

IL «REGIONALISMO» DI ROBERT FROST

Il fenomeno Frost nelle moderne lettere americane non dovrebbe essere definito con troppa facilità. Questo vecchio ultra-ottantenne vive ormai da anni sulla base di una solida fama di poeta curando le sue galline nelle immediate vicinanze di uno dei *colleges* nuovo-inglesi più solidamente ancorati alle tradizioni, distaccandosi dalle sue cure rurali e poetiche per andare a dar lezione di poesia o, addirittura, di saggezza e buon senso a intere classi di giovani affascinati. La poesia di Frost è divenuta materia di trattazione accademica ed oggetto di raffinati dibattiti tra i molti poeti-docenti delle migliori università americane; egli ha ricevuto riconoscimenti ed onori. In breve, per dirla con Winters: «He is the nearest thing we have to a poet laureate»¹. La spiegazione che Winters stesso ne dà nello stesso saggio è ragionevole e crudele, e sottilmente ingannevole al medesimo tempo: «F. is similar in his ways and attitudes and perceptions to a very large number of the more intelligent, if not the most intelligent of his contemporaries: to the school teachers, the English professors, the more or less literate undergraduates, the journalists and the casual readers of every class»². Il peso di questa popolarità sarebbe schiacciante per qualsiasi poeta («A popular poet is always a spectacle of some interest, for poetry in general is not popular»)³. Eppure Frost vi ha ben resistito. La sua *opera omnia* riunita nei *Complete Poems* (New York, Holt, 1949) ci sottopone, in ordine cronologico, la stessa scelta di motivi e di versi che egli ha via via considerato, nel suo inflessibile rigore critico, degni di essere conosciuti. I valori che vi riscopriamo sono gli stessi che hanno notato i suoi primi lettori e ci colpiscono con la stessa freschezza e violenza con cui allora colpirono loro. E tutto ciò nono-

¹ Y. WINTERS, «Robert Frost or the Spiritual Drifter as Poet», in *The Sewanee Review*, LVI, pp. 564-596, rist. in *Literary Opinion in America*, ed. MORRIS ZAREL, New York 1951 (da cui le citazioni del presente saggio son tratte), pp. 438-9.

² Y. WINTERS, *op. cit.*, p. 417.

³ *Ibidem.*

stante che, al contrario di quanto afferma lo Winters, i suoi modi e la sua sensibilità siano lontani dai nostri come da quelli del lettore universitario 'medio' nonostante che la sua strada, a differenza di quella di tutti noi, non sia mai passata da Parigi e da Chicago. Per quanto ciò possa apparire ambiguo ed incredibile bisogna ben convenire con il suo amico Cox che: « In spite of all the honorary degrees, memberships in academies and in international societies, individual awards and Pulitzer prizes, in spite of his large place in most anthologies, R. F. has never been in fashion »⁴. Non a caso (e non sembri un accostamento unicamente esterno) il problema morale e spirituale del successo e del fallimento, unito al più sottile tormento di quella che il Frost considera l'impossibile composizione del dissidio tra giustizia e misericordia (« An irresistible impossibility / A lofty beauty no one can live up to / Yet no one turns from trying to live up (p. 631) »), è presente anche se spesso inespresso in molta sua poesia, fino a trovare formulazione esplicita nella sua ultima *A Masque of Mercy*:

Yes, call me Pagan, Paul, as if you meant it
 I won't deceive myself about success
 By making failure out of equal value.
 Any equality they may exhibit's
 In making fools of people equally (p. 633 dei *Complete Poems*)

Si tratta, se ne conviene, di una formulazione ambigua e talora confusa, come sostanzialmente ambiguo, contraddittorio e confuso è tutto questo dialogo drammatico. Ma la sua stessa ambiguità che di sé penetra lo spunto calvinista dell'opera, è anche testimonianza e prova della modernità ancora dolente del vecchio 'saggio' ottantenne.

Se è vero che molte delle sue ultime cose (ma, in verità, anche delle prime: la cronologia come cercherò di dimostrare non mi sembra aver molto a che fare con lo sviluppo del mondo poetico del Frost) riflettono una certa tendenza al facile sentenziare, ad un banale filosofeggiare che tenderebbe veramente a farne, come dice il Jarrell: « ...un vecchio uomo di Stato come Baruch o Smuts, pieno

⁴ S. Cox, *A swinger of birches; a portrait of R. F.*, New York Univ. Press, 1957, p. 2.

di compiacente saggezza e di bizzarre durezza»⁵, non si può d'altronde ignorare che una sua frase recente interpreta veramente la realtà di oggi non meno di quella di ieri: «Something should save the students — egli ha affermato — from thinking they can be given the answer. *They must learn that there is no way to get out of suffering*»⁶.

Sicché, confrontando due 'epigrafi' rispettivamente di Masters e Frost, che sembrerebbero fissare lo stesso concetto centrale, non si può non rimanere colpiti dall'accento di sofferta verità, che i versi del Frost, perfino in questo caso, riescono ad avere rispetto a quelli, meramente sentenziosi, del Masters. Ecco le due citazioni in ordine — il Masters:

In youth my wings were strong and tireless,
But did not know the mountains.
In age I knew the mountains
But my weary wings could not follow my vision.
Genius is wisdom and truth.⁷

E il Frost: («What Fifty said»):

When I was young my teachers were the old.
I gave up fire for form till I was cold
I suffered like a metal being cast.
I went to school to age to learn the past.
Now I am old, my teachers are the young.
What can't be moulded must be cracked and sprung
I strain at lesson fit to start a suture.
I go to school to youth to learn the future (p. 344).

La crosta di duro dolore in cui il poeta si dibatteva ieri ed oggi, la coscienza, divenuta immagine, della fatica dell'esprimersi che è tutt'uno col significato stesso della vita, sono di tale attualità da rendere vivo e credibile anche il proverbio ed immagine dinamica anche la sentenza. L'applicazione determinata e concentrata al proprio

⁵ R. JARRELL, *Poetry and the Age*, Knopf, New York, trad. it., *La Poesia di un'Epoca*, Guanda, Parma 1956, p. 27.

⁶ S. COX, *op. cit.*, p. 51.

⁷ E. L. MASTERS, *L'Antologia di Spoon River*, Torino, Einaudi, 1949, p. 248.

mestiere di poeta, salvano anche il tardo Frost dalle eccessive compiacenze, dalle genericità e dal 'cantato'. La sua poesia più apparentemente facile (« F. è, spesso, tanto automaticamente facile da imparare a memoria quanto una cronaca rimata e ritmata per quello scopo »⁸), è così sempre il risultato di un travaglio spirituale e formale di cui varrà bene la pena di ricercare le fonti e le origini.

Nel 1935 il Frost tracciava così, ad un congresso di scrittori, la storia dei suoi inizi poetici:

« I remember ten or twenty years of writing after I wrote the first poem that I got any personal satisfaction from. Twenty years of it when I was out and in and didn't know what I was and didn't know what I wanted, nor what the feeling was that I wanted to satisfy. Not having anything in the mind, no formula, just seeking, questing »⁹.

Il risultato di questa ricerca apparentemente disordinata e senza direzione verrà pubblicato in volume soltanto nel 1913, quando il poeta aveva già trentotto anni. *A Boy's Will*, che doveva, prima che in America, ricevere la consacrazione del successo in Inghilterra, sembra tutt'altro che riflettere questa mancanza di orientamenti e di direzione; al contrario il limpido lirismo delle poesie in esso contenute, la precisione del linguaggio poetico, l'insistenza su certi ritmi metrici (come osserva il Thorp nella *Literary History of the United States*¹⁰, abbiamo già qui il prediletto movimento in tre-tempi del Frost, anche se prevalgono, rispetto ad opere successive, movimenti dattilici e trocaici), i temi stessi della poesia, sono già opera di piena e consapevole maturità.

In *North of Boston*, dell'anno successivo, abbiamo già i primi monologhi e dialoghi drammatici, affrontati con estrema perizia tecnica e padronanza dei mezzi espressivi. A questi, in *Mountain Interval* (1916), si affiancano le brevi meditazioni, finché in *New Hampshire* (1923), il sermoneggiare si fa forse più scoperto e insistito e compaiono i primi epigrammi.

⁸ R. JARRELL, *op. cit.*, p. 56.

⁹ S. COX, *op. cit.*, p. 85.

¹⁰ W. THORP, « The 'New' Poetry », in *Literary History of the United States*, rev. ed. MacMillan, New York 1955, p. 1191.

Di qui la ricerca prosegue incessante per altri trent'anni lungo i medesimi sentieri, la poesia si affina e tormenta contro gli stessi scogli tecnici, il progresso e la conquista espressiva rinunziano ad ogni nuova sperimentazione, non si appagano che nella raggiunta compiutezza del singolo momento poetico fissato secondo regole formali, sentite e formulate cinquant'anni prima. *West Running Brook* (1928), *A Further Range* (1936), *Steeple Bush* (1947), *A Masque of Reason* (1945), e, infine, *A Masque of Mercy* (1947), per non parlare delle molte poesie sparse o cosiddette 'd'occasione', sono le tappe di questa ricerca d'espressione. Dell'opera del Frost dice il Southworth: « Ripens? Mellows? Ages? None is the really adequate word to describe the subtle gradations in a work that is everywhere mature »¹¹.

Il Frost in una sua poesia (« Gum-gatherer ») sintetizza poeticamente il senso della sua ricerca:

I told him this is a pleasant life
 To set your breast to the bark of trees
 That all your days are dim beneath,
 And reaching up with a little knife,
 To loose the resin and take it down
 And bring it to market when you please (p. 176).

Altrove, invece, cercherà di alludervi in termini più critici:

... you ought to write poetry to gratify some feeling that nobody has gratified for you... The primary thing is gratification... you can't get any other way... You gradually find that the particular craving of your own is that the other poets haven't satisfied and you slowly eliminate them until there is nothing left but the pure you... Poetry won't begin in thought. It may back up in thought. It begins in a hunting feeling that must be satisfied¹².

Vediamo dunque un poco quali siano i poeti attraverso la cui graduale eliminazione il Frost ha cercato se stesso. Gli si è rimproverato di non essere abbastanza 'intellettuale' e complesso per riuscire a rendere adeguatamente la complessità e l'intellettualismo in-

¹¹ J. G. SOUTHWORTH, « Robert Frost », in *Some Modern American Poets*, Basil Blackwell, Oxford, 1950, p. 45.

¹² S. COX, *op. cit.*, p. 86.

sito nel momento spirituale presente, per contro altri hanno invece sostenuto, con ugual veemenza, che « Mr. Frost has always been a truly intellectual poet: thoughtful, not bookish, independent, not a mere sounding board for others' thoughts. His intellectual qualities are as apparent in his images, rhythms and forms as in the rational content »¹³. Quanto al Frost stesso, interrogato su questo o quell'autore, questa o quell'opera, se la cavava con thoreauviana affettazione di disinvoltura: « ...I have always had an aversion to annotating books as I read... What you can't remember probably isn't worth remembering... »¹⁴ e, più oltre: « No, never have I read many novels and of late extremely few. I suppose it is because I am too lazy to cover anybody's life — even in a fictioned form. I'm largely living my own. I only wish the summers were longer and I would set them an example of laziness that would stand till the next Olympics! »¹⁵. Più avanti negli anni, egli perfezionerà questa sua impostazione, in una formula meno approssimativa ed elusiva. « Robert Frost — dirà il Cox — seems always to have known what the disproportionately instructed never realize: that the materials of which a good mind achieves the freedom are always a different set for each person »¹⁶.

Le prime letture sono ovviamente romantiche:

When fourteen Robert Frost began to open books with a new zest. He read with eager responsiveness all of William Cullen Bryant and Edgar Allan Poe. He went on to Shelley's *Alastor* and Keats' *Endymion*, but found them too much at the time for his interests and resources.

Edward Rowland Sill and his Emersonianism was better adapted to his requirements and Frost still preserves a mild respect for this obscured Connecticut poet who in his day carried the fruitage of New England culture to the far West¹⁷.

A questo elenco, la Lowell aveva aggiunto qualche altro nome: « ...Robert Frost did not begin to write poetry until he was fifteen...

¹³ J. G. SOUTHWORTH, *op. cit.*, p. 42.

¹⁴ C. CLEMENS, *A Chat with R. F.* (With a foreword by Hamlin Garland). Int. Mark Twain Society, Webster Groves, Mo., 1940, p. 7.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 13.

¹⁶ S. COX, *op. cit.*, p. 62.

¹⁷ G. B. MUNSON, *R. F.: a study in sensibility and good sense*, G. H. Doran & Co., New York, 1927, p. 29.

His first love was Poe. Then came Shakespeare, Christina Rossetti, Edward Roland Sill, Bryant and a host of others»¹⁸. Da Mark Twain il giovane Frost assorbe il gusto alla compostità e precisione del linguaggio ed anche, per citare le sue stesse parole, «the little touches of nature description that appear here and there so unobtrusively, yet so effectively»¹⁹. Per quanto riguarda il Poe il discorso è meno semplice e potrebbe divenire più ampio sfuggendo ai limiti di questo saggio; interessa, invece, a questo punto, notare come il Frost adolescente e poi giovane poeta arrivi alla tradizione della Nuova Inghilterra, attraverso canali traversi, Bryant, Edward R. Sill, anziché Emily Dickinson a cui egli sarà pur vicino spiritualmente o, direttamente Emerson, la meditazione ed il ripensamento della cui opera verranno in un secondo momento, ovvero Thoreau. Comunque Emerson e Thoreau, come vedremo successivamente, sono già parte integrale del patrimonio culturale e spirituale del Frost, all'epoca della fattoria di Derry (1900-1905), a cui si vogliono ascrivere alcune delle poesie più significative di *Boy's Will* e *North of Boston* («Mowing», «Mending Wall», «After Apple-picking», «Putting in the Seed», ecc.) e sono quindi già parte di lui allorché, trentasettenne, egli si decide all'avventura europea per trascorrere tre fecondi anni passeggiando per la West Country parlando di poesia con i due poeti 'georgiani' che più gli furono vicini, Lascelles Abercrombie e Wilfrid Gibson.

Le analogie apparenti tra la poetica del Frost e quella che, in linea di larghissima massima, potrebbe essere definita la poetica dei georgiani, sono molte. La definizione scherzosa ma priva di simpatia che Robert Graves dà di quest'ultima in «The Common Asphodel», sarebbe volentieri applicata al Frost da qualche suo poco benevolo, e poco attento, lettore:

The Georgians' general recommendations were the discarding of archaistic diction such as 'thee' and 'thou' and 'flower'd' and 'whener'r' and of poetic constructions such as 'winter drear' and 'host on armed hosts' and of pompositics generally... in reaction to Victorianism their

¹⁸ A. LOWELL, *Tendencies in Modern American Poetry*, Boston, 1917, p. 85 (ristampato come *R. F., the Man and his work*, H. Holt, New York).

¹⁹ C. CLEMENS, *op. cit.*, p. 12.

verse should avoid all formally religious philosophic and improving themes; and all sad, wicked, café-table themes in reaction to the nineties. Georgian poets were to be English but not aggressively imperialistic; pantheist rather than atheistic; and as simple as a child's reading books... Their subjects were to be nature, love leisure, old age, childhood, animals, sleep... unemotional subjects...²⁰.

La natura, l'amore, l'ozio e la vecchiaia, gli animali e la fanciullezza, sono certamente anche i temi cari al Frost, come, del resto a molti poeti, anche italiani, a lui contemporanei a cui ugualmente bene si applica un'altra definizione dell'arte dei georgiani, data questa volta da Stephen Spender: «...a few poets writing poetry in a familiar style about a familiar subject matter...»²¹.

E tuttavia nessuno che abbia letto le «Myrica» di Robert Frost potrà attentarsi a definire i suoi temi «unemotional subjects». D'altro canto la fortissima tradizione biblica e protestante, impediva anche al Frost giovanissimo la recisa esclusione del fine genericamente 'morale' e 'filosofico' della propria meditazione poetica. Questo spiega come taluno (il Southworth) abbia pensato ad avvicinare Frost a Milton, un grande poeta ed un grande puritano, a cui tuttavia il Frost, con certezza, non attinse mai direttamente.

Ma, per tornare ai georgiani, basti osservare come, al di là di alcune analogie formali e, come vedremo, stilistiche o metriche, non si possa andare. La violenza stessa e l'incisività che i tenui temi campestri di taluni dei georgiani assumono nella poesia del poeta americano, impediranno di potere definire questa poesia, con sia pur approssimativa esattezza: «...a minor art like embroidery, to be done of a week-end in a country-cottage»²².

Non a caso, d'altronde, il Frost doveva scegliere tra i vari 'georgiani' (e la sigla è comunque generica ed estremamente vaga e comprensiva), Lascelles Abercrombie «who might be destined to bring into English poetry a certain hardness and virility...»²³, e Wilfrid

²⁰ R. GRAVES, *The Common Asphodel*, London, 1949, p. 23.

²¹ S. SPENDER, *The Making of a Poem*, Hamish Hamilton, London, 1955, pp. 149-50.

²² R. A. SCOTT JAMES, *Fifty Years of English Literature (1900-1950)*, Longmans Green & Co., London 1953, pp. 120-21.

²³ S. SPENDER, *op. cit.*, p. 146.

Gibson, con i suoi poemetti vigorosi nella loro atmosfera ipnotica. La poesia della natura nell'uno come nell'altro non si propone fini meramente descrittivi e l'esperienza paesistica non si risolve, né tende a risolversi su un piano sensoriale.

Col Frost siamo ancora un passo innanzi. « The strand which Mr. Frost exemplifies in the woven cord of modern poetry is poetic realism. ...his is the only bucolic poetry being written in America to-day... »²⁴. Così la Lowell. E Yvor Winters, molti anni dopo, alluderà a questa qualità dell'opera del Frost come a « rustic realism ». Questa qualità, la prima ad essere notata dai critici, soprattutto americani, lo distacca nettamente dai contemporanei europei, ivi inclusi gli inglesi e lo chiama a far parte di quella ristretta schiera di avanguardia che la Monroe orgogliosamente sbandiera per far fremere gli ordinati tendaggi dei circoli di poesia 'georgiani', affermando: « ...in England I found no such evidence of athletic sincerity in artistic experiment, of vitality and variety and—yes—beauty, in artistic achievement, as I get from the poets of our own land... »²⁵.

Si tratta, per il Frost, di un realismo scarno, spoglio d'ogni crudeltà ed aggressività descrittiva ma non perciò meno direttamente evocativo. Il Frost disdegna il dettaglio tecnicamente perfetto, la sua campagna vuol essere vista con gli occhi sempre incantati dell'uomo comune che ne è innamorato ma non esperto conoscitore (« Occasionally I am a bit ashamed when a technical name of a flower gets in one of my poems because I feel a poet should not include in his writing anything that the average reader will not easily understand »)²⁶. E tuttavia il suo paesaggio è sempre perfettamente localizzato, esso ha sempre, anche durante il periodo 'europeo', i colori, gli odori e i sapori della Nuova Inghilterra. « His is a homely poetry. Let it suffer the ignominy of being unsuspectingly taken for granted: just local, from around here somewhere, nothing cosmopolitan or frenchified or high-toned in any way »²⁷.

Di qui il poeta diviene, con facile definizione, il poeta della

²⁴ A. LOWELL, *op. cit.*, p. 81.

²⁵ H. MONROE, « Letter from London », in *Poetry*, XXIII, 5, p. 45.

²⁶ C. CLEMENS, *op. cit.*, p. 9.

²⁷ S. COX, *op. cit.*, p. 26.

Nuova Inghilterra. «Mr. Robinson represents New England, Mr. Robert Frost is New England», dice la Lowell e ancora:

Still his imagination is bounded by his life, he is confined within the limits of his experience... and bent all one-way like the wind-blow throes of New England hillsides... Mr. Frost is as New England as Burns is Scotch and Synge Irish, or Mistral Provençal, and it is perhaps not too much to say that he is equal of these poets and will so rank to future generations²⁸.

Da lei, giù giù fino al Southworth e al Thorp la definizione ha retto incontrastata. Se ne sono semmai estesi i limiti, ad abbracciare qualcosa che non fosse soltanto, come per la Lowell, ambiente naturale e cornice quotidiana. Così, per il Southworth:

He does not select his details because they are typically and solely New England, but because they are important in themselves and would be anywhere...

I stress this to avoid Mr. Frost being considered a regional poet. He has used regional details to bolster and illumine general universal truths²⁹.

E per il Thorp, leopardianamente:

Frost was always, as any textbook will declare, a regional poet... His regionalism, in short, resembles that of Emily Dickinson and Sarah Orne Jewett. It gave him a place to stand where he could see what was close by in field or cellar hole, and, as well, a clear view above his his hills to the «further range» beyond...³⁰.

Quanto all'ultimo biografo del Frost, il suo amico Cox, egli ne dice:

Robert Frost lets the critics label him «poet of New England». He likes knowing the world through layers of growth and weather, of quirk and character in one section³¹.

Ma il senso vero del «regionalismo» di Robert Frost, che è anche il senso vero della sua poesia, resta ancora da scoprire o comunque da mettere in luce. Una ricerca che acquista valore ed interesse speciali nel nostro paese, alla luce di certe esigenze che la

²⁸ A. LOWELL, *op. cit.*, p. 81.

²⁹ J. G. SOUTHWORTH, *op. cit.*, p. 68.

³⁰ W. THORP, *op. cit.*, p. 1190.

³¹ S. COX, *op. cit.*, p. 105.

cultura italiana degli ultimi trent'anni, da Gramsci a Cesare Pavese, che non aveva purtroppo mai studiato il Frost, è venuta avvertendo.

La ricerca e la conquista espressiva del Frost mi sembrano tanto più valide ai nostri occhi, in quanto, per dirla con le parole ormai molto note del Pavese:

Dall'Alfieri in giù, tutti gli scrittori italiani ... si sforzano, talvolta, e anzi spesso inconsciamente, di giungere ad una più profonda unità nazionale, penetrando sempre più il loro carattere regionale, la loro vera natura; giungendo così alla creazione di una coscienza umana e di un linguaggio ricchi di tutto il sapore della provincia e di tutta la dignità di una vita rinnovata...³².

A quest'ideale culturale e sentimentale prima e oltre che artistico s'ispira la vocazione nuovo-inglese di Robert Frost teso a realizzare quanto in Italia per oltre un secolo rimane un mito, evitando tuttavia di creare la 'caricatura letteraria' di una letteratura folcloristica e strapoesana che ha spesso da noi voluto esserne una risposta.

Per avvicinarsi a comprendere questo 'regionalismo', occorrerà riflettere sull'atteggiamento che il Frost assume verso la natura. Se ne è in parte già detto, ma consideriamo un istante talune delle prime poesie suc. « In a Vale », conclude:

And thus it is I know so well
 Why the flower has odor, the bird has song,
 You have only to ask me, and I can tell,
 No, not vainly there did I dwell,
 Nor vainly listen all the night long (p. 21).

È già la figura del poeta solitario, che capta il segreto della natura in un acutizzarsi dei propri sensi e della propria sensibilità, tesi a registrare quel che avviene intorno a lui. La sua 'preghiera di primavera' chiede solo di poter vivere pienamente immerso nella coscienza della stagione:

Oh, give us pleasure in the flowers to-day;
 And ...
 ... Keep us here
 All simply in the springing of the year (p. 17).

³² C. PAVESE, *La letteratura americana ed altri saggi*, Einaudi, Torino, 1951, p. 34.

E lo scenario d'autunno, che gli sarà sempre carissimo (anche in questo mostrando un gusto quasi figurativo per il paesaggio della Nuova Inghilterra), gli comunica il desiderio di una più completa e perfetta identificazione sentimentale dell'uomo con la natura:

... The leaves are all dead on the ground,
 Save those that the oak is keeping
 To ravel them one by one
 And let them go scraping and creeping
 Out over the crusted snow
 When others are sleeping.

And when to the heart of man
 Was it ever less than a treason
 To go with the drift of things,
 To yield with a grace to reason,
 And bow and accept the end
 Of a love or a season?

(« Reluctance », p. 43)

Il sapere che questo desiderio è destinato a rimanere inappagato, la coscienza che il passo dell'uomo non arriverà mai ad uniformarsi a quello della natura, il sentire l'indifferenza (più che l'ostilità) del lento progredire di questa al di fuori e nonostante ogni sforzo dell'uomo, costituisce il filone sentimentale dominante dei suoi primi tre libri, ed il tema costantemente riaffiorante anche negli ultimi.

Si tratta, non v'è chi non veda, di una problematica e di una tematica cara alla tradizione 'nuovo-inglese', a cominciare da quel facile Bryant che il Frost leggeva da giovane, a finire con l'assai meno facile Thoreau di cui il Frost sembra veramente essere l'erede più vigoroso, autentico e diretto.

A chi, dunque, si chiede perché un individuo che ha trascorso gli anni della sua infanzia ed adolescenza a San Francisco, e molti dei suoi anni successivi all'estero o, comunque, lontano dal Vermont e dal New Hampshire, possa aver scelto di essere il poeta addirittura esclusivo di questi luoghi e di questo ambiente, si risponderà con una delle teorie più care al Frost, che, cioè, le cose non si vedono mai, né si possono quindi mai raffigurare poeticamente, la prima

volta. Il suo ideale di 'maturità' vuole un lento lavoro di 'visione' e sensazioni, su un humus di simboli non ancora identificati ed eradicati, fino all'illuminazione della immagine spirituale e poetica:

Never mind,
 Things must expect to come in front of us
 A many times — I don't say just how many —
 That varies with the things — before we see them

 Our very life depends on everything's
 Recurring till we answer from within.
 The thousandth time may prove the charm.

(« Snow », p. 185)

Non dissimilmente un altro poeta già citato e che tanto appassionatamente ha cercato di sviscerare le ragioni poetiche oltre che stilistiche del proprio attaccamento ad una determinata 'provincia' ed a un determinato paesaggio, Cesare Pavese, affermava:

I simboli che ciascuno di noi porta in sé, e ritrova improvvisamente nel mondo, e li riconosce e il suo cuore ha un sussulto, sono i suoi autentici ricordi. Sono anche vere e proprie scoperte. Bisogna sapere che noi non vediamo mai le rose una prima volta, ma sempre la seconda. Allora le scopriamo e insieme le ricordiamo.

Ciascuno ha una ricchezza intima di figurazioni — normalmente si lasciano ridurre a pochi grandi motivi — le quali compongono il vivaio di ogni suo stupore³³.

E, poco oltre:

Quanto nel costituirsi di una di queste nostre scoperte-ricordo, gioca l'influsso della poesia, la scuola della lettura, dell'audizione, della contemplazione? Per quanti di questi simboli andiamo debitori ai poeti che ce ne hanno scavato nel cuore l'impronta? È chiaro che... ogni singolo in tanto impara a conoscere le cose in quanto le ha già conosciute nel gusto³⁴.

Dunque, ad accettare questa comune impostazione del Frost e del Pavese, i motivi poetici della Nuova Inghilterra appartengono

³³ *Op. cit.*, p. 307 (già apparso in *Feria d'Agosto*, p. 216).

³⁴ *Id. id.*, p. 309.

ai 'pochi grandi motivi' che avevano sempre costituito la ricchezza intima di figurazioni di Robert Frost da San Francisco a Boston, da Harvard ad Ann Arbor, dal Gloucestershire a Derry, New Hampshire, o ad Amherst, Massachusetts.

L'influsso spirituale di cui egli sembra maggiormente conscio è quello emersoniano («Frost said that Emerson is his favorite American poet, and he himself appears to be something of an emersonian») ³⁵. Il poeta a cui egli mi sembra dovere di più, che più sembra «aver scavato nel suo cuore l'impronta dei simboli poetici che egli farà suoi» è, come si affermava poc'anzi, Henry David Thoreau.

Si è anche, con molta ragione, parlato della Dickinson in relazione a Robert Frost («Frost is a metaphysical poet in the tradition of Emerson and Emily Dickinson») ³⁶, ma, pur in una corrente che ormai tutti riconoscono comune, il Frost rimane estraneo alla poesia della Dickinson per la sostanziale diversità del problema stilistico e formale affrontato e risolto da lui e dalla poetessa, problema stilistico e formale che lo avvicina, invece, singolarmente al Thoreau.

L'entusiasmo per la natura che li accomunava è risolto negli stessi termini espressivi:

... the enthusiasm I mean is taken through the prism of intellect and spread on the screen in a color, all the way from hyperbole at one end — or overstatement at one end — to understatement at the other end, it is a long strip of dark lines and many colors. A genuine feeling is mastered without being diluted, passed through an idea — tamed by metaphor ³⁷.

Così dice Robert Frost, avvicinandosi considerevolmente a definire quella «elegant terseness and conciseness of the language» che il Thoreau ammirava nei classici.

La nota affermazione del Thoreau («I am thinking by what long discipline and at what cost a man learns to speak simply at last») ³⁸, ed i suoi laboriosi procedimenti di composizione poetica, ci richia-

³⁵ Y. WINTERS, *op. cit.*, p. 419.

³⁶ W. THOMP, *op. cit.*, p. 1191.

³⁷ S. COX, *op. cit.*, p. 93.

³⁸ H. D. THOREAU, *Walden*, Houghton & Mifflin, Boston, p. 134.

mano alla mente i difficili e severi esordi poetici del Frost, macerati in lunghi anni di preparazione e ripensamento per arrivare ad esprimere due volumi di versi, *Boy's Will* e *North of Boston*, di già limpida e sicura vena espressiva:

The whippoorwill is coming to shout
 And hush and click and flutter about;
 I hear him begin far enough away
 Full many a time to say his say
 Before he arrives to say it out.

(« Ghost House », p. 6)

Dove iterazione negli ultimi due versi (« say-say-say ») sottolinea la fatica dell'espressione. Né le somiglianze si arrestano qui. Accade talora che, sfogliando le pagine dell'opera del Frost, taluni passi appaiano veramente una trascrizione in versi di momenti spirituali e pittorici squisitamente thoreauviani. Talora la metrica stessa sembra voler sfumare fino ad avvicinarsi al ritmo della controllata prosa thoreauviana, come in « Birches »:

... Often you must have seen them
 Loaded with ice a sunny winter morning
 After a rain. They click upon themselves
 As the breeze rises, and turn many-colored
 As the stir cracks and crazes their enamel
 Soon the sun's warmth makes them shed crystal shells
 Shattering and avalanching on the snow-crust
 Such heaps of broken glass to sweep away
 You'd think the inner dome of heaven had fallen (p. 152).

Conscie od inconscie reminiscenze thoreauviane sembrano echeggiare inoltre in poesie come « The Oven Bird », in cui l'uccello « dà voce alla conoscenza del mutare della stagione » del poeta, o « The Sound of the Trees », in cui la presenza concreta degli alberi sovrasta poeticamente, a mio parere, ogni possibile simbolismo implicito.

Quanto alla particolare 'compressione' di certe immagini frostiane, anch'essa sembra derivar più dall'Emerson o dal Thoreau

che dai più lontani modelli 'metafisici' ovvero dalla più vicina ambiguità dickinsoniana:

Once on the kind of day called 'Weather breeder'
When the heat slowly hazes and the sun
By its own power seems to be undone.

(« Encounter », p. 158)

Ma le somiglianze non si arrestano su questo piano squisitamente formale ed estetico, vanno oltre ad abbracciare atteggiamenti mentali che i due poeti hanno in comune. Così quando il Frost invita:

I bid you to a one-man revolution,
The only revolution that is coming.

(« Build Soil », p. 421)

la mente torna automaticamente a *Civil Disobedience* o a taluni passi dei *Journals*; e il concetto centrale espresso da *The Egg and the Machine*, quello che lo Winters definisce: « ...resentment at being able to achieve the absolute privacy which Frost names as a primary desideratum in 'Build Soil', the sentimental regard for the untouched wilderness... and the sentimental hatred for the machine... »³⁹. È, sì, sentimento genericamente romantico, ma è, soprattutto, di specifica derivazione trascendentalista.

Bisogna tuttavia far attenzione a non lasciarsi portar troppo lontano dai paralleli. La stessa fondamentale dissimiglianza biografica dei due personaggi impone a queste pose sfumature d'interpretazione diverse. Né il Frost sarebbe grande poeta egli stesso se non si servisse della grande ricchezza spirituale e letteraria della Nuova Inghilterra soltanto per esprimere il proprio tempo e non per ricalcare antichi modelli. Così accanto al Frost che sembra considerare l'umanità in genere, ed il vicino prossimo in particolare, con il distaccato disinteresse di un Thoreau, abbiamo un Frost che sente il richiamo e il fascino degli altri esseri umani. Così se il primo Frost « ...knew that man needs man; not, however, as a means of escaping

³⁹ Y. WINTERS, *op. cit.*, pp. 426-7.

from himself, but as food for his thinking»⁴⁰, il secondo era conscio che «...relation must be somehow reciprocal»⁴¹; se il primo poteva scrivere, nella introduzione ad un libro scritto su di lui da un suo amico di lunghissima data: «I am a great equalitarian: I try to spend most of my time with my equals. He seemed worried at least it should appear I didn't seek him as much as he sought me. He respected me very highly and he was more serious about such things than I»⁴², il secondo poteva tracciare i versi di «Gum-gatherer», in cui sembra vibrare una vera, tenera sollecitudine ed interesse per l'occasionale compagno:

We talked like barking above the din
Of water we walked along beside,
And for my telling him where I'd been
And where I lived in mountain land
To be coming home the way I was
He told me a little about himself... (p. 176).

Soprattutto importante, ai fini della distinzione, mi sembra il fatto che Frost abbia potuto formulare un'asserzione come la seguente tratta dalla sua prefazione al *King Jasper* di E. A. Robinson e che mai il Thoreau avrebbe potuto sottoscrivere: «Two fears should follow us through life. There is the fear that we shan't prove worthy in the eyes of someone who knows us at least as well as we know ourselves. That is the fear of God. And there is the fear of Man—the fear that men won't understand us and we shall be cut off from them»⁴³. Questo timore di rimaner tagliato fuori dal resto dell'umanità, di restar solo di fronte alla impassibile, «ipnotica monotonia dell'universo», come la definisce il Jarrell, dà un accento speciale ad uno dei temi centrali della poesia del Frost, quello della solitudine, cui conferisce un peso tragico completamente assente nella poesia trascendentalista.

⁴⁰ J. G. SOUTHWORTH, *op. cit.*, p. 54.

⁴¹ S. COX, *op. cit.*, p. 95.

⁴² ROBERT FROST, INT. a *A Swinger of Birches*, *op. cit.*, p. VII.

⁴³ S. COX, *op. cit.*, p. 38.

Questo dramma della solitudine, dapprima visto sentimentalmente come nei versi dei suoi diciott'anni:

Word I was in my life alone
Word I had no one left but God.

o nel giovanile «The Tuft of Flowers»:

But he had gone his way, the grass all mown
And I must be, as he had been, alone (p. 31)

si approfondisce e precisa con l'andar degli anni, diviene tragedia gridata in poesie come «Home Burial»:

..... Don't, don't, don't,
don't, she cried.
.....
Let me into your grief. I'm not su much
Unlike other folks as your standing there
Apart would make me out. *Give me my chance.*

sintetizzandosi nella spietata sentenza espressa nella stessa poesia:

No, from the time when one is sick to death,
One is alone, and he dies more alone.
(«Home Burial», pp. 69-73)

Ancora più tardi il senso del dramma diviene assai più ambiguo e complesso, si associa al senso di tensione tra uomo e natura, e si esprime attraverso una simbologia quasi fissa: la casa, il focolare, una porta chiusa, unici baluardi contro un mondo esterno ed estraneo verso cui siamo nondimeno attirati da irresistibile forza. È il tema centrale di poesie come *Snow*, o come *Locked Out*, solo per citarne due di diverso tipo, ed è la spiegazione e la forza di drammi, come quello di *Hill Wife*, che lo Winters vorrebbe assolutamente senza scopo e definisce «...tnerely confuse, uncertain, and melancholy»⁴⁴.

L'errore dello Winters che fa sposare al Frost, in pieno, «...the principles of Emersonian and Thoreauistic Romanticism» tanto da

⁴⁴ Y. WINTERS, *op. cit.*, p. 423.

ignorare volutamente l'aspetto tragico dell'esistenza, mi sembra veramente troppo grave per esser passato sotto silenzio. La verità è che il Frost non solo non ignora la tragedia, ma essa costituisce, anzi, il substrato di moltissima sua poesia. Solo va scoperto. Il tema della morte, ad esempio, ricorre assai di frequente, ma è affrontato con tanta compostezza e decoro che la sua desolazione quasi senza scampo sfugge alla prima lettura. In « The Death of the Hired Man », la fine è annunciata dimessamente, nelle parole della donna:

You'll be surprised at him — how much he's broken
His working days are done; I'm sure of it (p. 54).

E in « Our Out », la morte del fanciullo, dapprima annunciata con accenti quasi pascoliani, si indurisce in una chiusa scarna, che esclude di proposito ogni facile commozione:

... They listened at his heart
Little — less — nothing! and that ended it.
No more to build on there. And they, since they
Were not the one dead, turned to their affairs (p. 172).

Che questa assenza di enfasi e di sentimentalismo possa doversi anche essa alla tradizione nuovo-inglese, è possibile, ma essa meglio e più compiutamente si spiega tenendo presente la visione complessiva che il Frost ha della vita e del destino. Una visione, tanto per rifarsi al paragone or ora fatto con la nostra letteratura, assai più leopardiana che non pascoliana, e tale da rendere talora stranamente simile ad una 'terra desolata' anche il verde paesaggio del Vermont o del Massachusetts. Sicché, veramente « ...ben lungi dall'essere ovvie, ottimistiche, ortodosse, molte di queste poesie appaiono straordinariamente sottili e strane, esprimono un atteggiamento che, portato ai limiti estremi fa apparire il pessimismo come un'evasione fiduciosa »⁴⁵.

Siamo assai lontani dal fondamentale ottimismo della poetica trascendentalista. Il Thoreau, o l'Emerson, sono assolutamente estranei alle due 'paure' che sono alla base dell'angoscia del Frost, ed estranei al suo scetticismo religioso tanto più pervaso di reminiscen-

⁴⁵ R. JARRELL, *op. cit.*, p. 25.

ze calviniste del loro panteismo di marca romantica. Che il Dio cristiano possa essere causa o fonte dell'inquietudine è un concetto talora accennato nelle poesie del Frost, ma mai postulato chiaramente. Perfino nella *Masque of Mercy*, la possibile spiegazione della paura viene suggerita soltanto da Paolo:

Keeper:

Courage is of the heart by derivation,
And great it is. But fear is of the soul
And I'm afraid.

Paul: The fear that you're afraid with is the fear
Of God's decision lastly on our deeds
That is the fear of God whereof 'tis written (p. 641)

Ma il suggerimento viene subito respinto dagli altri, ed il poeta preferisce lasciarlo cadere, e poi oscuramente riaffiorare, e poi nuovamente venarsi di altre possibili interpretazioni, in una tecnica solo superficialmente conversativa, adottata proprio per tema che possa altrimenti sfuggire anche soltanto parte dell'«intensità» dell'argomento. Una tecnica che ricorda altri:

It's Greenwich Village cocktail party talk.
By-city talk (p. 617).

«The man with style — dice Cox — smiles at his own intensity — and so maintains it»⁴⁶.

È regola costante del Frost tentare di non lasciarsi prendere al laccio dall'argomento di carattere metafisico, e di trattarne casualmente, con voluta leggerezza. Ogni eventuale slancio 'trascendentale', è immediatamente mortificato in un riaffermarsi del suo amore per la terra, unico punto fermo di una realtà sempre incerta. Di nuovo siamo singolarmente vicini al Thoreau, o meglio alla sua migliore poesia, solo che nel poeta più recente la predilezione è scelta, ed il ritrarsi chiaramente consapevole. È la poesia di «Birches», che abbiamo già citato:

I'd like to get away from earth awhile
And then come back to it and begin over.
May not fate willfully misunderstand me

⁴⁶ S. Cox, *op. cit.*, p. 83.

And half grant what I wish and snatch me away
 Not to return. Earth's the right place for love
 I don't know where it's likely to go better.
 I'd like to go by climbing a birch tree
 And climb back branches up a snow-white trunk
 Toward heaven till the tree could bear no more
 But dipped its top and set me down again.
 That would be good both going and coming back.
 One could do worse than be a swinger of birches (p. 153).

Così, nel considerare i limiti e la portata del 'regionalismo', di Robert Frost, siamo tornati alla terra. La Nuova Inghilterra non più soltanto paesaggio naturale, né solo reminiscenza culturale e poetica, e nemmeno soltanto realtà dello spirito ma questo e quello e questo altro ancora, in un tutto che costituisce appunto il nucleo della poesia 'regionale' di Robert Frost.

Ci sarebbe ancora un aspetto da considerare, ed è l'aspetto più propriamente 'linguistico'.

Il Frost, fin nella sua prima maniera, tende a realizzare versi quanto più vicini possibile alla naturalezza della prosa e, più tardi, con l'apparire del dialogo e di personaggi nelle sue poesie, a quella della conversazione. I metri impiegati, tuttavia sono metri tradizionali che egli cerca di piegare alle proprie esigenze stilistiche: « He complicated his problem (and enriched his verse) by setting the traditional meters against the natural rhythms of his speakers' sentences »⁴⁷, si legge nella *Storia* di Spiller, Thorp et al. Il problema metrico del Frost non è dissimile da quello di taluni dei 'georgiani', vale a dire una rivitalizzazione di un metro glorioso fino a poter apparir logoro, il *blank verse* inglese. Quello che per i georgiani rimase tuttavia un tentativo quasi unicamente tecnico (« The blank verse medium here — ne dice lo Spender — though handed cleverly, forms a surface over the life of the poetry, like a dense varnish over a painting... Today these long poems... seem distinguished failures, perhaps because a generation aware of the dangers in English of the iambic pentameter cannot view them otherwise... It offers the possibility of many variations, but nearly all have been used already,

⁴⁷ W. THORP, *op. cit.*, pp. 1194-6.

and the bright look of newness in this metre seems to wear off more quickly than in any other »)⁴⁸, diviene nel Frost definitiva conquista poetica.

Egli parte da un'intuizione che alcuni anni più tardi dovrà essere raggiunta per via di ricostruzione sperimentale dai vari gruppi di linguisti che si accingevano ad un'analisi strutturale della lingua inglese: vale a dire l'esistenza di un certo numero di strutture base, di unità-base di intonazione e pronuncia, non soltanto rilevanti ai fini fonetici, ma essenziali a definire la vera natura sintattica e grammaticale della lingua inglese e pertanto da considerare e tener presenti nell'interpretazione del significato stesso della lingua⁴⁹. In una lettera del 2 febbraio 1915 il Frost scriveva ad un amico:

Remember a certain fixed number of sentences (sentence sounds) belong to the human throat just as a certain fixed number of vocals runs belong to the throat of a given kind of bird. These are fixed, I say. Imagination cannot create them. It can only call them up for those who write with their ear on the speaking voice⁵⁰.

Ed un anno prima aveva già espresso una sua ancora rudimentale poetica:

It may take some time to make people see — they are so accustomed to look at the sentence as a grammatical cluster of words... I have about decided to begin by demonstrating by examples that the sentence as a sound in itself apart from the word sounds is no mere figure of speech. I shall show the sentence sound saying all the sentence conveys with little or no help from the meaning of the words, I shall show the sentence sound opposing the sense of words, as in irony. And so I establish the distinction between the grammatical sentence and the vital sentence... A word more, we value the seeing eye already. Time we said something about the hearing ear — the ear that calls up vivid sentence forms.

We write of things we see and we write in accents we hear. Thus we gather both our materials and technique with the imagination from life; and our technique becomes as much material as material itself⁵¹.

⁴⁸ S. SPENDER, *op. cit.*, p. 153.

⁴⁹ Nel corso delle pagine successive ci si riferirà soprattutto al lavoro di GEORGE L. TRAGER e HENRY LEE SMITH JR., *An Outline of English Structure*, American Council of Learned Societies, Washington D. C., 1956.

⁵⁰ V. L. COX, *op. cit.*, p. 113.

⁵¹ *Id. id.*, pp. 111-2.

Quest'intuizione centrale associata ad un'acuta consapevolezza di una qualità tipica del verso inglese, che il Chatman in un articolo dedicato al problema recentemente apparso sulla *Kenyon Review* definisce: « ... its isochronism, that is the tendency to squeeze units into relatively equal time spans marked by stress pulses »⁵², lo guida nella sua battaglia di rinnovamento metrico, suggerendogli peraltro di condurre questa battaglia dall'interno, senza rifiutare lo stimolo e la sfida di un sistema metrico tradizionale, vale a dire impostato su di un sistema di convenzioni grafiche anziché fonetiche, ma appunto cercando di rinvigorirne gli effetti inserendo in questa struttura astratta, anche le convenzioni e le regole della lingua parlata, e conciliando, fin dove possibile, le diverse ma non opposte esigenze.

Che questo sforzo sia stato, in larga misura, coronato dal successo, è dimostrato dal fatto che questa caratteristica della poesia del Frost non viene ignorata da nessun lettore o critico del nostro poeta, dagli inizi ai nostri giorni, anche se non sempre essa è giudicata con favore.

The poems are written for the most part in blank verse which does not hesitate to leave out a syllable or put one in, whenever it feels like it... It suggests the hardness and roughness of New England granite. It is halting and maimed like the life it portrays unyielding in substance, and broken in effect.

That Mr. Frost has justified the liberties which he has taken with an ancient and dignified metre is evident⁵³.

A queste parole di lode della Lowell fa riscontro la critica dello Winters:

Frost early began his endeavor to make his style approximate as closely as possible the style of conversation. But poetry is not conversation... Conversation is the most careless and formless of human utterance; it is spontaneous and unrevised, and its vocabulary is commonly limited. Poetry is the most difficult form of human utterance... The two forms of expression are extremes, they are not close to each other⁵⁴.

⁵² S. CHATMAN, « Robert Frost's *Mowing*: an inquiry into prosodic structure », in *Kenyon Review*, XVIII, 3, p. 421.

⁵³ A. LOWELL, *op. cit.*, p. 128.

⁵⁴ Y. WINTERS, *op. cit.*, p. 418.

Due modi, come si vede, di valutare l'esperimento, ma che esso sia, nel complesso, largamente riuscito in quanto tale è indubbio. Ne è conferma l'analisi che il Chatman fa, nell'articolo ora citato, di una celebre poesia del Frost, « Mowing », una breve lirica, non dialogata, e quindi nemmeno delle più tipiche di certo sperimentalismo frostiano. L'analisi è condotta tenendo presente il carattere 'orale' della poesia del Frost ed utilizzando le tecniche suggerite dalla moderna linguistica descrittiva, per tentare d'identificare la reale struttura della complessa e spesso sconcertante prosodia del Frost. « My procedure — dice il Chatman — was to compare eight performances of the poem — one of them Frost's — in order to distinguish variations in intonation patterning, and to describe, if possible, their significance. The performances were tape-recorded, line by line, so that each line would appear to be read consecutively by eight separate voices »⁵⁵. In via di interpretazione critica, i risultati sono interessanti anche se l'analisi metrica non mi sembra raggiungerne di definitivi, né, soprattutto, di rivoluzionari, tranne forse quello di mettere in luce questo aspetto 'orale' della poesia del Frost che permette che gli strumenti prestati da Smith e Trager possano essere utilizzati per il Frost fallendo, invece, quando applicati alla poesia del Donne⁵⁶.

Né il Chatman, tuttavia, né alcuno degli altri critici che l'hanno preceduto, riescono a dare dimostrazione di un fatto che viene invece ripetutamente affermato a proposito del Frost, fino a divenire parte preponderante del mito del 'poeta della Nuova Inghilterra', vale a dire che questa sua lingua poetica, così orientata verso il 'parlato', si identifichi con il particolare 'dialetto' della Nuova Inghilterra.

Un'analisi di alcune delle poesie più significative di Robert Frost, compiuta con una certa cautela ed attenzione, non rivela nessun 'localismo', né di vocabolario né di costruzione sintattica o grammaticale; se la poesia del Frost è *locale*, essa lo è soltanto per le ragioni di carattere culturale, spirituale ed ambientale (vorrei quasi dire di gusto figurativo) a cui abbiamo cercato di accennare precedentemente, non certo perchè essa tenda mai a divenire vernacolare. Non stupisce

⁵⁵ S. CHATMAN, *art. cit.*, p. 425.

⁵⁶ A. STEIN, « Donne's Prosody », in *Kenyon Review*, XVIII, 3, p. 439.

dunque che il tentativo di un giovane studioso italiano del Frost di tradurre il nostro poeta in vernacolo toscano, sia stato presto abbandonato come impossibile. Fidiamoci, del resto, a questo proposito, delle parole del Frost:

They call me a New England dialect poet — egli disse non molti anni fa —. Not so you'd notice it. It was never my aim to keep to any special speech, unlitrary, vernacular or slang. I lay down no law to myself there.

What I have been after from the first consciously and unconsciously, is tones of voice. I've wanted to write down certain brute throat noises so that no one could miss them in my sentences. I have been guilty of speaking sentences as a mere notation for indicating them. I have counted on doubling the meaning of my sentences with them. They have been my observation and my subjectmatter. I know what I want most to do. I don't do it often enough⁵⁷.

Sembrerebbe strano chiudere questi appunti sull'arte di un poeta complesso e ricco come Robert Frost con delle annotazioni aridamente ed esclusivamente tecniche, se non si fosse certi che proprio il particolare attaccamento del Frost ai problemi anche tecnici della composizione, rappresenta la chiave della sua complessità e problematica morale, come uomo e come poeta.

In un mondo leopardiano, in cui l'uomo sente quotidianamente di essere sopraffatto dalla natura da cui proviene, in cui il senso della colpa, pur non mai approfondito o definito (o forse proprio per questo) comunica angoscia ed inquietudine, anche il Frost, come già il Thoreau, trova la pace nell'immutabile vittoria dell'immagine o del verso: « Tragedy, yes. — cita il Cox — There is always tragedy. That is what life is. But you must have heard me say a good many times that nothing is so composing to the spirit as composition.

We make a little order where we are, and the big sweep of history on which we can have no effect doesn't overwhelm us »⁵⁸.

BIANCAMARIA TEDESCHINI LALLI

⁵⁷ S. Cox, *op. cit.*, p. 110.

⁵⁸ *Id. id.*, p. 174.

