

Da Enea allo sciamano: *My Kinsman, Major Molineux* e la discesa agli inferi del sogno americano

Enrico Botta

Università degli Studi di Verona, Italia

Abstract The article focuses on Nathaniel Hawthorne's short story *My Kinsman, Major Molineux* (1832) and aims at demonstrating how the journey undertaken by his young character Robin constitutes a re-elaboration of the classic theme of the catabasis within the mid-nineteenth century American cultural context. Robin, the protagonist of a tale on the foundation of the United States, is engaged in an epic quest which drives him into the underworld of a society where the values of freedom, equality, and happiness are inter-mingled with corruption, violence and wicked patriotism. At the end of his adventure, Hawthorne's hero joins a violent masquerade that seems to anticipate the 'patriots' attack on Capitol Hill on January 6, 2021.

Keywords Nathaniel Hawthorne. American epic literature. Catabasis. National foundation. US Capitol Riot.

Sommario 1 Una storia (stranamente) epica. – 2 Epos come ideologia e politica. – 3 Una catabasi politica e sociale. – 4 L'epica dell'espansione e l'espansione dell'epica. – 5 Cambio della guardia.



Peer review

Submitted 2022-02-15
Accepted 2022-04-29
Published 2022-08-31

Open access

© 2022 Botta | 4.0



Citation Botta, E. (2022). "Da Enea allo sciamano: *My Kinsman, Major Molineux* e la discesa agli inferi del sogno americano". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 56, [123-136] 9-22.

1 Una storia (stranamente) epica

What if Hawthorne were perceiving that the American Revolution were not, or did not necessarily enfigure itself as, some inevitable rite of national passage? (Michael J. Colacurcio, *The Province of Piety: Moral History in Hawthorne's Early Tales*, 1984)

L'articolo si focalizza sul racconto di Nathaniel Hawthorne *My Kinsman, Major Molineux* e si propone di dimostrare come il viaggio iniziatico del suo giovane protagonista Robin costituisca una rielaborazione in chiave moderna e ideologica del tema epico classico del viaggio agli inferi all'interno del sistema culturale statunitense della metà del XIX secolo.¹ Quella che a un primo livello di lettura può sembrare la cronaca di una giornata qualsiasi durante il periodo appena precedente la Guerra d'indipendenza e la storia di formazione di un ragazzo comune diventa, alla luce del topos della catabasi, una narrazione epica. Robin, infatti, è l'eroe impegnato in una *quest* individuale che s'intreccia con la storia della sua comunità, in quanto egli rappresenta un'intera generazione che visse il passaggio dalla sudditanza imperiale nei confronti della Gran Bretagna all'euforia rivoluzionaria per una nuova identità politica e sociale. In particolare, l'attraversamento del fiume che dalla campagna porta il ragazzo in città cancella la sua innocenza di colono della periferia dell'impero e lo introduce nella parte oscura di una società in cui i valori di libertà, uguaglianza e felicità si mescolano a gesti corrotti, violenti e perversi mascherati di eroismo patriottico.

Pubblicato da Nathaniel Hawthorne nel 1832 e successivamente inserito nella raccolta *The Snow Image, And Other Twice-Told Tales* nel 1852, *My Kinsman, Major Molineux* è un testo di carattere storico incentrato sul giovane Robin. Lasciata la famiglia e la casa in provincia nella Massachusetts Bay negli anni trenta del XVIII secolo, questi si dirige a Boston per incontrare un suo parente e, con il suo aiuto, iniziarsi al mondo. Giunto in città di notte e non sapendo dove andare, Robin si mette alla ricerca del suo famigliare, il maggiore Molineux; chiede informazioni a loschi personaggi ma si ritrova in una serie di situazioni ambigue: un anziano minaccia di farlo imprigionare per averlo importunato; un locandiere cerca di raggirarlo, una prostituta lo irretisce presentandosi come la cameriera dello zio, un uomo mascherato da demone - che si saprà in seguito essere il capo di un corteo di rivoltosi contro il potere britannico - lo intimorisce e si prende gioco di lui. Stanco e affamato, ignaro sul da farsi, Robin si addormenta.

¹ La portata epica del testo è già stata notata da Alexander Allison per cui il racconto sarebbe una parodia della letteratura eroica dell'antichità, in linea con le odissee neoclassiche à la Fielding (Allison 1968, 306).

ta sulla scalinata di una chiesa e in sogno vede i volti rassicuranti dei suoi famigliari. Al risveglio, prende atto di come sia difficile inserirsi nella nuova realtà urbana e di come sia ormai impossibile tornare al suo paese. Al massimo dello sconforto, viene raggiunto da un gentiluomo (forse un ministro della chiesa), che lo rassicura e gli fa compagnia, mentre insieme osservano una folla rivoltosa sfilare per le vie della città e umiliare un rappresentante della corona britannica. Robin riconosce nell'uomo ricoperto di pece e piume proprio il maggiore Molineux e si abbandona a una risata liberatoria quando si rende conto di come la sua nuova vita non dipenda più dalla famiglia ma soltanto da sé stesso. Alla fine del racconto, il ragazzo è tentato di tornare a casa ma il gentiluomo con cui ha stretto amicizia lo convince a restare in città perché, grazie alla sua scaltrezza, egli potrà trovare una propria posizione in quella che diventerà una nuova nazione.

2 Epos come ideologia e politica

Tra le numerose interpretazioni del testo - da quelle psicoanalitiche a quelle storiche, da quelle allegoriche a quelle religiose -, le letture di carattere più specificamente politico e ideologico sono quelle più utili a inquadrare la relazione che l'opera intreccia tra genere epico e identità nazionale.² Per Walter Herbert, *My Kinsman, Major Molineux* racconta la storia di un ragazzo che stravolge le gerarchie di un intero impianto politico e sociale: se in un primo momento il protagonista mantiene le promesse fatte allo zio e arriva in città, egli alla fine si oppone a chi ha predisposto il suo futuro (Herbert 1991, 23). Sulla stessa linea, Roy Harvey Pearce suggerisce che Robin incarna lo stato di transizione tra l'identità britannica del passato e quella americana del futuro; tuttavia, precisa lo studioso, quando le circostanze gli mostrano l'impossibilità di perseguire la via dettata dal parente Torry, egli capisce che è il momento di prendere la drastica, per quanto inevitabile, decisione di rompere ogni legame (Pearce 1954, 327-49).

Sebbene non abbia «nothing whatever to say, or even to think, about politics» e ancorché alla fine sembri aver imparato soltanto «the unreliability of nepotism» (Crews 1989, 73), Robin rappresenta «the new beginning in the American colonies» (Shields 2001, 304).

² Sul racconto come testo di formazione incentrato sulla crescita di Robin si vedano Gross 1957, 97-109; Broes 1964, 171-84. La critica psicoanalitica si è focalizzata su come il protagonista, nel corso della sua avventura, incontri ripetutamente diverse declinazioni della figura paterna: in particolare si rimanda a Pearce 1959, 83-90; Abernethy 1976, 5-8; Shaw 1976, 559-76; Nietzsche 1978, 167-75; Reed 1983, 94-103. L'interpretazione storica si concentra, invece, sul rapporto tra Robin e il contesto rivoluzionario delle colonie: si vedano in merito Smith 1970, 115-20; McWilliams 1976, 549-71; Grayson 1982, 545-59; Duban 1983, 271-88; Autrey 1985, 211-21; Grayson 1992, 177-94; Bellis 1995, 97-119.

La decisione di vivere senza l'aiuto di un familiare riproduce, infatti, il tentativo delle colonie di sbarazzarsi delle interferenze britanniche e affermare il proprio diritto a essere libere e indipendenti. In effetti, come aveva già notato Q.D. Leavis, l'umiliazione inferta al maggiore Molineux di venir ricoperto di pece e piume («tar-and-feathering») costituisce il rituale simbolico della deposizione del re e l'emergente desiderio americano di una forma di autogoverno democratico rispetto alla paternalistica oppressione britannica (Leavis 1951).

Questo rapporto tra individualità e collettività è messo in evidenza da Michael Colacurcio per cui lo snodo chiave del racconto sarebbe proprio un'elaborazione della sfera politica intesa sia come autorealizzazione della psiche che come mitizzazione del passato nazionale (Colacurcio 1984, 131).³ Da questo punto di vista, *My Kinsman, Major Molineux* descrive il processo attraverso il quale Robin diventa un esempio del *self-made man* americano: credendo nella sua nuova guida e nell'alternativa che questi gli propone - «you may rise in the world without the help of your kinsman» (Hawthorne 1982a, 87) -,⁴ il ragazzo si configura come un *homo novus americanus* la cui *quest* eroica è finalizzata all'autorealizzazione del suo io.

La convergenza tra l'affermazione individuale dell'eroe e la storizzazione della mitologia nazionale è uno degli elementi principali che caratterizzano in termini epici il racconto. Nel testo, infatti, mentre affronta temi quali l'introspezione psicologica, il rapporto tra individuo, famiglia e religione, la dannazione e il senso del peccato, la solitudine e il sogno come strumento premonitore, Hawthorne descrive la fase fondativa degli Stati Uniti attraverso il rimaneggiamento di alcuni elementi chiave del genere epico. In questo, egli era in linea con il ripensamento sistematico dell'epos che stava avvenendo negli Stati Uniti nella prima metà del XIX secolo e che vedeva autori e critici riprendere e nello stesso tempo criticare gli esperimenti epici realizzati da Timothy Dwight e Joel Barlow nel cinquantennio precedente:⁵ di lì a breve, testi quali *Moby-Dick* di Herman Melvil-

3 Il legame io-noi si palesa già a partire dalla valenza simbolica dei nomi dei protagonisti. Robin, 'pettiorosso', è da un lato l'uccello simbolo del sacrificio di Gesù Cristo sulla Croce, dall'altro l'emblema della guerra (rosso) e del lutto (nero) che da essa deriva. Dal canto suo *kinsman* significa letteralmente 'parente' ma ricorda nella pronuncia *king's man* (uomo del re); Molineux, invece, rimanda a William Molineux (1717-1774), un mercante di Boston che aveva partecipato attivamente al Boston Tea Party del 1773 e a una serie di proteste politiche contro l'impero britannico.

4 D'ora in avanti, le pagine delle citazioni dal racconto tratte da questa edizione saranno indicate tra parentesi.

5 Tra i numerosi poemi epici composti a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo negli Stati Uniti, *The Conquest of Canaan* (1785) di Timothy Dwight e *The Columbiad* (1807) di Joel Barlow sono quelli che ricevettero maggiore risonanza tra lettori e critici sulle due sponde dell'Atlantico. Sulla circolazione delle due opere si vedano McWilliams 1989 e Botta 2017.

le, *Uncle Tom's Cabin* di Harriet Beecher Stowe e *Leaves of Grass* di Walt Whitman avrebbero raccontato alcune fasi chiave dello sviluppo della civiltà americana attraverso una modalità epica originale, moderna e svincolata dai modelli classici, rinascimentali e neoclassici che avevano contraddistinto l'epica biblica di Dwight e quella secolare di Barlow.

Per gli uomini di cultura americani della metà del XIX secolo, il genere epico della tradizione non sembrava più rispondere alle esigenze artistiche e ideologiche dei Paesi moderni, tanto meno degli Stati Uniti. Qualsiasi tentativo di scrivere un grande epos americano che emulasse quello europeo era divenuto sempre più impensabile e destinato al fallimento in quanto questo avrebbe dovuto considerare culture marziali di cui non si aveva più conoscenza diretta, prevedere l'intervento di esseri soprannaturali a cui nessuno avrebbe creduto, usare una retorica e una prolissità contrarie ai nuovi gusti che preferivano la verosimiglianza e la concisione.⁶

Hawthorne si schierò tra i detrattori del genere e nello sketch *Select Party* del 1844 descrisse in modo ironico l'attesa dello «American Master Genius» che avrebbe dovuto scrivere il primo grande epos americano, plasmato in forma di poema epico oppure in una forma completamente nuova (Hawthorne 1982b, 952). Il protagonista - personificazione di ciò che non è possibile ottenere - incontra nel reame della Fantasia il suo abitante più anziano, il quale, appreso della sua amicizia con Dwight, Barlow e Freneau, i tre poeti maggiormente impegnati nella stesura di un poema epico durante la Prima Repubblica, si allontana sconsolato. Nel 1846 Hawthorne tornò sull'argomento in maniera ancor più incisiva: intimorito che il distico eroico dell'epos tradizionale potesse essere di nuovo utilizzato per cantare la guerra con il Messico, mise in ridicolo gli esperimenti epici dei suoi connazionali, in particolare quello di *The Columbiad* di Barlow:

Is old Joel Barlow yet alive? Unconscionable man! Why, he must have nearly fulfilled his century! And does he meditate an epic on the war between Mexico and Texas, with machinery contrived on the principle of the steam-engine, as being the nearest to celestial agency that our epoch can boast? (Hawthorne 1982c, 1022)

⁶ Un critico della rivista *Port Folio* affermò già nel 1812 che «[a]n epic poem seldom succeeds, unless in a barbarous or semi-barbarous age» («Observations on Poetry» 1812, 256-7), mentre John Neal sostenne nel 1824 che la poesia eroica era «entirely done with, in this world - and for ever (we hope)» ([1824] 1937, 77). Su questa linea, un anonimo recensore della *North American Review* dichiarò nel 1839 che «[t]he epic, strictly defined, is an obsolete form of poetic art. It would not be acceptable at the present day» (367), mentre Washington Allston asseriva nel 1850 che «[e]pics are out of fashion; Homer and Virgil would hardly be read in our time» (123).

Per Hawthorne il problema non era tanto legato al valore letterario e alla funzione ideologica del genere epico, quanto piuttosto al fallimento dei poeti patriottici della fine del Settecento di dar vita a un modello eroico nazionale importando e trapiantando nel nuovo mondo i paradigmi della tradizione europea. Se con *The Scarlet Letter* avrebbe egli stesso contribuito in maniera considerevole alla modernizzazione e all'adattamento del genere in America, in *My Kinsman, Major Molineux* sperimentò una costruzione narrativa particolarmente originale, concentrando alcuni degli elementi canonici dell'epos – il viaggio, la ricerca, la guerra e la definizione dell'identità nazionale – nello specifico topos della discesa nell'oltretomba.⁷

Da questo punto di vista, Hawthorne condivideva con gli altri scrittori e intellettuali americani impegnati a confrontarsi con l'epica l'idea secondo la quale la condensazione dei suoi tratti caratteristici in uno specifico elemento tematico avesse le proprie origini nella *Divina commedia*, un testo che negli Stati Uniti era da sempre stato letto in termini epici.⁸ In particolare, gli uomini di lettere d'oltreoceano ritenevano che, per usare le parole di Sergio Zatti, «alla base della visione escatologica di Dante [ci fosse] un movimento spirituale di conoscenza che prende la forma materiale del viaggio» (Zatti 2000, 54). L'epica dantesca, in altre parole, si strutturava sul modello dell'*Odissea* e s'incentrava sulla *quest* di un personaggio che, seguendo un processo di purificazione attraverso i tre regni ultraterreni, estendeva la catabasi a impianto centrale dell'intera opera.⁹

Se la discesa di Dante nell'oltretomba permise a Hawthorne di tracciare l'ossatura formale del testo, i modelli classici di catabasi

⁷ Per quanto riguarda il rapporto tra una nuova tipologia di epos ottocentesco e il topos della catabasi, *Moby-Dick* è un esempio particolarmente significativo. L'opera di Melville, infatti, riprende e rielabora molte convenzioni del canone – tra cui la proposizione del tema, il catalogo, l'enciclopedismo, le similitudini e le genealogie – che, come nel racconto di Hawthorne, sembrano confluire nel topos della catabasi. Tale concentrazione tematica rende l'inseguimento della balena da parte del capitano Ahab e del Pequod un'estensione della discesa agli inferi da cui l'eroe non farà ritorno.

⁸ Anche se a partire da una fase più tarda rispetto alle prime teorizzazioni e produzioni epiche di Dwight e Barlow, negli Stati Uniti la *Divina Commedia* è stata sempre considerata un'opera epica e l'invocazione a Calliope (la musa della poesia epica), presente all'inizio del *Purgatorio*, confermava e legittimava questa idea. Il discorso è stato approfondito da chi scrive con il professor William Spengemann, studioso, tra l'altro, della ricezione della *Commedia* in America.

⁹ Sebbene con alcune sostanziali differenze, il racconto di Hawthorne sembra anticipare *The Man of the Crowd* (1840) di Edgar Allan Poe. In esso, il narratore decide di seguire un vecchio «to know more of him» (Poe 1984, 392), ma dopo aver girovagato per ore tra le strade di una Londra infernale rinuncia a sciogliere il mistero che avvolge il personaggio e la folla incontrata perché, in fondo, «[t]here are some secrets which do not permit themselves to be told» (388). Poe riprende il topos epico della discesa agli inferi ma, rispetto a Hawthorne, non riattiva lo snodo chiave del genere del ricongiungimento tra la sfera individuale e quella collettiva proposta dall'ideologia democratica e puritana americana. Sul rapporto tra Hawthorne e Poe si rimanda a Downes 2004, 31-5.

si, in particolare quello virgiliano, lo spinsero a considerare il suo racconto come una narrazione teleologica: pur proponendo una sottotraccia ironica della visione dominante dell'establishment,¹⁰ il testo fondava l'identità nazionale americana su radici illustri e la proiettava verso un futuro glorioso. L'obiettivo poteva essere raggiunto attraverso una retorica ideologica marcatamente espansionistica e attraverso un eroe che - vivendo la sua morte e la sua rinascita simboliche in un universo popolato non solo da amici e parenti, ma da europei e (finti) indiani - perfeziona il suo io in funzione dell'intera comunità che rappresenta.

3 Una catabasi politica e sociale

Robin inizia la sua avventura con l'attraversamento di un fiume che cancella la sua innocenza e, trasformandolo in un nuovo Enea americano, lo introduce nell'abisso politico e sociale che la *porta inferi* della città in rivolta gli spalanca dinanzi.¹¹ Come in un incubo, egli arriva di notte e non sa dove dirigersi; cammina attraverso una serie di stradine che si incrociano a formare un labirinto e incontra persone che indossano strani abiti e parlano lingue a lui sconosciute. Il ragazzo è vicino al centro della città, ma questa sembra essere un inferno in terra: le strade che gli si aprono davanti sono tetre e solitarie, i negozi chiusi e quasi tutte le case al buio. La sua attenzione è attratta da un uomo con gli occhi di fuoco e con il viso dipinto di rosso e di nero: «The effect was as if two individual devils, a fiend of fire and a fiend of darkness, had united themselves to form this infernal visage» (78).

L'uomo è a capo di una grottesca parata di ribelli che Robin incontra verso la fine del racconto e che è costituita da «wild figures in the Indian dress, and many fantastic shapes without a model, giving the whole march a visionary air» (84). Secondo John Shields, la riattivazione del tema epico della catabasi nel racconto «proves that its author's knowledge of and admiration for Vergil's *Aeneid*, and especially for its hero's journey through the underworld, determined how Hawthorne constructed this tale» (Shields 2001, 297-8).

Tuttavia, se il critico ha ragione nel rimarcare l'influenza di Virgilio su Hawthorne per quanto concerne la costruzione della trama,

¹⁰ Su come l'ironia storica di Hawthorne complichino le interpretazioni più lineari del testo si veda De Angelis 2004, 116-19. In merito, Alessandro Portelli mette in risalto come l'aspetto drammatico della rivolta venga alla fine decostruito dalla risata che accompagna l'umiliazione pubblica del maggiore Molineux (Portelli 1992, 192).

¹¹ Robert C. Grayson ipotizza che la «piccola metropoli» in cui è ambientata la storia sia Boston e che gli eventi accadano nel 1730, anno del centenario dell'arrivo di John Winthrop nel nuovo mondo e dell'istituzione di Boston quale capitale della colonia del Massachusetts (Grayson 1982, 546-7).

è altrettanto vero che il testo americano capovolge la finalità ideologica di quello latino. Mentre l'eroe virgiliano attraversa lo Stige nell'Ade e apprende che diventerà il fondatore dell'impero romano, Robin si fa traghettare in città per trovare un parente la cui raccomandazione, in termini molto più individualistici, lo aiuterà a inserirsi in società. A differenza delle anime dei morti che lo circondano, Enea offre al traghettatore Caronte il ramo d'oro, la chiave della conoscenza futura, mentre più prosaicamente Robin riesce a ottenere un passaggio a quell'ora inconsueta promettendo un supplemento sulla tariffa (68). Enea cerca il padre Anchise e, dopo averlo trovato, viene istruito sulla sua missione fondativa; dal canto suo, Robin lascia il padre e la famiglia e, dopo aver individuato il maggiore Molineux, finge di non conoscerlo: quando i rivoltosi avanzano con altezzosità e con urla senza senso (86), l'ufficiale è ormai decaduto dalla sua posizione di potere e viene umiliato dalla folla in quanto rappresentante del dominio britannico. A differenza dell'eroe virgiliano, che dopo la sua esperienza nel mondo degli inferi comprende l'importanza della devozione per gli dei, la famiglia e la comunità, Robin ha perso l'innocenza e, nel momento in cui il suo «companion» (87) si rifiuta di mostrargli la strada per il traghetto, comprende come sia ormai impossibile tornare indietro: entra in una Chiesa ma ha paura di confrontarsi con Dio, così decide di lasciarsi alle spalle il passato e si unisce all'orda rivoluzionaria.

4 L'epica dell'espansione e l'espansione dell'epica

Piuttosto che mettere in luce una semplice parodia del poema latino, il confronto tra il viaggio agli inferi di Enea e quello di Robin fa emergere la strategia attraverso la quale Hawthorne può osservare e narrare un passato che, sebbene rimosso, riaffiora dopo un secolo con inquietanti fantasmi. L'atteggiamento del protagonista sembra rispecchiare quello degli americani che negli anni trenta del Settecento attaccarono i governatori invece del re e, di riflesso, il maggiore Molineux invece del governatore.¹² Robin si relaziona con una società che mira a essere nuova e diversa, ma i cui meccanismi politici non fanno altro che ricalcare quelli del passato. Convinto che

¹² L'ostilità nei confronti della Gran Bretagna iniziò nel 1686, quando gli inglesi designarono Sir Edmund Andros come governatore della Massachusetts Bay Colony. Fino ad allora i coloni si erano governati in modo autonomo, con una limitata intromissione da parte della madrepatria. Riprendendo la *History of Massachusetts Bay* di Thomas Hutchinson, Hawthorne descrisse il periodo storico caratterizzato dalla presenza di sei governatori che nell'arco di quarant'anni furono imposti dalla corte britannica infiammando lo spirito rivoluzionario di un popolo che era ormai geloso di un «exercise of power, which did not emanate from themselves» (68).

la perversione dei valori famigliari, nazionali e religiosi avesse progressivamente macchiato ogni nobile ricerca di libertà e democrazia da parte degli Stati Uniti, Hawthorne criticò gli aspetti più violenti della ribellione coloniale in un testo che solo in parte è un bozzetto politico e satirico. In una fase storica caratterizzata da un forte nazionalismo e dall'espansionismo imperialistico verso Ovest, Valerio Massimo De Angelis sostiene che

Hawthorne si dedica alla storia 'provinciale' della sua 'terra natale' non per monumentalizzare il suo ruolo di 'prefigurazione' del glorioso futuro statunitense, ma viceversa per investigarne i lati più oscuri, che si riverberano anche nell'America del presente. (2014)

Eppure, l'iniziazione di Robin sul modello di Enea rende il racconto la *quest* di un *self-made man* americano che collega in termini epici il carattere imperialistico della democrazia e dell'espansionismo della presidenza di Andrew Jackson (1829-1837) con l'atto fondativo dell'identità nazionale statunitense.

Dopo la vittoria nella guerra contro la Gran Bretagna del 1812-14, l'obiettivo principale dell'establishment politico americano divenne la conquista dell'Ovest, che fu interpretata e descritta in toni altrettanto altisonanti ed eroici di quelli con cui si erano raccontate la fondazione delle colonie a Jamestown e a Plymouth, e le vittorie durante la Guerra d'indipendenza. Come sostiene in merito John P. McWilliams, gli autori impegnati a scrivere un'opera epica erano ormai convinti che «the common American of the 1820s or 1830s was more likely to be moved by the heroism of conquering the land than by more recollections of neoVirgilian gentlemen creating the world's republic in Philadelphia» (McWilliams 1989, 66).

Su questa linea, Gordon S. Wood evidenzia come l'impianto filosofico illuministico della fine del XVIII secolo fosse stato ormai sostituito dalla democrazia espansionistica Jacksoniana e come l'originale repubblica di stampo classico, con i cittadini impegnati a costruire il bene comune, si fosse dissolta in una società nuova e unica in cui lo stato – secondo i dettami dell'eccezionalismo americano – lasciava liberi gli individui di raggiungere i propri obiettivi nel segno del progresso e della prosperità. Dal 1820, continua Wood, la nuova generazione non era più interessata a dar vita a una entità politica forgiata sui valori ereditati dall'Europa (Wood 1971, 22), ma si riconosceva in una virtù eroica che – per usare ancora le parole di McWilliams – «was confined within the ever-expanding borders of the Republic» (McWilliams 1989, 42-3).

All'inizio della sua avventura, Robin non solo è avulso dal contesto politico e sociale che trova al suo arrivo a Boston ma, contando totalmente sull'aiuto del suo parente, si discosta dagli ideali di democrazia e di fiducia in sé stessi che gli avrebbero permesso di farsi stra-

da nel mondo:¹³ egli sovverte, così, lo spirito del *self-made man* che secondo Benjamin Franklin definiva l'uomo nuovo americano; inoltre, figlio di un agricoltore e pastore della fede, disconosce le virtù che Thomas Jefferson lodava del mondo rurale.¹⁴ Alla fine della sua esperienza, Robin sembra riallinearsi a questi principi: egli dimostra di poter sopravvivere in un mondo nuovo e, riconoscendosi nei rivoltosi che vedono nel maggiore Molineux l'incarnazione di un passato che la nuova identità politica in formazione deve rigettare, diventa l'eroe rappresentativo dell'ideologia espansionistica della civiltà americana. Proprio come Robin, infatti, gli Stati Uniti hanno visto nel raggiungimento della propria indipendenza il primo passo verso la conquista di nuovi spazi.

Le contrapposizioni tra passato e futuro, e tra sudditanza e conquista si sintetizzano in quello che è probabilmente il passo chiave del racconto. Mentre si trova tra la Province House, simbolo del potere reale britannico, e la Old South Church, emblema delle inclinazioni democratiche dei puritani, Robin vede sfilare il nuovo ordine sociale nelle fattezze dell'infernale corteo e del suo diabolico leader: «The single horseman, clad in a military dress, and bearing a drawn sword, rode onward as the leader, and, by his fierce and variegated countenance, appeared like war personified» (84).

A questo punto della storia, Robin comprende come «a man [has] several voices [...] as well as two complexions» (83) ed esperisce la complessità del suo io e della nuova comunità in cui si trova; egli non ha più dubbi su quale sia il suo posto nel mondo e decide di seguire coloro che gli propongono di «remain with us» (87), guidati da un grottesco cavaliere che, con vestiti diversi e armi più potenti, sembra continuare a marciare attraverso la storia degli Stati Uniti.

5 Cambio della guardia

E infatti la storia continua a ripetersi in maniera ineluttabile e nuove insurrezioni si propongono di demolire una nazione già abbastanza indebolita. L'attacco al Campidoglio del 6 gennaio 2021 non solo ha minato le basi politiche e sociali americane, ma ha palesato anche un interessante quanto pericoloso sostrato culturale: uno degli elementi che hanno accomunato i rivoltosi è l'utilizzo di simboli appar-

¹³ Il fatto che Robin non sia in grado di riconoscere i pericoli legati ai movimenti rivoluzionari lo avvicina al suo connazionale Amasa Delano che nel racconto di Herman Melville *Benito Cereno* è «incapace per candore democratico di vedere la tenebra dell'odio e del furore degli schiavi neri sottocoperta» (Portelli 2007).

¹⁴ Sulle analogie e differenze tra Robin e Benjamin Franklin si vedano Smith 1965, 550-8 e England 1972, 181-8. Sul rapporto sovversivo del ragazzo rispetto ai principi agrari di Thomas Jefferson si rimanda a Stott 1971, 197-203.

tenenti a culture più o meno lontane nello spazio e nel tempo. Se - come ha scritto Kristina M. Olson - la destra alternativa americana, i nazionalisti e i suprematisti bianchi da sempre hanno cooptato intenzionalmente simboli tardo-antichi e medievali affinché potessero rappresentare la violenza e il razzismo impliciti nella loro presunta superiorità (Olson 2021, 212), la messa in scena che ha avuto luogo a Capitol Hill ha visto, tra i vari interpreti, 'patrioti' indossare maschere da aquila dalla testa bianca, brandire il martello di Thor, sventolare bandiere confederate, mostrare tatuaggi tribali o vestire indumenti ornati da emblemi filonazisti e antisemiti.¹⁵ Tra i protagonisti, Jake Angeli, il cui look, più che riproporre banalmente lo stereotipato abbigliamento dei nativi americani, «evokes the language of violence and treason from Dante's *Inferno*» (Olson 2021, 212). Indecorosa variante postmoderna del Minotauro dantesco, metà uomo e metà bestia, con il volto dipinto a tre colori quasi a richiamare le tre facce di Lucifero, Angeli - *nomen omen* - si proponeva come il degno rappresentante di chi sostiene di combattere a difesa della democrazia e contro la tirannide.

Un nuovo mostro infernale si è imposto sulla scena guidando una parata ancora più grottesca di quella ambientata nella Boston coloniale e raccontata da Hawthorne; questa volta i personaggi sono veri e si muovono in un *setting* reale che, tuttavia, continua a simboleggiare valori di libertà.

Bibliografia

- Abernethy, P.L. (1976). «The Identity of Hawthorne's Major Molineux». *American Transcendental Quarterly*, 31(1), 5-8.
- Allison, A.W. (1968). «The Literary Contexts of *My Kinsman, Major Molineux*». *Nineteenth-Century Fiction*, 23(3), 304-11. <https://doi.org/10.2307/2932558>.
- Allston, W. (1850). *Lectures on Art and Poems*. New York: Baker & Scribner.
- Autrey, M.L. (1985). «*My Kinsman, Major Molineux*: Hawthorne's Allegory of the Urban Movement». *College Literature*, 12(3), 211-21. <http://www.jstor.org/stable/25111668>.
- Bellis, P.J. (1995). «Representing Dissent: Hawthorne and the Drama of Revolt». *ESQ: A Journal of the American Renaissance*, 41(2), 97-119.
- Botta, E. (2017). *Fate in His Eye and Empire on His Arm. La nascita e lo sviluppo della letteratura epica statunitense*. Napoli: La scuola di Pitagora.
- Broes, A.T. (1964). «Journey into Moral Darkness: *My Kinsman, Major Molineux as Allegory*». *Nineteenth-Century Fiction*, 19(2), 171-84. <https://doi.org/10.2307/2932579>.
- Colacurcio, M.J. (1984). *The Province of Piety: Moral History in Hawthorne's Early Tales*. Cambridge (MA); New York: Harvard University Press.

¹⁵ Per un'analisi dei simboli presenti durante l'attacco si veda Mallory, Sidner 2021.

- Crews, F.C. (1989). *The Sins of the Fathers: Hawthorne's Psychological Themes*. Berkeley (CA): University of California Press.
- De Angelis, V.M. (2004). *Nathaniel Hawthorne. Il romanzo e la storia*. Roma: Bulzoni Editore.
- De Angelis, V.M. (2014). «La storia raccontata due volte: Nathaniel Hawthorne e l'identità americana». <https://docenti.unimc.it/valerio.deangelis/courses/2014/13302>.
- Downes, P. (2004). «Democratic Terror in *My Kinsman, Major Molineux* and *The Man of the Crowd*». *Poe Studies/Dark Romanticism*, 37, 31-5. <http://www.jstor.org/stable/45296078>.
- Duban, J. (1983). «Robins and Robinarchs in *My Kinsman, Major Molineux*». *Nineteenth-Century Fiction*, 38(3), 271-88. <https://doi.org/10.2307/3044603>.
- England, A.B. (1972). «Robin Molineux and the Young Ben Franklin: A Reconsideration». *Journal of American Studies*, 6(2), 181-8. <http://www.jstor.org/stable/27552984>.
- Grayson, R.C. (1982). «The New England Sources of *My Kinsman, Major Molineux*». *American Literature*, 54(4), 545-59. <https://doi.org/10.2307/2926005>.
- Grayson, R.C. (1992). «Thomas Hutchinson and Robin's Molineux Problem». *Studies in the American Renaissance*, 177-94. <http://www.jstor.org/stable/30227625>.
- Gross, S.L. (1957). «Hawthorne's *My Kinsman, Major Molineux*: History as Moral Adventure». *Nineteenth-Century Fiction*, 12(2), 97-109. <https://doi.org/10.2307/3044148>.
- Hawthorne, N. (1982a). «*My Kinsman, Major Molineux*». *Tales and Sketches*. New York: Library of America, 68-87.
- Hawthorne, N. (1982b). «*A Select Party*». *Tales and Sketches*. New York: Library of America, 945-58.
- Hawthorne, N. (1982c). «*P's Correspondence*». *Tales and Sketches*. New York: Library of America, 1006-22.
- Herbert, T.W. (1991). «Doing Cultural Work: *My Kinsman, Major Molineux* and the Construction of the Self-Made Man». *Studies in the Novel*, 23(1), 20-7. <http://www.jstor.org/stable/29532763>.
- Leavis, Q.D. (1951). «Hawthorne as Poet». *Southern Review*, 59, 179-205.
- Mallory, S.; Sidner, S. (2022). «Decoding the Extremist Symbols and Groups at the Capitol Hill Insurrection». *CNN*. <https://www.cnn.com/2021/01/09/us/capitol-hill-insurrection-extremist-flags-soh/index.html>.
- McWilliams, J.P. (1976). «Thoroughgoing Democrat and Modern Tory: Hawthorne and the Puritan Revolution of 1776». *Studies in Romanticism*, 15, 549-71.
- McWilliams, J.P. (1989). *The American Epic: Transforming a Genre, 1770-1860*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- Neal, J. [1824] (1937). «Blackwoods Magazine». Pattee, F.L. (ed.), *American Writers*. Durham (NC): Duke University Press, 77.
- Nitzsche, J.C. (1978). «House Symbolism in Hawthorne's *My Kinsman, Major Molineux*». *American Transcendental Quarterly*, 38, 167-75.
- North American Review* (1839). 48, 367.
- «Observations on Poetry» (1812). *Port Folio*, 8, 256-7.
- Olson, K.M. (2021). «Empty Flags and Fallen Angeli». *Bibliotheca Dantesca*, 4, 212-18.

- Pearce, R.H. (1954). «Hawthorne and the Sense of the Past or, the Immortality of Major Molineux». *ELH*, 21(4), 327-49. <https://doi.org/10.2307/2871885>.
- Pearce, R.H. (1959). «Robin Molineux on the Analyst's Couch: A Note on the Limits of Psychoanalytic Criticism». *Criticism*, 1(2), 83-90. <http://www.jstor.org/stable/23090960>.
- Poe, E.A. (1984). «The Man of the Crowd». *Poetry and Tales*. New York: Library of America, 388-96.
- Portelli, A. (1992). *Il testo e la voce: oralità, letteratura e democrazia in America*. Roma: Manifestolibri.
- Portelli, A. (2007). «I racconti di Hawthorne: il giorno e la notte dell'America». <http://alessandroportelli.blogspot.com/2007/01/i-racconti-di-hawthorne-il-giorno-e-la.html>.
- Reed, M.D. (1983). «Robin and His Kinsman: A Psychoanalytic Re-Examination of *My Kinsman, Major Molineux*». *Journal of Evolutionary Psychology*, 4(1/2), 94-103.
- Shaw, P. (1976). «Fathers, Sons, and the Ambiguities of Revolution in *My Kinsman, Major Molineux*». *The New England Quarterly*, 49(4), 559-76. <https://doi.org/10.2307/364734>.
- Shields, J.C. (2001). *The American Aeneas: Classical Origins of the American Self*. Knoxville (TN): University of Tennessee Press.
- Smith, J. (1965). «Coming of Age in America: Young Ben Franklin and Robin Molineux». *American Quarterly*, 17(3), 550-8. <https://doi.org/10.2307/2710908>.
- Smith, J. (1970). «Historical Ambiguity in *My Kinsman, Major Molineux*». *English Language Notes*, 8, 115-20.
- Stott, J.C. (1971). «Hawthorne's *My Kinsman, Major Molineux* and the Agrarian Ideal». *Michigan Academician*, 4, 197-203.
- Wood, G.S. (1971). *The Rising Glory of America, 1760-1820*. Boston (MA): Northeastern University Press.
- Zatti, S. (2000). *Il modo epico*. Bari: Laterza.

