

POE NELLA CRITICA ITALIANA *

È impressione diffusa che la 'fortuna' di Edgar A. Poe in Italia sia limitata al campo delle traduzioni della sua opera narrativa e poetica. E quando, tra l'altro, si osservasse che anche la critica non è rimasta indifferente all'interesse che egli va suscitando da circa un secolo a questa parte presso un ormai vasto e vario pubblico di lettori, potrebbe rimanere il dubbio che essa abbia subito, nella valutazione della sua opera, l'influenza di quella francese. Oppure, fermo restando un certo riconoscimento dell'attenzione volta al Poe dalla critica italiana, si potrebbe esser tentati di credere, ad esempio con uno studioso quale Jay B. Hubbel¹, che gli studi italiani sull'autore americano « non sono stati numerosi, o particolarmente significativi », e che di tutti basta ricordare l'*Edgar Poe* di Federico Olivero².

Ma in realtà, né gli scritti del pur paziente e dotto Olivero sono il miglior contributo italiano agli studi del Poe, né mancano contributi « particolarmente significativi » sull'argomento.

Si dovrà anzitutto dire, così, che la disposizione dei critici italiani verso l'opera del Poe, è stata generalmente obiettiva e mai ciecamente elogiativa³. Il che è particolarmente degno di nota quando

* Il presente studio è tratto da una tesi di laurea discussa nell'Università di Bari.

¹ JAY B. HUBBEL, « Poe », in *Eight American Authors, A Review of Research and Criticism*, edit. by FLOYD STOVALL, New York, 1956.

² *Ibid.*, p. 42. L'opera segnalata da Hubbel è l'edizione in inglese, aumentata (e cioè la seconda, a cura di DANTE MILANI, Torino, 1939) di *Edgar Allan Poe*, Torino, 1932.

³ Incontrollati entusiasmi si sono avuti invece, ma molti decenni fa, per la personalità del poeta; essi, tuttavia, sono stati anche aspramente criticati. Così il Gargiulo rimproverava il Bresciano di aver voluto rifare il ritratto di quel « Poe convenzionale che oscilla tra la canaglia e il mattoide » (ALFREDO GARGIULO, Recensioni in *La Critica*, vol. III [1905] [11 ediz.] 1912, p. 310), con la inevitabile conseguenza che « non gli può dispiacere di sentirsi dire che ora, in Italia, il tono della sua apologia sarebbe appena tollerabile innanzi ad una edizione molto popolare dei *Racconti straordinari*. E forse nemmeno » (p. 311). In seguito l'Orsini rileverà che in Italia « c'è ancora chi si entusiasma per l'antico mito di Poe, celebrandolo enfaticamente campione contro la stupida morale borghese, come fa P. Baratono nel suo *Profilo di Poe* (G. N. GIORDANO ORSINI, « Il segreto di Edgar Poe », in *La cultura*, vol. VI, fasc. 10, 1927, p. 454, n. 3). E di entrambi il Bresciano e il Baratono si lamenterà

un autore, come il Poe, abbia attirato una quasi babele di atteggiamenti critici, una parte dei quali è possibile scindere in due correnti principali: quelli determinati dallo scarso consenso, e, in tempi passati, anche dal risentimento⁴ dei New Englanders per eccellenza, per aver Poe predicato un «vangelo d'arte in un'età senz'arte»⁵, e per aver fermamente accusato i pericoli del monopolio della cultura da quelli esercitato, nonché condannato la vacuità della maggior parte della letteratura americana contemporanea; e quelli espressi da una critica troppo entusiasta — che non è soltanto quella francese. Si aggiunga a questa già complessa situazione la confusione creata intorno alla sua opera e alla sua personalità dalla critica scientifica o pseudo-scientifica, e ci si renderà conto di come già per questo motivo, alla critica italiana possa attribuirsi una sua validità.

Interessandoci in primo luogo di alcuni fra gli studi più significativi sulla poetica del Poe, prendiamo ad esaminare il contributo di Pasquale Jannaccone⁶, già noto per un suo interessante studio prosodico su Whitman (*La poesia di Walt Whitman e l'evoluzione delle forme ritmiche*, Torino, Roux e Frassati, 1898), e al quale spetta un riconoscimento anche dal punto di vista storico, essendo stato il primo studioso italiano a occuparsi seriamente della teoria estetica del Poe; riconoscimento tanto più doveroso quando si consideri che egli è stato anche il primo, da noi, a condurre la sua esegesi critica non soltanto attraverso i tre scritti teorici più noti

ancora il Donini, dicendo che i loro ritratti di Poe sono «tanto falsi e arbitrari quanto le famose calunnie del Griswold» («Il Poe nella letteratura italiana», in *Macstrale*, dic. 1941-genn. 1942, p. 46 del n. di dic.). Anche il Papini, mossosi a scrivere un breve profilo biografico del poeta americano, faceva leva sul fantastico, e, ancor più del Bresciano e del Baratonò, sul gratuito, per aumentare l'effetto del fantastico. Così, la vita del Poe veniva riguardata come «la più 'straordinaria' delle sue novelle: mistura spaventevole di grottesco, di stravagante, di patetico, di funebre e di orribile» (GIOVANNI PAPINI, «Edgaro Poe» (1908), *Ritratti stranieri*, Firenze, 1932, p. 173).

⁴ Si veda in proposito, tra altri scritti, quello introduttivo a Poe («Edgar Allan Poe, Introduction») di EDMUND WILSON, in quella interessante antologia storica, curata dallo stesso, che è *The Shock of Recognition* (New York, 1943, accresciuta e ristampata nel '56).

⁵ VAN WYCK BROOKS, *The World of Washington Irving*, New York, 1944, p. 483.

⁶ PASQUALE JANNACCONE, «L'estetica di Edgaro Poe» in *Nuova Antologia*, III serie, vol. LVIII, luglio-agosto 1895.

del Poe, ma anche e soprattutto attraverso gli scritti critici, sino allora generalmente ignorati in Italia, e tuttora poco noti, e gli appunti marginali⁷ che prepararono e anticiparono la stesura dei tre saggi suddetti.

Essendosi reso conto della frequenza con cui Poe riprende alcuni temi e principî in scritti differenti, lo studioso perspicacemente indicava sin da allora la via da seguire per un retto intendimento della poetica del Poe, ritenendo necessario e utile « riunire la sua dottrina estetica, raccogliendo, ordinando, fondendo, spiegando e correggendo gli uni per mezzo degli altri, i vari frammenti in cui essa è dispersa » (p. 349); e riteneva altresì utile « rintracciare di qualcuna di quelle opinioni la via ond'essa giunse all'intelletto di Poe, e spiare come questo l'accogliesse, la modificasse, o l'adattasse, imprimendovi il suggello della propria originalità » (p. 324). Venivano così affrontati alcuni aspetti e problemi che, pur non discussi in profondità, erano tuttavia interpretati e risolti in modo accettabile, sì che le acute osservazioni e giudizi e raffronti dello studioso avrebbero ben potuto indirizzare le ricerche successive sulla poetica del Poe e sull'opera tutta.

Naturalmente il rapporto di Poe con Coleridge è uno dei primi ad esser preso in esame, e va notato, a merito dello studioso, che, in un tempo in cui le ricerche erudite sulle fonti dei principî estetici poeschi avevano appena preso l'avvio, egli già escludeva da parte del Poe una conoscenza diretta dell'estetica kantiana, e particolarmente degli scritti di Schelling, parecchie delle cui idee, riportate quasi di peso nella *Biographia Literaria*, vennero sì riprese da Poe, ma adattate per tutt'altri fini e con tutt'altra concezione, sì che « quasi quasi non le riconosceremmo più » (p. 323).

Interessante è anche che lo studioso, pur avendo rilevato la particolare concezione idealistica che Poe ebbe dell'arte (tanto da poter dire con ragione che « nessuna concezione dell'arte è forse giunta a più alte cime d'idealità » (p. 325)), tenesse a sottolineare

⁷ I primi, a quel che ci risulta, a fornire la traduzione di una scelta di *Marginalia*, furono il Garrone e il Ragazzoni — in una edizione di un certo interesse storico, sempre nell'ambito degli studi italiani su Poe —, i quali li definivano « per la maggior parte, scritti critici e filosofici » (*Edgar Allan Poe*, a cura di F. GARRONE e E. RAGAZZONI, Torino, 1896, p. 217).

« come in lui si contemperassero l'idealità dei principî e la praticità degli scopi, come nel suo essere non contrastassero, ma si fondessero con lieve predominio ora dell'una ora dell'altra, la disposizione poetica e la ragion matematica » (p. 346), argomento difeso anche dallo stesso Poe, ma convalidato *ab externo*, in questo caso, dallo Jannaccone, il quale non stupiva di tali qualità nel più americano discendente d'irlandesi, perché « tutti sanno come l'accoppiamento delle doti pratiche ai sentimenti ideali sia uno dei caratteri più prominenti della razza anglosassone » (p. 347). Sulla base di queste ed altre osservazioni lo studioso perveniva ad una accettazione dei canoni su cui è basata la poetica e l'arte del Poe, esprimendo anche un giudizio positivo sulle loro moralità.

Se parecchi sono i dati positivi e interessanti del saggio dello Jannaccone, sia quando lo studioso esprima il suo giudizio che quando illustri il pensiero del Poe, esso denuncia pure limitazioni (basti ricordare, in proposito, la tendenza a considerare la poetica del Poe come concepita quasi esclusivamente per la ricerca di un effetto, che non è rigorosamente quello inteso dal Poe), che tuttavia non ne sminuiscono l'importanza nel *corpus* degli studi italiani.

Un altro studioso che ha il merito di aver delincato il nucleo della poetica del Poe in base ad una larga conoscenza dei suoi scritti, è Salvatore Rosati, in un saggio che si è fatto benissimo a ripubblicare⁸, e nel quale, oltre ad aver toccato i salienti della poetica poesca con discorso rapido ma penetrante, lo studioso ha fermato l'attenzione su un aspetto abbastanza importante del problema critico-letterario del Poe, e cioè sui motivi che orientarono la sua poetica verso una concezione mistica ed estetica dell'arte, e sulla irresolubilità del dualismo teorico-pratico di tale concezione.

È innegabile, in quanto ai motivi che orientarono Poe alla formulazione di alcuni dei suoi principî estetici, che le circostanze esteriori — dal Rosati rintracciate nella necessità, da parte del Poe, di polemizzare con le idee e i gusti letterari dei suoi contemporanei⁹ —

⁸ SALVATORE ROSATI, « Edgar Poe » (1943), *L'ombra dei padri*, Roma, 1958.

⁹ Con riferimento alla sua attività di critico, la necessità dei motivi polemici, in Poe, è sostenuta e giustificata anche da Audea: « L'opera critica del Poe, come quella di qualsiasi critico deve essere considerata alla luce dell'atmosfera letteraria

possono sollecitare verso determinate situazioni (ed è questo il caso di *The Philosophy of Composition*, in parte concepita appunto per opposizione al semplicismo da cui nasceva e di cui si alimentava la letteratura del tempo); ma d'altro canto è anche chiaro che non è facile affermare ripetutamente delle idee soltanto per andare controcorrente. Insistere insomma nell'affermazione che Poe pervenne alle posizioni principali della sua poetica quasi unicamente per opposizione agli intendimenti dei suoi contemporanei circa la natura e il fine della poesia, non ci pare del tutto giustificato.

Volendo, ad esempio, considerare le « tendenze mistiche » del Poe soltanto come atteggiamento polemico contro la concezione didattica ed « evangelica » della poesia, ci si dovrebbe chiedere se tali tendenze erano veramente una novità nell'Ottocento americano, perché anch'esse fossero in lui prospettate, nient'altro che in una luce di opposizione¹⁰. Si consideri, infatti, che un suo grande contemporaneo fu ritenuto addirittura il sommo sacerdote del misticismo (almeno in teoria), e che Poe stesso definì « *Mysticism for mysticism's sake* » il carattere piuttosto esteriore di tale atteggiamento in Emerson e nei trascendentalisti suoi seguaci. Ma a parte l'accusa, non del tutto ingiustificata, il fatto che il misticismo di Emerson si ricolleggi all'idealismo germanico, e sia di chiara natura intellettuale, tanto ottimista da voler essere razionale anche quando è interessato a problemi trascendentali, e rivolto, in ultima analisi, alla vita pratica; mentre quello del Poe si ricollega altrettanto chiaramente a quello platonico e dei Padri della Chiesa (e si richiama, per vari aspetti, a quello di

che la provocò. Nessun critico... tenta veramente di ascrivere verità eterne intorno all'arte; egli è sempre polemico e combatte contro le caratteristiche concezioni errate, stupidità e debolezze dei suoi contemporanei » (F. A. Poe, *Selected Poems and Prose*, edit. with an Introduction by W. H. Auden, New York, 1950, pp. XI-XII). Naturalmente, affermazioni come queste, che pur sono per certi versi opportune, se restano a questo stadio vanno prese in senso generale, perché se, come nel nostro caso, Poe per certi aspetti si allontanò e si contrappose al suo tempo, per altri egli è nel pieno della storia letteraria, e sociale, a lui contemporanea; e non esitiamo ad affermare ciò, benché la legittimità della sua appartenenza a tale storia sia stata a lungo negata da critici particolarmente prevenuti contro tutto ciò che non fosse tipicamente 'yankee'.

¹⁰ Si può consentire, in proposito, col Nencioni, il quale, in un saggio sui poeti americani, dedicava la sua attenzione particolarmente a Poe come a uno dei poeti rappresentativi del carattere essenziale dell'800 poetico americano, appunto il misticismo (ENRICO NENCIONI, « I poeti americani » (1885), in *Saggi critici di letteratura inglese*, a cura di Giosuè Carducci, Firenze, 1897).

Plotino, di Böhme, di Swedenborg, di Pascal) — un misticismo che non può concepire l'atto razionale come mezzo di conoscenza della divinità, ed essendo di natura emotiva si affida all'intuizione estatica come tentativo di cogliere « glimpses » dell'essenza trascendentale; tutto ciò, dunque, ci aiuta da una parte a scartare l'idea che soltanto Poe, nell'America dell'800, coltivasse tendenze mistiche, e dall'altra ci traccia, piuttosto, le linee della differenza fra il misticismo poesco e quello emersoniano, il quale ultimo diede carattere distintivo al pensiero se non alla letteratura americana dell'800 non meno che la tendenza didattica, longfellowiana, in poesia.

Quanto al dualismo inconciliabile tra fini propostisi e mezzi usati, cioè « tra l'altezza del 'sentimento poetico' che, insito nell'uomo è per il Poe una prova dell'immortalità dell'anima e ha per fine 'la creazione della bellezza soprannaturale' da una parte, e i mezzi per determinarlo (allucinazione metodicamente coltivata, agenti esterni che operano sul fisico, ecc.) dall'altra » (p. 47), può darsi che, come afferma il Rosati, Poe intenda che si possa giungere al sentimento poetico attraverso l'allucinazione quale verrebbe suggerita da un racconto come *Berenice*; ma è anche da tener presente che varie volte, nei saggi critici e nelle prose, Poe afferma che è attraverso la contemplazione estatica delle forme sensibili di bellezza, cioè delle forme di bellezza che l'occhio « attraverso il velo dell'anima » percepisce nella natura, che è indotto nel poeta il sentimento poetico. E si pensi non soltanto al lungo paragrafo conclusivo di *The Poetic Principle*, e ad altri saggi, tra i quali quello su Drake e Halleck, e su Longfellow, ma anche a scritti come *The Domain of Arnheim*, *Landor's Cottage*, e altri, dove la natura è sentita come mezzo di comunicazione tra l'uomo e la divinità; è da questa comunicazione, spiega Poe, che l'uomo è portato a 'sentire' poeticamente e a desiderare di esprimere altrettanto poeticamente il suo sentimento. Abbiamo, inoltre, altri luoghi, particolarmente nei *Marginalia*, dove Poe ci indica chiaramente come la sua esperienza del trascendente avvenisse, come in altri grandi mistici, in quei rari momenti di estatico rapimento — l'« apex mentis » di S. Bonaventura — in cui l'anima è condotta, com'egli scrive (A Chapter of Suggestions, V), a contemplare, agli stessi confini dei 'grandi segreti', le cose celesti ed eterne,

ad ascoltare le melodie di un mondo più felice; oppure in altri momenti, di swedenborghiane percezioni sinestesiche, ben noti alla sua natura sensibilissima, in cui, come dirà più tardi il Baudelaire, i sensi acquistano «l'espansione delle cose infinite», attingendo «all'inesauribile fondo dell'universale analogia»¹¹.

Inteso in tal modo il mezzo per determinare il sentimento poetico, apparirà chiaro che si può difficilmente parlare di scissione tra fine (elevazione dell'anima) e mezzi (mistica contemplazione delle forme di bellezza che sono al tempo stesso, platonicamente o keatsianamente, anche forme di verità naturale, fisica, etica, e spirituale).

Tutto ciò per quanto riguarda il dualismo in sede teorica. C'è invece da consentire con lo studioso dov'egli afferma che tale dualismo rimane a volte non risolto sul piano pratico. Il rilievo torna particolarmente giusto quando si pensi a poesie come *The Raven* e *The Bells*, che si avvalgono di una vera strategia tecnica entrambe per un effetto recitativo e per un'idea ossessiva che tende a cancellarsi in una travolgente musicalità.

Effettivamente, benché Poe, con intuizione che le moderne poetiche hanno confermato, mettesse a disposizione del fine da raggiungere (quell'«effetto» che lo stesso Rosati interpreta nel suo giusto significato) mezzi che non fanno disdoro alla qualità positiva dell'opera d'arte, e cioè il concorso e della facoltà fantastica e della facoltà raziocinativa, ciascuna nella sua imprescindibile funzione accanto e non al di sopra dell'altra, egli si sentì poi sollecitato da circostanze esteriori — e qui torniamo al motivo polemico considerato dal Rosati — ad insistere sulla necessità di servirsi particolarmente di quella, delle due, che era tenuta in minor considerazione dai suoi contemporanei, appunto la facoltà raziocinativa, stigmatizzando così, con esempi quasi paradossali, il vieto sentimentalismo romantico, ma pagando al tempo stesso la sua audacia appunto con una poesia che non risponde all'equilibrio della sua poetica; e questa è cosa ormai scontata nella valutazione della sua produzione poetica.

Un'altra nota interessante del saggio del Rosati è quella in cui lo studioso rileva, contro chi ha accusato Poe di aver esposto a po-

¹¹ CHARLES BAUDELAIRE, «Victor Hugo», in *Il Meglio*, Milano, Longanesi, 1955, p. 307, *passim*.

steriori i suoi principî sull'arte e sul metodo compositivo, quasi dettando legge dalle sue limitate possibilità creative, che « non si potrebbe forse citare nessuna poetica in cui non giuochino, in misura maggiore o minore, le peculiari tendenze e possibilità del poeta che la concepì » (p. 43). Osservazione giusta, e che trova riscontro anche nel giudizio di critici che hanno avuto modo di rendersi personalmente conto della legittimità di teorie letterarie formulate a posteriori. Lo conferma tra altri il Tate¹², ed Eliot scriverà:

Nessun poeta, quando scrive la propria « art poétique », dovrebbe sperare di star facendo di più che spiegare, razionalizzare, difendere o preparare la via per la sua stessa pratica... Egli può credere di star stabilendo leggi per tutta la poesia; ma ciò ch'egli ha da dire e che è degno d'esser detto, si riferisce strettamente al modo in cui egli stesso scrive o vuole scrivere: sebbene possa essere ugualmente valido, nonché d'estremo aiuto, per i suoi immediati successori¹³.

Altri giudizi meriterebbero d'essere rilevati nel saggio del Rosati, (come pure, tra le altre note, quella dell'affermata influenza del Poe sui simbolisti francesi, influenza che, nonostante alcuni tentativi¹⁴, un esame obiettivo potrà meglio chiarire e definire nella sua portata ma mai negare), che si inserisce certamente fra quelli che non vanno trascurati per una successiva compiuta visione organica della poetica del Poe.

Un serrato schema sistematico alla poetica poeica, in vista del fine ultimo ricercato dal Poe, ossia la creazione di una poesia pura,

¹² ALLEN TATE, « Narcissus as Narcissus », *On the limits of Poetry*, New York, 1948.

¹³ T. S. ELIOT, « From Poe to Valéry », in *Literary Opinion in America*, edit. by M. D. ZABEL, New York, 1951, p. 631.

¹⁴ Recente, ad esempio, è quello di JOSEPH CHIARI (in *Symbolisme from Poe to Mallarmé*, *The Growth of a Myth*, London, 1955), il quale, pur proponendosi di guardare al problema della influenza del Poe su Mallarmé « con mente aperta » (p. 3), poi, attraverso centosettanta pagine, e con argomentazioni che trarrebbero in inganno i lettori meno preparati nella conoscenza del Poe, non fa che difendere l'assoluta indipendenza di Mallarmé, come pure Baudelaire e Valéry, ma soltanto « come uomo e personalità » (p. 166) (il che vale in parte, come generalmente si sa, soltanto nel caso del Baudelaire), non come critico e poeta e pensatore. *Ab uno disce omnes*. Non si può infatti tentare, con altrettanta o maggior dose di ostinazione di buttar giù « un mito » che non è proprio un mito, di stornare l'interesse critico dal debito letterario che lega decenni di letteratura francese a un poeta americano.

lo fornisce Luciano Anceschi, in una sezione specifica di quel suo interessante studio d'estetica¹⁵ che va dal classicismo al romanticismo inglese, a Poe, a Baudelaire, al simbolismo francese, nelle linee generali, ma capace di risalire, in quelle particolari, attraverso le già individuate « correnti ritornanti », fino a Plotino e Platone, per scendere fino a Croce e all'Ungaretti, e prospettare altre ricerche, intendendo, lo studioso, compensare il rigido concetto di autonomia, come esso si è talora manifestato, con l'altro di eteronomia, entrambi necessari per l'equilibrio di una sana e vitale concezione dell'arte, arricchita, appunto, da quella feconda dialettica.

Ora, se il richiamo a Poe, costante in vari luoghi del libro, è necessario a proposito di un rigido momento d'autonomia — risultato, quest'ultimo, del tentativo di correzione di un gusto diffuso per una arte eteronoma (leggasi, qui, moralistica) —, esso corre il solito rischio, quello di essere esaurito in tale enunciato, sì che, dopotutto, par di passare, con Poe, da una crisi ad un'altra crisi, dalla monovalenza del concetto d'eteronomia, alla monovalenza del concetto d'autonomia. Ciò accade quando si perde di vista, come ad un certo punto avviene all'Ancheschi, il fatto che gli argomenti morali non furono scartati dal Poe nella sua concezione dell'arte, bensì coesistevano con l'argomento principale (la poesia per sé; la bellezza come primo tema e fine ultimo della poesia), sia quand'egli parlava della bellezza come elevazione dell'anima, sia quando, indicando « a few of the simple elements which induce in the Poet himself the true poetical effect »¹⁶, cioè alcuni dei temi cui il poeta dovrebbe ispirarsi, e che sono le diverse manifestazioni (cosmica, naturale, fisica, spirituale, morale) della bellezza, specificava, in quanto a questi due ultimi aspetti, che essa risiede particolarmente « in the faith, in the purity, in the strength, in the altogether divine majesty » dell'amore della donna (ed è qui, come in altri simili momenti, opportuno il richiamo alla concezione stilnovistica); e « in all noble

¹⁵ LUCIANO ANCESCHI, « E. A. Poe e la fondazione della poesia pura », cap. I, sez. IV, *Autonomia ed eteronomia dell'arte. Sviluppo e teoria di un problema estetico*, Firenze, 1936 (ora ristampato, 1959).

¹⁶ « The Poetic Principle », l'edizione qui seguita è quella curata da M. ALBERTON e H. CRAIG, *Representative Selections, with Introduction, Bibliography, and Notes*, American Book Company, 1935, p. 400.

thoughts — in all unwordly motives — in all holy impulses — in all chivalrous, generous, and self-sacrificing deeds »¹⁷.

E ancora quando parlava delle qualità dell'autore dell'opera d'arte, cioè dell'uomo di genio — il che ci dà anche una misura immediata dell'infinita distanza che lo separa dai decadenti ad oltranza, essendo la sua concezione quella della più « elevata nobiltà morale »: « Not only do I think it paradoxical to speak of a man of *genius* as personally ignoble, but I confidently maintain that the *highest genius* is but the loftiest moral nobility »¹⁸; o quando ancora parlava di una « under-current of meaning » (cioè dell'argomento morale) altrettanto presente in una poesia quanto l'« upper-current » (la bellezza, d'intonazione, come s'è visto, ben diversa da quella decadente), e rispetto a quest'ultima fatta secondaria per motivi in parte polemici, in parte, esemplificando, crociani (e si veda quanto diremo più avanti, a proposito del Croce); o infine quando alludeva, direttamente o indirettamente, al mondo morale, in tanta parte della sua opera.

In conclusione, non è forse inopportuno rilevare anche a proposito di questo argomento l'innegabile equilibrio cui continuamente tene il Poe nei vari campi che si dovrebbero studiare in relazione tra loro. Insomma, quell'« esperta sintesi » che lo stesso Anceschi rilevava in ogni periodo — che è, come a dire, in ogni pensiero in sé compiuto — dei saggi critici e teorici del Poe (p. 83); quella « coesistenza » e quell'« accordo di facoltà » di cui parlava lo Jannaccone; la netta individuazione fatta dal Lombardo del duplice atteggiamento di Poe di fronte alla letteratura americana dell'Ottocento, cioè di un'esaltazione-condanna di essa, nel senso che proprio dall'« esaltazione, dalla consapevolezza delle 'risorse' americane, nasce, in Poe, l'esigenza di un atteggiamento più critico verso la nuova letteratura »¹⁹; la notazione del Lowell (prima che tra lui e il Poe intervenissero degli screzi) che la « tendenza della sua mente all'analisi equi-

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ « Marginalia », *op. cit.*, p. 425.

¹⁹ AGOSTINO LOMBARDO, « L'America e la letteratura », in *Criterio*, n. 5, maggio 1957, p. 380.

libra quella poetica»²⁰, così come nei racconti egli «combina in modo veramente considerevole due facoltà che si trovano raramente unite...»²¹; la ripetuta affermazione dello stesso Poe che nelle menti più alte non esiste contrasto fra le facoltà logiche e quelle ideali; e infine, si può aggiungere, l'accettazione parziale e il parziale rifiuto della tradizione inglese (una necessità contingente che anche qui trova in Poe il soggetto più adatto per farsi avvertire), la sua insistenza, dai primi tempi, sulla necessità della presenza e del valore musicale e del valore concettuale in poesia, come pure l'equilibrio (raggiunto nella fase più matura della sua esperienza artistica) del concorso, nella creazione dell'opera d'arte, e della fantasia e della ragione, ecc. Tutto ciò, tutto il vario dualismo che nei momenti migliori si risolve sempre in sintesi, ci può fornire un'ulteriore ragione, su un piano diverso, e, vorremmo sperare, non del tutto gratuito, della difficoltà di relegare il Poe su posizioni rigorosamente monovalenti; cioè in definitiva della possibilità di riconoscere in Poe la presenza di un altro sistema dialettico, quello tra arte e moralità, sistema che se non è di quel genere che può corrispondere alle esigenze, poniamo, del teatro drammatico, o di un'opera narrativa a sfondo drammatico, è d'altra parte, pensiamo, sufficiente nel campo più insistito dal Poe, cioè la poesia lirica; la quale ha sì, in lui, i suoi momenti altamente drammatici, ma essi sono risolti, appunto, in chiave lirica.

Ma, a parte il continuo richiamo a Poe, è l'accennata sezione specifica del lavoro di Anceschi che immetteva nel vivo dei problemi particolari connessi con la figura letteraria e artistica del Poe, distaccando innanzitutto, in virtù del valore della tradizione culturale, la sua appartenenza ai *poètes maudits*, e rivolgendo l'attenzione ai suoi saggi critici e teorici, nelle cui pagine «o si conclude o si esaurisce una sottile tradizione di problemi estetici e artistici o essa si trafila e vive in nuovi atteggiamenti o se ne forma e se ne inizia un'altra» (p. 83). Ben vedeva, dunque, l'Anceschi, che l'esperienza culturale ha semmai arricchito il pensiero del Poe, non, come si ri-

²⁰ J. R. LOWELL, «Edgar Allan Poe», in *The Shock of Recognition*, cit., p. 15.

²¹ *Ibid.*, p. 14.

pete talora, negandogli originalità, che si sia sovrapposta o sostituita ad esso:

Le riflessioni estetiche di Poe si muovono, così, sempre nel campo, per così dire, obbiettivo, nel campo, cioè delle esperienze che gli sono offerte dalla cultura e, insieme, nel campo subiettivo della sua esperienza letteraria dalla quale ricevono nuove forze, nuovo significato e nuova colorazione (*ib.*).

Ed era interessante, notare come già egli considerasse il Poe bari-centro di una triade culturale: americana — « ch'egli porta, per i problemi di estetica letteraria, improvvisamente, ad un alto grado di maturità » (p. 84), — inglese, e francese.

Non è ingiustificato da parte dell'Aneschi parlare, a proposito dell'estetica del Poe, piuttosto che di un'*arte poetica* o di un'*estetica normativa*, di un'*estetica concettuale*, quale si può desumere dagli scritti critici e teorici (e particolarmente dal *Principio Poetico*) in cui si è venuta studiando e definendo la natura e i fini della poesia passando da quella (non in ordine consequenziale) alla considerazione di una « nuova *estetica precettistica* », in cui si definiscono i mezzi per realizzare tale poesia, e che si desume dalla *Filosofia della Composizione*; piani di ricerche, entrambi, che sono unificati dall'« aspirazione a quell' 'assoluto poetico', che, poi, come ormai è facile vedere, è il raffinato prodotto di tutta una tradizione di cultura » (p. 99), che però non è soltanto quella inglese, o quella risultante dalla accennata triade, ma che va parecchio più in là, essendo arricchita, dobbiamo aggiungere, da quella vasta riflessione in vari campi dal sapere cui si sottomise il pensiero del Poe.

La poesia pura come poesia fondata da quell'estetica concettuale e perseguita dall'estetica precettistica, doveva essere naturalmente l'unica poesia possibile, per Poe. E l'Aneschi, attraverso lo svolgersi di un processo di depurazione, seguito forse con eccessiva puntualità per quanto riguarda la considerazione generale dell'arte, — che il vero campo del Poe, è in definitiva quello della poesia, e segnatamente della *poesia lirica* (ed è, ci sembra, in tal modo scusabile la « parzialità » (p. 103) della posizione del Poe, o di quanti altri mai da artista teorico abbia pubblicamente definite le leggi della sua arte) mentre il campo dell'arte è effettivamente molteplice, fluttuante, va-

stissimo, — perveniva alla schematizzazione del concetto di poesia pura, vista esattamente come poesia *per sé* ma non esauribile in quel concetto.

Se la schematizzazione della concezione poeica di poesia pura fatta dall'Aneschi non è rigorosamente ortodossa (non nel suo disegno organico che a questo luogo è estraneo, ma nelle linee prese in esame) essa tuttavia, colta nel suo momento cruciale, converge quasi totalmente là dove è stata condotta:

Al di là di ogni valutazione della poesia in rapporto alla sua estensione, al di là di ogni scopo moralistico e pedagogico, e didascalico, al di là di ogni contenuto morale, filosofico o scientifico, al di là di ogni realismo, naturalismo, sensualismo, al di là anche del sentimento, anzi, al di là di ogni contenuto concreto e definito, e al di là di ogni tendenza dispersiva al racconto e al discorso, al di là, in fine, di ogni valutazione che ponga il valore della poesia in qualche cosa di estraneo ad essa, la poesia trova in se stessa la propria ragione d'essere e la propria dignità (p. 103).

Perfettamente ortodosso è invece il giudizio complessivo sulla estetica:

Quello stesso risultato che il Poe ha ottenuto nella sua opera poetica e letteraria, cioè quello di aver cristallizzato il romanticismo, assumendo i dati del sentimento e della sensibilità in una disposizione dell'intelligenza, egli lo ha ottenuto anche nella sua estetica, della quale si può ben dire che tenda a fondere l'elemento razionale e l'elemento irrazionale della poesia: se così si può dire, il momento classico e il momento romantico (p. 99).

— quando si sia specificato 'migliore' davanti a « opera poetica e letteraria », e considerato come momento di fusione solo il periodo più maturo dell'esperienza artistico-letteraria del Poe, nel quale si vede dispiegato e perfettamente consapevole un intelletto sommamente equilibrato.

Oltre all'Aneschi, che ha dato, dunque, alla luce della dialettica del concetto di autonomia e di eteronomia, il maggior contributo, in Italia, alla ricerca e allo studio delle ragioni interne dell'estetica del Poe, ritenuto « il primo fondatore coerente del concetto di poesia pura » (pp. 88-89) (e sin qui si conviene pienamente), e « il

più 'purista' tra i teorici letterari» (p. 6), (questa affermazione, invece, non si può seguire alla lettera), un altro studioso italiano, Elio Chinol, si è occupato dell'argomento della poesia pura in Poe, prendendo posizione contro la diffusa opinione che Poe sia il 'fondatore' della *poésie pure* — posizione valida, certamente, ma che ha causato, essendo stata brevemente, benché brillantemente, svolta, degli equivoci a sua volta.

Il saggio del Chinol, che introduce alla traduzione di tre saggi teorici del Poe²², e che risale al '45, anno del centenario del *Corvo*²³ presenta anch'esso un indubbio interesse nel quadro del contributo italiano allo studio dell'autore americano.

Prima di occuparci dell'argomento più importante di questo saggio, conviene soffermarsi nella relazione tra Poe e la cultura alla quale egli attinse, dal Chinol esaminata e limitata, come spesso avviene, quasi esclusivamente a quella inglese, anzi circoscritta a Coleridge. In simili casi è necessario considerare che Poe, oltre ad accettare, in un primo tempo, e superare, di poi, le idee del poeta inglese, le condannò anche, per certi aspetti; come pure non va trascurato che egli promosse con ardore l'indipendenza della letteratura americana (nei limiti a questa consentiti dalla sua ancora immatura esperienza e tradizione letteraria) dalla letteratura inglese.

Già nella *Letter to B.*, egli non soltanto ammira Coleridge co-

²² E. A. Poe, *Tre saggi sulla poesia*, a cura e con introduzione di Elio Chinol, Padova, 1946.

²³ Il primo centenario del *Il Corvo* trovava in Italia calde accoglienze: a Roma, Ettore Serra curava una bella edizione di quella poesia, nella quale figurano il testo originale, la versione in prosa del Mallarmé, l'«interpretazione» dattilica dello stesso Serra, e due illustrazioni di Édouard Manet; in aprile, nella sede dell'associazione «Humanitas» che promuoveva la collaborazione culturale con l'estero, veniva tenuta una conferenza celebrativa ad alto livello, nella quale, dopo una chiara presentazione di Salvatore Rosati, venivano letti i tre testi dell'edizione «Prometeo», con ottimo successo di pubblico e di critica. Il Trompeo, che rievoca gli avvenimenti romani, conclude: «Così, in un palazzo patrizio e cardinalizio [Del Drago], le cui magnifiche scale furono salite da artisti come Mengs, da dotti come Winckelmann, da avventurieri come Casanova e da filosofi come Rosmini, l'avventuroso poeta di Boston ha avuto una specie di diploma di cittadinanza romana» (PIETRO PAOLO TROMPEO, «Poe a Roma», *La Nuova Europa*, anno II, n. 15, 15 aprile 1945). Vari articoli, oltre quello del Trompeo, apparivano nel medesimo anno, fra i quali: uno personalissimo del Praz, mentre il Cecchi, che tanto sincero amore ha sempre portato al Poe, si faceva scrupolo di non mancare all'appuntamento e rilevava con piacere il sempre vivo ricordo del Poe e della sua opera nella coscienza dei più.

me « a giant in intellect and learning », ma guarda al suo pensiero anche con vivo atteggiamento critico, sì da riferirvi un noto detto di Leibniz: « La pluspart des sectes ont raison dans une bonne partie de ce qu'elles avancent, mais non pas en ce qu'elles nient ». E poco avanti, dopo aver definito la *Biographia Literaria* « a treatise de omniscibile et quibusdam aliis », s'intrattiene su un esempio « of Coleridge's liability to err », esempio che può d'altra parte indirizzare alla comprensione di certi motivi di divergenza nella disposizione artistica e intellettuale dei due poeti, e che si manifesta netta nella diversità delle loro convinzioni circa il potere e l'attività della facoltà fantastica e della facoltà immaginativa.

In quanto, poi, alla relazione in particolare, se è vero che nella *Biographia* sono anticipati se non tutti, la maggior parte dei principî che si trovano in *The Poetic Principle*, cioè quello della brevità, dell'unità, dell'indefinitezza, dell'« unimpassioned mood », della necessità, infine, dell'intervento razionale durante la composizione poetica; ciò non implica di necessità che Poe li abbia derivati da essa. Infatti i due principî della brevità e dell'unità gli vennero, e non è una novità, da altri studi e conoscenze culturali che non strettamente da Coleridge. Gli vennero, ad esempio, dai consigli di noti giuristi e uomini politici del tempo, che erano anche letterati, ancor oggi ricordati, e che lo avviarono alla conoscenza e all'apprezzamento dei metodi legali e di scritti quali quelli di Edmund Burke, di Marshall, di Hamilton e Blackstone, e particolarmente di quelli di Franklin, tutti interessanti per i loro suggerimenti di tecnica e l'esortazione ad uno stile letterario, chiaro, conciso, breve e unitario; gli vennero dalla lettura del *Blackwood Magazine*, dalla conoscenza di opere quali *Elements of Criticism* di Lord Kames, e *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* di Hugh Blair. E quanto al principio dell'unità, specificatamente, esso gli sarà soltanto confermato da Coleridge, avendolo Poe derivato direttamente dalle *Vorlesungen* dello Schlegel. Sul principio dell'indefinitezza, poi, non v'è nella *Biographia* se non qualche riferimento; e d'altronde Poe lo aveva trovato confermato nelle arti figurative, e in certa pittura italiana, quella di Raffaello, ad esempio, e particolarmente quella di Leonardo, col suo caratteristico 'sfumato'. Quanto, infine, al principio così fondamentale in

Poe dell' « unimpassioned mood », della calma, fredda disposizione, con cui il poeta deve accingersi alla composizione poetica, se è vero che Coleridge fu per quell'« esclusione e... completa separazione dei sentimenti del poeta da quelli di cui egli è a un tempo pittore e analista »²⁴, o per un « perfetto dominio, spesso dominazione sull'intero mondo del linguaggio »²⁵, e che ammirò Shakespeare per non essere stato un « automa di genio, né strumento passivo dell'ispirazione... »²⁶ — d'altra parte va anche osservato che lo stesso Coleridge non eliminò del tutto l'eccitamento, l'esaltazione emotiva del momento intuitivo dal successivo momento espressivo (in ciò d'accordo col Wordsworth), tanto da affermare che « l'atto medesimo della composizione è, ed ha la possibilità di implicare e suscitare, un insolito stato di eccitamento »²⁷, e che « l'autocontrollo sia di pensiero che di sentimento » è talora incompatibile con « il continuo fervore di una mente posseduta e compresa della grandezza del suo soggetto »²⁸, e si anche da condannare come meri « capricci retorici... prodotti né di immaginazione, né di fantasia... [ma] puro lavoro mentale »²⁹ le immagini poetiche derivate da una sensibilità sinestesica, sensibilità che trova larga rispondenza presso i metafisici, come in Poe e nei simbolisti.

Sembra evidente che, contro l'estetica romantica in genere, e anche contro Coleridge, Poe avanza per primo in modo inequivocabile il principio della perfetta oggettività, o, meglio, della 'spersonalizzazione' dell'opera d'arte attraverso un processo di esclusione dei moventi emotivi del soggetto artistico, principio che, approfondito, sarà alla base dell'estetica moderna. Dirà Eliot, come ognuno sa: « La poesia non è un dar via libera all'emozione, ma una fuga dall'emozione; non è l'espressione della personalità ma una fuga dalla personalità », intendendo come Poe che l'emozione iniziale dev'essere trasformata, nel processo artistico, in qualcosa che è differente

²⁴ S. T. COLERIDGE, *Biographia Literaria*, edit. with an Introd. by GEORGE WATSON, London, 1956 (cap. XV), p. 177.

²⁵ *Ibid.*, p. 180.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.* (cap. XVIII), p. 211.

²⁸ *Ibid.*, p. 221.

²⁹ *Ibid.*

da essa, ma che ne è, al tempo stesso, « formula » e « correlativo oggettivo ». Né Poe né Eliot, come altri poeti moderni, da Valéry a Pound a Auden, respingono l'emozione — che è come dire l'ispirazione — come nota-chiave del processo analitico e intellettuale che è una poesia, ma tutti, allontanandosi da Coleridge, affermano che essa finisce dove comincia la composizione: in questo secondo momento l'artista dev'essere « cool, calm, unimpassioned », come Poe aveva sostenuto.

Volendo concludere su queste note del tanto discusso rapporto Poe-Coleridge, rapporto che per noi non torna a menomazione dell'originalità poetica, ci pare da un lato che se c'è un principio che Poe abbia attinto direttamente e con convinzione da Coleridge, è quello che riguarda la distinzione tra scienza e poesia, principio che d'altronde Poe, al contrario di Coleridge, il quale era essenzialmente impegnato a teorizzare, usò contro la famosa « eresia del didattico »; e dall'altro, che al di fuori di minuti riscontri, ci sia piuttosto da chiedersi questo: in che cosa consista l'originalità del Poe se l'elaborazione della maggior parte delle sue idee è frutto dell'attento studio di vari autori, di assidue ricerche in vari campi — dalla letteratura classica e moderna alle arti figurative, alla filosofia, alla storia, al diritto, alla matematica, alle scienze in genere. Si potrebbe rispondere che la sua originalità consiste soprattutto nella sua geniale capacità di far confluire tanti diversi interessi, tante diverse influenze, in una direzione unitaria, cioè nel prodotto letterario. E vale anche tener presente che tali influenze vennero ad operare su un terreno adatto a riceverle, e che si trattò quindi più di un incoraggiamento di interessi innati che non di adesione più o meno passiva a incontri casuali. Poe assorbì da ogni parte e da ogni autore da cui ci fosse da trarre suggerimento utile al suo fine ultimo, sicché tutto ciò ch'egli deve agli altri finisce con l'amalgamarsi con ciò ch'egli non deve a nessuno, finisce anzi, spesso, con l'esautorazione stessa del pensiero dell'autore studiato. Come scrive il Lombardo, nei due autori « la somiglianza e a volte l'identità delle idee va considerata più nel senso di un 'ritrovarsi' che di un ricalco »³⁰. Non, dunque, automati-

³⁰ AGOSTINO LOMBARDO, *La poesia inglese dall'estetismo al simbolismo*, Roma, 1950, p. 60, n. 64.

co ricalco, né tanto meno plagio. E proprio nel nostro tempo dovrebbe essere abbastanza facile considerare l'importanza, su un autore, della « tradizione », come vuole Eliot, o degli « antenati », secondo Auden ed altri, o, in genere, dei contributi dei « compagni di lavoro passati e presenti », come ha scritto il Matthiessen. Scrive significativamente Eliot, nella sua introduzione ai *Selected Poems* di Pound, che in arte non esiste il concetto di originalità come *invenzione*, perché la vera originalità non è altro che *sviluppo* di culture già affermate e di forme già accennate; e analoghe convinzioni troviamo, poniamo, in Valéry³¹. Non invenzione, allora, ma sviluppo; il che è pressappoco ciò che disse Poe, che il genio non « crea », *non può creare*, ma solo « combina », dando prodotti nuovi, insoliti, « originali ». Sicché talvolta appunto 'combinando' Poe, come tanti grandi, riuscì a raggiungere una sua originalità.

Un altro problema è ora necessario toccare a proposito del saggio del Chinol, ed è quello che riguarda, come si diceva, la possibilità o meno di considerare Poe il primo consapevole formulatore della dottrina della 'poesia pura'. Il Chinol ha giustamente affermato che Poe non può essere considerato « fondatore » di tale dottrina, e la sua affermazione ha certamente stabilito un punto fermo, e necessario, data la diffusa convinzione che Poe sia autore di poesia 'tutta suono e niente senso'. Tale affermazione implica peraltro dei limiti sui quali conviene qui soffermarsi.

Sarà bene ricordare anzitutto che la nostra espressione 'poesia pura' sta al tempo stesso per 'pure poetry' e per 'poésie pure' (anche se più particolarmente per quest'ultima); termini, questi, che per quanto strettamente connessi, comprendono una definizione teorica e una pratica poetica diverse. Ciò che oggi s'intende per 'pure poetry', in seguito alla definizione data dal Poe nel saggio su R. H. Horne, e poi ripresa e sottolineata dal Baudelaire (e non qualmente rispettata), non è certamente ciò che di volta in volta è stato inteso da varie generazioni poetiche. « Non vi è una sola dottrina della 'poesia pura' — e nemmeno una sola definizione di ciò che costituisce l'impurità in poesia — ma molte », osserva opportunamente R. P. War-

³¹ PAUL VALÉRY, « Lettres sur Mallarmé », *Oeuvres*, Paris, 1957, p. 634.

ren³². E difatti Sir Philip Sidney, Ben Jonson, Dryden, Shelley, George Moore, hanno avuto un loro modo d'intendere la purezza poetica, diverso da quello di Poe, o di coloro che hanno poi difeso il simbolismo, il purismo contenutistico o formale, l'ermetismo, la poesia ellittica, ecc.

Gli intendimenti propri del Poe sono ben chiariti dal Chinol dov'egli scrive che, con l'espressione « poesia per sé », Poe intese « fissare un rinnovato ed approfondito sentimento dell'arte e la coscienza critica della sua autonomia e indipendenza da preoccupazioni moralistiche, pedagogiche, ecc. » (*op. cit.*, p. 14). A ciò si può aggiungere che se Poe non è 'fondatore' (termine che implica il concetto di una sistematica, consapevole esposizione di principi) di ciò che in senso tutto esteriore e s'intende per 'poésie pure', è altrettanto vero che a questo movimento — sviluppi ed esagerazioni a parte — il suo nome resta legato per aver egli contribuito e proprio col principio della necessaria indipendenza della poesia da ogni preoccupazione estranea alla sua natura — principio, come s'è detto, affermato da lui propriamente come base indispensabile per creare della 'pure poetry' —, e con altri noti principi, quali quello dello stretto rapporto musica-poesia, e quello della razionalità del metodo compositivo, come pure con altri ancora (non meno importanti dei suddetti), come quello della necessaria indefinitezza dell'espressione poetica, dell'esclusione dell'eccitazione passionale dalla poesia, della ricerca ed espressione di emozioni che non abbiano stretto riferimento con le manifestazioni quotidiane della vita — principi, tutti, che, portati alle estreme conseguenze, verranno ad essere di poi alla base della poetica dei poeti puri.

Nel saggio del Chinol si accenna, è vero, al fatto che vi sono nella poetica del Poe « particolari dichiarazioni, anche se marginali [per noi non proprio « marginali »], in cui si potrebbe indicare la cellula originale e fecondabile di alcuni punti dell'estetica dei poeti puri » (p. 15), ma di quelle dichiarazioni nessuna vien presa in considerazione, mentre si insiste sulle divergenze, col risultato di creare

³² R. P. WARREN, « Pure and Impure Poetry », in *Critiques and Essays in Criticism (1924-1948)*, edit. by R. W. STALLMAN, New York, 1949, p. 94.

l'idea che in definitiva Poe debba andare escluso in modo assoluto dal movimento della *'poésie pure'*. Così, successivamente al saggio del Chinol, altri affermerà esplicitamente che Poe non va considerato neanche « antesignano » di quel movimento.

Sulla legittimità di considerare Poe 'anticipatore' della *'poésie pure'* — senza esser per questo il responsabile degli esasperati sviluppi delle proposte, legato com'è sempre qualsiasi sviluppo a gusti soggettivi — hanno risposto positivamente parecchi critici anglosassoni; fra questi è l'Eliot, il quale, tra l'altro, dopo aver dato nel già ricordato saggio su Poe, una rapida e chiara definizione del significato fondamentale di quella poesia, osserva che il Valéry, che pure ne è il massimo teorico, non scrisse sempre poesia che può circoscriversi nello stretto ambito della poetica dei poeti puri.

Anche il Rice è del parere che Valéry « non si sia mai... mantenuto strettamente fedele » alla teoria della *'poésie pure'*, e che fu anche, non trascurabilmente, sua la preoccupazione propria del Poe « di mantenere gli elementi etici e intellettuali di una poesia nella loro dovuta proporzione, e di assicurare che la poesia fosse innanzitutto una poesia, e non un trattato di argomento scientifico o religioso »³³.

In altri termini, i principi della *'poésie pure'*, così ampiamente affermati dal Valéry in sede teorica per una accentuazione estrema degli intendimenti, ancor sani, del Poe — accentuazione alla quale concorse non meno autorevolmente il Mallarmé — non sono sempre quegli stessi che egli mise in pratica nella sua migliore poesia. Per cui quel senso talora inevitabilmente spregiativo con cui s'è guardato alla poesia pura, non è riferibile alla migliore produzione del Valéry, né, tanto meno, a quella del Poe. E non di meno, e questo è da prendere in considerazione, non si può negare la primaria importanza di Valéry in questo movimento, come non si può negare che Poe ne sia stato il *precursore*. Cosa che si spera non venga trascurata (se si consente con gli argomenti da noi portati) nel processo di chiarificazione già iniziato dal Chinol nella sua giustificata proposta di riconoscere un contenuto alla sua poesia. C'è infatti da assentire piena-

³³ P. B. Rice, « Paul Valéry », in *Literary Opinion in America*, cit., p. 321.

mente con lo studioso sul fatto che Poe non intese né creare né apprezzare poesia « che si ponga 'al di là del sentimento' e 'al di là di ogni contenuto concreto e definito' » (p. 17); che, cioè, la difesa di un'arte autonoma e l'insistenza sulla coscienza critica dell'artista nel momento creativo non esclude in Poe la necessità di far scaturire la poesia da una effettiva esperienza interiore di un mondo ideale o di quello reale. E anzi lo sforzo dello studioso di guardare oltre quella spessa cornice di freddo raziocinio e di apparentemente insignificante musicalità che talvolta sembra avvilire la poesia del Poe, va tanto più sottolineato in mezzo a un diffuso scetticismo critico che si è nutrito, e tuttora si nutre, sui valori contenutistici di quella poesia.

Il carattere complessivamente positivo della critica del Chinol veniva rilevato anche dal Croce, in uno scritto³⁴ la cui occasione era il saggio in cui Yvor Winters³⁵ aveva stroncato, nel modo più reciso che possa immaginarsi, forma e contenuto di tutta l'opera poetica e narrativa del Poe, e con un'altra serrata filippica, aveva voluto dimostrare anche l'ignoranza e la puerilità dei suoi giudizi critici, nonché della sua teoria metrica ed estetica.

La reazione del Croce si può riassumere nella sua conclusione:

Il Winters se ne sta... ancora... al « contenuto » dell'arte come concetto morale e alla bellezza come « maniera » o « forma », che abbiglia quel contenuto: cioè alla teoria della retorica e della letteratura, che non è la teoria della poesia... (p. 214).

E precedentemente aveva dichiarato: « Ho stimato sempre il Poe tra i rari spiriti che penetrarono profondamente la natura della poesia » (p. 209), passando da questa premessa a sottolineare, in Poe, quelle « verità che sono verità, e originali e profonde » (*ib.*), quale, ad esempio, quella che

la poesia non ha bisogno di ricevere in sé filosofia o morale come fini suoi propri, perché son cose che ha già in sé, nella sua contemplazione del dramma o della tragedia del mondo, nel quale operano pensiero e

³⁴ BENEDETTO CROCE, « Intorno ai saggi del Poe sulla poesia » (1947), in *Letture di poeti e riflessioni sulla teoria e la critica della poesia*, Bari, 1950.

³⁵ YVOR WINTERS, « E. A. Poe: A Crisis in the History of American Obscurantism » (1937), in *Defense of Reason*, New York, 1947.

moralità, potenze cosmiche: donde la verità e la purità della bellezza, e la catarsi che essa induce nelle passioni particolari e contrastanti (p. 211)³⁶.

Queste affermazioni ci danno ragione di un accostamento del Poe al Croce; non sarà infatti senza motivo che il filosofo coglierà anche l'occasione di dire che al tempo della pubblicazione della sua estetica (la prima), quando alcuni critici anglosassoni lo accostarono al Poe,

³⁶ Sull'argomento della «moralità» si sono pronunciati in Italia, fra altri, l'Orsini, l'Aneschi, il Croce, il Baldini, il D'Agostino, da vari punti di vista.

L'Orsini, mossosi dalla considerazione che uno degli elementi di cui si serve il Poe per dare forza e originalità alla sua arte è il fantastico, dice che il fantastico di Poe non è altro che «la proiezione che lo spirito malato fa di se stesso nel mondo oggettivo» (G. N. GIORDANO ORSINI, «Il segreto di Edgar Poe», in *La Cultura*, vol. VI, fasc. 10, 1927, p. 456), e aggiunge, pervenendo all'argomento che ci interessa, che quando tale fantastico oggettivizzato viene spinto dall'artista fino alle estreme conseguenze, esso si autodistrugge, e lo spirito, liberato, riacquista piena coscienza di sé. «In altri termini, lo squilibrio romantico, attraverso la perfetta rappresentazione della sua catastrofe nella lucida visione della fantasia di Poe, subisce un processo di catarsi onde da passione diventa contemplazione, liberando lo spirito» (p. 457) — ciò che già porterebbe a vedere nell'arte narrativa del Poe una soluzione morale —. Ed è per questo che l'Orsini pur definendo «malsano e morboso il fondo sentimentale da cui Poe trasse l'ispirazione dei suoi racconti», cioè, è bene specificare, dei racconti che si possono far rientrare in tale schema, riconosce al tempo stesso «la profonda sanità della sua attività estetica, che oggettivando il malsano, lo distrugge» (*ib.*). Questa, su tale argomento, la proposta e la soluzione dell'Orsini.

Dell'Aneschi s'è già visto in quale schema di rigorosa autonomia ha racchiuso l'estetica del Poe, né vale qui ripetere che come esso ci pare appunto troppo rigoroso, e impreciso, ben risponde d'altra parte allo spirito e agli intendimenti del Poe quando tocca il concetto di poesia *per sé*, che coincide con quello crociano, su cui ci siamo qui sopra soffermati.

In quanto all'atteggiamento del Baldini, ce ne occuperemo in seguito, essendo esso strettamente legato alla disposizione dello studioso nei riguardi del Poe, e alla conseguente valutazione.

Il D'Agostino, poi, ricordando opportunamente Thomas Mann e Flaubert, esprimeva un giudizio di vasto respiro sull'intrinseca moralità della personalità dell'artista, Poe, nel nostro caso, e della sua opera, in un saggio che, pur richiedendo delle note chiarificatrici, acquista un tono e un interesse particolari appunto dalla convinzione dello studioso che «quando l'artista, come dice Thomas Mann in un suo scritto per Kafka, fa della sua arte la funzione della propria vita, un lavoro e un impegno fedelmente eseguito, allora la sua statura non è più soltanto intellettuale ma morale. Sollevando l'attuale dal vero, dà significato e giustificazione alla vita, non per sé solo ma per tutti. Il lavoro diventa un modo di vivere nel giusto, o almeno di avvicinarsi al giusto, di 'essere nel vero' (Flaubert). L'arte si adegua alla vita e ci lega al mondo, ma anche alla sfera morale, al giusto e all'utile. Così l'opera... di Poe si giustifica su un piano più comprensivo di quello estetico» (NEMI D'AGOSTINO, «Poe, Whitman, Dickinson», in *Beljagor*, vol. VIII, 1953, p. 538). E per chi ben guardasse all'opera narrativa più significativa del Poe, e inoltre riconoscesse, quanto alla poesia, che, come osservava il Chinol, la difesa di un'arte autonoma non escludeva affatto in Poe la possibilità di far nascere la poesia dall'esperienza interiore del mondo ideale o reale — basterebbe che desse a ciò l'importanza che merita nell'ambito dell'arte

egli ne fu lieto « perché quel ravvicinamento parlava alla mia mente e al mio cuore » (p. 214)³⁷.

Oltre alla verità del principio circa l'intrinseca moralità dell'arte, Croce considera, naturalmente accettandola, in linea di massima, anche quella della brevità della composizione poetica; principio che, nato in Poe dalla convinzione che nel genere lirico è da vedere la suprema espressione poetica, preannuncia la distinzione che il Croce stesso avrebbe fatta fra 'struttura' e 'poesia', tra 'allogric' e 'parti poetiche'. Si è detto: in linea di massima; infatti il Croce non teneva poi in considerazione l'opportunità del ricorso al limite temporale posto dal Poe; il quale, interessato al fatto che

in almost all classes of composition, the unity of effect or impression is a point of the greatest importance³⁸

aveva in un primo tempo affermato essere opportuno

in the composition of a rhymed poem, not to exceed in length what might be perused in an hour³⁹,

e in un secondo tempo (ch'è quello considerato dal Croce) suggeriva di ridurre quel tempo a mezz'ora, perché essendo fine della poesia elevare l'animo (come si è già avuta occasione di dire, è questo il valore di « effect », per Poe), tale scopo fallisce quando l'animo venga sottoposto ad uno sforzo prolungato, nel qual caso si determina in esso un sentimento di « revulsion »⁴⁰. Non era dunque il « carattere quantitativo » in sé che interessava al Poe, ma la relazione brevità-unità d'effetto sul lettore, legata all'altra, brevità-unità poetica di una poesia⁴¹.

del Poe, per proporsi il problema dal punto di vista di uno dei momenti più maturi della coscienza estetica di un Henry James, e risolverlo come si conviene in quanto al Poe: « Non v'è ... alcuna verità più nutriente o suggestiva di quella della perfetta dipendenza del senso 'morale' di un'opera d'arte dalla quantità di vita sentita che l'ha prodotta » (HENRY JAMES, Prefazione a « Ritratto di Signora », *Le Prefazioni*, a cura e con introduzione di AGOSTINO LOMBARDO, Venezia, 1956, p. 47).

³⁷ Per altri accostamenti e per l'influenza del Croce sulla critica anglosassone, si vedano, fra l'altro, i riferimenti nello studio di AGOSTINO LOMBARDO: « La letteratura inglese nella critica di Croce », in *Rivista di letterature moderne*, n. 12, 1953.

³⁸ « Twice-Told Tales », *op. cit.*, p. 358.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ « The Poetic Principle », *op. cit.*, p. 378.

⁴¹ Cfr., per le due relazioni, *The Poetic Principle, The Philosophy of Compo-*

Il Poe fu considerato dal filosofo soprattutto alla luce del *Principio Poetico*. La *Filosofia della Composizione* era invece relegata nell'ombra con l'affermazione che « in effetto, la riflessione può precedere e può seguire il ritrovamento delle singole forme; ma queste forme sono create unicamente dalla virtù poetica, ossia dall'atto intuitivo-espressivo, al quale, come genio e come gusto, qui spetta la prima e l'ultima parola » (p. 215). Ma se Croce non scusò il fondamento di verità contenuto nella *Filosofia della Composizione*, ciò si deve ad una sua ben nota convinzione, illustrata anche qui sopra, cioè al fatto che egli, con ultimo atteggiamento romantico, concepì l'opera d'arte unicamente come frutto dell'attività spirituale, identificando l'intuizione con l'espressione stessa, ossia con la forma.

Un'altra obiezione mossa dal Croce a Poe, è quella secondo la quale Poe non avrebbe compreso che lo sforzo umano verso l'Infinito è non soltanto della poesia ma anche della filosofia e della vita pratica e morale. Mentre a noi pare, però, che Poe, non essendo stato un vero e proprio filosofo, non era strettamente tenuto a discorsi che lo impegnassero al di fuori del campo al quale egli era maggiormente interessato, cioè quello poetico; si deve anche dire che Croce non esita poi a collocare il suo pensiero accanto a quello dei veri filosofi, dai quali trarre insegnamento e luce, e il cui pensiero bisogna continuare per l'elevamento dello spirito umano; per Croce esso è senza riserve quello « di uno spirito che si è abbracciato col vero e da questo abbraccio attinge l'entusiasmo e il calore di affermarlo a sé e agli altri » (p. 210).

E così concludeva il Croce con parole che sono riassuntive del giudizio (generalmente positivo, come s'è visto) espresso dalla critica italiana sull'intrinseco valore del pensiero estetico del Poe e sulla sua importanza nello sviluppo delle poetiche moderne:

Lo si dirà, seguendo un'ordinaria terminologia, pensiero di non-filosofo o di filosofo inconsapevole; ma codesti sono modi di dire, quando non sono borie professionistiche, e quel pensiero è ben di filosofo; e il non filosofo Poe bisogna leggere non altrimenti che un Vico o un

sition, e alcuni saggi critici, quali, ad es., quelli su Hawthorne (1842) e Longfellow (1842).

Kant, accettando cioè e continuando, conforme alle nuove meditazioni, il lavoro da lui iniziato (*op. cit.*, p. 210).

* * *

Il primo considerevole tentativo di rendersi conto del valore dell'opera creativa, come pure, in genere, dell'arte del Poe, resta legato, sempre in Italia, al nome di un noto anglista, il già citato Olivero.

Alla pubblicazione, nel 1912, di un volume delle poesie del Poe, dall'Olivero tradotte e annotate⁴², seguivano vari saggi critici, tutti raccolti, con lievi modifiche, nel noto volume del '32. Di particolare interesse è, fra tali saggi, quello in cui lo studioso si sofferma a considerare uno dei nessi comuni ad alcuni racconti, l'elemento metafisico il quale viene a costituire anche il loro nucleo fondamentale. Su alcune notazioni, lo studioso avrebbe forse potuto indugiare un po' di più. Per esempio sull'arte del Poe di rendere concreto e tangibile l'irreale; perché se è vero che è

« dono peculiare dell'arte di Poe... di escluderci dal mondo reale e di circondarci in tal guisa col suo mondo immaginario, che la nostra mente non percepisca che quest'ultimo, e quindi sia atta a ricevere le emozioni che egli intende suscitare⁴³... »

è anche vero che tale mondo, nei dati simbolici, o, ancor più, in quelli di natura psicologica, acquista nella mente del lettore una sua propria concretezza e realtà.

Un altro saggio dedicato alla poesia del Poe⁴⁴, della quale lo studioso rileva l'essenziale contenuto mistico e simbolico, molto avrebbe potuto giovare se le poesie ivi esaminate fossero state trattate compiutamente dal punto di vista formale ed estetico quanto lo sono da quello dell'analisi interiore.

Tra l'altro — ed è questa fra le note più originali dell'interesse dell'Olivero per Poe — anche la natura e il paesaggio dei racconti venivano esaminati, e tanto nel loro aspetto simbolico (*Eleonora, The Domain of Arnheim, The House of Usher*, ecc.), quanto in quello

⁴² F. OLIVERO, « L'elemento metafisico in alcuni racconti di E. Poe », *Nuovi saggi di lett. inglese*, cit., p. 52.

⁴³ « Sull'opera poetica di E. A. Poe », *ibid.*

⁴⁴ « L'arte del paesaggio nell'opera in prosa di E. A. Poe », *ibid.*, p. 81.

reale (*The Island of the Fay* — chiamato il *Midsummer Night's Dream* dell'opera poetica —, di nuovo *Usher*, ecc.), e in relazione con l'arte, cioè « come il fondamento da cui l'artista assurge alla creazione del suo mondo ideale ». In sintesi,

come le pitture di Whistler le sue descrizioni ci trasportano in quell'ambiente singolare, in cui gli esseri appaiono nello stesso tempo creature di sogno ed enti reali, in cui le cose splendono di una maggiore bellezza e le anime vivono una vita più intensa...⁴⁵.

Interessante è, poi, il rilievo sulla musicalità e la spiritualità del paesaggio poesco comunque esso venga trattato, e si deve pur dire che in ciò l'Olivero è stato di una particolare finezza critica. Così, ad esempio, di *The Domain of A. e Landor's Cottage*, egli scrive che per ottenere l'effetto poetico l'artista ha qui messo in opera tutti i suoi mezzi più sottili e più raffinati; ha dato alla prosa un ritmo lento, la cadenza grave e mistica di un sortilegio; ha diviso i suoi periodi in frasi brevi, come in una lirica; ha adoperato con frequenza la ripetizione in modo da imprimere le sue immagini con una strana vigoria nella nostra anima, ha dato alle varie parti la simmetrica armonia di lunghe strofe...⁴⁶.

Effettivamente il Poe non poteva non essere ricordato come fine artista di forme ed elementi. Fiumi, boschi, lande, rocce, fiori, laghi, ecc., sono note dominanti nella sua opera, e considerati sia come « proprietà sceniche » in sé — tanto per usare un termine moderno — sia come proprietà che fungono da metafore e simboli, così nella poesia (e pensiamo a *Al Araaf*, *Fairy-Land*, *To the River*, *Communion with Nature*, *Dream-Land*, *To Helen* (« I saw thee once... »), ecc.), come nei racconti (da *The Landscape Garden* a *The Island of the Fay*, *Silence - A Fable*, *Landor's Cottage*, *The Gold Bug*, *Eleonora*, *The Domain of Arnheim*, ecc.); scritti in cui si ritrovano quegli « elementi del paesaggio...: roccia, sabbia, silenzio sovrumano », di cui parla la Tedeschini Lalli a proposito dell'opera del Bryant e dell'Eliot⁴⁷. Senza voler poi prendere in considerazione brani dalle lettere e dall'opera non strettamente creativa.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 100.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 89.

⁴⁷ BIANCAMARIA TEDESCHINI LALLI, « La natura nella letteratura americana », in *Studi Americani*, n. 1, Roma, 1955, p. 144.

Tornando all'Olivero, è doveroso riconoscere che egli ha detto molte cose sensate su Poe, ma ci pare che avrebbe potuto avere maggiore fortuna se, tra l'altro, avesse scritto con più distacco. Da una parte, l'usuale esuberanza d'immagini, la prolifica aggettivazione romantica, il tono retorico, potevano essere un po' attenuati; dall'altra, avrebbe forse giovato porsi il problema dei limiti del Poe; entrambe le cose si sarebbero potute fare al momento della rifusione dei saggi nel volume complessivo, che si giova anche di altri studi. Con un panorama abbastanza vasto tutto sott'occhio, ci si sarebbe aspettato che la figura del Poe fosse meglio delineata, ma è evidente che il delicato e sensibile studioso non vide limitazioni degne della parola in un poeta che egli ammirò caldamente. Ma così com'è, accettiamola quest'opera dell'Olivero, e sia perché forse non se ne avrà più una uguale, quasi olimpica nella serenità delle idee espressevi, sia anche perché se è vera la vecchia formula schlegeliana, e non esclusivamente schlegeliana, che non si capisce qualcosa non per difetto d'intelligenza ma per difetto di simpatia, è ancor più vero che solo la simpatia (in questo caso quella dell'Olivero per Poe) può cogliere e scoprire molte cose che a una fredda intelligenza è spesso negato.

Assai più moderno appare, in questo senso, il contributo di Gabriele Baldini, del quale è da sottolineare particolarmente il vivo interesse per l'opera narrativa del Poe. Forse il difetto fondamentale della sua disposizione critica è nell'insistente ricerca di un elemento manifestamente morale, « edificante », nel Poe; una ricerca ben difficile da essere soddisfatta positivamente, sia perché lo studioso non poté avere — per questioni contingenti, quali il periodo bellico ed immediatamente postbellico in cui scrisse i suoi primi studi, compresi poi nel suo noto volume⁴⁸, e l'inesattezza delle fonti documentarie cui poté attingere — una visione del Poe uomo che giovasse a quella del Poe artista, in un caso come questo in cui lo studio della vita interferisce fatalmente, e in modo determinante, con quello dell'arte; sia anche perché tale ricerca non può essere il modo migliore di accostare e misurare l'arte del Poe, sorretta da una poetica dove l'elemento

⁴⁸ GABRIELE BALDINI, *Edgar A. Poe*, Studi. Brescia, 1947. È questa l'opera alla quale, salvo diversa indicazione, ci riferiremo.

morale è fatto oggetto di « under-current of meaning » dell'opera. Ci sembra infatti inopportuno misurare Poe col metro di un Hawthorne, come ci sembra che non concludesse nulla l'Olivero quando, volendo misurare Hawthorne col metro di Poe, diceva che con Hawthorne « siamo in una sfera artistica inferiore a quella del Poe »⁴⁹. Non si potrà negare, concludendo un discorso avviato precedentemente su questo argomento, che una valutazione oggettiva dell'opera d'arte non può esigere, quanto a contenuto, se non che questa abbia un *significato*; il quale se non privo di valori umani, può da solo far inscrivere quell'opera nella sfera di una meno spicciola moralità e di una innegabile superiore universalità.

Piuttosto dunque che voler esaminare Poe alla luce di uno spirito più o meno calvinista, più interessante sarebbe, invece, e giovevole anche ai fini di un suo legittimo inserimento nel panorama dell'800 americano⁵⁰, condurre un esame comparativo tra il suo pen-

⁴⁹ F. OLIVERO, « Nathaniel Hawthorne », *Nuovi Saggi*, etc., p. 146.

⁵⁰ Sull'« americanesimo » di Poe si sono pronunciati, in Italia, riconoscendolo, studiosi come Nencioni, Jannaccone, Raimondi, Cecchi, Pavese, Izzo, Cambon (del quale va notato anche il tentativo di identificare in Poe il fantasma eliotiano di *Little Gidding*, cosa su cui però noi non ci sentiamo di poter convenire; GIACCO CAMBON, *Tematica e sviluppo della poesia americana*, Roma, 1956, pp. 14-15), ecc.; alla sua funzione in America come esteta e come critico hanno accennato, fra altri, Jannaccone, Rosati, Chinol, Lombardo.

Rari, invece, sono stati, da noi, i critici che hanno parlato di europeismo. Chi ha avanzato più motivi in questo senso è il Baldini, che in un primo tempo ha parlato del Poe come sospeso tra l'Europa e l'America (dove, per lo studioso, il « carattere... universale » (*op. cit.*, p. 180) della sua opera, e in seguito tendeva a considerarlo « più come il portato e il trapianto d'una cultura europea sul continente americano » (« Tre secoli di poesia americana », *Nuova Antologia*, dicembre 1947, p. 387), anzi « la sola figura interamente europea innanzi quella dell'Eliot » (p. 398). Giudizi che sono forse in parte legati ad una considerazione come la seguente: « Il grande critico F. O. Matthiessen nel suo studio fondamentale *Rinascimento Americano* (1941), accenna sì e no, e di sfuggita, un paio di volte, a Edgar Poe, e solo per mettere in chiaro che gli compete al massimo un posto di fianco » (« La filosofia della composizione », *Narratori Americani dell'800*, Ediz. Radio Ital., 1956, n. 1^a). Siamo qui dinanzi ad uno dei punti più delicati dell'argomento. Conveniamo innanzitutto col Baldini sulla grandezza indiscussa di quel maestro che fu il Matthiessen; ciò, tuttavia, non ci dà ragione dell'esclusione di Poe dal suo notissimo studio, né ce la dà il titolo di esso. Ce la può dare, invece, lo schema particolare dell'opera, il quale non poteva contemplare una inclusione convenzionalmente così poco ovvia come quella del Poe. Tuttavia già il Pavese, spiegandosi i motivi della « esclusione del sesto grande dell'epoca, Poe », riconosceva d'altra parte che il « Matthiessen non ignora il vitale contributo » di Poe (« F. O. Matthiessen, Maturità americana », *La lett. am. e altri saggi*, Torino, 1951, p. 179). Infatti non è proprio un paio di volte che lo studioso americano accenna a Poe in *R.A.*; inoltre, a cinque anni di distanza da quell'opera, egli

siero e la sua opera e quelli dei maggiori autori coevi; esame mirante ad una messa a punto non dei motivi divergenti, sin troppo insistiti, sfruttati, anzi, ma di quelli convergenti, tenendo presente, fra l'altro, che se Poe non fosse stato così apertamente ostile — in parte per quei motivi polemici cui allude il Rosati — al palese fine didattico e moralistico in letteratura, parecchi suoi racconti, con pochi tocchi, avrebbero potuto essere trasformati in altrettante esplicite allegorie morali dell'«unpardonable sin»; e pensiamo a *Metzengerstein*, a *William Wilson*, *The Black Cat*, *The Assniation*, *The Imp of the Perverse*, *The Oval Portrait*, *The Masque of the Red Death*, *Morella*, *Descent into the Maelström*, *The Tell-Tale Heart*, ecc. Ma non è questo certamente il luogo per approfondire tale argomento.

Per tornare al Baldini, il suo studio più interessante ci pare sia quello intitolato *La poesia e la poetica*⁵¹, in cui col termine 'poesia' è da intendersi il sentimento poetico, e talvolta propriamente

dedicherà al Poe uno studio particolare, abbastanza noto in America, il quale se non attesta esattamente la sua simpatia per l'autore studiato, è d'altronde ben da considerare, e non soltanto per il gesto, cioè per l'interesse mostrato per Poe. In quanto a questi, un altro noto studioso americano, il già citato Hubbel, in un suo studio lo ha incluso, invece, proprio in un capitolo dallo stesso titolo del libro del Matthiessen: «American Renaissance», considerando come periodo del 'rinascimento' della letteratura americana non un breve lustro, come il M., ma quello 1830-1870, ritenendolo il più adatto a rispecchiare il gran movimento letterario di quegli anni gloriosi (cfr. *American Life in Literature*, New York, 1951).

Ma a parte ogni considerazione accidentale a questo proposito, il problema dell'americanesimo di Poe attende ancora di essere ampiamente discusso, e definito, in campo sia letterario che storico e sociale. Come punto di partenza si potrebbe considerare quello di P. E. More che si è provato a dimostrare che delle due grandi correnti che hanno dato vita alla letteratura americana, il puritanesimo e il realismo, Poe, come Hawthorne, appartiene alla prima (cfr. «The Origins of Hawthorne and Poe», *Shelburne Essays*, N. Y., 1904). Per altri aspetti, interessante è uno studio di Killis Campbell per alcune note sull'appartenenza di Poe al suo tempo (cfr. «Poe in Relation to His Times», in *Studies in Philology*, vol. XX, July 1923). Varie affermazioni del carattere tipicamente americano della figura e dell'opera del Poe, si trovano pure in noti studiosi e autori anglosassoni, quali, ad es., Floyd Stovall, H. H. Clerk, W. C. Williams, Hart Crane, E. A. Robinson, A. H. Quinn, R. P. Spiller, T. S. Eliot, Allen Tate, P. van Doren Stern, E. H. Davidson, ecc.

⁵¹ Questo stesso studio fu ripubblicato, con lievissime modifiche, come introduzione ad una scelta di racconti e poesie del Poe curata dallo stesso Baldini (*Poe*, introduzione, scelta e versione a cura di G. BALDINI, Milano, 1949). Notevole, in questa raccolta, la versione di *The Bells*, che porta il titolo di *Le squille*. Nello stesso tempo segnaliamo anche la versione della stessa poesia del Poe, di LUIGI SICILIANI (in *Canti perfetti*, Milano, 1911) che riuscì a piacere anche al severo CESARE DE LOLLIS («È possibile tradurre?», *Saggi sulla poetica italiana dell'800*, editi a cura di B. CROCE, Bari, 1929) come «qualche cosa di abbastanza riuscito» (p. 289).

lirico, che domina i personaggi e l'ambiente dei racconti, e che si può identificare spesso con il sentimento « d'una estrema angoscia » (*op. cit.*, p. 196); e come 'poetica', non quell'insieme di principi teorici quali si desumono dagli scritti critici, 'marginalia', e saggi, che si riferiscono alla poesia, ma piuttosto il complesso di caratteristiche interne e strutturali, la legge che regola le passioni di quei personaggi e « che si potrebbe rassomigliare a quella che regola tra loro, e giustifica, le passioni di quelli del dramma musicale » (p. 183). E uno dei motivi centrali del saggio è proprio la proposta di considerare i personaggi dei racconti non propriamente 'personaggi' ma piuttosto 'figure', in virtù della loro condizione peculiarmente musicale.

Sulla base di questa proposta il Baldini procede ad un'analisi penetrante di vari racconti, fermando l'attenzione su quello che è più suscettibile di essere considerato nello schema della suddetta poetica, e insieme quello che nell'opera del Poe rappresenta « il più alto risultato d'arte » (p. 184), cioè *The Fall of the House of Usher*, che dai tempi di Arbib a quelli del Praz, e del Baldini, e nostri, ha sempre attirato un'attenzione del tutto particolare.

In via generale si può ben consentire con lo studioso sulla condizione musicale di parecchi personaggi dei racconti poeschi, ma ciò diviene piuttosto difficile quando si portano le premesse di quella poetica ad uno sviluppo estremo; quando, per esempio, si perviene ad affermare che i tre personaggi di *The Fall of Usher*, « o figure, dell'ospite, di Lady Madeline e di Usher, sono poi la stessa figura », quella dell'ospite, la cui vita « non potremo dire umana, né morale, né sensoriale ma solo possiamo dire *musicale* » (*ib.*). A noi sembra invece che se c'è in questo racconto un personaggio che viva una vita indipendente (la sua personalità, infatti, non è mai ineluttabilmente assorbita, anche se stordita, dall'ambiente circostante, e la sua condizione spirituale è sempre di riluttanza e di reazione ad esso; egli, anzi, si identifica, nella disposizione d'animo verso tutto ciò che fosse 'Usher', con i contadini di fuori, esseri perfettamente estranei alla azione narrata), tale personaggio, dunque, è appunto quello dell'ospite, mentre è nella figura di Roderick — una figura veramente disumanizzata in quanto la sua è ormai un'esistenza puramente mentale — che possiamo vedere una condizione simbolica e (anche se

non in modo assoluto) astratta. E tuttavia ha ben ragione il Baldini quando aggiunge più avanti, ed è quello che più importa, che proprio perché così intensi, certi personaggi, noi « li avvertiamo, d'un tratto, vicini e ossessivi accosto a noi, tanto più veri e tragici quanto gli abitatori d'un sogno sono più veri e tragici che non quelli della vita quotidiana » (p. 189). Ed è questa la differenza sostanziale tra i personaggi del Hoffmann e quelli del Poe. Questo argomento, con i relativi interessanti suggerimenti, torna, nell'interpretazione del Baldini, quasi del tutto nuovo nella critica italiana⁵². Il Baldini osserva, tra l'altro, che il superamento del genere fantastico di tipo hoffmanniano è testimoniato, nei racconti del Poe, da un sopravvenuto elemento tragico rispetto a ciò che in Hoffmann era giuoco esornativo, artificio retorico sostanzialmente vuoto di un contenuto poetico e di un movimento musicale.

Il Praz, poi, spiegandosi la maggiore fortuna del Poe rispetto al Hoffmann, dirà:

La provincia veramente scoperta dal Poe non è tanto il meraviglioso e il terrifico esteriore quanto l'aver fatto di essi un linguaggio trasparente della sua sotterranea angoscia... Sentiamo che egli ha attraversato un limite, un confine mai attraversato prima. Come Cortez e i suoi uomini, nel sonetto del Keats, il Poe e noi con lui siam giunti su un picco da cui scopriamo un nuovo oceano — e lo guardiamo e ci guardiamo l'un l'altro *with a wild surmise*, con una congettura che ha dell'inverosimile. Ché si chiami subconscio o parte subliminare e inconfessabile dell'anima, Poe ce ne ha fatto sentire per primo la presenza nelle sue opere⁵³.

Ancora nell'ambito della narrativa del Poe, di vario interesse sono, dello stesso Baldini, alcuni giudizi sul *Gordon Pym*⁵⁴, tra i

⁵² Anche il Vinciguerra, tra altri, si era interessato a questo problema; per quanto riguarda l'influenza in generale del racconto fantastico europeo sul racconto del Poe, lo studioso lo restringeva al minimo, essendo convinto del carattere affatto originale e personale dell'arte poeasca, a proposito della quale egli dice che « Poe imprime una personalità propria alla novella fantastica. Nelle migliori tra le sue novelle di questo genere egli percorre all'inverso la via del fantastico-logico... » (*Romantici e decadenti inglesi*, Foligno, 1926, p. 83); quanto, poi, all'influenza del pensiero tedesco, il Vinciguerra, non diversamente dallo Jannaccone, è del parere che esso « non giunge al fondo della sua arte » (p. 106).

⁵³ MARIO PRAZ, « Fortuna di E. A. Poe nel primo centenario della morte » (1949), *Cronache letterarie anglosassoni*, 2 voll., Roma, 1951, vol. II, pp. 147-48.

⁵⁴ « La prova del romanzo », *op. cit.* Questo studio figura anche come introdu-

quali quelli che sottolineano le altissime qualità artistiche e poetiche di alcuni episodi del romanzo, ad esempio i due dei capp. X e XXV, cioè dell'apparizione del vascello fantasma, racconto considerato un poemetto in prosa come *Shadow*, e nel quale, dice il Baldini, « si attinge all'ispirazione più pura, ad uno dei temi più forti, maggiormente trasfigurati dalla potenza dell'arte, al tono più genuino dello scrittore » (p. 155); e del famoso finale, la fuga su un mare caldo, e bianco e denso come latte, in un paesaggio che per il suo fantastico mistero ha esercitato un continuo fascino su scrittori e lettori.

In quanto alla poesia, brevemente esaminata nel suddetto volume, lo studioso le assegna una posizione marginale, e ciò è particolarmente esplicito quando egli inferisce dalla rinuncia del Baudelaire a continuare a tradurre le poesie del Poe — per le difficoltà incontrate nel tentativo di renderne la bellezza, come il poeta confessò — che questi dovette piuttosto interrompersi perché le poesie gli apparvero forse « inferiori al resto dell'opera » del Poe, « se non addirittura come eleganti e fredde variazioni e ripetizioni » delle linee principali dell'opera in prosa⁵⁵.

Atteggiamento, questo, discutibile, ma che appare di secondaria importanza davanti ad altri, importanti giudizi sull'opera del Poe. Uno di essi è una ferma nota chiarificatrice contro l'errore non raro di voler porre in relazione tale opera con l'esaltazione alcoolica. Così, in una sua conversazione radiofonica lo studioso affermava che l'arte del Poe poggia, invece, sulla consapevole e « continua presenza di un atteggiamento critico » (op. cit., p. 17), presenza bene illustrata nella *Filosofia della composizione*, dice il Baldini, con affermazioni che denotano una revisione del giudizio affatto negativo espresso, a proposito del medesimo saggio, negli anni precedenti. Non inopportuna, dunque, si insisteva che « l'alcoolismo di Edgar Poe va... considerato come un doloroso fatto privato, e, quindi... inutile

zione alla traduzione del romanzo fatta dallo stesso Baldini (*La relazione di Arthur Gordon Pym da Nantucket*, Torino, 1943).

⁵⁵ E. POE, *Poesie*, versione francese di S. MALLARMÉ, a cura di G. BALDINI, 2 voll., Firenze, 1947, vol. I, p. 12. Nelle note a questa edizione si ritrovano i giudizi precedentemente espressi dal Baldini sulla poesia del Poe (vol. II).

per giudicare della sua arte; e che, anzi, perché il giudizio in sede di storia letteraria, sul Poe, riesca giusto e leale è solo d'ingombro, e fuorviante» (*ib.*).

Parole che tornano utili anche dinanzi ad una proposta opposta avanzata da Carlo Izzo, che in un suo vivace saggio introduttivo alla migliore edizione italiana dei racconti e delle poesie del Poe, afferma che «l'abuso dell'alcool» «per gli effetti che... può avere esercitato su alcuni caratteri dell'arte» del Poe, è argomento che può interessare il critico letterario⁵⁶.

Nel medesimo saggio l'Izzo fermava l'attenzione del lettore sulla «fissità abnorme e morbosa» (p. XIII) dell'ambiente e dei personaggi dei racconti, come dei ritmi della poesia, fissità dovuta, secondo lo studioso, alla troppo sviluppata facoltà analitica del Poe e a relative limitazioni della sua facoltà fantastica. Non si può fare a meno di notare qui un'insistenza eccessiva sulla presunta povertà fantastica del Poe, e sui difetti che ne deriverebbero all'opera; ed è questa una condanna che è, poi, in certo senso avanzata e ritratta, perché se a quella povertà si ascrive ad esempio, in un primo tempo, «il carattere parecchio sconnesso» del *Gordon Pym* (p. XV), più avanti si cita proprio *Gordon Pym* come una delle opere che farebbero pensare all'«impero della logica su ogni moto mentale del Poe» (p. XIX); ed essendo appunto nei casi in cui «l'apparato intellettuale del Poe ci è offerto in tutta la sua impareggiabile lucidità che ravviserei... i punti supremi della sua arte» (p. XXIII), il *Gordon Pym* verrebbe dunque ad essere opera «sconnessa» per assenza di elemento fantastico e, al tempo stesso, uno dei «punti supremi» dell'arte del Poe perché sottoposto a lucido processo analitico. A noi non pare che *Gordon Pym* sia opera condotta per puro processo analitico, né che sia opera sconnessa. Il romanzo non colpisce certamente per quella unità che è una delle maggiori caratteristiche di ogni grande racconto del Poe, poiché nella sua struttura si nota un alternarsi di brani che non offrono altra materia d'interesse se non l'abilità psicologica e

⁵⁶ E. A. POE, *Tutti i racconti e le poesie*, a cura e con introduzione di CARLO IZZO, Roma, 1953, p. VII.

descrittiva dell'autore, oppure illustrazioni tecniche, con altri che sono altamente poetici e drammatici; frutto, questi ultimi, della più genuina ispirazione fantastica, e non, similmente ad altri, di lucido raziocinio, come si vorrebbe. E volendo credere che il carattere sconnesso dell'opera sia convalidato appunto da questo alternarsi di parti, possiamo far notare anzitutto che la grandezza di opere come *Moby Dick* o *Robinson Crusoe* o *Gulliver's Travels* non è affatto infirmata dall'alternarsi di parti intensamente drammatiche e parti che assolvono ad altre funzioni che possono non interessare ogni lettore; e in secondo luogo possiamo considerare validissimi gli argomenti addotti da Auden in difesa dell'unità di *Gordon Pym*, e che valgono non soltanto per questo romanzo, ma in genere per ogni racconto d'avventure:

Il problema dello scrittore d'avventure è d'inventare una successione di episodi che siano insieme vari e interessanti, e di rendere plausibile l'ordine di successione. Assicurare la varietà senza sacrificare la coerenza, e inversamente, è più difficile di quanto non sembri, e *Gordon Pym*, uno dei migliori racconti d'avventure mai scritti, è una lezione pratica in quest'arte. Vi accade ogni genere d'avventure — avventure d'origine naturale, come il naufragio; avventure come l'ammutinamento causato da esseri umani familiari, o, come le avventure sull'isola, da strani indigeni; e, infine, allucinanti eventi soprannaturali — pure, ciascuna si conduce nella seguente in modo credibile. Mentre nei racconti di stati emotivi una certa indefinitezza di descrizione è essenziale all'illusione, nel racconto d'avventure la credibilità è assicurata dai più minuti dettagli, figure, diagrammi, e vari altri espedienti, come la descrizione di Poe delle voragini misteriose⁵⁷.

Effettivamente non si può negare che in complesso *Gordon Pym* sia il racconto più significativo del Poe dal punto di vista delle possibilità insieme narrative, psicologiche, realistiche, e puramente fantastiche e poetiche, 'liriche', come direbbe il Baldini.

È un peccato che con l'insistere da un lato sulla « intelligenza astratta » (p. XVII), sull'« estetismo dialettico », sul tentativo « di pensare ad una sorta di narcisismo, che avesse per oggetto... la contemplazione delle proprie facoltà intellettuali » (p. XVI), sulla convin-

⁵⁷ *Op. cit.*, pp. VII-VIII.

zione che « in lui [Poe], come in Swift la ragione finisce col divorare se stessa » (p. XX); e dall'altro, sulla « qualità immobile e non dinamica della sua fantasia » (p. XII), sui « paesaggi naturalmente fissi, vitrei, come in un incubo » (p. XIII), sulla « forma statica, allucinata che è l'aspetto immutabile della sua fantasia quando il dinamismo dialettico non venga a soccorrerla » (p. XXI); con l'insistere su ciò, l'Izzo abbia indotto a credere di aver quasi voluto dare in proporzioni ridotte, ma d'altronde certamente meno assurde, una specie di dissezione delle capacità mentali del Poe, che risente un po' dei metodi psicanalitici; alla quale influenza è forse da ascrivere la sua affermazione che gli spunti fantastici, in Poe, son da attribuire a mero accidente, a « motivi fisiologici, o alterazioni psichiche » (p. XV). Eppure era interessante il proposito dello studioso di svincolare l'opera del Poe da qualsiasi riferimento biografico, ponendola piuttosto in rapporto con la sua arte, ma ancora una volta « i caratteri 'maudits' », la « fratellanza » baudelairiana, il pittoresco, il « vampirismo », e, soprattutto, l'« istrionismo », erano presi in considerazione, precludendo talora il campo ad una visione e una valutazione più oggettive.

Questi tuttavia sono i tratti più esteriori del contributo dell'Izzo. Per quanto riguarda la poesia poeica (che l'Izzo a differenza del Baldini pone su un piano nient'affatto secondario in seno all'opera creativa del Poe, e che egli, nel volume cui sinora ci siamo riferiti, ha ammirabilmente tradotta, anzi si può dire che le sue versioni siano nel complesso le migliori sinora pubblicate in Italia), lo studioso aveva già parlato di « vertici altissimi » nell'introduzione alla sua ben nota antologia della poesia americana contemporanea⁵⁸ dove essa era considerata non soltanto perfettamente americana e « punto di sutura... tra la poesia tradizionale e quella che la rompe con la tradizione, perché si presenta come tradizionale nelle forme esteriori, ma schiettamente americana — anche troppo — in quelli che chiameremo i suoi aspetti psicologici »⁵⁹, ma veniva anche misurata,

⁵⁸ *Poesia americana contemporanea e poesia negra*, introduzione, versione e note di CARLO IZZO, vol. I, Parma, 1949, p. XVII.

⁵⁹ *Ibid.*

benché di sfuggita, con quella di un altro grande dell'800 americano, Walt Whitman. Anche sul problema sempre vivissimo della musicalità e dei ritmi della poesia, si pronunziava l'Izzo, accettandoli e in larga misura giustificandoli contro l'accusa mossa dal Huxley che tutto, nel Poe, fosse pura meccanica. « Nel Poe, poeta autentico e non di maniera, il metro prescelto ha la precisione meccanica che il particolare atteggiamento del suo spirito ritiene »⁶⁰, ma « quanto è di meccanico nel ritmo prescelto acquista sostanza e valore musicale in virtù di quei versi che si rincorrono a eco... »⁶¹.

Ma quanto v'era allora, nel '49, di positivo nel suo giudizio, quasi scompariva a pochi anni di distanza, quando nell'introduzione a *Tutti i racconti*, ecc., insisteva su fissità meccaniche, stagne ossessioni, ecc., sì da scoprire una certa simpatia per la convinzione del Huxley che Poe ondulasse con i suoi ritmi intorno ad una medesima immagine solo perché era incapace di passare da questa ad un'altra. Il passaggio dell'Izzo dalla prima posizione, personale, alla seconda, che ci par risentire dell'influenza straniera, sarà netto, ad esempio, nel caso che segue: mentre nella citata antologia del '49, egli accentrava la sua attenzione sull'« elemento ossessivo » come quello dominante « tra gli elementi costitutivi della poesia » del Poe, elemento da ritenersi « positivo » e tale da sollevare « di colpo quella poesia a vertici altissimi »⁶², in seguito, nel saggio introduttivo, limitava sostanzialmente la portata di quel giudizio critico con l'attribuire il valore dell'ossessione, ad una presunta incapacità del poeta di arricchire il suo tema con quel vario tessuto di immagini poetiche che nascono da una ricca vena fantastica ed emotiva.

* * *

Che lo spirito della critica italiana non ammetta nel campo della valutazione critico-estetica suggestioni estranee al fatto artistico, è certamente un segno della sua sana vitalità. Già il Nencioni, il Gargiulo, il Gaeta, il Vinciguerra, ed altri, avevano mostrato gli errori

⁶⁰ *Ibid.*, p. XVI.

⁶¹ *Ibid.*, p. XVII.

⁶² *Ibid.*

della critica positivista. Più tardi sarà compito del Praz interessarsi di una questione ancor più sottile e delicata: quella delle teorie freudiane applicate non soltanto alla delucidazione dei remoti motivi che presiederebbero alla creazione artistica, ma anche alla esemplificazione delle creazioni stesse.

Per stringere più da vicino il nostro argomento, diciamo che ci stiamo riferendo al saggio del Praz « Poe davanti alla psicanalisi »⁶³, nato in occasione della pubblicazione del vasto e ormai ben noto studio di Marie Bonaparte. Il Praz conviene con gli argomenti dell'illustre psicanalista fin dove gli detta il suo buon senso, cioè fino a quando tale studio non comincia a rivelare il suo aspetto fondamentale, ch'è quello di voler vedere in ogni minuzia dell'opera creativa del Poe un corrispondente dato psicanalitico, in un gioco prestigioso di prove e riprove, sinché esso non pare acquistare addirittura una spigliatezza a farla sempre franca, non importa se saltando o semplicemente aggirando gli ostacoli della ragionevolezza e del fatto storico. Tanto, che non è esagerato che il Praz così concluda su tale atteggiamento:

Ora, un gioco di carte dove ogni carta potesse fungere da « atout » a beneplacito di uno dei giocatori, è chiaro che non avrebbe ragion d'essere. Ma la psicanalisi, temo, è proprio questo paradossale gioco di carte o, per restare nello stesso campo d'immagini, è un gioco in cui è impossibile distinguere il giocatore onesto dal baro.

L'equilibrata chiarificazione del Praz tornava tanto più utile in un momento in cui la voce della Bonaparte veniva ad aggiungersi a quella del Lawrence e del Krutch, che avevano già attirato l'attenzione dell'ambiente anglosassone, e non soltanto di quello, il primo con un breve studio su Poe, in cui non si era sforzato affatto di rompere i limiti della sua tematica sessuale e di uscire da una interpretazione sin troppo abusata, date le sue solite preferenze, e capziosa, data la sua fervida immaginazione e la sua verbosità; e il secondo, con la messa a punto — in seguito, però, attenuata — di una parata

⁶³ MARIO PRAZ, « Poe davanti alla psicanalisi » (1933), *Studi e svaghi inglesi*, Firenze, 1937.

di colpe eteroclite dovute a presunti istinti repressi, tutta una fredda dissezione psicanalitica fin troppo coerente agli schemi freudiani; i quali, concederà il Baldini, valgono tutt'al più « a ricostruire, dall'esterno, il meccanismo di certi procedimenti o sviluppi d'immagini », ma rimangono totalmente estranei « a una valutazione dell'arte che quelle prose ha informate »⁶⁴.

L'atteggiamento e le derivanti tesi generali dei seguaci di Freud nel campo della critica letteraria, non possono esser meglio commentati che dalle stesse parole del Krutch, con le quali, cercando evidentemente di prevenire l'accusa di aver esagerato nella sua interpretazione di Poe, egli conclude il suo studio:

Si può dire che qualunque cosa un critico riesce a vedere con convinzione in un'opera, essa è effettivamente lì, anche se si può credere che sia invenzione del critico piuttosto che dell'autore criticato⁶⁵.

Il che significa che la ragione può essere di tutti e di nessuno, e significa, peggio, che la *critica* non avrebbe motivo di esistere.

Concludendo sulla oggettività di vedute di tali studi — che è per più versi la cosa più difficile a trovarsi in lavori così minuti e pretenziosi di precisione, quanto, nello stesso tempo, astratti — era già chiaramente manifesta al tempo del Praz la necessità di far presente che proprio gli « psicanalisti... creano essi i documenti, basano la scienza non tanto sulla storia, quanto sul mito » (p. 169). Ed è questa, del Praz, una distinzione ancor più specifica e profonda, nel campo che ci riguarda, di quella che farà in senso generale, più tardi, Karl Shapiro, a proposito di un Freud interessato a

... mythology, history and religion
Rather than medicine...⁶⁶.

Come si vede da questo quadro in cui si è venuto delineando il contributo italiano sui vari aspetti dell'opera e del pensiero del Poe, e che si è voluto mantenere nei limiti dell'essenziale, si deve dire che

⁶⁴ *Op. cit.*, p. 190.

⁶⁵ J. W. KRUTCH, *Edgar Allan Poe - A study in Genius*, New York, 1926, p. 235.

⁶⁶ KARL SHAPIRO, *Essay on rime*, New York, 1945, p. 59, vv. 1689-90.

da una parte, lo ripetiamo, i giudizi italiani sono stati generalmente meditati con notevole indipendenza; e dall'altra che la critica fino all'ultima guerra è stata, si potrebbe dire, generalmente più accurata, tanto che anche nei casi in cui essa mostra di aver fatto il suo tempo, è possibile, e utile, tener conto di parecchie indicazioni e di giudizi felici; mentre la critica più recente è stata generalmente più sbrigativa, ma in compenso più acuta. Che essa sia stata sbrigativa è anche dovuto al fatto che dopo l'ultimo conflitto sono aumentate le figure e i problemi americani su cui impegnare l'attenzione. E mentre gli autori bene o male già noti in Italia, Whitman, Twain, Emerson, sono momentaneamente un po' trascurati, Melville, Hawthorne, Henry James, la Dickinson, fanno un po', come si dice, la parte del leone, assieme agli autori del '900 e contemporanei, con la cui produzione e i movimenti letterari a loro connessi, la critica italiana è, si può dire, in linea.

Sicché, concludendo sul nostro argomento, se molto si deve fare ancora in Italia per Poe — e lo dimostra soprattutto la necessità di chiarire o rivedere giudizi, cosa dalla quale non ci si può esimere se non a rischio di lasciar sepolta l'ombra del Poe sotto una coltre di giudizi imprecisi o fuorvianti in virtù del difetto di conoscenza — molto è stato fatto e si va facendo.

ADA GIACCARI