

LA PAROLA COME EMANAZIONE

(Note marginali sullo stile di Whitman)

Riapriremo *Leaves of Grass* per rischiare qualche sondaggio personale, anche se i tratti fondamentali dell'atteggiamento stilistico whitmaniano sono stati da tempo rilevati, e con precisione talora definitiva. Pensiamo in particolare allo studio di Pasquale Jannaccone (*Whitman e l'evoluzione delle forme ritmiche*, Torino 1898), da noi già discusso nel n. 39 di *Aut-Aut*, alla magistrale analisi di Jean Catel (*Rythme et langage dans la Ire édition des « Leaves of Grass »*, Paris 1930; ma si veda anche l'opera precedente, *W. Whitman, la naissance du poète*, Paris 1929) con gli abbondanti corollari che ne deduce il suo discepolo Roger Asselineau (*L'Evolution de Walt Whitman après la première édition des Feuilles d'Herbe*, Paris 1954), e infine all'indagine comparativa condotta da Leo Spitzer in un'opera a noi risultata accessibile solo in traduzione spagnola (*La enumeración caótica en la poesía moderna*, Colección de Estudios Estilísticos, Buenos Aires 1945). In questo opuscolo il romanista austriaco riprende, critica e sviluppa un precedente articolo di Detlev W. Schumann (« Enumerative style and its significance in Whitman, Rilke, Werfel », in *Modern Language Quarterly*, giugno 1942) che aveva studiato il fenomeno dello stile elencativo in tre poeti occidentali come fatto tipicamente moderno, e a tutto vantaggio dei due lirici tedeschi, senza tenere nel debito conto la filiazione whitmaniana di Werfel e di tutto un aspetto dell'espressionismo novecentesco. Spitzer estende il campo d'indagine a vari altri poeti moderni, come Hugo, Claudel, Ruben Darío, Rimbaud, Trakl, Apollinaire, Hofmannsthal, Salinas, Jammes (e per conto nostro avrebbe dovuto aggiungere St. John Perse, Gottfried Benn e i futuristi), prende in considerazione manifestazioni parallele in prosatori come Flaubert, Céline, Gide, Proust, Emerson e Joyce, e individua nell'enumerazione « caotica » un portato della democrazia industriale moderna, con tendenza spiccata a quella forma estrema di dissoluzione d'ogni gerarchia sintattico-sociale che si potrebbe chia-

mare secondo lui una « democrazia delle cose »; ma in pari tempo riconduce lo schema formale emerso così in Whitman e negli altri autori citati all'eredità medievale della litania religiosa, e oltre questa, alla formula incantatoria.

Egli fa così valere un prezioso motivo critico già compiutamente formulato dal Catel, e accennato dallo Jannaccone, in modo da mettere nella giusta luce l'aspetto « primitivo » di Whitman al centro generatore del suo « modernismo » — che risulta da un reinvestimento dei valori religiosi nella realtà umana totalmente secolarizzata. Gli elementi disintegrativi di tale processo stilistico-spirituale risaltano ancor meglio quando lo Spitzer chiama in causa un prosatore come il Rabelais, al limite tra Medioevo e Rinascimento, per la sussunzione dei moduli enumerativi religiosi all'intento più corrosivamente burlesco che la letteratura europea conosca. Nel caso di Whitman si trattava di un mito sociale, quello del nuovo inizio dell'Eden o Terra Promessa (*Virgin Land* per dirla con Henry Nash Smith), attuato o almeno sognato nell'America ottocentesca come fondazione di una società senza classi in uno spazio nuovo, che sollecitava i valori della produzione, dell'iniziativa, dell'espansione economico-demografica. Una tale società, in cui culminava la spinta esplorativa del Rinascimento, rifratta nei due momenti complementari della Riforma e dell'Illuminismo, non poteva essere né stabile, né organizzata, né pura; tanto più che su di essa premeva la crisi del trapasso dalla forma agraria a quella industriale. E così non poteva essere « puro » lo stile di Whitman, avendo egli abbracciato il momento dinamico della sua società, il suo impulso espansivo; doveva, questo linguaggio, concretarsi in forme instabili, mai definitive, ma *tensive* per così dire, esplosive, e, al limite, caotiche. Il suo paradosso stilistico, che possiamo riscontrare agevolmente nella polarità di semplificazione sintattica e accumulo verbale, esprime bene la febbre di crescita dell'America pioniera, la transizione violenta dall'Eden a Babele. Il gigantismo informe di certi interminabili cataloghi whitmaniani, in cui il Catel riscontra la poesia soltanto allo stato diluito e sporadico, corrisponde al momento babelico della civiltà statunitense, e in essi sovente la spinta iniziale sembra ispessirsi in massa d'inerzia — salvo riemergere alla fine con un gesto liberatore, come avviene per fortuna in *Song*

of *Myself* con la mirabile strofa 52, o in *Crossing Brooklyn Ferry* e in *Song of the Broad-Axe*. Passeggiando per Manhattan, Detroit, Chicago, o meglio ancora sorvolando Long Island che squaderna agli occhi del viaggiatore transatlantico in arrivo a Idlewild interminabili scacchiere di casette eguali, non già «raccolte» intorno a un centro come avverrebbe in un villaggio europeo, ma «giustapposte» in serie, «paratatticamente» e senza limite formale interno, si coglie d'acchito, tradotta in immagine spaziale, la forza propulsiva che ha fatto l'America urbana e ora seguita a espanderla in unità interurbane regionali. Ma è come percorrere con l'occhio i cataloghi di *Leaves of Grass* — il principio informatore è analogo. Trattisi di quelle pagine whitmaniane, degli aggregati urbani che allungano tentacoli in tutto il continente, o dei grattacieli (che rappresentano una conversione verticale dello stesso dinamismo sotto la pressione dell'affollamento edilizio in area circoscritta), siamo sempre davanti alla stessa accelerazione d'energia. L'impulso originario tende a realizzarsi nello spazio massimo (Middle West, Far West) e non può quindi sopportare il freno di una forma definitiva, ma supera e corrode ogni limite raggiunto, e s'incanala naturalmente nel modulo più semplice e aperto: quello dell'addizione spaziale *ad infinitum*. La parola di Whitman, pronunciata in un tempo vergine, sganciata dall'autorità del passato e dell'Europa, non può riposare in se stessa, approfondirsi e rischiararsi come avverrebbe se obbedisse a uno schema prosodico tradizionale, chiuso, ma deve attuarsi in un campo illimitato come proliferazione continua. La sua dimensione naturale — il tempo — non le si presenta già sotto forma definita, come virtualità condizionante, struttura ideale data, resistenza da vincere; questo sarebbe il caso del poeta «di cultura» — Dante che sviluppa gerarchicamente il dato iniziale di un'ispirazione, il primo verso della canzone «Donne ch'avete intelletto d'amore», o Petrarca che è già guidato dal modulo fisso del sonetto quando comincia a scrivere «Solo e pensoso i più deserti campi», o Leopardi che è sorretto, e non soltanto limitato, da una determinata idea strofica quando formula le note d'avvio della beethoveniana canzone «Alla luna». Sarebbe, ancora, la situazione di Baudelaire che verga le prime parole di «Recueillement», o di Mallarmé quando si accinge a liberare dal ghiaccio il suo astrale cigno, o di

Emily Dickinson intenta alla prima quartina di « Safe in their alabaster chambers »... In tutti questi casi (a parte i diversi gradi specifici di cultura) l'accettazione iniziale di un modulo dato permette al poeta di organizzare il tempo qualitativamente e di trascenderlo in una forma chiusa. Gli consente di purificare le parole mettendole rigorosamente a fuoco, qualora riesca a giocare la sua partita secondo le regole date.

Non così Whitman. La sua enunciazione iniziale si trova a dover sfruttare un tempo che è assoluta e indeterminata disponibilità. Il destino formale di un tema proposto sarà sempre accidentale, deciso empiricamente, mai a priori nel verso d'avvio. L'impulso espressivo si distenderà orizzontalmente, per via di aggiunte, ripetizioni e controbilanciamenti, ma sempre mantenendosi allo stato di incompiutezza dinamica che non contempla una forma finale. Lo sviluppo sarà quantitativo, anziché intensivo; non trascendenza interna, ma continuità *ad libitum*. La parola esisterà come propagazione indefinita del gesto iniziale, tenderà ad accamparsi nel suo spazio ideale come *massa omogenea* — nonostante le frequenti eterogeneità interne degli oggetti o momenti coinvolti nel flusso sonoro. Dunque, poesia eminentemente « impura » — ma sostenuta, come osserva il Catel, dal gesto oratorio, dalla corposità del linguaggio, dalla *voix en action*, che dispiegando il tema iniziale (« formulation ») nella linea semplice della « juxtaposition » vive ritmicamente, al di qua (o al di là) del piano intellettuale. Si afferri la continuità di quella voce come presenza totale; si respiri l'ampiezza di quei gesti d'inizio: « I celebrate myself, and sing myself »... « Starting from fish-shape Paumanok where I was born »... « To the garden the world anew ascending »... « I sing the body electric »... « Facing west from California's shores »... « Afoot and light-hearted I take to the open road »... « Whoever you are holding me now in hand »... « As I ebb'd with the ocean of life »... « Out of the cradle endlessly rocking »... « Flood-tide below me! I see you face to face! ». Si colgano le subitanee impennate di quella *voce in azione*: « I am the man, I suffer'd, I was there »... « I bequeath myself to the dirt to grow from the grass I love »... A volte si darebbero chissà quante pagine ben scritte per uno di questi versi, in cui la sostanza del poema si dichiara, ricapitolata in una cellula.

Poesia, dunque, a svolgimento preminentemente unidimensionale, ma capace di gesti infiniti: « Agonics are one of my changes of garments ». E che dire di quell'infinito ampliamento qualitativo e quantitativo del Cenacolo nella strofa 19 di « Song of Myself »? « This is the meal equally set, this the meat for natural hunger, / It is for the wicked just the same as the righteous, I make appointments with all, / I will not have a single person slighted or left away, / The kept-woman, sponger, thief, are hereby invited... ». Che dire di quella mirabile imitazione di Cristo che è « To a Common Prostitute »?

... Not till the sun excludes you do I exclude you,
 Not till the waters refuse to glisten for you and the leaves to rustle
 for you, do my words refuse to glisten and rustle for you...
 And I charge you that you be patient and perfect till I come...

Questa poesia, sottratta com'è a ogni rigore formale, è una tensione, una parola in divenire, con le articolazioni salienti favorite dalla brevità: *exclude, refuse, glisten, rustle, patient, perfect, come*. I due verbi negativi (*exclude, refuse*), negati a loro volta, trapassano spontaneamente nella serie di cose e azioni positive. Il culmine d'intensità è dato fin dal principio, con quell'invito (« Be composed — be at ease with me — I am Walt Whitman, liberal and lusty as Nature... ») che è tutta la poesia; gli altri versi ne promanano per svolgimento additivo, senza creare diversioni o trasposizioni, fino a spegnersi in quel « ... that you do not forget me ». Verbi come *glisten* e *rustle* si fanno valere qui non già metaforicamente, ma come emanazioni spontanee, prolungamenti aggettivali, delle sostanze nominate (*water, leaves*); e quando ricompaiono un'ottava più su, riferiti alle parole del poeta (*my words*), l'effetto è orizzontale, non obliquo, perché questa seconda frase è giustapposta alla precedente, nel corpo del medesimo verso, in modo da creare un moto parallelo, una ripetizione analogica che equipara le parole agli elementi, ma senza discontinuità o ellissi. E così pure gli aggettivi che esprimono, nell'esortazione del poeta, dignità e generosità della donna (*composed, at ease, patient, perfect*) costituiscono una serie fissa, una reiterazione in contrappunto alle azioni degli elementi e di Walt (*liberal, lusty, not exclude, come, salute*). I tre verbi citati in quest'ultima serie, come si

vedrà facilmente, scaturiscono dai due aggettivi definitivi, *liberal* e *lusty*, per svolgimento orizzontale — una tautologia rinforzata dalle variazioni interne. Effetto simile, giocato sull'analogia di corpo e casa, obitorio e dimora, lo crea la lirica «*City Deadhouse*», dove la prostituta morta è vista nella sua miseria e pianta con assoluto trasporto; il contrasto di morte e vita ne risulta tragicamente acuito. L'andamento ritmico-elocutivo è, al solito, tutto parallelismi giustapposti e magari incastrati.

Ci guardiamo naturalmente dalle semplificazioni indebite. Lo stesso Spitzer, nel n. XVI (sett. 1949, pp. 229-249) del periodico *English Literary History*, ha elucidato le sottigliezze di cui è capace, nell'ambito della propria modalità compositiva, la lirica whitmaniana. Quell'articolo (*Explication de texte applied to Whitman's «Out of the Cradle Endlessly Rocking»*) è così esauriente che lascia ben poco da dire in merito; e infatti, sulla particolare poesia ivi analizzata, non ci sembra che abbia aggiunto molto James Miller nel capitolo ad essa dedicato in *A Critical Guide to «Leaves of Grass»* (Chicago 1957). Mentre lo Spitzer, seguendo il suo metodo capillare, si rivolge finanche ai minimi fenomeni linguistici, il Miller pensa soprattutto alla struttura di fondo, nel quadro dell'intento specifico da lui perseguito con questo libro, che vede in *Leaves of Grass* un'opera organicamente suddivisa in base a motivi dominanti di indole esistenziale (senza peraltro identificare le parti con le singole raccolte dell'edizione definitiva). Già prima dello Spitzer il Catel aveva individuato nella melopea whitmaniana uno spontaneo aggregarsi germinale di formazioni ritmiche più complesse, d'ordine quaternario, ternario e binario, e negli atteggiamenti linguistici una varietà di modi operanti in senso differenziatore nel corpo dell'enunciazione distesa o catalogatrice. Sintomatica la coincidenza dei due studiosi a proposito dell'uso participiale, che in Whitman entrambi riscontrano determinato dal senso di un eterno presente nell'io poetante (o cosmogonico, quale a volte si configura nel discorso lirico). A spunti come questo si potrebbe utilmente ricollegare, per una comprensione in prospettiva, il saggio pubblicato da Roy Harvey Pearce *On the Continuity of American Poetry* nel numero d'inverno 1957-8 della *Hudson Review*.

Il fatto tecnico studiato dal critico francese e dal suo collega tedesco ci sembra di portata quanto mai vasta. La forma participiale-gerundiva, in inglese tanto più flessibile e foneticamente leggera che nelle lingue romanze, sottrae il verbo a ogni limitazione temporale, gli assegna una durata indefinita. Ora, non solo brani di composizioni più lunghe, ma interi componimenti poetici di Whitman si reggono sul gerundio, o su una forma affine — l'ablativo assoluto. Si mette a fuoco in questi casi il carattere intrinseco di tutta la scrittura whitmaniana — quello della *durata*. La voce che perdura in una forma aperta, suscettibile di un'illimitabile « continuità lirica » (per dirla col Catel): si può ben ravvisare qui, dopo quanto sopra osservato, la fisionomia essenziale di quest'arte verbale così spesso vicina all'informe, e così stranamente irresistibile. Eccone alcuni esempi specifici:

Patroling Barnegat

Wild, wild the storm, and the sea high running,
 Steady the roar of the gale, with incessant undertone muttering,
 Shouts of demoniac laughter fitfully piercing and pealing,
 Waves, air, midnight, their savagest trinity lashing,
 Out in the shadows there milk-white combs careering,
 On beachy slush and sand spirits of snow fierce slanting,
 Where through the murk the easterly death-wind breasting,
 Through cutting swirl and spray watchful and firm advancing,
 (That in the distancel is that a wreck? is the red signal flaring?)
 Slush and sand of the beach tireless till daylight wending,
 Steadily, slowly, through hoarse roar never remitting,
 Along the midnight edge by those milk-white combs carcering,
 A group of dim, weird forms, struggling, the night confronting,
 That savage trinity warily watching.

Come in tanti altri casi, i participi in fine di verso creano una rima smorzata, facendo confluire nell'identità sonora gli svariati atteggiamenti nominali o preposizionali dei capoversi (Wild... Steady... Shouts... Waves... Out... On... Where... Through... That... Slush... Steadily... Along...). Il tono uniforme è interrotto soltanto dalla domanda ansiosa fra parentesi, che esordisce come esclamazione e costituisce l'unica frase verbalmente « definita » — ma essa non è gerarchicamente introdotta nel contesto ad articolarlo, bensì inseritavi

senza rapporto sintattico, per dar voce all'ansia dei pattugliatori che però, espressa o soltanto pensata, rimane sommersa dallo scroscio insistente dei marosi — e dei versi. La ripetizione iniziale (« Wild, wild... ») riduce l'aggettivo a lamento o urlo, e ritorna capovolta nelle due ultime parole della poesia: « warily watching », non più, tuttavia, con valore esclamativo, perché quest'ultimo verbo con l'avverbio che lo precede esprime lo sforzo della vigilanza umana contrapposto alla furia del mare. Fitte le allitterazioni di sibilanti, semivocali ed esplosive, in armonia col tema della tempesta, ma anche perché i verbi *emanano* dai sostantivi come prolungamento aggettivale (shouts... piercing and pealing; milk-white combs careering; gale... muttering; slush and sand spirits of snow... slanting). Il settimo verso introduce una notevole anomalia sintattica, sospeso com'è a quell'avverbio relativo « where » che suscita l'attesa di un verbo finito, ma solo per deluderla. L'accumulo di frasi participiali parallele annega questa irregolarità nella propria voluta monotonia, così come attraverso la sua forza attrattiva l'ha provocata. Una poesia come questa è un vero caso di durata « astorica », di sviluppo *quantitativo* della parola, mediante la propagazione indefinita del gesto iniziale: *wild, wild the storm...* Analogo il componimento seguente:

After the Sea-Ship

After the sea-ship, after the whistling winds,
 After the white-gray sails taut to their spars and ropes,
 Below, a myriad myriad waves hastening, lifting up their necks,
 Tending in ceaseless flow toward the track of the ship,
 Waves of the ocean bubbling and gurgling, blithely prying,
 Waves, undulating waves, liquid, uneven, emulous waves,
 Toward that whirling current, laughing and buoyant, with curves,
 Where the great vessel sailing and tacking displaced the surface,
 Larger and smaller waves in the spread of the ocean yearnfully flowing,
 The wake of the sea-ship after she passes, flashing and frolicsome under
[the sun,
 A motley procession with many a fleck of foam and many fragments,
 Following the stately and rapid ship, in the wake following.

L'effetto risulta qui meno rigidamente monotono perché i participi presenti sono distribuiti fra l'inizio, il corpo e la fine dei vari versi,

e l'avverbio *where* stavolta regge la sua regolare proposizione relativa (verso 8). Interessante la serie allitterativa *flowing - flashing - frolicsome - fleck - foam - fragments - following* (quest'ultima voce ribadita all'inizio e alla fine del verso conclusivo, per riprendere l'iterazione ternaria di *after* nei primi due versi; dunque *following* e *flowing* sono uno sviluppo tematico orizzontale di *after*, esprimono la direzione dinamica della lirica). I verbi sono, al solito, il prolungamento fonetico o semantico dei sostantivi: *waves hastening... lifting... tending...; waves bubbling... gurgling; undulating waves; waves... flowing... following; whistling winds*. La poesia è tutta una parola in divenire, un fenomeno di durata inconclusa. Verbi e aggettivi sono assimilati: *taut* nel secondo verso funge da verbo, *undulating* nel sesto è un semplice aggettivo coordinato agli altri: *waves, undulating waves, liquid, uneven, emulous waves*. «Undulating» è qui pleonastico dal punto di vista del significato, ma non lo è nella serie sonora che si viene a creare con *liquid* ed *emulous*, tanto più che la ripetizione insistente di *waves* conferma la fisionomia di tensione orizzontale del componimento: la parola non si raccoglie in se stessa, ma si realizza in una proiezione fonica esterna, che le toglie consistenza individuale per liquefarla in un effetto di massa. Nella fattispecie è stata l'allitterazione liquida a determinare il comportamento ritmico-sonoro del verso, che ha risolto in sé di prepotenza le ragioni semantiche; e tuttavia «*emulous waves*» è una bella pennellata, che può far perdonare i pleonasmi precedenti costituiti da *undulating* e *liquid*. La giostra di liquide continua nel verso successivo con *whirling* e *laughing*, alternandosi alla durezza di *current* e *curves*. Whitman conosce una sensualità della parola che lo induce a certi effetti sfocati ai quali il nipote Pound non si saprà rassegnare...

In «*The World below the Brine*», stesso atteggiamento: gli esseri dell'abisso marino sono nominati in catalogo, senza entrare in un'azione verbale definita, ma solo a scopo di *evocazione*. Se Adamo «*nomina*» gli animali e le cose, questo suo «*nominare*» è un atto creativo secondario. Spesso, come in «*Aboard at a Ship's Helm*», la sintassi «*astorica*» o indeterminata, nominale, compare solo all'inizio, per suscitare l'apparizione centrale. Nella sezione *Calamus*, «*We two boys together clinging*» e «*A Glimpse*» rientrano per intero

nella formula in questione. In *Children of Adam*, la breve lirica iniziale (« To the Garden the World ») ci offre un esempio di sintassi disarticolata:

To the garden the world anew ascending,
 Potent mates, daughters, sons, preluding,
 The love, the life of their bodies, meaning and being,
 Curious here behold my resurrection after slumber,
 The revolving cycles in their wide sweep having brought me again,
 Amorous, mature, all beautiful to me, all wondrous,
 My limbs and the quivering fire that ever plays through them, for reasons,
 [most wondrous,
 Existing I peer and penetrate still,
 Content with the present, content with the past,
 By my side or back of me Eve following,
 Or in front, and I following her just the same.

Il primo verso, formulando l'idea del ritorno all'Eden, come annuncio dell'America protagonista di una nuova storia, è già tutto il componimento, e gli altri non fanno che ripeterlo o variarlo, costituendo quindi una serie di sviluppo aggiuntivo, giustapposto. Domina il modo indefinito gerundivo-participiale, benché interrotto da un imperativo (« curious... behold ») al quarto verso e apparentemente appoggiato alla proposizione principale del quartultimo verso (« Existing I peer and penetrate still »). In realtà, se una relazione sussiste fra i membri sintattici del periodo, cioè fra gli undici versi, non è certo di natura logico-grammaticale, ma iconografica. Ciascun verso reitera, variandola, l'immagine presentata dal primo: così il « mondo di nuovo salente all'Eden » si ridefinisce nel secondo verso come annuncio di una giovane razza prolifica, e il terzo verso elabora quest'idea indugiando sulla vitalità amorosa dei corpi fiorenti; il quarto verso concentra metaforicamente questa pluralità di vite nuove e venture nella figura di Adamo ridesto (è possibile che una riproduzione degli affreschi della Sistina fosse capitata sotto gli occhi di Whitman?). Il quinto insiste su questo tema continuo menzionando il volgere dei cicli storici che ha riportato Adamo, ossia la possibilità di un vergine principio per la società umana; il sesto riprende l'idea di bellezza e potenza sessuale, quindi creativa, idem il settimo, finché l'ottavo riassume tutti questi concetti in tre verbi assai densi: « esi-

stendo io scruto e penetro ancora». Gli ultimi tre versi variano di nuovo il tema esprimendo la conciliazione dell'uomo adamico col presente e il passato, e risolvendolo nella visione di Adamo ed Eva in cammino verso l'Eden. Si direbbe che questi versi siano aggiunti l'uno all'altro come le vertebre di una spina dorsale, o proiettati l'uno dall'altro come foglie e frutti dei fichidindia. Sono comunque coordinati in una serie orizzontale, «durano».

Ma quando ci proviamo a districarne il groviglio sintattico, sono guai. Le acque si intorbidano già al secondo verso con quel gerundio «*preluding*» che non si sa bene dove attaccare: a *the world*, soggetto indiscutibile della proposizione precedente (e parallela), così da subordinargli *potent mates, daughters, sons* quale complemento oggetto; o viceversa a *potent mates* ecc., isolando il verbo in funzione intransitiva? Noi scegliamo per ora la prima soluzione; la salita del mondo verso l'Eden «*prelude*» appunto al sorgere di una stirpe rigenerata. Ma l'equivoco non è da poco; e si aggrava al terzo verso con quel *meaning and being* che, in virtù della sua posizione omologa a *preluding*, si presenta da un lato come coppia di verbi, ma dall'altro subisce l'attrazione di *bodies* e sembra coordinarglisi a completare una serie ternaria di sostantivi. Ancora una volta, a un esame attento lo schema paratattico risalta troppo forte per non prevalere nella nostra interpretazione; sarebbe stonatura grave, in un poeta dall'orecchio fino come Whitman, allineare tre versi paralleli terminanti in forme verbali identiche in apparenza, e in realtà no. *Ascending — preluding — meaning and being*: non c'è libertà stilistica che valga a giustificare un doppio gioco del genere, mentre invece se leggiamo *meaning and being* come autentici verbi coordinati ai primi due — e la prassi consueta di Whitman in fatto di iterazione non dovrebbe smentirsi proprio qui — otteniamo una notevole attivazione semantica delle forme predicative che essi rappresentano. Così si chiarisce tutta la struttura interna dei primi tre versi come inversione tre volte ripetuta: complemento indiretto anteposto al soggetto, poi complemento oggetto anteposto al verbo, poi il predicato nominale alla sua copula. E con tutto ciò, un'ombra di condensazione sostantivale, dovuta all'uso stesso della lingua, persiste in *meaning and being* — ma una volta sgombrato il terreno da malintesi strut-

turali, possiamo addirittura accettarla come arricchimento secondario o « connotation », visto che questi due verbi sembrano far culminare in sé i precedenti *ascending* e *preluding*, con effetto di attualizzazione dell'idea di Eden cercato quale mèta. A questo punto subentra quell'imperativo in agguato fra i cespugli dell'Antipurgatorio. Come legarlo alla terzina che precede? Dovremo intendere i tre versi come apposizioni anticipate di *my resurrection after slumber*, con qualche sforzatura. Ma quel *behold* è poi davvero un imperativo? o non piuttosto un blando indicativo retto da *the world anew ascending*? Per suggestiva che fosse, e spontanea, l'interpretazione « imperativa », un po' di riflessione ci conduce a scartarla in favore della maggiore omogeneità sintattica ottenibile a tal prezzo nei riguardi dell'altra proposizione indipendente (« Existing I peer etc... »); tanto più che così la poesia viene ad articolarsi in due membri bilanciati, con cerniera nella proposizione implicita (di tono causale-temporale) del verso 5 (« The revolving cycles... having brought me again »). Infatti se optiamo per la nuova soluzione, questa frase si collegherà senza sforzo tanto al periodo precedente che a quello successivo; ed è già, questo, un procedimento sintattico ambiguo seppur notevole per l'elasticità funzionale che viene a creare.

Però allora si dovrà riesaminare la sistemazione della tormentata prima terzina, perché la voce *behold* postula un soggetto plurale « ad sensum » (che appare plausibile in vista di quanto accade nei vv. 2 e 3); o eleviamo *potent mates* al rango di soggetto. In tal caso si aprono due alternative: o *potent mates* è coordinato a *the world* (o anche, più semplicemente, sua apposizione), o *The world* è oggetto del verbo *ascending* e questo, naturalmente, dipende da *potent mates*. Salta in aria il parallelismo strutturale che appariva tanto convincente, e torna in causa la funzione di quella coppia equivoca *meaning and being*, che non può più appoggiarsi a *the world* e deve rassegnarsi (se vuol serbare la dignità di doppio verbo) a dipendere da *potent mates*, con un certo ripiegamento narcisistico. Si profila però un'altra possibilità, piuttosto suggestiva. Nulla ci vieta di considerare *the love, the life of their bodies* soggetto di *meaning and being*, che in tal caso si esaltano a verbi assoluti: « aventi (aven-

do) significato e realtà ». Meglio allora restaurare il parallelismo ternario, considerando anche *ascending* e *preluding* come verbi intransitivi, e *world, potent mates, the love, the life, ecc.* come soggetti coordinati.

Con questo non è che i dubbi siano spariti; ma più di così non si può insistere. Procediamo oltre la « cerniera » (v. 5). Si può sapere dove sta l'aggancio sintattico dei versi n. 6 e 7? Le possibilità sono diverse; esaminiamole un po'. « *Amorous, mature, all beautiful to me, all wondrous* » può riferirsi appositivamente al *me* del verso precedente, oppure a *my limbs* del verso che segue. Questo a sua volta può intendersi — inglobando gli attributi elencati nel v. 6 — come oggetto di *having brought me again*, e allora quel *me* sarebbe soltanto un complemento di termine: « avendomi riportato i cicli roteanti nel loro ampio moto, amoroze, mature, tutte belle per me, tutte meravigliose, le mie membra e il tremulo fuoco che perenne vi gioca attraverso, per buone ragioni, più che mai meraviglioso ». L'atteggiamento narcisistico non è comunque evitabile, che si leghi quel *beautiful to me* (col resto del suo verso) al verso 5 o al verso 7; e inoltre non è nuovo in Whitman, se ricordiamo *Song of Myself!*

Se decidiamo nel senso descritto, avremo due conseguenze degne di nota. In primo luogo, svincolando i verbi *I peer and penetrate* da qualsiasi complemento oggetto, li rendiamo assoluti e pregnanti, come espressione dell'atto di conoscenza in sé; e a loro volta essi rafforzano mirabilmente quel basilare verbo *existing* che campeggia nel discorso con un valore non tanto remoto da quello della sua formazione etimologica. In secondo luogo, articoliamo l'insieme in maniera architettonicamente perfetta: quartina iniziale autonoma imperniata sul *behold* del quarto verso, cerniera mobile costituita dai tre versi successivi sospesi alla forma implicita *having brought*, e quartina simmetrica, imperniata sull'*I peer and penetrate* del suo primo verso (ottavo della poesia). Per fortuna i tre ultimi versi non creano complicazioni, ma si accontentano di « seguire » (*following*) docilmente, come Eva a tratti, quello che contiene la proposizione principale.

La possibilità che rimaneva era di appoggiare *my limbs* ecc., (con o senza gli attributi *amorous, mature, ecc.*, ma meglio senza) a

I peer and penetrate; ma per quanto narcisista si voglia considerare Whitman (anzi, Adamo), è arduo immaginarlo incamminato verso il Paradiso Terrestre del Far West in compagnia di Eva... e intento a guardarsi compiaciuto le membra! È un'idea grottesca, indegna di un poeta come Whitman. Una soluzione intermedia — da non trascurare, se si pensa alle abitudini linguistiche del nostro autore — consisterebbe nel separare il distico *Amorous ecc...* - *My limbs ecc...* dal verso 5, ma anche dal verso 8, erigendolo in due ablativi assoluti coordinati: « amoroze, mature ecc. le mie membra e mirabile il fuoco che le attraversa ». Il vantaggio di questa interpretazione è che l'espressione *having brought me again* riacquista la sua forza piena e il suo senso primario: « avendomi i cicli... riportato ». Si ha così un verbo che fa pensare, per densità di contenuto, all'idea kierkegaardiana di « ripresa » o « ripetizione » — centrale nel contesto. Poiché così i due ablativi assoluti vengono a coordinarsi alla proposizione implicita che introduce la « cerniera » del componimento, non ne rimane affatto sconvolta, e neppure disturbata, la pregevole struttura simmetrica di cui sopra.

Può darsi che in tutto questo c'entri per qualcosa la mania di spaccare il capello, il *furor philologicus*. Ma il problema sussiste, né ci illudiamo di averlo risolto fino in fondo; permangono dubbi almeno per la prima quartina. E gioverà osservare come, in questa serie di membri ritmici livellati dall'insistenza della virgola, una notevole misura di polivalenza sintattica risulti dal modo di articolare i versi nel corpo della lirica. Noi li leggiamo, e ne riceviamo un'impressione totale abbastanza definita — perché conservano, nonostante tutto, una relativa indipendenza sintattica, essendo nati per geminazione d'immagini e non per subordinazione formale. È quando cerchiamo di ridurli a un ordine grammaticale assoluto che pululano gli equivoci. Le stesse parole in seno alle frasi discusse rivelano certa anarchia formale. Dovremo quindi concludere, riguardo a questa lirica, che la modalità della durata per emanazione compromette la stabilità dei moduli organizzativi e degli elementi stessi del discorso. La parola singola, in Whitman, è elemento instabile; abbiamo visto altrove il verbo oscillare fra la sua funzione propria e quella del nome o dell'aggettivo, l'aggettivo comportarsi da mera

estensione fonica o semantica del sostantivo, la preposizione assorbire la forza del verbo (come in quella vivace prima strofa di « Out of the Cradle » che allude, con la sua ininterrotta sequenza di svariate preposizioni iniziali, al volo irrequieto dell'uccello di passo). Anche dopo l'analisi più paziente, permane un margine di fisionomia indifferenziata — un segno di primitivismo estatico. Le forme, in Whitman, esistono generalmente allo stato *tensivo* — e abbiamo visto perché. La sintassi tende spesso all'inarticolazione, all'aggruppamento simultaneo e irrelativo, dunque alla pronuncia estatica, o all'esclamazione — che, a parte il suo frequente uso retorico, assume il valore di scintilla iniziale della conflagrazione poetica, in quanto elemento non discorsivo del linguaggio che, con la sua carica di meraviglia vichiana, mette in movimento il discorso. L'esclamazione allo stato funzionale genuino, in Whitman, è dunque analoga all'atto creativo che dà inizio a una storia; è come l'impulso visionario, non discusso perché metastoricamente concepito, delle grandi migrazioni, rivoluzioni, colonizzazioni. E abbiamo visto che egli sa riconvertire onomatopeicamente in interiezione germinale i vocaboli più articolati, come quel *wild, wild* di « Patrolling Barnegat », o il primo verso di « Song of the Broadaxe » con tutti gli echi metallici che gli rispondono nei seguenti (*Weapon shapely, naked, wan...*), o ancora l'esordio dell'elegia in morte di Lincoln, con quella progressione vocalica che passa dai toni chiari al tono oscuro nel primo verso (*when lilacs last in the dooryard bloom'd*) per poi invertirsi nel secondo (*and the great star early droop'd in the western sky in the night*), suggerendo così, con tale variazione di lamento, il tema della morte-tenebra e luce-resurrezione, poi ampiamente sviluppato nel corpo dell'elegia. Luce e tenebra-morte vi compaiono come presenze tangibili, avviluppanti, in relazione di contrasto e analogia; da una percezione sensuosa del fenomeno scaturisce già una personificazione mitica:

The gentle soft-born measureless light,
 The miracle spreading bathing all, the fulfill'd noon,
 The coming eve delicious, the welcome night and the stars,
 Over my cities shining all, enveloping man and land.

Questa è la conclusione della strofa 12; la strofa 14 dirà a un certo punto:

Come lovely and soothing death,
Undulate round the world, serenely arriving, arriving,
In the day, in the night, to all, to each,
Sooner or later delicate death.

Quando poi, continuando, leggiamo un'apostrofe di stile francescano alla morte (ma l'affinità ritmica col Canto delle Creature è totale), ripensiamo a « Out of the Cradle », in cui il mare è mitizzato come morte e presenza materna avvolgente, *fierce old mother*:

Prais'd be the fathomless universe,
For life and joy, and for objects and knowledge curious,
And for love, sweet love—but praise! praise! praise!
For the sure-enwinding arms of cool-enfolding death.
Dark mother always gliding near with soft feet...

Sea-drift è fra le cose più belle di Whitman, dominato com'è dal puro impulso ritmico di espansione. Notiamo anche qui una chimica della meraviglia, nei corsivi di « Out of the cradle » che introducono la voce concertante dell'uccello migratore. Il primo gorgheggio si inaugura con un *Shine! shine! shine!* che è interiezione estatica anziché verbo, avendo perso ogni contorno logico o senso di azione determinata per ridiventare irradiazione fissa di suono, di luce, di stupore. È il trillo della felicità. Più avanti, il secondo gorgheggio si apre con un simmetrico *Blow! blow! blow!* che scende un'ottava più sotto, di tono e di colore — è la nota dell'ansia, della lontananza. Infine, il terzo gorgheggio scende alla vocale più buia — il suono *u* di *Soothe! soothe! soothe!*, che sommerge ogni funzione propriamente verbale in un lamento di dolore; il distacco è definitivo, amore e morte si confondono, si sposano alle onde marine in un'orgia di liquide: *lapping... love... low... late... lagging... love... love... land... love... love... love... Loud! loud! loud!... love... low-hanging... yellow... longer... Land! land! O land!* La serie vocalica *shine-blow-soothe* si svolge sul paradigma dell'attacco di « When lilacs last ecc... », ma a intervalli strofici anziché nella continuità del-

lo stesso verso; e poi si inverte anch'essa in *loud-land*. Alla serie vocalica si intreccia la lunga serie allitterativa liquida, con effetto non dissimile da quello di certe pagine melvilliane; ma qui le parole autogenerate in tale continuità sonora (e sono in realtà una lunga, serpentina parola unica, innervata armonicamente alle altre) si caricano di maggiore densità tattile; si manifesta una sensualità del suono che insiste voluttuoso e finisce per dare un corpo al dolore, immergendo le parole in un'atmosfera più afosa che non quella in cui appare ai marinai del «Pequod», all'inizio della caccia, Moby Dick nel suo candido luore.

Sulla falsariga dell'approccio tentato da Kenneth Burke (*Policy Made Personal*, nella silloge whitmaniana curata da Milton Hindus, *Leaves of Grass a Hundred Years After*, 1955) si potrebbero studiare con profitto diversi atteggiamenti metamorfotici della parola in seno al flusso melico dell'irruento poema; ma solo a patto di non sopravvalutare tale fenomeno, che va considerato quale manifestazione laterale di quella modalità di «emanazione» da noi individuata al centro dell'impulso ritmico. Così il distico iniziale della strofa 6 di «Starting from Paumanok»:

The *soul*,

Forever and forever — longer than *soil* is brown and *solid* — longer
[than water ebbs and flows.

Abbiamo sottolineato le tre parole fondamentali che, disponendosi in serie consonantico-vocalica, esprimono l'identificarsi di *anima* e *terra*. Dalla durevolezza immateriale dello spirito alla persistenza *solida* della gleba, e poi, di rimbalzo, lo sciogliersi di questo elemento nella fluidità dell'acqua, cosicché la parola finale del secondo verso (*flows*) echeggia la vocale di *soul*, con assonanza significativa. Ancora una volta, il motivo generatore è dato dalla parola posta all'inizio nella sua tensione dinamica (*The soul...*), e si allarga a occupare spazio sonoro, anzi a crearselo; poi il motivo ricomparirà sviluppato nel corso della strofa, risolto in *song* (cinque volte ripetuto). Ma altrove la permutazione di atmosfera è suscitata dal ricomparire di un aggettivo tonale. La poesia che abbiamo in mente è «A Sight in Camp in the Daybreak Gray and Dim», da *Drum*

A chi sfuggirà quell'accostamento metamorfotico di *son* e *sun*? E, leggendo l'altra lirica di seguito a questa, come ignorare il valore rituale della coperta, che qui avvolge maternamente il morto e là lo scopre — non c'è forse un alternarsi di tramonto e aurora? e la coperta non ripete qui la *presenza avvolgente* del cielo, del mare e della morte, come Madre cosmica, che già vedemmo nell'elegia per Lincoln e in *Sea-drift*? A James Miller, attento com'è, l'importanza specifica della poesia descritta è senz'altro sfuggita. Per il ritmo sostenuto e lento, per le allitterazioni efficaci (*daybreak gray and dim... blanket-brownish-blanket... fingers-face-first... gaunt and grimwell-gray'd... child-cheeks... dead and divine*), per il ritorno degli ultimi versi all'esclamazione lamentosa (ài) di *sight*, con *Christ, divine* e *lies*, e soprattutto per la delicatezza dell'immagine sfiorata nella sua capacità allusiva, senza volgare eccesso di sentimento, ci sembra che questa lirica meriti un posto d'onore nel canone whitmaniano.

Se tutta la poesia di Walt Whitman è sostanzialmente parola in divenire, al limite fra un'agognata purezza di percezione sensoria assoluta, pre-articolata quindi « preistorica » o edenica, e il tumulto informe di Babele col suo bazar di oggetti, segni e suoni eterogenei; se nel suo stendersi scopriamo, oltre la dissoluzione dei moduli fissi, il riformarsi di schemi strofici embrionali, germinati dal pullulare stesso del verso; così nella sua migliore prosa assistiamo all'enuclearsi spontaneo degli stessi impulsi ritmici. Forme verbali indefinite, paratassi, impressione colta al vivo, sensibilità sonora — ecco le qualità dei momenti migliori di *Specimen Days*. « To the Spring and Brook » sembra un Thoreau elevato alla seconda potenza: « So, still sauntering on, to the spring under the willows — musical as soft clinking glasses — pouring a sizeable stream, thick as my neck, pure and clear, out from its vent where the bank arches over like a great brown shaggy eyebrow or mouth-roof — gurgling, gurgling ceaselessly — meaning, saying something, of course (if one could only translate it)... ». Sì, è proprio un Thoreau più denso, più sensuale — e lo stile è quello nominale-evocativo che ben conosciamo a Walt, ma più convincente di tante pagine elencative di *Leaves of Grass*:

The fervent heat, but so much more endurable in this pure air — the white and pink pond-blossoms, with great heart-shaped leaves; the glassy waters of the creek, the banks, with dense bushery, and the picturesque beeches and shade and turf; the tremulous, reedy call of some bird from recesses, breaking the warm, indolent, half voluptuous silence; an occasional wasp, hornet, honey-bee or bumble (they hover near my hands or face, yet annoy me not, nor I them, as they appear to examine, find nothing, and away they go) — the vast space of the sky overhead so clear, and the buzzard up there sailing his slow whirl in majestic spirals and discs;...

Questo era l'inizio di « A July Afternoon by the Pond »; e « Distant Sounds » è un altro gioiello:

The axe of the wood-cutter, the measured thud of a single threshing-flail, the crowing of chanticleer in the barn-yard, (with invariable responses from other barn-yards,) and the lowing of cattle — but most of all, or far or near, the wind — through the high tree-tops, or through low bushes...

La maggiore vibratilità e trasparenza di questa scrittura, rispetto a tante pagine tronfie o caotiche di *Leaves of Grass*, si spiega con l'assenza del piglio oratorio che tante volte, là, gli prende la mano e lo obbliga a sentirsi poeta ufficiale. Qui, notazioni diaristiche, scovre di retorica; là, con l'abbondante tara di urli e bazar e statue « liberty », anche la maggior libertà di gesto, la violenza creativa, le modulazioni della voce piena con impennate e avvallamenti; eppure quella, per potente che sia, è quasi sempre poesia *impura*, e interessante appunto per ciò — questa invece è prosa pura, sebbene articolata allo stesso modo. Parrebbe insomma che un'esplorazione seria dello stile di Whitman non possa prescindere dalla prosa di *Specimen Days*. Essa è un po' l'humus, e un po' anche la fioritura discreta, della folta vegetazione versificatoria in mezzo alla quale soltanto si va di solito a cercare il vero Whitman, dimenticando che il vento « soffia dove vuole ».

GLAUCO CAMBON