo dalla prospettiva del femminismo francese, tracciando i modi con cui Charity esprime la sua resistenza all'ordine simbolico lungo tutto il racconto per poi soccombervi alla fine, in una scrittura conflittuale che evidenzia l'inadeguatezza delle forme di rappresentazione patriarcale.<sup>21</sup>

D'altro canto la protagonista si rende conto che “nell'ordine stabilito delle cose, così come le conosceva, non c'era posto per la sua vicenda personale...” (p. 136). Forse proprio questa nuova consapevolezza rappresenta il suo momento di crescita personale, capace in qualche misura di riscattare la sua sconfitta. La chiusura finale, l'impossibilità di uscire dall'“ordine stabilito delle cose” è peraltro una costante nelle opere di Edith Wharton, presente non soltanto in *Summer* e in *Ethan Frome*, ma anche nei testi ambientati nell'alta borghesia come *The Age of Innocence*, dove il conflitto fra desideri individuali e norme sociali ha esiti analoghi. La logica del racconto in Edith Wharton sembra rispondere a leggi composite costanti: l'individuo non solo è condizionato e forgiato dal contesto sociale, qualunque esso sia, ma finisce per esserne intrappolato. Se questo sia ascrivibile a meccanismi psicologici personali o ai moduli del naturalismo a cui la sua narrativa sarebbe riconducibile è oggetto di discussione critica.<sup>22</sup> Rimane il fatto che Edith Wharton si muove con altrettanta abilità nella costruzione di contesti sociali diversi, rivelando proprio nelle pieghe strutturali del racconto le contraddizioni feconde della sua scrittura, ma soprattutto quelle della tradizione del romanzo borghese all'interno della quale si trova ad operare.