

IL CERCHIO MAGICO DI ELINOR WYLIE

Trent'anni quasi dopo la fine immatura dell'autrice (1885-1928), la sua non vastissima opera¹, composta in gran parte tra il 1921 e il 1928, si presenta a noi sotto un aspetto attraente ed imbarazzante insieme. Tale impressione è dovuta in primo luogo all'atteggiamento della critica, che ci offre giudizi carichi di iperboli e perciò stesso poco illuminanti². Genericità spesso provocata, come anche qui avviene, dalla natura del rapporto stabilitosi tra un'opera e il suo tempo, dal tendere essa cioè non a rispecchiarlo né a precorrerlo, ma a ritardarlo o a distanziarsene. Nel caso di Elinor Wylie si affermano, come vedremo, le due ultime tendenze, sottolineate, oltre che dalla scelta dei temi e dall'arcaicizzante e squisita fattura, anche dal deciso distacco ironico, giustificato dal suo punto di vista, ma responsabile certo, insieme con l'anacronismo, dell'imprecisione affiorante sotto i superlativi. Ce lo confermano in modo caratteristico i contrastanti giudizi, dati da Edmund Wilson in *The Shores of Light, A Literary Chronicle of the Twenties and Thirties* (1952)³, dove sono raccolti vari suoi scritti, pubblicati nei decenni tra il 1920 e il 1940: il dialogo immaginario tra i critici Mr. Paul Rosenfeld e Mr. Matthew Josephson (1924) verte appunto sulla questione se Elinor Wylie esprima o no il suo tempo, mentre la *Letter to Elinor Wylie* (1925), firmata «Sam. Johnson», loda *Jennifer Lorn*, ma rimprovera all'autrice di aver adoperato in *The Venetian Glass Nephew* un'eccessiva «luxuriance of phrases» e di aver mescolato «the fictitious with the real in a manner hardly allowable».

Eccettuate infatti alcune poesie, d'ispirazione moderna, le ope-

¹ Le citazioni sono tratte da *Collected Prose of Elinor Wylie*, A. Knopf, New York, 1946, e da *Collected Poems of Elinor Wylie*, A. Knopf, New York, 1947.

² Per esempio: LYON N. RICHARDSON, GEORGE H. ORIAN, HERBERT E. BROWN, *The Heritage of American Literature*, 1951, Ginn & Company, Boston, New York, London, p. 503. CARL VAN DOREN, *The American Novel, 1789-1939*, The Macmillan Company, New York, 1940. FRED B. MILLETT, *Contemporary American Authors*, Harcourt, Bruce & Company, New York, 1944, p. 146.

³ Farrar, Straus and Young, Inc., New York 1952, pp. 125, 259.

re di Elinor Wylie nulla hanno in comune non solo con autori contemporanei quali Dos Passos, Scott Fitzgerald, Hemingway o Gertrude Stein, ma anche con un Thornton Wilder o un Cabell. Il suo totale anacronismo, che dagli argomenti trattati si estende ai minimi particolari, non consente d'incasellarla nella «lively decade», alla quale biograficamente essa appartiene, e sollecita una diversa e più fantasiosa collocazione, difficilmente raggiungibile, d'altronde, per eccesso, non per mancanza di rapporti. A convincercene bastano le cinque «special prefaces», premesse ai quattro «romanzi» e ad alcuni racconti e saggi, tutte vergate dai suoi amici ed accomunate solo da una vaga quanto pluralistica ammirazione. Così, Carl Van Vechten afferma che «in my belief... *Jennifer Lorn* is the only successfully sustained satire in English with which I am acquainted», senza poi riuscire a precisarne l'oggetto, ed arrischiando, più avanti, un accostamento che non ci trova invero consenzienti, quando afferma che «perfect works of art are always conceived on a small scale. *Moby Dick* and *Hamlet* have their greatnesses; they also have their faults». E S. V. Benét, per definire il terzo romanzo, *The Orphan Angel*, si serve di una fiorita quanto vana immagine: «The whole search for Sylvie La Croix is a green-and silver arras that could hang in a long chamber at Knole or Amboise and be taken, from a distance, for some hunting tapestry, woven these many years. For the style is not 'modern', in our contemporary sense — it deliberately employs the full resources of a language — and the architecture is nearer Wren than Wright». Isabel Paterson è l'unica a darci, nella prefazione di *Mr. Hodge and Mr. Hazard*, un giudizio più preciso ed utile, osservando che «All her books, both prose and poetry, are interrelated and continuous». Ma quest'idea, che potrebbe fornire una chiave, rimane purtroppo appena abbozzata. I suoi amici, insomma, con il loro cumulo di coppe di diaspro, arazzi verdeargento, padiglioni settecenteschi e simili *chinoiseries* sono riusciti a relegare Elinor Wylie in una specie di *no man's land*, di cui vorremmo almeno tentare di definir meglio i limiti, sottolineando al tempo stesso la differenza tra alcuni concetti (soprattutto tra tecnica e comunicazione poetica, e tra tau-

tologia ed efficacia espressiva) che in vari giudizi risultano confusi. In questa confusione è insita, appunto, la seconda causa del nostro imbarazzo, poiché a volerla chiarire si è costretti ad alcuni spostamenti nella valutazione sinora invalsa. D'altra parte, è forse più utile tentar di distinguere sin dall'inizio gli accenni, anche fievoli, di un approfondimento del suo talento, anziché sottolineare, come spesso è stato fatto, la perfezione della forma adoperata.

Convien esaminare prima tre raccolte di versi (*Nets to Catch the Wind* 1921, *Black Armour* 1923, *Trivial Breath* 1928) e poi i quattro « romanzi » e *One Person*.

La fantasia, che nei « romanzi » assume una parte preponderante, non trova uno sfogo adeguato entro i ristretti limiti delle brevi poesie, né l'erudizione può spiegarvisi a suo agio e si esaurisce perciò in eleganti e poco personali *pastiches* di vecchie ballate, e in preziosismi. In alcune di esse trapela una vena d'ironia truculenta, come per esempio in *Hughie at the Inn*:

Is it not fine to fling against loaded dice
 Yet to win once or twice?
 To bear a rusty sword without an edge
 Yet wound the thief in the hedge?...
 To be cut down from gallows while you breathe
 And live by the skin of your teeth?...

vena che si fa spigliata e maliziosa in *A Tear for Cressid*:

All virtuous persons who hear this song
 Whose lives are chaste and placid,
 Let them stop their ears to the monstrous wrong
 Was wrought long since by Cressid;
 Let the good go down to their marble vaults
 With wreaths of memory dressèd;
 But all ye poor lovers who were ever false
 Come shed a tear for Cressid...

Ma in genere si manifesta scarsamente quello spirito ironico che pervade invece i « romanzi », sì da costituirne un pregio intrinseco, evolvendo, tra le più varie sfumature, dalla satira verso una divertita e mesta simpatia. Molte poesie, al contrario, hanno il tono

grave, pedante e teso delle confessioni spirituali (*Valentine, Full Moon, Prophecy, Epitaph, The Good Birds, Dedication, Malediction, Address to my Soul, To a Book*) o sono incupite da un'immaginazione macabra quasi morbosa (*Sanctuary, A Crowded Trolley Car, Sea Lullaby, Confession, The Coast Guard's Cottage, Lament for Glasgerion*). Non intendiamo alludere con ciò ad un'interpretazione psicanalitica delle numerose immagini di acque, stagni, luoghi stretti e chiusi, inverni, armi, pietre, ferite o altro, bensì a tutti quei componimenti che per esplicito tema hanno la morte, non trasfigurata poeticamente e trattata ora con accenti modernamente metafisici: *Sequence*:

... In this unlighted kennel, where to die
Will not awaken hounds, nor anger slaves,
I shall advise me to prepare my couch;
Here it is dark; for more I may not vouch.
If One of these men will find my skeleton;
To one it will be delicate and slim.
With stars for eyes, and portent of a sun
Rising between the ribs to frighten him...;

ora in stile prettamente neogotico: *Fable*:

A knight lay dead in Seulac;
One white raven stood
Where his breast-bone showed a crack;
She dipped her beak in blood.
The old man's lean and carven head
Was severed under the chin;
The raven's beak was varnished red
Where the veins ran small and thin...;

ora in tono popolare: *A Strange Story*:

When I died in Berners Street
I remember well
That I had lights at head and feet
And a passing bell.
But when I died in Houndsditch

There came to lay me out
 A washerwoman and a witch;
 The rats ran about...

Nel suo interessante studio su sette poeti metafisici moderni, Sona Raiziss⁴ sostiene che i *Collected Poems* «chronologically, book by book,... become progressively more metaphysical». Con ciò, evidentemente, non può essere intesa che una più stretta aderenza ad un determinato stile, essendo questa l'accezione data all'inizio del libro (p. 7) al termine «metaphysical». Ora, le quattro raccolte di versi contengono, salvo alcune eccezioni, dei componimenti brillantissimi, che con ammirevole maestria tecnica riecheggiano i dettami di varie scuole e tendenze. Che alcuni componimenti si ammantino di espedienti e formule usati da Donne e altri non ne prova ancora in sé, bisogna sottolinearlo, la natura poetica, mentre l'apparato di concetti, di elaborate metafore e, soprattutto, la vana evocazione della morte ne mettono in rilievo il manierismo decadente e lo squilibrio tra contenuto e forma. Per questa ragione, gran parte dei *Collected Poems* rimane completamente statica. Si distinguono, non per contenere un maggior numero di elementi metafisici, ma per aver raggiunto il livello della poesia, la serie di sonetti *One Person*, ed alcuni poemetti, *Stimmungsbilder* o fugaci annotazioni, nei quali trapelano, seppur fievoli, accenti più personali. Più personali, si badi, in quanto non derivati e sinceri, che a volervi vedere delle dichiarazioni impegnative, ne rimarrebbe compromessa, data la contemporaneità, la maggior parte dell'opera di Elinor Wylie, con la quale mal si concilia, ad esempio, l'atteggiamento puritano, assunto nella bella egloga *Wild Peaches*:

I When the world turns completely upside down
 You say we'll emigrate to the Eastern Shore
 Aboard a river-boat from Baltimore;
 We'll live among wild peach trees, miles from town,
 You'll wear a coonskin cap, and I a gown

⁴ *The Metaphysical Passion, Seven Modern American Poets and the Seventeenth-Century Tradition*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1952, p. 222. I sette poeti sono: Eliot, Ransom, Tate, Robert Penn Warren, Crane, Elinor Wylie, MacLeish.

Homespun, dyed buttercut's dark gold colour.
 Lost, like your lotus eating ancestor,
 We'll swim in milk and honey till we drown.

The winter will be short, the summer long,
 The autumn amber-hued, sunny and hot,
 Tasting of cider and of scuppernong;
 All seasons sweet, but autumn best of all...

- 3 When April pours the colours of a shell
 Upon the hills, when every little creek
 Is shot with silver from the Chesapeake
 In shoals new-minted by the ocean swell,
 When strawberries go begging, and the sleek
 Blue plums lie open to the blackbird's beak,
 We shall live well — we shall live very well...
- 4 Down to the puritan marrows of my bones
 There's something in this richness that I hate.
 I love the look austere, immaculate,
 Of landscapes drawn in pearly monotonies.
 There's something in my very blood that owns
 Bare hills, cold silver on a sky of slate,
 A thread of water, churned to milky spate
 Streaming through slanted pastures fenced with stones.
- I love those skies, thin blue or snowy gray,
 Those fields sparse-planted, rendering meagre sheaves;
 That spring, briefer than apple-blossom's breath,
 And sleepy winter, like the sleep of death.

(Si noti, oltre alle reminiscenze chauceriane della terza strofa, come la poesia, una delle poche rivolte all'avvenire, pur tracando da questo diverso concetto del tempo l'ampio e fluido respiro, dopo la serie di sorridenti immagini cambi tono e termini con una nota lugubre). Né possiamo prestare una soverchia fede ad autoesortazioni non ascoltate, a dichiarazioni francamente contraddittorie, di cui l'una condanna e l'altra esalta lo stesso atteggiamento mentale:

Nonsense Rhyme

Whatever's good or bad or both
 Is surely better than the none;

There's grace in either love or loathe;

...
 The worst and best are both inclined
 To snap like vixens at the truth;
 But, O, beware the middle mind
 That purrs and never shows a tooth!

The Pebble

If any have a stone to shy
 Let him be David and not I...

I will not freeze, I will not burn;

...
 In hatred I am impotent...
 Alas, to lack the power to loathe!
 I like them each; I love them both;
 Philistine and sheperd-king
 They strike the pebble from my sling.

O alla seguente supplica, che sembra alludere, senza porvi rimedio, a quell'eccessiva involuzione, della quale si vedranno numerosi esempi:

... O break the walls of sense in half
 And make the spirit fugitive!
 This light begotten of itself
 Is not a light by which to live!...

(*O Virtuous Light*)

Tali discordi espressioni rivelano non già un conflitto, ma un pluralismo, che è semplicemente mancanza di una visione interiore unificatrice. La lucidità di Elinor Wylie rimane momentanea, priva di effetti, non impegnata, e questo, in una scrittrice così poco spontanea e così consapevole dei propri mezzi, non può che accentuare il carattere cerebrale e la freddezza di molti suoi versi. Infatti, in *August*, per esempio, dove è resa con una certa efficacia la duplice sensazione di caldo e di luce abbagliante, si avverte il contrasto alquanto ovvio, più pensato che sentito, delle immagini:

Why should this Negro insolently stride
 Down the red noonday on such noiseless feet?
 Piled in his barrow, tawnier than wheat,
 Lie heaps of smouldering daisies, sombre-eyed,
 Their copper petals shrivelled up with pride,
 Hot with a superfluity of heat,
 Like a great brazier borne along the street
 By captive leopards, black and burning pied.

Are there no water-lilies, smooth as cream,
 With long stems dripping crystal? Are there none
 Like those white lilies, luminous and cool,
 Plucked from some hemlock-darkened northern stream
 By fair-haired swimmers diving where the sun
 Scarce warms the surface of the deepest pool?

Ma spesso la sua sensibilità, fortemente colorata d'intellettualismo, non riesce a suggerire un sentimento o un pensiero mediante immagini dirette e sprofonda allora in metafore di una sottigliezza tortuosa ed impenetrabile, (come dice lei stessa spiritosamente in *Unfinished Portrait*: «I have been accused / Of gold and silver trichery, infused / With blood of meteors, and moonstones which / Are cold as eyeballs in a flooded ditch...»), o rimane invischiata in una singola idea, sfruttata sino all'esaurimento. Questo difetto si rivela con particolare evidenza in una poesia come *Velvet Shoes*, in cui l'impressione di candore e di silenzio, invece di essere solo suggerita, è formulata con un'insistenza tautologica, già ovvia nella prima strofa e non riscattata dalla facile musicalità:

Let us walk in the white snow
 In a soundless space;
 With footsteps quiet and slow,
 At a tranquil pace,
 Under veils of white lace.

I shall go shod in silk,
 And you in wool,
 White as a white cow's milk,
 More beautiful
 Than the breast of a gull...

Louis Untermayer, nel lodare questa poesia, la definisce con ironia involontaria⁵ « perhaps the whitest poem ever written ». Per noi essa richiama irrimediabilmente l'involuzione preziosa e decadente di « How pale the Princess is! Never have I seen her so pale. She is like the shadow of a white rose in a mirror of silver »⁶. La preferenza concessa al puro preziosismo verbale è d'altronde chiaramente formulata in *Pretty Words*, dove, con illecita sinestesi, alle singole parole sono attribuite, quasi fossero intrinseche, delle virtù magiche:

... I love smooth words, like gold-enamelled fish...
 ... I love bright words, words up and singing early;
 Words that are luminous in the dark and sing
 Warm lazy words, like cattle under trees;
 I love words opalescent, cool and pearly,
 Like midsummer moths, and honied words like bees,
 Gilded and sticky, with a little sting.

Un'evoluzione si delinea, invece, nei quattro « romanzi », scritti tra il 1923 e il 1928: ognuno di essi segna un progresso sul precedente, e ci si può meravigliare che il talento di Elinor Wylie abbia potuto, in così breve volger di tempo, partendo dalla trama lineare ed un pò rada di *Jennifer Lorn*, raggiungere la sobrietà e la delicatezza di *Mr. Hodge and Mr. Hazard*, e quindi l'apice costituito dai diciannove sonetti di *One Person* (composti anch'essi nel 1928, ma pubblicati postumi). Ci si trova di fronte ad una effettiva ricerca, non sappiamo quanto consapevole, ma evidente per il lettore, del proprio perfezionamento, non limitato, invero, alla finitezza tecnica, ma spinto in tutte le immaginabili direzioni, sì da tendere, con la graduale prevalenza della vita interiore, ad un costante approfondimento spirituale, ad una forma che da esuberante si fa sempre più sentita e ad un tono che da superficialmente ironico e brillante si trasforma in commossi accenti umani.

In effetti, *Jennifer Lorn* (1923) è, non un romanzo, ma una

⁵ *Modern American Poetry*, Harcourt, Brace and Company, New York 1950, p. 295.

⁶ OSCAR WILDE, *Salome*.

ronaca satirica, una successione lineare di aneddoti, scene e situazioni non vissuti da coscienze individuali, ma puramente esteriori e intesi ad illustrare una serie di aspetti negativi. La satira si fonda su un preciso e ben documentato periodo del Settecento inglese, con i costumi della *gentry* rurale, lo snobismo dell'aristocrazia, il *Grand Tour*, la spietata intraprendenza coloniale, il collezionismo, la concezione fiabesca e falsa dell'Oriente, il mito del superuomo impassibile, il disprezzo verso gli inferiori, ecc. e questa base costituisce l'elemento unitario o, meglio, il tessuto connettivo di *Jennifer Lorn*. Vi son narrate le vicende del baronetto decaduto Gerald Poynyard, che rinuncia alla mal retribuita carriera diplomatica e s'impiega nella East India Company. Sposa quindi una ragazza nobile, bella ed insignificante e la coppia si stabilisce in un meraviglioso palazzo a Calcutta. Nel corso di un viaggio a Shiraz, la spedizione è aggredita da una banda turcomanna. Gerald cade sul campo di battaglia. Jennifer è fatta prigioniera e destinata all'harem dello scià. Intanto, data la sua eccessiva magrezza, la si affida per una cura ricostituente ad una principessa, il cui figlio è un celebre cuoco. Il principino Abbas s'innamora della bella Inglese, e i due giovani fuggono insieme, decisi a raggiungere l'Inghilterra. Dopo un piacevole soggiorno nei boschi, essi visitano le rovine di Persepoli. Sulla terrazza di un minareto, seguito da un governatore persiano, appare Gerald, salvatosi per la sua straordinaria magrezza: il palo turcomanno ha trafitto non il suo cuore, ma soltanto il risvolto della giacca. A Jennifer manca la voce per chiamarlo, ma sapendosi non più vedova e ligia al dovere, torna a Shiraz. Le guardie la portano subito nel palazzo dello scià, che ospita, con grandi onori, anche Gerald. Durante la notte, Jennifer muore di paura. Abbas, disperato, si reca a piangere sulla sua tomba. Gerald, uscito a passeggiare, lo trova lì e nota nella sua mano un'antica madonna d'avorio, che rassomiglia vagamente a Jennifer: il suo primo pensiero è di uccidere il ragazzo, ma si contenta di rubargli il prezioso oggetto.

Non personaggi, dunque, ma piuttosto elenchi di difetti, il più completo dei quali porta il nome simbolico di Gerald Poynyard:

intraprendente e senza scrupoli, energico e coraggioso ma altezzoso, crudele e tirannico, è privo di ogni sensibilità e quindi incapace, per ben tre volte, d'indovinare la vicinanza della moglie, e il suo raffinato collezionismo lo induce a commettere l'immondo gesto dell'ultima scena. È, insomma, una figura sinistra, e l'attesa dei suoi gesti, imprevedibili perché non derivanti da un carattere psicologicamente determinato ma, comunque, malvagi, crea una certa tensione nella satira. (A conferma del suo carattere di archetipo, Gerald torna due volte alla ribalta: in *The Venetian Glass Nephew* nel racconto di Casanova, che lo sospetta di aver voluto far fuggire la piccola Rosalba dal convento, mentre in *Mr. Hodge and Mr. Hazard* è menzionato come padre di Lady Clara). La scialba Jennifer, dal canto suo, rappresenta l'abulia e la più completa mancanza di personalità, miste ad una buona dose di snobismo aristocratico. Più gentile e comica, ma altrettanto svenevole e puerile, appare la figura di Abbas, che rimedia alla propria vacillante fortuna con l'arte delle pentole. L'implicita conclusione è che i coraggiosi trionfano di tutto, persino della morte, mentre i deboli periscono miseramente. Tale idea non è originale, né pretende esserlo, poiché *Jennifer Lorn* non si esaurisce nella presa in giro di un dato periodo ma, come lo dimostrano il *Galgenhumor* e le più accentuate tra le numerose affinità, vuol in definitiva iscriversi nella tradizione parodistica del Settecento inglese, che tratta il capovolgimento dei valori morali con supremo distacco ironico, e nella tradizione moralista e fantastica che si rifà a *Vathek*.

Pur potendosi rintracciare molte derivazioni settecentesche anche in *The Venetian Glass Nephew* (1925), quest'opera, a differenza della precedente, è imperniata sul tentativo di filtrare una materia fantastica ed irrazionale attraverso una sensibilità umana. In apparenza, si tratta di un apologo sull'opera d'arte cristiana: alla sua creazione concorrono la fede, un sogno lungamente vagheggiato, un'anima candida e buona, del denaro (elementi simboleggiati tutti dal vecchio cardinale Peter Innocent Bon, che desidera un nipote), il caso (l'incontro fortuito tra il cardinale e il vetraio), l'abilità tecnica, aiutata dalle arti magiche e quasi diaboliche (im-

personate queste ultime dal chevalier de Chastelneuf, ossia Casanova, e dal suo amico Carlo Gozzi). Il processo creativo rimane un mistero e si svolge in un'atmosfera irrealc:

The chamber... was hung with charming tapestries of rose and green, and the chevalier was robed in vestments of sky-blue silk; a crown of violets encircled his chestnut peruke. His ring was enriched by a magnificent turquoise, and his clasp and tiara were of lapislazuli and beryl. The walls were covered with festoons of roses, myrtle and olive, and the atmosphere quivered with the emanations of innumerable spices...

Meanwhile, above the tripod, the mystery thickened with the perfumed smoke; there came a loud command, a moon of radiance appeared, dissolved and vanished, and with the most startling celerity the young man bounded from his couch and gracefully abased himself before the venerable prelate, in whom he seemed to recognize a father or a friend. At the same instant, the chevalier stepped forward and affected an introduction between the two, mingling simplicity with polished ease of manner.

L'opera d'arte è incompatibile con la natura (come prova l'infelice matrimonio di Virginio con la bella Rosalba), e questa deve essere abbandonata anche a prezzo di sacrifici e pericoli (la misteriosa trasformazione cui, con l'aiuto di Casanova, si sottopone Rosalba nella fornace di Sèvres). In tal modo, l'arte è raggiunta, ossia, come leggiamo alla fine dell'apologo, ognuno dei personaggi occupa il proprio posto in un *intérieur* di Longhi.

Le difficoltà di un'impresa come *The Venetian Glass Nephew* sono ovvie: la tesi da dimostrare, la conclusione prevedibile e l'uso, necessariamente arbitrario, dei mezzi irrazionali, eliminando in partenza ogni tensione nell'artificiale conflitto tra il giovane in vetro di Murano e l'umana fanciulla, minacciano di far crollare l'intero racconto in un'arida e vuota meccanicità. Ma l'autrice è riuscita, come si diceva, a produrre un contrasto creando il personaggio a tutto tondo del cardinale, di cui conosciamo il passato, i ricordi, i sentimenti, i pensieri e il carattere angelico, e contrapponendolo ai suoi diabolici soci, che ogni tanto lasciano spuntare i loro piedi forcuti. La fiaba, con tutto il suo sfarzoso apparato simbolico ed eru-

dito trova così la sua giustificazione risolvendosi in una serie di conflitti psicologici, vissuti dal cardinale.

L'opera seguente, il romanzo picaresco *The Orphan Angel* (1926), è l'unica ad avere un soggetto americano. L'8 luglio 1822 una nave mercantile sta per salpare da Livorno. Nel corso di una zuffa, il giovane marinaio David Butternut ha involontariamente ucciso il suo compagno Jasper La Croix. Al grido di «man overboard» David si tuffa e riesce a salvare un uomo sul punto di annegare. Costui, Shiloh, viene così a trovarsi sulla nave che fa rotta per Boston. David, intanto, ha deciso, appena sbarcato, di andare alla ricerca di Silver o Sylvie La Croix, sorella minore dell'ucciso. Shiloh l'accompagna. I due giovani, vivendo le più svariate avventure, traversano l'America da Boston alla California, dove finalmente trovano la fanciulla.

Come appare anche da questo sunto, gli elementi cavallereschi prevalgono sui picareschi: lo scopo della spedizione, come nelle antiche *quêtes*, è altamente morale, si tratta non solo di riparare al male commesso, ma addirittura di salvare la fanciulla dal drago, rappresentato da un ricco e cinico parente. Shiloh e David si comportano da coraggiosi cavalieri *redresseurs de torts*: il rapporto tra i due compagni non è quello, rinascimentale, del signore con il servo fedele che lo segue, ma piuttosto la trasposizione in chiave americana di un rapporto più antico, in cui i due cavalieri, diversi per origine ed educazione, sono pari e di ugual valore. Shiloh è il poeta Shelley, risuscitato da Elinor Wylie, che nutrivà per lui una ammirazione grandissima (il romanzo, infatti, ha inizio il giorno della sua morte); è quindi l'artista europeo, spirituale, aristocratico ma capace di sopportare ogni sorta di strapazzi e di tirare un ben diretto pugno. David è l'Americano del popolo sotto il suo aspetto più simpatico: avventuroso, manesco, generoso, sincero, sempre pieno di risorse e di buon senso, pronto ad aiutare gli altri anche a rischio della propria vita, egli ammette senza invidia la superiorità intellettuale di Shiloh e gli dimostra un affetto protettore ed ammirativo. Egli corrisponde insomma pienamente al concetto americano di un «lowly man of lofty virtues». Varie loro pe-

ripezie, prima di raggiungere l'agognato scopo, rappresentano altrettante tentazioni, virtuosamente spinte: la tentazione della vita comoda e sicura, offerta loro dal capitano Appleby, che vuol stabilirsi nell'Illinois e dar loro una parte della sua terra; le donne, una dopo l'altra perdutoamente innamorate di Shiloh, che rifiuta successivamente la giovane Melissa dopo averle impedito di buttarsi in un lago, Miss Lillie la poetessa, la misteriosa fanciulla bianca che lo salva dagli Indiani e, infine, Silver, offertagli come amante dal suo cinico tutore. Questi episodi e gli altri costituiscono un quadro della vita e dei costumi americani all'inizio dell'Ottocento, con i suoi lati idillici (per esempio la deliziosa navigazione sul Mississippi da Wheeling a Limestone su una vecchia barca che segue la corrente, lasciando il capitano e David liberi di occuparsi della cucina, e Shiloh e il professore di discutere di filosofia e di alta matematica) ma anche con i suoi aspetti selvaggi, grandiosi ed orribili (i costumi indiani e le difficoltà del viaggio nelle regioni di Arkansaw e del Colorado).

Oltre alle derivazioni più generali, cui si è accennato, conformemente al suo spiccato carattere nazionale *The Orphan Angel* si ricollega per molti versi alle opere di Cooper e contiene anche l'elemento enigmatico, caro a Poe: per ritrovare Silver, di cui David possiede un piccolo ritratto, i due amici debbono risolvere un primo indovinello: Jasper ha parlato di una regione in cui l'uomo è «half horse, half alligator» e dove gli Indiani si riunivano per cacciare. È così individuato il Kentucky. In seguito, Shiloh trova nel ritratto un pezzetto di carta con un indirizzo di Louisville, raggiunto il quale i conoscenti di Silver li mettono sulla buona strada. L'azione, descritta quasi giorno per giorno, si svolge linearmente con un ritmo regolare, adeguato ad un'epoca precedente la civiltà delle macchine e all'intraprendenza dell'avventuriero che non si ferma.

Malgrado la varietà delle avventure, i cambiamenti di paesaggio e di ambiente, le figure secondarie numerose e ben caratterizzate, il racconto nell'insieme lascia un'impressione di piattezza, quasi di monotonia, non per la mancanza di contrasti, (i quali vanno anzi man mano crescendo) ma per il loro sistematico risolversi: il pa-

dre alcoolizzato e brutale di Melissa, in seguito all'intervento di Shiloh e David affida la figlia ad un dignitoso giudice; Miss Lillie, che rifiuta istericamente di sposare il fidanzato all'ultimo momento ridiventa ragionevole; il *villain* paesano che insulta Shiloh dopo una gara di tiro è ridotto al silenzio con un pugno ben assestato; nel punto più drammatico, quando Shiloh e David sono già legati al palo per essere bruciati a fuoco lento dagli Indiani, avviene il miracolo: compare la fanciulla *yankee*, figlia di un missionario protestante, educata da un prete di Santa Fè e adottata ora da un capo Cheyenne, e li salva. Costei manifesta un amore esaltato per Shiloh, e tra gli altri regali gli offre la vita dell'Indiano che l'ha colpito per primo. Il padre adottivo la mette in castigo osservando:

Her youth was subject to the most deplorable influences, and her education has been woefully neglected. I am endeavouring to correct its deficiencies, but sometimes I fear that the simplest principles of courtesy and self-control are beyond her powers of apprehension.

La natura stessa, quando non vi sono case ospitali in vicinanza, fornisce ai viaggiatori la cacciagione abbondante dei suoi boschi o, dopo averli sottoposti alla tortura del sole e della sete, quando le loro forze sono ormai stremate, offre loro un ruscello d'acqua fresca. Questa concezione di un mondo in cui al male e ai cattivi si può rimediare con il coraggio e la bontà e in cui il bene finisce col predominare, è, beninteso, l'espressione del tipico e fondamentale ottimismo americano, che Elinor Wylie ha voluto celebrare nell'unica sua opera d'ispirazione nazionale. Ci accorgiamo così che non si trattava di piatezza, ma di un equilibrio in cui ogni particolare è in funzione del concetto centrale, e che la parte, in apparenza oziosa e troppo lunga, dedicata agli Indiani, rientra nell'idea generale e ne costituisce il punto culminante. Essi sono descritti realisticamente, senza rifuggire dai particolari raccapriccianti, e appunto perciò il trionfo del bene anche in tali condizioni assume maggior valore.

Mai espressa in modo diretto, la concezione ottimistica trapela, come si è visto, dalla struttura del romanzo, sotto il velo d'ironia steso con la solita discrezione da Elinor Wylie. Essa colpisce imparzialmente ogni personaggio in qualche punto debole: Shiloh nella

squisita astrattezza, David nel sano materialismo, Miss Rosalie-Lillie nella caricaturale tronfiezza di *précieuse* dei boschi. A questi tratti comici si contrappone il linguaggio poetico, adoperato nel descrivere la vita incantata della foresta. In *The Orphan Angel* si fondono quindi i più vari aspetti: le avventure sono vissute dai due compagni conformemente alla loro diversa indole e circonfuse da un'atmosfera tipicamente americana. Sul tutto aleggia lo spirito del risuscitato Shelley, al quale Shiloh corrisponde in ogni suo particolare, dall'aspetto fisico e dalle idee, al modo di agire e di esprimersi, ai gusti e all'abilità nel tiro con la pistola.

Mr. Hodge and Mr. Hazard (1928) segna una svolta della via sin qui seguita ed è per molti versi l'opera più matura di Elmer Wylie. L'autrice rinuncia ora alle sgargianti descrizioni, esotiche in *Jennifer Lorn*, sfarzose come un quadro del Veronese in *The Venetian Glass Nephew*, pittoresche e selvagge in *The Orphan Angel*. La messinscena volutamente sobria e banalizzata di *Mr. Hodge and Mr. Hazard*, tutta sottomessa alle vicende dei personaggi, indica un deciso accostarsi al romanzo psicologico. Nel 1928 il pubblico americano si era potuto familiarizzare, non fosse che nei racconti e nei romanzi di Henry James, con la casa di campagna inglese e l'atmosfera che vi regnava nell'Ottocento. L'aver dato come semplice sfondo alla trama un ambiente borghese vittoriano (siamo nel 1835) ed una villa sul Tamigi conferma quanto dichiara l'autrice nell'*advertisement*:

The novel of *Mr. Hodge and Mr. Hazard* is an everyday fable; its historical trappings are slight, and it must remain not a disguised biography but a brief symbolic romance of the mind.

Il quarantenne poeta Hazard torna in patria dopo una lunga assenza. Soggiorna brevemente a Londra, poi si ritira in un villeggio sul Tamigi. Lì, mentre sta dormendo in una barca, lo colpisce la freccia d'argento con la quale giocano due belle fanciulle, che rispondono ai nomi di Allegra e Rosa (da Penserosa). Esse in seguito lo invitano nell'elegante casa della madre, Lady Clara Hunting. Senza quasi accorgersene, Hazard s'innamora di Allegra. È l'estate, i due ragazzi Hunting tornano a casa per le vacanze con il loro pre-

cettore Hodge. Questi è un matematico posato, convenzionale e non indifferente al fascino di Clara, il cui marito si trova in Persia. Egli prova subito una forte antipatia per lo svagato ed infelice poeta. In quest'atmosfera ostile Hazard si rende conto della sua situazione assurda e parte.

Il tema prescelto (il ritorno in patria dopo una lunga assenza dell'artista invecchiato, la vana ricerca del proprio passato, che tutto gli ricorda ma nulla può restituire, simboleggiata dal giro delle case una volta abitate a Londra e Gravelow, e dall'assurdo e cieco amore per una fanciulla giovanissima, quindi l'amara rinuncia a questo mondo bramato ed inafferrabile) richiama per molti versi un tema caro a Henry James e trattato da lui in novelle come *The Death of the Lion* (1894), *The Beast in the Jungle* (1903) o *The Jolly Corner* (1901), tutte imperniate in qualche modo su un rapporto non soddisfacente con il tempo, che si tratti di un passato non pienamente vissuto o di un presente al quale è difficile adattarsi. Nella breve novella *Gideon's Revenge* (1924) Elinor Wylie aveva già trattato un simile tema con molta sobrietà: all'età di settant'anni circa, Gideon, che per rispetto dell'amata moglie aveva taciuto a lungo, si accinge finalmente a pubblicare un libro scritto con l'intento di vendicarsi dei suoceri e del cognato, a lui sempre invisì. Contemplando una sbiadita fotografia dove egli figura con l'intera famiglia, Gideon si rende conto improvvisamente che i Penniman « had always been funny, and he had always been a blazing fool not to see it ». Il suo odio sfuma in ironica pietà e il manoscritto finisce nel camino. Ma qui si possono anche cogliere, pur con le debite differenze, dei contatti più precisi. Così, non ci sembra dovuto ad una semplice coincidenza il fatto che una sottilissima situazione psicologica descritta in *The Beast in the Jungle*, ricompaia, inserita in un diverso intreccio, in *Mr. Hodge and Mr. Hazard*, e vi sia commentata in modo assai simile. Nel racconto di James, lo scrittore John Marcher, incontrando in una casa di campagna una donna, alla quale, nove anni prima, sulla barca che da Napoli li portava a Sorrento, egli aveva confidato un suo segreto e profondo presentimento, apprende che essa ricorda ed ha sempre ricordato la confidenza:

It was impossible he shouldn't take to himself that she was really interested, though it all kept coming as a perfect surprise. He had thought of himself so long as abominably alone, and lo he wasn't alone a bit. He hadn't been, it appeared, for an hour — since those moments on the Sorrento boat. It was *she* who had been, he seemed to see as he looked at her — she who had been made so by the graceless fact of his lapse of fidelity. To tell her what he had told her — what had it been but to ask something of her? something that she had given, in her charity, without his having, by a remembrance, by a return of the spirit, failing another encounter, so much as thanked her. What he had asked of her had been simply at first not to laugh at him. She had beautifully not done so for ten years, and she was not doing so now. So he had endless gratitude to make up.

Nel caso di Hazard, ritrovando Clara Hunting, conosciuta a Venezia sette anni prima, egli si rende conto che essa ha sempre deliberatamente trascurato, pur conoscendole, le numerose maldicenze che circolavano sul suo conto:

From the swordblade edge of that sharp instant whereon his destiny had trembled, from the divided sword of Clara's mercy or unkindness, Mr. Hazard's gratitude had sprung to meet her. His sick apprehension fell away from his heart; his pride was inviolate, she had not laid even the slightest fingertip upon it. Yet she had known him, and known all about him; that lying all, that worse than nothing, that painstaking compilation of dead and rotting facts which his enemies would have called the truth. His pride scorned his enemies, and pitied them; it cared not a maggoty fig for their opinions. He cared for the opinion of very few...

Come Henry James, Elinor Wylie esprime il preciso istante di una doppia rivelazione, quando improvvisamente ci rendiamo conto che qualcosa della nostra personalità è stato conservato per anni, a nostra insaputa, da una memoria amica, e che mentre ci credevamo soli, eravamo invece ricordati con benevolenza. Questo particolare già indica l'atmosfera nella quale è sospesa la tenue vicenda: è l'atmosfera rarefatta nella quale vive, assorto nelle sue meditazioni, lo stanco, geniale e sensibilissimo Hazard, che sta lavorando a *Job: a Lyrical Drama*. La freccia d'argento che lo colpisce mentre dorme sulla barca lo introduce nella piacevole casa di Lady Clara, ma i

suoi contatti con la realtà cotidiana, per lui inafferrabile, hanno conseguenze meno felici. E quando Hazard percepisce la semplice realtà, ciò equivale ad una catastrofe, come precisamente avviene nel punto più drammatico del racconto: mentre tutti stanno a cena da Lady Clara, Rosa domanda ingenuamente al poeta se ha finito il sonetto dedicato a Milton. Hodge commenta: « Poor Milton » e l'umile e disperata risposta di Hazard, con rallentamento proustiano, giunge dopo le tre pagine, che rivelano il tormentoso sconvolgimento prodotto dal suo risveglio.

A Hazard si sovrappone un'altra incarnazione complementare, quella del poeta romantico byroniano, che non è più capito dai contemporanei. L'autrice, per esprimere il contrasto tra il ritmo sognante dell'uno e quello agitato ed attivo degli altri, interrompe improvvisamente il corso della narrazione inserendovi tre pagine cariche di notizie su fatti storici, politici e letterari (e precorrendo in certo qual modo il procedimento dei *newsreels*, che nel 1930 sarà reso celebre da Dos Passos in *The 42 nd Parallel*):

Everyone was very energetic. The Greek Islands were in revolt. Hussein Pasha had just left Constantinople for the front, and in the third week in May the ban of outlawry would be launched against Mehemet Ali. A few days later Ibrahim was to break down the gates of Gaza and storm the city of Acre. Upon the eighth of July, the eleventh anniversary of Mr. Shelley's death by drowning, a treaty was to be signed in the palace of Unkiar Skelessi. Meanwhile Mr. Gordon's *History of the Greek Revolution* would be published in London without a single reference to the unfortunate Mr. Hazard.

L'incerta identità di Hazard non è, d'altronde, un gioco ozioso di somiglianze e divergenze, ma contribuisce a definire il carattere fondamentale del personaggio: nonostante il suo alone poetico, il suo romantico passato, la sua superiorità intellettuale, i suoi aspetti patetici e commoventi, egli è ridicolo perché irrimediabilmente estraneo alla realtà in tutte le sue manifestazioni, anche le più umili. (Il suo cibo preferito sono le fragole, che può afferrare per il gambo senza staccare il naso dai suoi libri, si presenta da Lady Clara con l'abito fradicio di pioggia, oppure nella giacca che lo ha seguito in

tutte le sue avventure e che il bandito Polinario gli ha restituito con un sorriso di compassione nel 1831). Il contrario di Hazard, Hodge, con tutta la sua mancanza di fantasia, il suo buon senso e il suo cinismo (è stato segretario di Gerald Poynyard e spera che il marito di Lady Clara possa morire in Persia) non lo è, e finisce col trionfare. In quest'equilibrata contrapposizione di un personaggio simpatico, ridicolo e sconfitto, a un personaggio antipatico, razionale e vittorioso, consiste il merito precipuo del breve romanzo, di cui l'ultima scena condensa il significato simbolico: Hazard ha annunciato la sua partenza per Londra e Hodge, soddisfatto ed insieme impietosito dal suo facile trionfo, si mette ad imballare sudando i pesanti volumi del poeta, mentre questi, abbandonato in una poltrona, lo guarda sorridendo.

Nelle opere sin qua esaminate abbiamo indicato numerose derivazioni, alle quali altre ancora se ne potrebbero aggiungere (riconoscendo per esempio una figura di Dickens in Melissa, un brano di Bernardin de Saint-Pierre nel soggiorno nei boschi di Abbas e Jennifer, un discepolo di Rousseau nel capo Cheyenne, o un motivo shakespeariano nel progetto, formato dal prete precettore di Abbas, di somministrare un farmaco a Jennifer per sottrarla al harem); sembra insomma che Elinor Wylie non voglia introdurre un qualsiasi elemento non consacrato dall'uso. In questo richiamarsi a figure e motivi ben noti si rivela non, certo, un banale bisogno d'imitazione, ma la tendenza a contrapporre al tempo una materia che gli possa resistere. Invece di cercarla nella trascendenza dei valori immediati e di mirare all'avvenire, Elinor Wylie tenta di raggiungere quest'indipendenza distanziandosi quant'è più possibile dal soggetto trattato. Essa si rivolge quindi al passato, che, ben lungi dal voler ravvivare, predilige appunto perché le offre una materia già vittoriosa sulla durata, già decantata, una serie di conoscenze convenzionalizzate ed irrigidite in *clichés*, dalle quali l'ironia consente un ulteriore distacco, mentre, operando un'opportuna scelta, è ottenuta finalmente un'accumulazione di *clichés* e con essa la desiderata solidità.

Una volta riconosciuto quest'atteggiamento, possiamo anche vedere con quanta scrupolosa coerenza e con quali mezzi l'autrice gli

si sia conformata. Ad eccezione di *Jennifer Lorn*, in cui essa non è riuscita ad introdurre nessun elemento unitario autentico, e che conserva perciò, per qualunque verso lo si giri, il suo ovvio carattere episodico, le tre successive opere in prosa presentano in ogni loro parte una rigida rispondenza all'idea centrale. Entro gli angusti limiti fissati, l'autrice sfoggia quell'erudizione mista al tono ironico e all'abbondanza di particolari, caratteristici per la sua arte, e pietrifica ogni personaggio. Si manifesta qui una ricca e gioiosa fantasia visiva, che nulla tralascia di quanto l'occhio può cogliere da vicino; manca completamente una visione d'insieme, alla quale si sostituisce una serie ininterrotta e straordinariamente colorita di spesso squisite miniature, quadretti di genere o acquarelli. Conosciamo i capelli rossi, gli abiti esclusivamente bianchi oppure neri, i gioielli solo bianchi di Jennifer, i successivi, selvaggi acconciamenti di Shiloh, le scarpine color bronzo ed i guanti color primula di Miss Lillie, seduta sulla carasta di legna nel bosco, la natura morta di libri e *breakfast tray* sulla tavola di Hazard, i capelli prima verdi e poi turchini, sempre in omaggio alla religione, della madre di Abbas. Ognuna delle opere in prosa possiede, si può dire, la sua gamma di colori, intonata all'epoca e all'argomento. Così, *Mr. Hodge and Mr. Hazard*, delicato come un acquarello, è tutto in chiare sfumature di grigio, bianco, rosa e azzurro.

Un altro aspetto della documentazione realistica è costituito dall'eccezionale interesse concesso ai pasti. Questi sono così ben studiati che se ne potrebbe certo ricavare un rispettabile trattatello sugli usi gastronomici non solo dell'America, dell'Europa e dell'Oriente tra il 1770 e il 1830, ma anche sulle risorse culinarie offerte in quel periodo dai rispettivi boschi. Basti pensar al *claret* e al *brandy* di Gerald nelle sue navigazioni, all'ala di pollo dell'acrea Jennifer, agli *elephant's ears* di Abbas, ai piatti ammanniti da David sulla nave, ai rustici pasti offerti da Melissa e dai contadini di Vincennes, alla cucina borghese dei Hattleigh, e alla prima colazione dei cardinali:

Peter Innocent breakfasted on a large bowl of chocolate and a very small piece of *marzipan*, of which he was inordinately fond. The other cardinals sprinkled spices in their cups, or drank coffee sweet with sugar and brandy; they ate a great many little birds, roasted with bacon and

red pepper, and they had strawberries from Passeriano and peaches from Algiers. Everyone ate what he preferred; Braschi Onesti had candied chestnuts and champagne.

Elinor Wylie è stata accusata da L. Untermayer⁷ di « adroitly juggle a harlequin style, even when it is least appropriate to the matter », ma non ci par meritare un simile rimprovero, poiché il suo stile, non meno consapevole della sua immaginazione, riesce benissimo a rendere il popolare linguaggio americano, adoperato dal capitano, da David e da Melissa, i francesismi della modista di Louisville, o la semplicità mentale di Jennifer, che si riflette in una piatta accumulazione di sostantivi, ognuno col suo aggettivo. Conformemente alla sua ricerca di una forma definitiva, quando non occorre caratterizzare un personaggio, l'autrice, come spiega a lungo nel saggio *Mr. Shelley Speaking* (1927), adopera generalmente un'elegante prosa settecentesca, che è quella stessa di Shelley.

Infine, l'aspirazione alla vittoria sul tempo e ai valori durevoli si rivela con la massima chiarezza nelle due risurrezioni: quella di Shelley-Shiloh, letteralmente strappato alla morte, e quella di Hazard, il poeta romantico, sopravvissuto alla propria epoca (Byron era morto nel 1824). Entrambi godono così di una triplice garanzia: oltre al personaggio definito dal racconto e al suo correlativo simbolico, sono sorretti dalle reali figure dei poeti inglesi. Giova rammentare a questo punto quello che dice Henry James nei *Notebooks*⁸ dei fatti sui quali è fondato uno dei suoi più noti racconti, *The Aspern Papers*: Miss Claremont [sic], amante di Byron e madre di Allegra, si stabilì in tarda età a Firenze con una sua anziana nipote. Le due donne possedevano molte lettere di Shelley e Byron, che il capitano Silsbee, critico bostoniano e grande ammiratore di Shelley, volle tentare di ottenere stabilendosi in casa loro.

Mentre James si serve di questi particolari e del culto di Byron e Shelley in America trasponendoli completamente, Elinor Wylie celebra invece in modo esplicito i due poeti, e gioca sul simbolismo

⁷ *Ibid.*

⁸ F. O. MATTHIESSEN AND KENNETH B. MURROCK, *The Notebooks of Henry James*, Oxford University Press, New York 1947, pp. 71-72.

dei nomi: « Shiloh », per esempio, era già stato adoperato da Byron nelle sue lettere parlando di Shelley, mentre « Allegra » richiama sia Milton sia la bambina di Byron, morta in tenera età in un convento italiano. Bisogna guardarsi, comunque, dall'attribuire al rapporto di Elinor Wylie con Shelley un significato erroneo: essa lo ammirava moltissimo (spese gran parte del denaro guadagnato quando *The Orphan Angel* fu scelto dal Book-of-the-Month Club per acquistare i suoi autografi), gli rende un omaggio esplicito in questo romanzo, in alcuni saggi ed in una serie di quattro sonetti, intitolati abbastanza ovviamente *Red Carpet for Shelley* e appesantiti dal solito stile metafisico, lo cita e lo parafrasa spesso, ma da ciò non segue affatto che tra loro vi fosse il tipo di profonda parentela spirituale, intercorrente, per esempio, tra Balzac e Proust. A parte le proporzioni, l'assoluta diversità dei rispettivi talenti basterebbe ad escluderlo.

Come ben si può intuire, sotto l'esasperata ricerca di una materia durevole cova tutto un lavoro cerebrale di selezione e di esclusione. Da tale instancabile consapevolezza deriva una conseguenza infelice, se non addirittura fatale in quanto antipoetica. Chiusa nel cerchio magico da lei stessa tracciato, l'autrice non può né tacere né esagerare nulla, ma è costretta ad esprimere tutto quello che il suo fine esige, e null'altro. Non le sono consentiti i sottintesi, le allusioni, le reticenze, una qualsiasi forma d'abbandono, più stimolante di questa spietata chiarezza. Tra il susseguirsi di commenti e giustificazioni essa non lascia il minimo spiraglio in cui il lettore possa respirare e sfogare la sua immaginazione (al punto di applicare essa stessa, a volte, l'etichetta sulle nature morte appena descritte). Questo difetto è precisamente la mancanza di ciò che Gide chiama *la part de Dieu*, e si capisce quindi la netta impressione di soffocamento, di stantio, di aridità provata dal lettore, oppresso anche dalle sgargianti ma troppo esplicite descrizioni. Se confrontiamo i due brani citati prima, vedremo subito che in quello di James lo scrittore Marcher, nel reagire alla confortante scoperta, analizza sottilmente le proprie sensazioni, includendovi la persona cui le deve. Non così Hazard, che appena si è assicurato della benevolenza di Clara si rinchioda in se stesso e nel proprio orgoglio. Trincerato nella sua

monade, Hazard è incapace di provare l'amore; il suo sentimento per Allegra è una poetica fantasia, che si estingue da sé «out of languor and exhaustion».

Naturalmente, una siffatta maniera narrativa ha anche lo svantaggio di palesare subito le proprie limitazioni. Così, in *Mr. Hodge and Mr. Hazard*, opera più sentita ed umana delle altre, si avverte maggiormente la mancanza di sviluppo. Il romanzo non fa che illustrare una situazione a priori insolubile, i cui elementi si equilibrano delicatamente, ma sono anche di scarsa portata: l'esile conflitto tra il byroniano Hazard e il vittoriano Hodge non si eleva, sia per l'insufficiente rappresentazione delle due epoche e la mancanza di un più vasto sfondo, sia per l'inconsistenza propria ai protagonisti, al disopra di un conflitto personale. E, inversamente, in un'opera dalla struttura circolare come *The Venetian Glass Nephew*, in cui le varie parti dell'allegoria combaciano perfettamente, il fine esplicito coincide con il fine più generale, cui mira l'autrice. Si arriva così alla constatazione, paradossale solo in apparenza, che mentre le molteplici identità di Shiloh e Hazard li lasciano incerti tra l'invenzione fantastica e la biografia romanzata, il vecchio cardinale è invece il personaggio più liberamente creato, più indipendente dai clichés, e che ciò avviene per la sua funzione di contrappeso al colmo di artificio impersonato dall'*homunculus* di vetro.

Stabilita la fedeltà di Elinor Wylie al fine prescelto, rimane da vedere quanto valga quest'ultimo. Abbiamo osservato all'inizio che molti componimenti in versi erano privi di vera consistenza poetica e che l'autrice cercava di conferir loro una certa solidità ricorrendo ad una forma elaborata ed arcaicizzante e cadendo quindi in uno statico manierismo. Nelle prose avviene in un certo senso il contrario: essa parte da un elemento già chiuso, e cerca di animarlo con la profusa documentazione realistica cui si è accennato, nella quale rientrano le precise indicazioni di tempo e di spazio. Ma non vi riesce, perché o imprigiona un personaggio umano in una vicenda allegorica, o, al contrario, quando l'intreccio consente uno svolgimento libero, spinge all'ultimo limite il simbolismo della caratterizzazione e crea delle figure troppo definite e non abbastanza umane.

incapaci di uscire dal cerchio che le racchiude. Troppo definite, ma non per questo tipiche o rappresentative. Il suo simbolismo, infatti, invece di essere plurivalenza, ossia ricchezza di possibili interpretazioni, e di sovrapporsi quindi, ampliandone la portata, ad una rappresentazione diretta, valida in sé, si limita ad integrarne l'insufficienza: Shiloh non può evitare l'arbitrarietà se non completato da Shelley, come Hazard non si capirebbe senza l'identificazione con un personaggio simile a Byron.

Abbiamo cercato sin qua di mettere in rilievo le diverse fasi di questa maturazione (satira, personaggio umano, intreccio libero e bene ambientato) che attraverso un progressivo approfondimento interiore raggiunge nell'ultimo romanzo un tono di umana simpatia e finalmente culmina nell'improvvisa passione, rivelata dai sonetti *One Person*. Si passa quasi senza transizione in un clima completamente diverso, e la frattura è tanto più sensibile in quanto è ripresa una forma già adoperata invano e ora vibrante di vita. Basti il confronto con i quattro sonetti, dedicati al poeta adorato, *Red Carpet for Shelley*. La banalissima idea del titolo, che pone l'artista al diavolo di una qualsiasi autorità in una stazione ferroviaria, è il concetto base, dal quale scaturisce una serie di metafore tessili, tutte imperniate sulla povertà della propria opera («patchwork» «pitiful machine») e sulla magnificenza del tappeto che essa vorrebbe poter stendere sotto i suoi piedi: «I would unroll the rounded moon and sun / And knit them up for you to walk upon». Ritroviamo insomma la solita enfatica involuzione, della quale abbiamo visto molti esempi. Nella fusione raggiunta in *One Person*, invece, forma e contenuto si esaltano a vicenda, poiché i procedimenti metafisici, rianimati e sorretti da un sentimento autentico, consentono la piena espressione di un amore insieme appassionato ed intellettuale, vissuto e pensato. Sopravviene, unificatrice, una visione cosmica, che annulla ogni limite di spazio e di tempo; con la costante presenza dell'Altro (nel dialogo e nel discorso in prima persona) è vinto finalmente l'isolamento dell'I:

Now shall the long homesickness have an end
Upon your heart... (I)

The little beauty that I was allowed...
...Has never been enough to make me proud...
...Now do I grow indignant at the fate
Which made me so imperfect to compare
With your degree of noble and of fair... (V)

I have believed that I prefer to live
Preoccupied by a Platonic mind...
...O now both soul and body are unfit
To apprehend this miracle, my lord! (VI)

Il tempo è dunque sentito come un inizio, espresso nei *now* sempre ripetuti, ma anche come un presente infinitamente esteso, che include, confondendoli, passato e futuro:

Time has prepared us an enduring bed
Within the earth of this beloved land;
And, lying side by side and hand in hand,
We sleep coeval with the happy dead
Who are ourselves, a little earlier bound
To one another's bosom in the ground. (I)

Nella generale armonia, l'idea della morte, né desiderata né temuta, riprende le proporzioni di un fenomeno naturale che è accettato con calma:

Upon your heart, which is the heart of all
My late discovered earth and early sky,
Give me the dearest privilege to die...
Meanwhile I swear to you I am content
To live without a sorrow to my name;
To live triumphant and to die the same... (XVII)

L'amante è esaltato come un essere sovranaturale («... all your beauty is the work of wars / Between the upper and the nether stars...») (II) del quale essa quasi non è degna («O dear my lord,

believe me that I know / How far your virtues have outnumbered mine...») (IV), («... Today it is Eternity I ask... Its liberal periods are not too wide / To educate me fitly for your bride») (XIV), benché sia pronta ad ogni sacrificio e al proprio annientamento:

I hereby swear that to uphold your house
I would lay my bones in quick destroying lime
Or turn my flesh to timber for all time...

My lord, adjudge my strength, and set me where
I bear a little more than I can bear. (XVI)

Il carattere iperbolico della sua passione, i cui tratti essenziali abbiamo ora visto, coincide con lo stile metafisico, qui finalmente giustificato e pervaso di vita autentica. È, questa volta, una vittoria completa e, come sempre, paradossale, poiché Elinor Wylie trionfa delle manchevolezze constatate in composizioni precedenti e, soprattutto, riesce a spezzare il cerchio magico e ad esprimere una genuina e profonda commozione versandola proprio nel rigido stampo del sonetto metafisico. L'ultimo della serie, d'altronde, quasi a promettere un nuovo sviluppo⁹, contraddice i diciotto sonetti precedenti e, cambiando improvvisamente tono, invita l'amante a dimenticare «... the festivals and pentecosts / Of metaphysics...» e a tornare ad una realtà ben più umile ed essenzialmente umana:

And let us creep into the smallest room
That any hunted exile has desired
For him and for his love when he was tired;
And sleep oblivious of any doom
Which is beyond our reason to conceive;
And so forget to weep, forget to grieve,
And wake, and touch each other's hand, and turn
Upon a bed of juniper and fern.

LIA WAINSTEIN

⁹ L'impossibilità di procurarci i *Last Poems* ci ha impedito, con nostro rammarico, di controllare questa supposizione.