

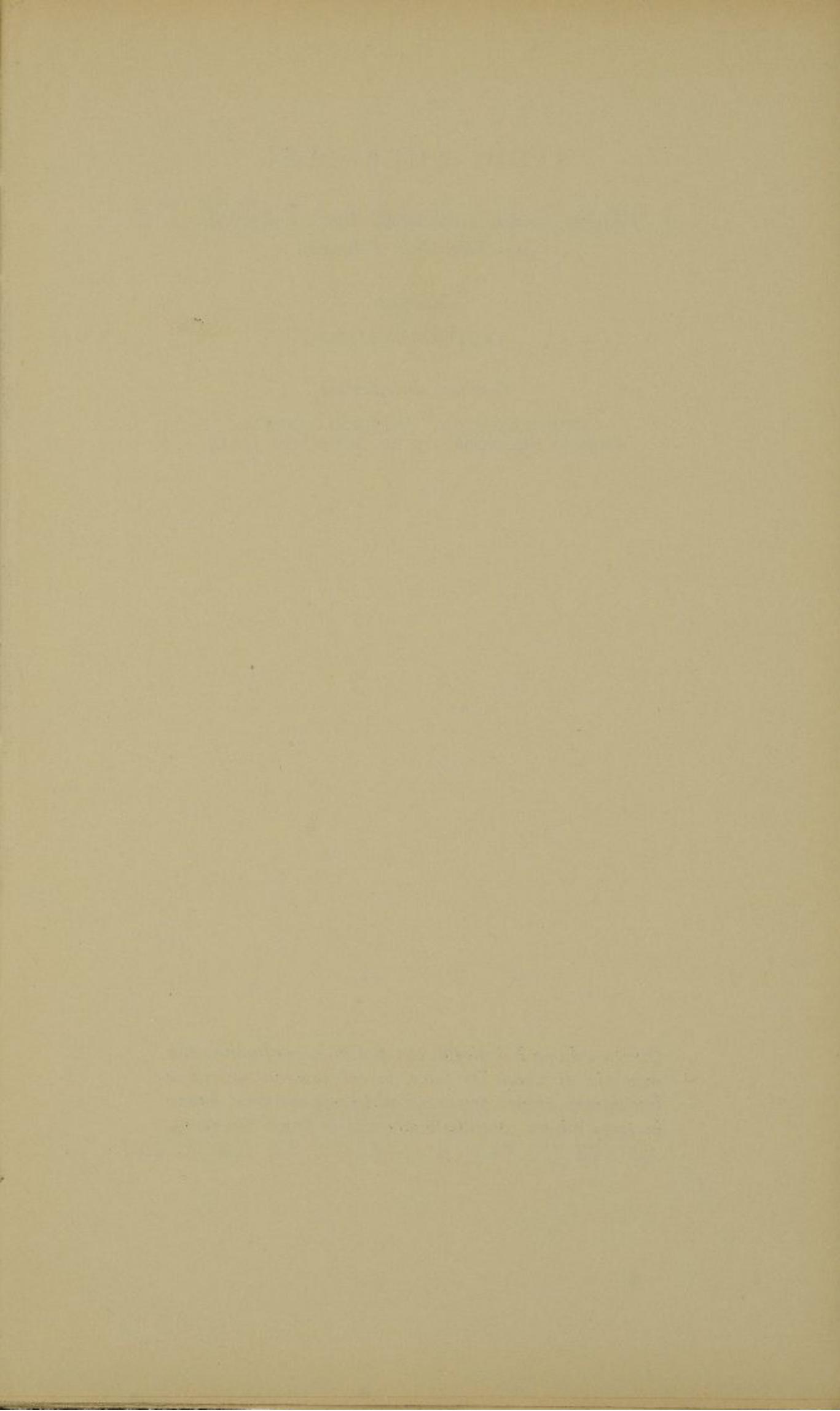
# STUDI AMERICANI

5

ROMA 1959

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA





# STUDI AMERICANI

*Rivista annuale dedicata alle lettere e alle arti  
negli Stati Uniti d'America*

*Direttore*

AGOSTINO LOMBARDO

*Comitato di redazione*

NEMI D'AGOSTINO - VITTORIO GABRIELI  
GIORGIO MELCHIORI - B. M. TEDESCHINI LALLI

*Questo volume è dedicato, con profonda gratitudine, alla  
memoria di Luigi De Luca, la cui generosa attività e  
intelligenza, troppo presto e crudelmente stroncate, hanno  
in tanta misura contribuito alla vita di Studi Americani.*

STUDI AMERICANI

5

ROMA 1959

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

*La collaborazione a Studi Americani è aperta a tutti gli studiosi. I dattiloscritti inviati in esame dovranno pervenire al Direttore entro il mese di novembre.*

*Tutti i diritti sono riservati*

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA  
Via Lancellotti, 18 - Roma

---

Autorizzazione del Tribunale Civile di Roma n. 7249, del 16 XII 59

## INDICE

	Pag.
<i>Premessa</i> . . . . .	7
AGOSTINO LOMBARDO, <i>La critica italiana sulla letteratura americana</i>	9
ADA GIACCARI, <i>Poe nella critica italiana</i> . . . . .	51
<i>La fortuna di E. A. Poe in Italia. Nota bibliografica a cura di</i> ADA GIACCARI . . . . .	91
SERGIO ROSSI, <i>E. A. Poe e la Scapigliatura lombarda</i> . . . . .	119
GLAUCO CAMBON, <i>La parola come emanazione (Note marginali</i> <i>sullo stile di Whitman)</i> . . . . .	141
MICHAEL MILLGATE, <i>The Novelist and the Businessman: Henry</i> <i>James, Edith Wharton, Frank Norris</i> . . . . .	161
RENATO LO SCHIAVO, <i>Poesie minori di T. S. Eliot</i> . . . . .	191
SANDRO SERPIERI, <i>Il significato di Gerontion nella poesia eliotiana</i>	219
GIORGIO MELCHIORI, <i>L'ultima commedia di Eliot</i> . . . . .	233
ANGELA GIANNITRAPANI, <i>Wistaria: le immagini in Faulkner</i> . . . . .	243
LORENZA GALLI, <i>La narrativa di Eudora Welty</i> . . . . .	281
ELÉMIRE ZOLLA, <i>Djuna Barnes</i> . . . . .	301
ARNOLD P. HINCHLIFFE, <i>The end of a dream?</i> . . . . .	315
« <i>My Dear Uncle</i> » — <i>Three Letters from Francis Marion</i> <i>Crawford to Samuel Ward</i> , edited by ROBERT L. GALE . . . . .	325
ROBERT W. MANN, <i>Astherthoughts on Opera and The Scarlet Letter</i>	339
<i>The Scarlet Letter</i> , Libretto in Four Acts and Nine Scenes, by ROBERT W. MANN . . . . .	351
<i>Una lettera di W. H. Auden</i> . . . . .	383
<i>Summary of articles in Italian</i> . . . . .	385



## PREMESSA

*Alcuni articoli, in questo quinto numero di Studi Americani, si occupano dell'arte di T. S. Eliot, che era stata oggetto di studio anche nei numeri precedenti. Accanto a questo « classico » moderno, peraltro, s'intraprende lo studio di un altro « classico » dell'Ottocento, Edgar Allan Poe, e si cerca, in particolare, di fare il punto sulla sua « fortuna » italiana. I rapporti tra l'esperienza letteraria americana e quella italiana costituiscono anche l'argomento dell'articolo che apre il volume e che si spera possa contribuire ad una più chiara visione d'un complesso problema.*

*Oltre che due scritti dovuti a due giovani studiosi inglesi, nonché i saggi tratti, com'è ormai consuetudine della rivista, da tesi di laurea, si è specialmente lieti di pubblicare il testo d'un libretto d'opera che il musicista americano Robert Mann ha ricavato dalla Scarlet Letter di Hawthorne. Esso infatti, accompagnato com'è da uno scritto del musicista stesso, ci sembra illuminare da un punto di vista del tutto nuovo lo scrittore americano al quale la rivista ha dedicato fin qui buona parte del suo lavoro.*

STUDI AMERICANI



## LA CRITICA ITALIANA SULLA LETTERATURA AMERICANA

Sebbene l'interesse maggiore per la letteratura americana si abbia, in Italia, dopo il 1930, ciò non implica che, prima di tale anno, tale letteratura non fosse in alcun modo oggetto di interesse e di studio. In realtà, persino la fantasiosa opera con la quale Sigmund Skard vorrebbe fornire un quadro esatto degli *American Studies in Europe*<sup>1</sup> riesce a rilevare il fatto che già intorno al 1860 Enrico Nencioni si occupava dell'arte letteraria del Nuovo Mondo e che nel 1884 compariva la prima storia italiana di essa<sup>2</sup>. Almeno in questa occasione non si può non concordare con un libro dove, il più delle volte, sono contenute affermazioni a dir poco rivoluzionarie (come quella per cui Benedetto Croce avrebbe coltivato un ideale di «vita militaristica»<sup>3</sup>). Se l'interesse per l'America come fatto storico, politico, sociale è assai precedente; se invero il «mito» dell'America che accompagna costantemente la nostra storia moderna è già formato<sup>4</sup>; tuttavia l'interesse critico per la letteratura americana nasce proprio col Nencioni (come con lui nasce o almeno si consolida quello per la letteratura inglese). Tra il 1867 e il 1896 questo letterato di grande finezza e cultura, per il quale il Carducci nutriva un'ammirata amicizia, scrisse infatti con qualche regolarità, per la *Nuova Antologia*, saggi e cronache di letteratura inglese e americana. Il Nencioni, come ha una volta osservato Mario Praz<sup>5</sup>, era soprattutto

<sup>1</sup> SIGMUND SKARD, *American Studies in Europe, Their History and Present Organization*, Philadelphia, 1938, 2 voll. La sezione «italiana» del libro si trova nel vol. II, pp. 462-513. Alcune informazioni bibliografiche a p. 547.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, vol. cit., p. 477. La storia della letteratura americana è dovuta a G. Strafforello (1884). Alcune note di letteratura americana le traccia anche il Chimenti (1894).

<sup>3</sup> *Op. cit.*, vol. cit., p. 479.

<sup>4</sup> Cfr. soprattutto A. GERMI, *La disputa del nuovo mondo: storia di una polemica, 1759-1960*, Milano, 1955.

<sup>5</sup> Nel saggio «Gli studi di letteratura inglese» contenuto nel secondo volume di *Cinquant'anni di vita intellettuale italiana, 1896-1946*, Napoli, 1950. Il saggio è un profilo di storia degli studi inglesi in Italia, e può quindi essere assai utilmente consultato anche per il nostro argomento.

un « lettore », più che propriamente uno studioso: ma le sue « letture » erano spesso assai penetranti, ed erano inoltre assai influenti. E si vedano, ad esempio, alcuni degli scritti raccolti nel volume dei *Saggi critici di letteratura inglese*<sup>6</sup>, comparso nel 1897 con una affettuosa prefazione del Carducci, desideroso che « quella voce soave dalle colorite e forti inflessioni » potesse seguitare a « conquistare » e « assoggettare » l'attenzione. Certo c'è, nel Nencioni, una visione ancora pionieristica della letteratura americana; così, il brano di un saggio su « I Poeti Americani » potrebbe ben servire da introduzione ad una storia del « mito » americano in Italia, e in Europa:

Il primo riflesso di poesia americana venne all'Europa nei *Natches* di Chateaubriand. Il nobile e malinconico Renato prese letterariamente possesso del Nuovo Mondo, e poté dire: « le mie solitudini ». Primo vide e sentì la poesia delle immense praterie, dei *mari di verde*, dei fiumi-oceani, delle foreste vergini, del *gran fogliame* americano, come dice Whitman... Un'eco anche più genuina della natura americana ci venne poi nei romanzi di Cooper... La poesia veramente americana, i veri echi del Mississippi e del Missouri, della Virginia e del Maryland, hanno qualcosa di rude, di primitivo, una musica naturale e magnetica come quella dei vasti laghi e del vento fra le liane, o impetuosa e violenta come quella delle grandi cateratte assordanti<sup>7</sup>.

Ma v'è, insieme, uno sforzo non di rado felice per penetrare nello spirito dell'America e della sua esperienza letteraria, come quando, nello stesso saggio, parla del « misticismo » dei poeti americani e lo definisce « un misticismo di nuovo genere, poetico e positivo a un tempo; qualche cosa di preciso, di matematico anche nelle più strane visioni » — definizione ovviamente ispirata dall'arte di Edgar Allan Poe, che del resto appare al Nencioni, con Whitman, il poeta « più genuinamente americano ». Su Poe e Whitman il critico tornerà spesso, come vedremo subito. Ma essi non sono i soli autori americani che conosce direttamente. Emerson e Lowell, Longfellow e Bret Harte, Bryant e Whittier, mostra in più luoghi di averli letti e acutamente valutati; e così Hawthorne, sul quale anzi fa osser-

<sup>6</sup> E. NENCIONI, *Saggi critici di letteratura inglese*, con prefazione di Giosuè Carducci, Firenze, 1897. Sul N. è era comparso un articolo di S. PANTAZZI, « E. N., William W. Story and Vernon Lee », *English Miscellany*, n. 10, 1959.

<sup>7</sup> *Op. cit.*, pp. 99-101.

vazioni che, se risentono d'un clima che è ormai quello della *fin de siècle*, non son prive, per ciò, d'un loro interesse critico; ecco quel che leggiamo sulla *Scarlet Letter*:

Nella sottigliezza e nell'accurata precisione, nella penetrazione e sicurezza del suo sguardo per entro i morbosi fenomeni dell'anima umana; nel rivelarci l'operazione delle più delicate leggi di attrazione e di repulsione a cui va soggetta l'umana natura; nella capacità di atterrire i lettori con la consapevolezza delle loro latenti possibilità per ogni male, talché provino un senso di ribrezzo e di istintiva repugnanza, come delinquenti sorpresi *in flagrante*, alle sue spietate rivelazioni — in questa facoltà più unica che rara, Hawthorne è assolutamente sovrano... Sì: *Scarlet Letter* è un libro unico nel suo genere. E che stile! Magnetico, incomparabile. Libro triste e attraente come il peccato — densamente fosco, con qua e là dei vivaci colori smaglianti come di uccello del paradiso<sup>8</sup>.

Parole, queste ultime, che indicano anche chiaramente come sempre, nel Nencioni, al critico si sovrapponga lo scrittore. Ciò che ben si nota, del resto, nelle metafore usate per definire le liriche di Poe, che gli paiono somigliare a « certi fiori tropicali, larghi, lucidi, metallici, belli e orribili al tempo stesso, sfolgoranti e velenosi »<sup>9</sup> — e v'è da chiedersi se dietro di essi non vi siano, insieme alle *Fleurs du Mal*, i fiori del giardino di Rappaccini.

Su Poe, in ogni modo, Nencioni scrive a lungo, proprio nel saggio su « I Poeti Americani » citato al principio. Ne ammira lo stile, specialmente « per la perfezione plastica e per la cristallina trasparenza »; ne riconosce, sulla scorta di Baudelaire, la qualità morbosa, « languidamente autunnale »; cerca di definirne la « americanità », che consiste a suo avviso

nel carattere di ardita investigazione, nell'audacia delle ipotesi, nel profondo senso scientifico che gli è compagno fin nelle più strane allucinazioni, nella originalità della invenzione e finalmente nell'odio della *common place* e del filisteismo europeo.

Ne sottolinea la peculiare maniera di raffigurare le donne, « delicati strumenti, traverso i quali il poeta vede e ci rivela il mistico

<sup>8</sup> *Op. cit.*, p. 436.

<sup>9</sup> *Op. cit.*, p. 103.

legame che unisce la natura corporea alla spirituale»; e il senso della morte:

Chi ha mai sorpreso e fotografato con lui quel solenne carattere, quella tragica intensità di espressione, quella *nobiltà*, che la morte imprime sul volto anche degli esseri più insignificanti e volgari? Solo l'autore di *Amleto* approfondì, quanto e più di Edgardo Poe, il gran mistero della morte.

E conclude chiamandolo « padre incorrotto di corrotti figliuoli », un « nobile, umano e casto poeta », i cui seguaci, specialmente in Francia, si son rivelati indegni di lui.

La stessa, se non ancora maggiore, ammirazione nutre per Walt Whitman, sul quale scrive un brano esemplare dell'atteggiamento europeo verso il poeta, e verso l'America — un brano, poi, che ha il sapore di certe pagine melvilliane sul futuro della letteratura americana, sullo Shakespeare che nascerà in riva all'Ohio:

Il più gran poeta, il Dante del mondo moderno, sarà quello che dipingerà nel più gran numero possibile di rappresentazioni la Vita e l'Uomo moderno, la democrazia cosmopolita che lo caratterizza, e le sue titaniche audacie di inventore e di viaggiatore. Carattere della nuova poesia sarà il movimento, l'azione, la formidabile agitazione delle grandi moltitudini, gli sconfinati e sublimi spettacoli della natura. Whitman ha intravisto e indicato tutto ciò — ed è già molto. E forse il vero sommo poeta moderno, poeta e artista completo, ci verrà dal Nuovo Mondo americano, dalla patria di Washington.

Whitman ha tracciato, per dir così, il programma della futura poesia umanitaria. Questa poesia dipingerà con la stessa passione e con la stessa realtà i grandi commerci e le Esposizioni mondiali, le linee delle Ande, le tempeste dell'Atlantico e la flora portentosa dell'oceano Indiano: descriverà con egual simpatia l'uomo di Londra e il selvaggio della Groenlandia, l'Ateniese e il Cafro: abbraccerà in una comprensione veramente cattolica tutti gli aspetti e tutte le voci della Terra, tutte le storie e tutte le razze<sup>10</sup>.

Pur sottolineando gli aspetti della poesia whitmaniana che gli paion negativi, e soprattutto l'« agglomerazione », la « nomenclatura che spesso ci stanca », Nencioni è persino travolto dalla energia,

<sup>10</sup> *Op. cit.*, pp. 112-113. Va detto che Nencioni aveva già scritto su Whitman sul *Fanfulla della Domenica* (7-12-1879, 21-8-1881).

dalla vitalità, dalla « americanità » di questo poeta che « non ricorda nessuno; o se mai qualche volta Omero e la Bibbia »; la sua poesia gli pare, come scrive in un altro saggio<sup>11</sup>, « come una produzione naturale, una emanazione di vitale energia »; i *Leaves of Grass*, infatti, « somigliano più un'opera naturale che una produzione artistica — più una foresta che una cattedrale ». Whitman — del quale traduce parecchie liriche<sup>12</sup> — gli si configura soprattutto come il modello da seguire in un'età alessandrina:

Trionfa un'arte da orefici e da chincaglieri, un'arte bizantina, di decadenza avanzata; un'arte atea, materialista, sensuale, egoista, da dilettaanti... Ai giovani poeti d'Italia e di Francia che si ostinano nella moderna pittura di sensazioni erotiche più che di sentimenti amorosi, vorrei ricordare che... nell'audacissimo Whitman... non v'è una sola pittura sensuale fatta con evidente compiacimento<sup>13</sup>.

E quanto il giudizio del Nencioni fosse determinante nella penetrazione in Italia di Whitman, ce lo conferma un brano d'una lettera del Carducci:

Sai che il *Fogliame* americano io l'ho letto e tradotto a lettera tre volte col mio maestro d'inglese... E mi venne subito la voglia di tradurlo in esametri. Tutti quei nomi a catalogo! Quelle enumerazioni, successioni, quelle serie di paesaggi, di sentimenti, di figure straordinarie e vere! Io ne rimasi e ne sono rapito! Dopo i grandiosi poeti colossali, Omero, Shakespeare, Dante, ci sarà del più pensato, del più profondo, del più perfetto; ma nulla di così immediato e originale<sup>14</sup>.

Il robusto Carducci non poteva non apprezzare l'arte whitmaniana; e tanto più che ad una affinità sentimentale s'accompagnava un comune interesse per il rinnovamento delle forme metriche. E come il Nencioni, anche il Carducci contrappone il poeta di tipo whitmaniano al poeta alessandrino:

<sup>11</sup> « Il poeta della guerra americana » (comparso nel 1891), in *op. cit.*, pp. 204-30.

<sup>12</sup> Sia nel saggio sui « poeti americani » sia in quello dedicato specificamente a Whitman.

<sup>13</sup> *Op. cit.*, pp. 123-26.

<sup>14</sup> *Cit.* da G. CAMBON, « Whitman in Italia », in *Aut-Aut*, n. 39, maggio 1957, pp. 244-63. Sui rapporti tra Carducci e Whitman cfr. G. LESCA, « Un giudizio del Carducci sulla poesia di Whitman », in *Il Giornale d'Italia*, 18 maggio 1937, e *Walt Whitman e il Carducci* (ma è lo stesso articolo) in *Il Nazionale*, genn.-febb. 1940.

Ciò che dici... della falsa poesia odierna è quello stessissimo che ne penso io; la colpa di quella poesia risale ad artisti che furono troppo ammirati per l'umana contraddizione e reazione contro i veri grandi poeti, i sani, i forti che pensano cose grandi e grandemente le dicono<sup>15</sup>.

E non s'avvede il Carducci come alla base, se non della sua, dell'ammirazione del Nencioni per Whitman vi sia, oltre che il giusto riconoscimento, e l'acuta penetrazione, delle qualità d'un grande poeta; e oltre che un felice senso di novità e di scoperta; proprio la sensibilità che dava origine a quell'arte « bizantina » da lui condannata. Non per nulla il decadente, l'« orefice » D'Annunzio scriverà tra non molto una poesia « eroica » non immemore della lettura whitmaniana. Ciò non significa, certo, che Whitman sia un decadente. Significa invece che la cultura italiana si accosta alla cultura americana, più o meno consapevolmente, anche attraverso il filtro della *fin de siècle* — ed è per questo che le figure che maggiormente la attraggono sono, per l'appunto, Whitman e Poe.

Su questi due poeti, infatti, grazie al Nencioni, i letterati e i critici italiani si soffermano a lungo. Se è provato l'interesse immediato che il primo scritto del Nencioni su Whitman produsse su D'Annunzio, il quale elogiava l'amico in una lettera del 1881, e se, come si accennava più sopra, il mito dannunziano della vita eroica, quale lo troviamo espresso in molte delle *Laudi*, non può non essere stato alimentato da uno Whitman sia pur frainteso e adattato ai propri fini<sup>16</sup>; è anche probabile che, come osserva Giovanni Getto<sup>17</sup>, lo stesso Pascoli risentisse dell'influsso whitmaniano. Il Pascoli — che s'interessò vivamente, com'è noto, alla letteratura inglese e americana — parla esplicitamente di Whitman a proposito di problemi di metrica: e anzi, criticandone l'affermazione per cui la Musa moderna dovrebbe servirsi della prosa, ribatte che lo stesso Whitman s'era ampiamente valso del ritmo della Bibbia<sup>18</sup>. Ma, possiamo dire col Getto, « sembra difficile pensare che la conoscenza del poeta di

<sup>15</sup> Cfr. CAMBON, *art. cit.*, p. 244.

<sup>16</sup> Cfr. M. PRAZ, « Whitman e Proust », in *Il Mondo*, 24 marzo 1951.

<sup>17</sup> G. GETTO, « Pascoli e l'America », in *Nuova Antologia*, ottobre 1956, pp. 159-78.

<sup>18</sup> Cfr. *art. cit.*, p. 164.

*Leaves of Grass* da parte del Pascoli si limitasse a queste pagine... Pare, invero, inconcepibile che non dovessero invogliare il nostro poeta alla lettura le parole del Nencioni »<sup>19</sup>. E continua, assai giustamente, il Getto:

Il poeta di *Myricae*, il ricercatore della poesia che sa « di guazza e d'erba fresca », non è possibile che non sentisse il richiamo del poeta di *Foglie d'erba* (quale titolo più promettente per il Pascoli?)... Certi brividi di poesia astrale, taluni aneliti di semplice vita villereccia, e anche certe aperture sociali pur suscettibili di impressionare la sua fantasia...

Del resto, la particolare fortuna di Whitman in questo periodo è attestata dalla comparsa di altre traduzioni, oltre quella del Nencioni, e in specie di quella — non certo esemplare ma pur sempre meritoria — di Luigi Gamberale, pubblicata nel 1887<sup>20</sup>. Lo stesso Gamberale, poi, introducendo il poeta tradotto, svolge un discorso critico non privo di incertezze e di errori ma anche di intuizioni pregevoli. Whitman è per lui « il più simpatico, più comprensivo e più nuovo poeta della democrazia » e « le sue prime poesie erano, e sono, i canti del corpo e dell'esistenza ». Analizzandone la forma, la definisce caotica e sovrabbondante, mancando al poeta, a suo avviso,

Parte della *selezione*; l'arte, dico, di sacrificare le idee embrionali per non lasciar giungere alla luce che quelle sole che meritano di vivere per organizzazione compiuta; cosicché quell'esuberanza è spesso fastidiosa ed ingombra ed adombra la lucidezza dello stile.

Come fa notare Glauco Cambon, che ha finemente studiato la fortuna italiana di Whitman<sup>21</sup>, a questo brano il Gamberale ne fa tuttavia seguire un altro in cui viene proposta l'immagine « di un

<sup>19</sup> *Art. cit.*, pp. 164-65.

<sup>20</sup> W. WHITMAN, *Canti scelti*, a cura di LUIGI GAMBERALE, Milano, 1887.

<sup>21</sup> Sulla fortuna di Whitman in Italia e nel mondo, cfr. il volume a cura di G. WILSON ALLEN, *Walt Whitman Abroad*, Syracuse, 1955. La sezione « italiana » è alle pp. 187-198. È tradotto (da Roger Asselineau) un brano di Papini e parte d'uno studio di Pavese di cui si dirà più oltre. Poche le notizie storiche. Vale la pena comunque riferire che, a detta del curatore, il primo a conoscere, attraverso la Francia, l'esistenza di Whitman fu il siciliano Girolamo Ragusa-Moleti, che scoprì il poeta nel 1872 e ne parlò al Nencioni.

Whitman crepuscolare, direi quasi wagneriano o debussyiano »<sup>22</sup>; e infatti così leggiamo:

Per quelle sue divinazioni del futuro, per le sue aspirazioni remote e naturalmente indefinite, l'espressione diventa quasi aerea ed impalpabile come un fluido: il suo stile, cessando di essere scultorio, si colora di mezze tinte, la frase assume l'indeterminatezza della musica, e il pensiero si mostra come involto in una penombra crepuscolare.

Dopo di che il Gamberale si sofferma a parlare, con molta diffidenza, dei « ritmi » whitmaniani, rimanendo per la verità impacciato, come osserva ancora Cambon, « davanti all'insorgere del verso libero ».

Su questo terreno, in effetti, lo studio del Gamberale è di gran lunga superato da un altro importante lavoro comparso alla fine del secolo, e ancor oggi ricco di suggestione: lo studio della poesia di Whitman dovuto a Pasquale Jannaccone (che è stato, com'è noto, uno dei maggiori economisti italiani)<sup>23</sup>. Oggetto della ricerca di Jannaccone è appunto il ritmo di Whitman, e così egli stesso riassume le sue conclusioni:

1) La ritmica whitmaniana ha struttura e forme eminentemente psichiche, come le poesie primitive. 2) Questo ritorno verso forme primitive è, sino ad un certo punto, in accordo con la evoluzione della forma poetica moderna, la quale tende a dare una prevalenza sempre maggiore all'elemento logico. 3) La ritmica whitmaniana, però, manca di quei caratteri differenziali, propri della forma poetica moderna, i quali la distinguono dalla fase primitiva. 4) Questa maggior somiglianza della ritmica whitmaniana alla forma poetica primitiva è dovuta a due ordini di ragioni, e cioè: a) Non solo la ritmica, elemento formale, ma pur la parte sostanziale dell'opera whitmaniana ha caratteri comuni coi grandi poemi degli albori della civiltà. Una colonia, come riproduce forme economiche e sociali primitive, riproduce pure le forme primitive dell'arte; b) La struttura psichica della ritmica whitmaniana è determinata ancora da un fattore psico-fisiologico: la incoercibilità del pensiero<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> CAMBON, *art. cit.*, p. 254.

<sup>23</sup> P. JANNACCONI, *La poesia di Walt Whitman e l'evoluzione delle forme ritmiche*, Roma, 1897.

<sup>24</sup> *Op. cit.*, pp. 129-30.

Parole queste davvero tipiche dal positivismo ottocentesco, ma che d'altra parte concludono una ricerca quanto mai precisa e sensibile condotta su ogni singolo verso dei *Leaves of Grass*. In questo senso, il lavoro dello Jannaccone è assai più serio, e utile, di quel saggio del 1908 con cui l'irruente, paradossale, geniale e iconoclasta Giovanni Papini apportava il suo contributo al crescente interesse italiano per Whitman<sup>25</sup>. Per Papini la lettura di Whitman aveva coinciso, a suo dire, con la scoperta della poesia:

Confesso che non posso parlare di Walt Whitman come parlerei di qualunque altro. L'anima e la poesia del gran vecchio di Manhattan sono per me teneramente congiunte con una delle scoperte più importanti della mia prima adolescenza: la scoperta della poesia... Debbo confessare che io, toscano, italiano, latino, non ho sentito cosa volesse dir poesia attraverso Virgilio o Dante — e tanto meno per virtù del canonico Petrarca o dell'intarsiatore Torquato Tasso, poeti di lusso e perciò più letterati che poeti — ma bensì attraverso le puerili enumerazioni e le lunghe invocazioni appassionate del buon falciatore di *Foglie d'Erba*.

E come aveva già fatto il Nencioni, e come avverrà spesso in Italia, Whitman (e la letteratura americana) è offerto come antidoto all'accademismo italiano:

Whitman è un buon plebeo che canta senza vergogna tutte le cose del mondo... Noialtri — e intendo specialmente noialtri italiani — siamo troppo letterati e garbati. Siamo dei gentiluomini anche dinanzi alla terra, che non vuol complimenti; anche dentro alla poesia, che non vuole troppa educazione... Non basta aprire i vetri... Bisogna uscir di casa, uscire dalla città e sentire e amare direttamente tutte le cose, le più delicate e le più sudicie, ed esprimere il nostro amore senza riguardi per nessuno, senza paroline dolciastre, senza ammennicoli metrici, senza rispettare troppo le sante tradizioni, le oneste convenzioni e le stupide regole della buona società. Bisogna ridiventare un po' barbari — magari un po' beceri — se vogliamo ritrovare la Poesia. Se Walt Whitman non c'insegna per lo meno questo, è inutile che sia stato tradotto e che tanti ne parlino.

<sup>25</sup> G. PAPINI, « Walt Whitman, poeta », in *Nuova Antologia*, 16 giugno 1908. Il saggio verrà incluso in *Ventiquattro Cervelli*, Firenze, 1918.

Se è arduo dire che questi brani (in cui davvero, come ancora osserva Cambon, « cercheremmo invano ... un accenno di critico vangelo »)<sup>26</sup> contribuiscono alla vera comprensione di Whitman, essi ben chiariscono il rapporto che nel primo Novecento si istituisce tra Whitman e certe manifestazioni della cultura italiana: s'è detto di D'Annunzio, ma si può aggiungere ora che quella visione di Whitman che era già in Nencioni e che è elaborata da Papini (la cui parola, com'è noto, comincia ad avere gran peso nell'Italia del periodo, e sempre di più ne avrà con lo sviluppo de *La Voce*) verrà certo ripresa anche da Marinetti e dai Futuristi, alla cui poetica anti-accademica, anti-letteraria, in senso sia tecnico sia spirituale, uno Whitman così inteso (e, si deve pur dire, in buona parte frainteso) non poteva mancare di fornire sostegno.

Questo Whitman « eroico » e persino nietzschiano (ché troppo spesso sfugge ai letterati italiani il fatto che l'« io » di Whitman non è quello del superuomo bensì quello dell'uomo democratico, e perciò di tutti gli uomini), è dunque, come si diceva, in buona parte prodotto del decadentismo. A maggior ragione il decadentismo si appropria di Edgar Poe, e tanto più che può valersi dell'autorità di Baudelaire. Non stupisce, così, che i primi segni d'un interesse italiano per Poe si scorgano nell'esperienza letteraria della *Scapigliatura* milanese<sup>27</sup> e che di Poe si parli, in Italia, grazie a talune traduzioni, prima ancora che ne scriva il Nencioni<sup>28</sup>. L'intervento di quest'ultimo è, in ogni modo, ancora una volta essenziale ed è certo anche ad esso che si deve il cospicuo accrescersi dell'interesse italiano per i racconti, le liriche, la critica stessa del Poe.

Di tale interesse testimonia di nuovo Giovanni Pascoli, i cui rapporti col Poe sono stati più volte sottolineati<sup>29</sup>. Esiste, così, un giovanile tentativo (databile tra il 1876 e il 1879) di tradurre (probabilmente sulla scorta di Mallarmé) *The Raven* — il frammento,

<sup>26</sup> CAMBON, *art. cit.*, p. 259.

<sup>27</sup> Cfr. l'articolo, in questo numero di *Studi Americani*, di SERGIO ROSSI.

<sup>28</sup> Cfr. l'articolo bibliografico di ADA GIACCARI in questo numero di *Studi Americani*.

<sup>29</sup> Cfr. soprattutto il citato saggio di G. GETTO, « Pascoli e l'America », e la bibliografia ivi contenuta.

ché di frammento si tratta, è intitolato *Tenebre*<sup>30</sup>. Influssi poeschi sono stati poi individuati, non sempre a ragione, in varie poesie, e soprattutto in *Alba Festiva*, che, come osserva il Getto, « sembra riprendere *The Bells*, sia per la intensa musicalizzazione, una specie di ideale onomatopea, sia per il contrasto fra la tonalità argentina dell'inizio e quella dolente della fine »<sup>31</sup>. Ma la relazione più concreta è quella tra alcune idee pascoliane sulla poesia e sul poeta e i concetti espressi da Poe in *The Poetic Principle*, *The Philosophy of Composition* e i *Marginalia*. Entrambi i poeti, infatti, giudicano impossibile che la poesia possa rimaner tale per altro che breve spazio — sì che un grande poema (così l'*Illiade*, per il Pascoli, o la *Divina Commedia*) sarà piuttosto (crocianamente, si può aggiungere — ma il concetto era già in Leopardi) una serie di liriche unite insieme da una poesia « applicata ». Entrambi considerano il poeta come il rivelatore del mistero del reale. Entrambi indagano nelle possibilità musicali della parola poetica. E se tale atteggiamento verso la poesia Pascoli poteva apprenderlo anche attraverso la lettura di Baudelaire o di Mallarmé, e se esso, inoltre, era nell'atmosfera culturale del periodo, vi sono prove sufficienti ad attestare che la sua fonte principale, in questo senso, è proprio Poe, il maestro che « lo ha aiutato a trovare la giustificazione estetica della propria arte »<sup>32</sup>.

Anche a proposito del Poe ritroviamo, in questo primo, formativo momento degli studi italiani di letteratura americana, il nome di Pasquale Jannaccone, del quale compariva nel 1895 un acuto studio sulla « estetica » poesca<sup>33</sup>, condotto con estrema serietà su un materiale particolarmente ampio per i tempi e volto ad offrire una immagine unitaria della dottrina estetica di Poe. E si deve dire che tale immagine Jannaccone riesce a disegnarla, sì che il suo lavoro, mentre presenta ancor oggi notevole utilità, appare come il contributo più rilevante comparso in Italia tra la fine del secolo e il primo

<sup>30</sup> Un'esemplare analisi in GETTO, *art. cit.*, pp. 160-2.

<sup>31</sup> *Art. cit.*, pp. 162-3.

<sup>32</sup> Cfr. A. GALLETI, *Pascoli*, Milano, 1955 (1ª ediz. 1918), p. 98. Ved. anche G. PETROCCHI, *La formazione letteraria di G. Pascoli*, Firenze, 1953.

<sup>33</sup> P. JANNACCONI, « L'estetica di Edgardo Poe », in *Nuova Antologia*, luglio-agosto 1895; poi ristampato dalla tipografia Forzani.

Novecento. E infatti nessuno dei pur numerosi scritti che a Poe vengono dedicati in questi anni da critici e scrittori anche di rilievo, quali il Gargiulo, il Papini, il Borgese<sup>34</sup>, si muove su un terreno altrettanto solido e documentato. Un'eccezione si può forse fare per alcuni saggi di Federico Olivero, che parecchi anni dopo, come vedremo, li fonderà nella prima monografia italiana su Poe<sup>35</sup>, ma all'Olivero manca, non certo la dottrina, bensì l'intelligenza critica di Jannaccone.

Whitman, dunque, e Poe sono i veri protagonisti di questo incontro tra la cultura italiana e la letteratura americana — e basta pensare alla personalità dei letterati che dalla loro opera sono in qualche maniera influenzati, basta cioè pensare a quali e quanti rapporti leghino l'attività, non dico d'un Nencioni, ma d'un Carducci, d'un Pascoli, d'un D'Annunzio, alla letteratura italiana del Novecento per comprendere che l'incontro è davvero memorabile. Sarebbe errato, d'altra parte, limitare ai due scrittori la « presenza » americana in Italia. A parte il Nencioni, che conosceva direttamente altri romanzieri e poeti, lo stesso Pascoli sembra in qualche luogo risentire del Longfellow (« il più europeo dei poeti americani », come lo definiva il Nencioni)<sup>36</sup>, la cui « fortuna » italiana è abbastanza rilevante — e anzi per parecchi anni Longfellow sarà il poeta americano meglio conosciuto in Italia<sup>37</sup>. Né si può escludere che in *Digitale purpurea* il Pascoli, come nota Getto, risalisse al racconto hawthorniano *Rappaccini's Daughter*<sup>38</sup> o direttamente o attraverso D'Annunzio (e Gautier). E infatti, oltre che al Gautier, proprio a Hawthorne sembrerebbe doversi attribuire la presenza, in D'Annunzio, del motivo ricorrente del fiore « perverso », della pianta insidiosa che racchiude la corruzione del mondo<sup>39</sup>. Del resto,

<sup>34</sup> A. GARGIULO, recensione ad alcuni libri su Poe, in *La Critica*, n. 3, 1905. G. PAPINI, articolo del 1908 su « Edgardo Poe », poi raccolto in *Ritratti Stranieri*, Firenze, 1932; G. A. BORGESE, « Le poesie di Edgardo Poe », in *Studi di Letterature moderne*, Milano, 1920.

<sup>35</sup> F. OLIVERO, *Edgar Allan Poe*, Torino, 1932.

<sup>36</sup> E. NENCIONI, *Saggi, ecc., cit.*, p. 100.

<sup>37</sup> Cfr. F. VIGLIONE, *La critica letteraria di Longfellow*, 2 voll., Firenze, 1934.

<sup>38</sup> Cfr. G. GETTO, « Su *Digitale Purpurea* », in *Lettere Italiane*, aprile-giugno 1955, pp. 174-87.

<sup>39</sup> *Art. cit.*, p. 182.

le prime traduzioni italiane di Hawthorne si hanno proprio in questi anni: nel 1900 compaiono alcuni racconti, sotto il titolo significativo di *Racconti del Farwest*<sup>40</sup>. E altri scrittori si possono ricordare ai quali la cultura italiana va in questi anni sia pure con incertezza (e spesso attraverso la mediazione francese) accostandosi: Cooper (tradotto già nel 1828), e Irving, e Mark Twain<sup>41</sup>. Di quest'ultimo, già precedentemente tradotto, vengono pubblicati nel 1900 alcuni *Racconti americani*, a cura di uno dei maggiori critici della letteratura italiana, Enrico Thovez. E certi giudizi che il Thovez esprime nella sua introduzione, paiono esemplari dei sostanziali fraintendimenti che, nei confronti della letteratura americana, hanno luogo in Italia (come, d'altro canto, hanno luogo in tutta Europa, e negli stessi Stati Uniti). Il Thovez apprezza, così, l'umorismo twainiano, che gli par tipico dell'America, e cioè un « umorismo di sostanza, di azione... composto di una mistura singolare di una fanciullagine ingenua e di violenza brutale, d'una comicità irresistibile... d'una potenza superiore alla nostra ». Ma poi afferma, come tanti altri affermeranno fino ai nostri giorni, che Mark Twain « non è un vero letterato... non ha nessuna pretesa di lingua o di stile »:

il suo inglese, condito di abbondanti e talvolta intraducibili americanismi è asciutto, spezzato, telegrafico, tutto frasi fatte e bizzarre espressioni sintetiche di suo conio, nella narrazione; incredibilmente avviluppato, poi, e contorto, caotico ed incoerente, quando a scopo comico lo rende tale in bocca a qualche suo personaggio. Lo scopo di Mark Twain non è di fare della letteratura, ma di divertire; e certo vi riesce in modo eccezionale, senza sembrare mai grossolano<sup>42</sup>.

Ma un altro nome occorre aggiungere a quelli già fatti, ed è quello di Ralph Waldo Emerson. S'è visto come Nencioni lo conoscesse; ecco, più precisamente, cosa scrive su di lui nel saggio citato:

Ralph Waldo Emerson, idealista e teosofa che ricorda a un tempo Carlyle, Fichte e Saint-Martin nell'indole e nelle tendenze delle sue trascendentali speculazioni, si serve del linguaggio poetico per dar più

<sup>40</sup> N. HAWTHORNE, *Racconti del Farwest*, Milano, 1900.

<sup>41</sup> Cfr., sulla « fortuna italiana » di Mark Twain, l'articolo bibliografico di CARLA CONSIGLIO, in *Studi Americani*, n. 4, 1958, pp. 198-208.

<sup>42</sup> E. THOVEZ, *Introduz. a Racconti americani*, Milano, 1900.

nobile e memorabile forma ai suoi concetti filosofici. L'arte viene in aiuto alla scienza. Egli e Whitman hanno inaugurato in America una scuola poetica che ha un fondamento scientifico. Più metafisico Emerson — e Whitman è più naturalista: ma in ambedue la scienza come in Lucrezio, in Goethe ed in Browning, è ispiratrice e regolatrice dell'artista; e ambedue irridono con amara ironia le *licenze poetiche* dei trovatori idillici e sentimentali. Fra le più notevoli poesie filosofiche di Emerson basti rammentare *Astrea*, *Hamatreya*, *L'Anima del Mondo* e le *Note Forestali* <sup>43</sup>.

In questo caso, tuttavia, il Nencioni è preceduto da altri. Già nel 1855, infatti, lo scrittore Eugenio Camerini che, come osserva Rolando Anzilotti nel suo studio su « Emerson in Italia » <sup>44</sup>, « conosceva l'inglese ed era al corrente di ciò che si scriveva nei paesi anglosassoni », scriveva un saggio su Emerson, nel quale questi era paragonato, tra l'altro, all'Ariosto:

Cotale effetto io provo nel leggere Emerson. In quello scintillamento di immagini, che mi sembra talvolta una plaga di cielo stellato, in quella come selva di mirti dove rispondono le voci di uomini, il cui nome mortale è venerato in terra, e il divino è in onore tra i celesti, in quel folto di pensieri splendenti, quasi di acciari in una battaglia, io mi sento attratto come all'ideale che io amo e, all'afferrarlo, mi sfugge, e pure quell'ideale mi traluce allo spirito <sup>45</sup>.

Ma forse più interessante di questo esercizio di retorica è la conclusione dello studio del Camerini:

Emerson è il filosofo di una grande nazione, che gli sciocchi credono tutta sommersa negli interessi meccanici... Quella nazione non ischerza coi sistemi di metafisica o con le creazioni dell'immaginativa; quella nazione conquista un mondo... All'opera degli Stati Uniti si può dire che la religione, la scienza, la filosofia pongon le mani... Con Emerson voi respirate le vitali aure di quell'alta moralità che costituisce il vero fondamento della natura anglo-americana <sup>46</sup>.

<sup>43</sup> NENCIONI, *op. cit.*, p. 108.

<sup>44</sup> R. ANZILOTTI, « Emerson in Italia », in *Rivista di Letterature Moderne e Comparate*, marzo 1958, pp. 3-14.

<sup>45</sup> E. CAMERINI, *Profili letterari*, Firenze, 1878 (1<sup>a</sup> ediz. 1870, ma il saggio su Emerson è del 1855), p. 111.

<sup>46</sup> *Op. cit.*, p. 114.

Il merito del Camerini, in ogni modo, sta soprattutto nell'essere stato egli il primo a leggere attentamente Emerson, e a tradurlo<sup>47</sup>. Dopo di lui, e dopo il Nencioni, gli studi e le traduzioni si succederanno con notevole ritmo. Nel 1886 Leon Alberto Perussia cura la versione italiana della prima serie dei *Saggi*<sup>48</sup>, e nel 1899 Andrea Lo Forte Randi fa Emerson, con Montaigne e Amiel, oggetto di un libro dove non mancano osservazioni di qualche pregio:

La sua facoltà più possente è l'intuito... Dove altri concepiscono egli intuisce... Il suo pensiero è in ascensione... Emerson ha la capacità di intendere il bello e di sentirlo profondamente, ma non di produrlo come opera d'arte... Era grande artista dentro di sé, sentiva bellezze squisite e arcane, ma la sua parola era inadeguata a esprimerle<sup>49</sup>.

Nel 1905, dopo la comparsa di numerose altre traduzioni, viene pubblicato il primo libro italiano dedicato interamente a Emerson, dovuto ad una donna, Fanny Zampini Salazar<sup>50</sup>, mentre gli anni successivi vedono l'interesse per il pensatore di Concord farsi ancora più accentuato, specie per gli studi e le traduzioni di Guido Ferrando, il cui lavoro, scrive Anzilotti, «è anche il più valido contributo alla conoscenza e all'apprezzamento di Emerson in Italia»<sup>51</sup>, nonché per la comparsa dei *Saggi* in quelle edizioni Laterza il cui peso nella cultura italiana è, grazie alla presenza di Benedetto Croce, notevolissimo. Più che come esponente della letteratura americana, Emerson si configura ormai, tuttavia, come «uomo rappresentativo» della filosofia americana, dando origine ad un capitolo di storia della cultura — quello dei rapporti tra filosofia americana e filosofia italiana — che merita certamente un'indagine adeguata. In questa sede, basterà ricordare che contemporaneamente a quella di Emerson si diffonde in Italia, grazie alla *Voce*, a Papini e a Prezzolini, la conoscenza di William James e del pragmatismo<sup>52</sup>. Conoscenza che non avrà, sul momento, grande influenza — né

<sup>47</sup> Cfr. ANZILOTTI, *art. cit.*, p. 5.

<sup>48</sup> R. W. EMERSON, *Il carattere e la vita umana, saggi di filosofia americana a cura di LEON ALBERTO PERUSSIA*, Milano, 1886.

<sup>49</sup> A. LO FORTE RANDI, *Montaigne, Emerson, Amiel*, Palermo, 1899.

<sup>50</sup> F. ZAMPINI SALAZAR, *R. W. Emerson nella vita e nelle opere*, Milano, 1905.

<sup>51</sup> R. ANZILOTTI, *art. cit.*, p. 9.

<sup>52</sup> Cfr. U. SPIRITO, *Il pragmatismo nella filosofia contemporanea*, 1921.

poteva averne, se si pensa che i primi anni del secolo sono totalmente dominati dall'idealismo del Croce e del Gentile — ma che costituisce la base di un rapporto che si farà, specie a metà secolo, abbastanza stretto.

\* \* \*

Se il primo momento della storia che si cerca, qui, di delineare, è incentrato in gran parte intorno all'attività del Nencioni, il secondo momento, — che si può, empiricamente ma forse non senza fondamento, far coincidere con gli anni tra le due guerre — vede la situazione farsi assai più complessa e i fili da seguire assai più numerosi. Anche in questo caso peraltro il punto di partenza può esser rappresentato dal lavoro di una figura di letterato che ha qualche affinità con quella del Nencioni, e cioè Carlo Linati. La migliore definizione del Linati ce la fornisce egli stesso nella seconda edizione della sua raccolta di saggi sugli *Scrittori anglo-americani d'oggi*<sup>53</sup>:

Queste mie non vogliono essere altro che impressioni critiche: semplici presentazioni al pubblico di alcuni temperamenti di poeti o di prosatori anglosassoni che allettarono i miei vagabondi compiacimenti di autore e che, per qualche ragione, mi hanno anche appassionato.

Debbo confessare però che sono un informatore un po' *sui generis*, magari bizzarro e climaterico, un saggiaiore dai gusti inguaribilmente personali e, in ultima analisi, che mi occupo di queste cose unicamente per mio piacere<sup>54</sup>.

Anche se la sua critica è limitata proprio dall'insegnamento impressionistico che egli stesso mette in rilievo, resta il fatto che Linati è, nel primo dopoguerra, il *trait-d'union* tra la cultura italiana e quella americana. Egli è un « informatore... bizzarro » ma è appunto bene informato, e, mentre svolge un'ottima attività di traduttore (è il primo a tradurre Henry James) segue con vigile attenzione la vita letteraria americana (e inglese). È tra i primi, così, a parlare pubblicamente di T. S. Eliot, nel 1925, e a parlarne in maniera solo apparentemente svagata ma in realtà acuta, e sensibile:

<sup>53</sup> C. LINATI, *Scrittori anglo-americani d'oggi*, Milano, 1943 (1<sup>a</sup> ediz. 1932).

<sup>54</sup> *Op. cit.*, p. 5.

Ed ecco qua, dunque, una poesia che a tutta prima sembra del più bel futurismo; scucita, assolutamente indecifrabile, prodotto in apparenza di una sensibilità la più frivola e superficiale, ma che studiandola, scavandola, come si dice oggi, ci appare profondamente nutrita di ordine e di classico rigore... In *The Waste Land* si mescolano sul medesimo piano il passato e il presente, il ricordo d'amore e la buffoneria, la frase tedesca e il *bon mot* francese, descrizione e canzonetta, mitologia e snobismo, vignetta e *parsiflage*... L'autore, probabilmente, con questi procedimenti girovaghi ha voluto riprodurre la vita, la vita nella sua illogicità quotidiana, il suo immenso cafarao di sogni, di sensazioni e di terrori<sup>55</sup>.

Linati è ancora incerto sul valore di quest'arte: « Sta a vedere », dice, « s'è vera poesia »; ma intanto la segnala alla cultura militante italiana; e segnala, parimenti, l'Eliot critico, affermando anzi che l'« Eliot è sopra tutto un critico »:

L'Eliot è un critico acutissimo e freddo. Il suo stile è scientifico, matematico, il suo giudizio incide nel profondo. E se la sua stesura manca un poco di cordialità e di passione umana o religiosa... in compenso l'acutezza e la lucidità della sua analisi sono sorprendenti ed hanno qua e là lampi di genio<sup>56</sup>.

Con l'Eliot, è anche Ezra Pound ad essere introdotto da Linati ad un pubblico più vasto che non quello dei suoi amici e colleghi italiani. Linati lamenta, giustamente, le difficoltà che i « valori spirituali stranieri » incontrano per penetrare in Italia; essi, osserva, entrano da noi per così dire alla spicciolata, a casaccio e quasi di straforo, spinti avanti o da una stamburata d'oltralpe o dalla réclame di qualche editore nostrano, per modo che i migliori ne restano quasi sempre fuori<sup>57</sup>;

si sforza quindi di presentare degnamente un poeta che ha del resto tanti rapporti con la letteratura italiana, offrendoci un ritratto poundiano che a me pare tra i più vivi e perspicui:

Pound è dilettaute e scolaro, grecista e imagista, vagheggiatore di climi storici e spirituali i più inconciliabili e versolibrista dei più audaci;

<sup>55</sup> *Op. cit.*, p. 50.

<sup>56</sup> *Op. cit.*, pp. 51-2.

<sup>57</sup> *Op. cit.*, p. 89.

è forte nella scienza della strofe come un professore di metrica e mescolatore arguto di classicità e di dadaismo; amico di Properzio e di Mallarmé, è a volte frammentario come un alessandrino, a volte ermetico come Rimbaud, o armonioso come un preraffaellita... Ciò nonostante questo « voluttuoso della Diversità » mostra in tutto il complesso della sua opera una natura assai schietta e piena d'abbandoni. La sua irrequietezza e facilità a trapiantare la sua musa sotto i climi e tempi più diversi tradiscono in lui lo *yankee*, il frequentatore dei grandi spazi, di moti violenti. È ancora, direi, in lui quell'istesso bisogno di mondialità che animava il genio di Walt Whitman, sete dell'immenso passata per gradi nel sangue più fino e *desabusé* di questo figliuolo di democrazie in crisi <sup>58</sup>.

E dopo aver sottolineato l'« esemplare altruismo » del poeta, così osservava ancora:

Insomma dacché Ezra va girando su e giù pel mondo civilizzato con la sua lampada di poesia, un nuovo spirito è penetrato nella lirica americana, che, anche a costo di saccheggiare i nostri contrappunti, nulla lascia intentato pur di aggiungere timbri rari alla sua orchestra. Ne esce così un che di barbaro e di raffinato, di brutale e di squisito, che non sempre è inamabile, e che meglio d'ogni altra la poesia di Pound riassume, conferendovi un suo curioso, balenante splendore <sup>59</sup>.

E non v'è dubbio che a questa presentazione di Linati, nonché alle versioni di poesie poundiane che la accompagnavano, si deve buona parte della fin troppo rilevante fortuna di Pound in Italia.

Di altri numerosi poeti e scrittori d'America parla il Linati, tra il 1925 e il 1940, da Robert McAlmon a Emanuel Carnevali, da Thornton Wilder a William Carlos Williams, da Gertrude Stein — di fronte alla quale la sua simpatia per l'avanguardia non basta a fargli trattenere un moto di spavento:

Ma la palma dell'originalità, il premio della bizzarria l'ha pur sempre Gertrude Stein... No, davvero, non si può immaginare nulla di più pazzo, di più rivoluzionario, di più letterariamente fanatico degli scritti di questa giovine donna che va mettendo a foco e a sacco non solo la vecchia sintassi, ma pure le ultime conquiste dadaiste e futuriste... <sup>60</sup>.

<sup>58</sup> *Op. cit.*, p. 90.

<sup>59</sup> *Op. cit.*, p. 91.

<sup>60</sup> *Op. cit.*, p. 234.

— a Sinclair Lewis, a E. E. Cummings. Particolarmente interessante è un saggio sul « primo Hemingway », del 1931, dove non mancano osservazioni penetranti, per esempio sulla prosa hemingwayana:

È una prosa scarnita fino all'osso, tutta a frasi brevi, telegrafiche, ottenuta col minimo impiego di parole, tutta a toni e a chiazze come la prosa di qualche pittore impressionista; senonché dentro a quell'asciuttore voi sentite trascorrere una vibrazione, un'ironia tutta nuova, ch'è, si direbbe, il sogghigno di uno che freme, sì, e s'addolora per le scelleraggini a cui assiste, ma anche ne sorride<sup>61</sup>;

ma, soprattutto, un saggio su Melville, che è tra i primissimi<sup>62</sup> comparsi in Italia sul grande scrittore, e dove Linati, pur non affermando pienamente l'esperienza melvilliana, mostra tuttavia — ed è già molto, in questi anni — di intuirne la complessità e la ricchezza. Così *Moby Dick* è detto

libro allucinante, fuori classe, per così dire, drammatico nella spettrale paurosità delle sue descrizioni e scritto in una prosa tra poetica ed erudita che unisce alla scientifica limpidezza, cara all'oppiomane De Quincey, una fastosità pittorica e rappresentativa che ricorda l'Apocalisse<sup>63</sup>.

Più oltre, Linati parla della « grandiosità patetica e passionale » di Melville, nonché d'una sua « facoltà di rappresentazione esatta e spirituale nello stesso tempo »; e, sempre a proposito di *Moby Dick*, osserva che

tutto è tetro in questo libro potente, tutto vi procede a blocchi, ad apparizioni, illuminato di tanto in tanto da un superbo afflato poetico che pare rischiarare quel terribile quadro di fatiche umane come i lampi di un uragano imminente una terra di desolazione<sup>64</sup>.

E forse bastano gli esempi che si son fatti per indicare come al Linati spetti certamente un luogo di rilievo nella storia della « fortuna » americana in Italia; da un lato infatti la sua opera di informatore e divulgatore è quanto mai preziosa, specie in un periodo

<sup>61</sup> *Op. cit.*, pp. 190-91.

<sup>62</sup> Dell'articolo di Linati manca la data. Il primo articolo su Melville comparso in Italia è in ogni modo quello di un fine letterato, recentemente scomparso, ALBERTO ROSSETTI, « L'epopea della balena », in *Gazzetta del Popolo*, 13 gennaio 1931; a questo seguirono nello stesso anno articoli di E. CRECCHI, A. CAIUMI, P. GADDA.

<sup>63</sup> LINATI, *op. cit.*, p. 126.

<sup>64</sup> *Op. cit.*, p. 128.

che, a causa della sempre più opprimente dittatura, vede l'Italia avviarsi a grandi passi verso una « autarchia » culturale che equivale al più oscurantistico provincialismo; dall'altro, il critico è senza dubbio sensibile ai valori autentici della letteratura (non si dimentichi che Linati fu, oltre che amico, tra i primi estimatori europei di James Joyce), e offre quindi un contributo anche in questo senso.

Se non sul piano dell'informazione, certo su quello della penetrazione critica, al Linati va tuttavia anteposto un altro critico, che è poi uno dei maggiori letterati del Novecento italiano, Emilio Cecchi. Saggista insigne sia per genialità di scrittura sia per ricchezza e varietà di cultura, Cecchi fa ampio luogo, tra i suoi molteplici interessi, a quello per la letteratura inglese<sup>65</sup> e americana. Come il Linati, è anch'egli tra i primi a intuire la grandezza di Melville ma è sufficiente scorrere il volume sugli *Scrittori inglesi e americani*<sup>66</sup> per notare come sempre egli contribuisca alla conoscenza della letteratura americana con scritti dove non si sa se apprezzare maggiormente la finezza e la sensibilità critica o la prosa affascinante, classica e modernissima insieme, con cui il giudizio s'esprime. Si veda ad esempio un saggio del 1925 su Poe<sup>67</sup>; l'occasione è fornita dalle lettere amorose del poeta ma il critico perviene a conclusioni generali che davvero illuminano il complesso problema dell'arte poetica:

Si notino, nelle donne non della fantasia ma della vita... le frequentissime omonimie; e si ricordino i legami di predestinazione che, da un capo all'altro della sua esistenza, con un soggettivismo che ha qualche cosa di mostruoso, il Poe cerca di stabilire fra queste creature. Sulla pergamena della vita, fra misteriosi crittogrammi, gli si delineavano sempre gli stessi nomi. Il suo bisogno di simmetria, il senso di causalità, si esercitavano per lui, altrettanto che sulle immagini e la sostanza della poesia, sulle creature vive. E nel tenebroso di quell'esistenza disastrosa, esse paiono fissarsi al suo destino, secondo una fatalità architettonica, come cariatidi in un ipogeo<sup>68</sup>.

<sup>65</sup> E basti ricordare l'eccellente *Storia della letteratura inglese nel secolo XIX*, Milano, 1915.

<sup>66</sup> E. CECCHI, *Scrittori inglesi e americani*, Milano, 1947. Su Melville, Cecchi scrive già nel 1931, come s'è detto.

<sup>67</sup> Ma la raccolta ne contiene altri: « Poe e Manzoni »; « Il Centenario del 'Corvo' ».

<sup>68</sup> « Lettere amorose di E. A. Poe », in *Scrittori*, ecc., pp. 52-60.

Ed ecco la conclusione d'un saggio del 1934 su Faulkner:

Con William Faulkner si rientra in pieno nella letteratura americana di gran fondo, fuor delle zone balneari. Nella letteratura del Poe, di Hawthorne e del Melville, si ritrovano le radici di quella tradizione tra fantastica e teologica che D. H. Lawrence illustrò incomparabilmente nel suo libro, troppo poco noto, sulla letteratura classica americana. I difetti del Faulkner son quasi tutti connessi a questa tradizione, e alla sua potenza... Egli non conclude teoricamente, né deve concludere: non è moralista, riformatore, o professore. Quello che conta, è ch'egli dà una rappresentazione a massimo potenziale: non illanguidita per scarsa arte, o vezzo d'ironia, o ipocrisia. La rappresentazione è umanamente così satura che non manca mai di sgorgarne un altissimo senso di pietà. Pietà che il Faulkner non insuffla e non vocifera; ch'è più forte di lui e della materia ch'egli tratta; e scorre con fremito straziante nel suo stile impassibile, aspro<sup>69</sup>.

E si sarebbe tentati di riportare altri brani del volume citato — e per esempio traendoli da un importante saggio su Hemingway, che sembra a Cecchi, «dopo il Faulkner, la voce più potente e sincera della odierna letteratura americana»<sup>70</sup> — se non occorresse dire, a questo punto, che a Cecchi e alla figlia Giuditta si deve il primo libro su Emily Dickinson pubblicato in Italia (ed è uno studio criticamente assai fine, oltre che di piacevole lettura)<sup>71</sup>, e che altre sparse osservazioni sulla letteratura americana posson trovarsi in un suo celebre libro, *America Amara*, che «raccolge e coordina impressioni, osservazioni e memorie di due miei soggiorni abbastanza lunghi agli Stati Uniti e al Messico: nel 1930-31 e 1937-38»<sup>72</sup>. Penso, così, alle pagine su *Pierre*, dove sia del romanzo sia della carriera di Melville è offerta un'interpretazione forse discutibile ma certo suggestiva e stimolante:

In *Typee*, in *Omoo*, come in *White Jacket*, l'elemento di osservazione naturale, il fervore della rappresentazione diretta e concreta, dominavano agevolmente; ponendo all'arte di Melville un limite sereno e vigoroso. Melville non s'era ancora completamente accorto di sé. Si

<sup>69</sup> *Op. cit.*, pp. 418-19.

<sup>70</sup> *Op. cit.*, p. 437.

<sup>71</sup> EMILIO e GIUDITTA CECCHI, *Emily Dickinson*, Brescia, 1939.

<sup>72</sup> E. CECCHI, *America amara*, Firenze, 1939. L'edizione qui usata è però la terza, del 1941. L'opera è stata ora ristampata in *Nuovo continente*, Firenze, 1958.

può addirittura affermare che ancora non s'era accorto della carica che portava addosso. Credeva d'andare attorno, viaggiare, con una valigia di comuni oggetti d'uso. E nascostamente il destino gliel'aveva stipata di bombe. In *Moby Dick*, nella formidabile epopea della balena bianca, per l'unica volta in tutta la sua carriera poetica, egli trova un soggetto, quasi direi un avversario, veramente degno: nel senso d'esserne provocato a impegnarsi, e rivelarsi a se medesimo, con le proprie energie più audaci e accanite... Consumata l'occasione, in senso più che letterario, portentosa, dell'incontro con la simbolica balena bianca, la poesia di Melville comincia... a disgregarsi. In una decadenza, in una involuzione, compaiono di regola parassitismi, più o meno consapevoli e velati, autoimitazioni, imitazioni di altri, atonie. Niente di simile, nella disgregazione di *Pierre*. Sebbene angoscioso, fin tragico, è un fenomeno che sprizza energia da tutte le parti... Ormai Melville non aveva più nulla da perdere... I motivi ch'egli assaltava, poteva assaltarli con un disprezzo delle conseguenze e con un'ostinazione che non l'avevano assistito neppure ai più gloriosi momenti di *Moby Dick*: forse soltanto nelle ultime tre cacce di *Moby Dick*. Era una intrepidezza che gli veniva dal conoscere d'aver varcato donde non avrebbe più fatto ritorno<sup>73</sup>.

E anche penso ai molti luoghi in cui Cecchi parla della letteratura americana contemporanea, da Sinclair Lewis a Sherwood Anderson, da John dos Passos a Cain e Steinbeck e Willa Cather; una letteratura di cui Cecchi critica molti aspetti — la «mera violenza, senza respiro di felicità», la brutalità, la qualità spesso commerciale — ma che d'altra parte gli pare ricca di alcuni

libri d'inoppugnabile serietà e, almeno a tratti, d'intensa bellezza. Impossibile negare che, per la prima volta dopo quasi un secolo, essi ritrovano la grande e vera tradizione americana, di Hawthorne, di Melville e di Poe... Da un punto di vista strettamente letterario, potrà lamentarsi che il bisogno di cogliere la verità nei tratti più fuggevoli e minuziosi, induca spesso gli autori ad accettare troppe parole di vernacolo e di *slang*, le quali nascono e muoiono con le stagioni. Faulkner, Steinbeck, Cain, fra breve non potranno esser letti che con un glossario. Ma il loro coraggio distruttivo, la loro furia antirettorica, la sprezzatura tecnica, si sono anche impressi in un ritmo nuovo e in un nuovo senso della composizione<sup>74</sup>.

Poco prima Cecchi aveva giustamente osservato che «il Cain,

<sup>73</sup> *Op. cit.*, pp. 113-14.

<sup>74</sup> *Op. cit.*, p. 129.

il Caldwell, lo stesso Steinbeck, sono più o meno artisti 'applicati'. Sviluppano abilmente un genere ch'essi inventarono soltanto in parte»<sup>75</sup>. Ma il fatto che poi accomuni la loro esperienza a quella d'un Faulkner è già indicativo di un fraintendimento critico che verrà tra qualche anno portato alle estreme conseguenze. La verità è che Cecchi — sia sulla scorta degli *Studies on Classic American Literature* del Lawrence<sup>76</sup>, a lui ben noti, sia per la propria radicalissima natura di scrittore « europeo » — tende a vedere tutta la letteratura americana, nel bene e nel male, sotto il segno di una barbarie sia pure geniale, e poi della reazione, della protesta, della violenza:

Se dentro di me vado rimuginando e ricapitolando, intorno al carattere e alle sorti dell'odierna letteratura agli Stati Uniti, mi torna sempre in mente un proverbio cinese, che lega in otto parole, indissolubilmente, una savia moralità e una visione frenetica. Dice questo proverbio: « Chi cavalca una tigre non può più scendere ». E, a scendere dalla tigre sulla quale si tengono aggrappati, non so davvero, gli scrittori americani, come potranno più fare<sup>77</sup>.

Anche in questo pur acutissimo critico permane dunque il « mito » che si era delineato con le prime interpretazioni di Whitman; e tanto più poi che questa visione della letteratura americana — sulla cui parziale verità è del resto superfluo soffermarsi — s'accompagna ad una visione dell'America come realtà politica e sociale che, se è rappresentata con uno stile di grande bellezza, non è per ciò meno ingenerosa, e parziale anch'essa.

Stimolata da un Linati, illuminata e insieme provocata da un Cecchi, la critica militante italiana si occupa con maggior fervore di letteratura americana. I nomi sono fin troppi — ché la « nuova letteratura » sembra autorizzare gli interventi più dilettanteschi — perché si possa, qui, menzionarli tutti. Ma si dovrà ricordare il lavoro d'informazione svolto da Luigi Berti<sup>78</sup>. Quello, rado ma

<sup>75</sup> *Op. cit.*, p. 119.

<sup>76</sup> L'opera sarà tradotta più tardi in Italia ma essa agisce fin d'ora fortemente sulla cultura italiana.

<sup>77</sup> *Op. cit.*, p. 123.

<sup>78</sup> Con articoli comparsi su varie riviste che saran poi raccolti nei volumi di *Boccaporto*.

criticamente assai rilevante, di Salvatore Rosati<sup>79</sup>, specialmente su Poe, e poi gli scritti di Arrigo Cajumi, Umberto Morra, Giansiro Ferrata. Il contributo di Luciano Anceschi, volto soprattutto a immettere l'estetica del Poe nell'esperienza della poesia italiana contemporanea<sup>80</sup>. Vengono letti e analizzati gli autori più recenti e reinterpretati o scoperti (è il caso di Melville e della Dickinson) quelli del passato.

E a questo lavoro, che si svolge sulle riviste letterarie, comincia ad affiancarsi quello delle Università, dove l'incremento degli studi inglesi porta anche ad una maggiore considerazione per la letteratura americana<sup>81</sup>. Non è un caso che al nome di alcuni dei primi professori italiani di letteratura inglese siano legati i primi libri su autori americani: e penso all'opera, piuttosto importante, di Federico Olivero su Poe<sup>82</sup>; agli studi su Emerson e Thoreau di Guido Ferrando<sup>83</sup>; al libro su Longfellow di Francesco Viglione<sup>84</sup>. Solo l'Olivero è, tra questi, studioso autentico, ma sarebbe ingiusto non riconoscere che senza il lavoro, sia pur modesto, degli altri, la letteratura americana sarebbe penetrata assai più lentamente nella cultura universitaria.

In felice equilibrio tra critica militante e critica universitaria si muove l'opera dello studioso al quale gli studi inglesi in Italia debbono più che ad ogni altro, Mario Praz. Praz s'è occupato e si occupa relativamente poco di letteratura americana (com'è anche il caso di un altro studioso di rilievo, G. N. G. Orsini, che però è il primo a offrire alla nostra cultura gli strumenti per uno studio serio della letteratura americana)<sup>85</sup> ma i contributi che ha dato sono pur sempre di grande importanza, sì che egli costituisce, con Linati e Cecchi,

<sup>79</sup> I cui scritti principali sono ora raccolti in *L'ombra dei padri*, Roma, 1958.

<sup>80</sup> Cfr. *Autonomia ed Eteronomia dell'Arte*, Firenze, 1936, testé ristampato.

<sup>81</sup> Cfr. a tal proposito il saggio del PRAZ citato alla nota 5. E anche il saggio di S. SKAUP (cit. alla nota 1).

<sup>82</sup> F. OLIVERO, *Edgar Allan Poe*, cit.

<sup>83</sup> Al Ferrando si deve anche la prima traduzione di *Walden* (1920).

<sup>84</sup> F. VIOLIONE, *La critica letteraria di Longfellow*, cit. Agli studiosi appena nominati va aggiunto almeno Raffaello Piccoli, critico e anglista di molto rilievo, il quale si occupò tuttavia assai poco di letteratura americana. Un suo saggio è importante: « Discorso sull'America », in *Poesia e vita spirituale*, Bari, 1934.

<sup>85</sup> Mi riferisco all'utile volume: *Breve introduzione allo studio delle letterature inglese e americana*, Milano, 1942.

una delle forze determinanti della « fortuna » americana in Italia. Si vedano, così, certi scritti, del 1931 e del 1934, su Hawthorne: anche quando si può essere in disaccordo, il giudizio è sempre penetrante, e suggestivo:

Quand'è che il simbolo rende il brivido metafisico, il *frisson nouveau*, da cui Hawthorne era tormentato? La fornace di Ethan Brand, il mantello di Lady Eleanore, il velo nero del sacerdote Hooper, la lettera scarlatta, il fiore velenoso di Beatrice Rappaccini... simboli più o meno imperfetti, che quando stanno per afferrarci, rivelano il congegno a molla, e addio magia di mistero! Quanto più delicata l'allegoria della *Digitale purpurea* del Pascoli, in confronto di *Rappaccini's Daughter*! Alcuni di questi racconti... furono ammirati dal Poe, che Hawthorne sembra precorrere. Ma Hawthorne non si ferma dove il Poe si sarebbe fermato; non gli basta l'effetto sinistro, vuole l'emblema, vuole la morale, non si contenta di suggerirla. Eppure, malgrado tutto quel che di macchinoso e di caduco insidia queste pagine di Hawthorne, si esita a relegarlo tra gli scrittori la cui conoscenza non è essenziale. Forse perché egli riesce, in fondo, a comunicarci quel suo tormento di sentirsi diverso e straniato e isolato, quella sua convinzione che il mondo sia *so sad and solemn*<sup>86</sup>.

Si vedano gli scritti su Poe; quello su Emily Dickinson (un altro « classico » scoperto in questi anni dalla cultura italiana — e tra gli scopritori va ricordato Sergio Baldi)<sup>87</sup>, che è una recensione del già ricordato libro di Emilio e Giuditta Cecchi, e dove già le prime parole indicano quanto la situazione sia cambiata, e come sempre più si vada, in Italia, almeno per quel che riguarda l'Ottocento, operando un processo di discriminazione dei valori:

Basterebbe il fatto che qualcuno l'ha collocata al polo opposto del

<sup>86</sup> In *Cronache letterarie anglosassoni*, Roma, 1951, vol. II, pp. 137-8. Il volume raccoglie gran parte degli scritti « americani » del Praz. Altri scritti, e numerosi riferimenti, possono però trovarsi in tutta l'opera — ormai monumentale — dello studioso.

<sup>87</sup> Un primo saggio del Baldi sulla Dickinson compare nel 1942 su *Letteratura*, n. 21. È interessante leggere quanto lo stesso Baldi scrive, a proposito della « fortuna » italiana della Dickinson in un saggio del 1956: « ... ella è stata certamente maestra di poesia, uno degli autori-modello per tutti i poeti di quella travagliatissima generazione... In Italia, fra i critici di cose moderne e fra i poeti giovani allora, ella ha conosciuto il culmine della sua fama proprio tra il 1930 e il 1940; e si potrebbero prendere a pietre miliari da un lato il numero di *Circoli* del novembre-dicembre 1933 'dedicato alla moderna poesia nordamericana' che appunto si apre con lei e dall'altro il libro dei Cecchi ». « La poesia di Emily Dickinson », in *Studi Americani*, 1956, n. 2, p. 45.

Longfellow per farmi amare la poetessa Emily Dickinson... Longfellow, se appartiene al regno della poesia, va messo nell'anticamera, dove si dà un primo grossolano spuntino a chi di vera poesia è affatto digiuno, perché il pan degli angeli, se mai gli sarà dato gustarne, non gli rovini lo stomaco. La Dickinson, invece, è tutto pan degli angeli<sup>88</sup>.

E ancora, con una frase tipica del Praz saggista (e tra i maggiori del Novecento italiano):

Nel ridondante Ottocento letterario, fucina di lunghe metafore e di laboriosa aggettivazione, la Dickinson è come un sobrio operaio di pietre dure, che senza alcun affastellamento decorativo produce i più rari effetti combinando in magici accostamenti i colori nativi di certe sue immagini essenziali, immagini compendiate spesso in una parola sola, ma quello è un microcosmo<sup>89</sup>.

Ma il Praz non si limita a scrivere di autori dell'Ottocento. La sua straordinaria curiosità intellettuale lo porta molto spesso di fronte ai contemporanei, conosciuti o sconosciuti che siano. Egli è così tra coloro che maggiormente contribuiscono, con saggi e traduzioni, alla conoscenza di Eliot<sup>90</sup>. Scrive, nel 1929, su Sinclair Lewis; nel 1930 su Dreiser e su Thornton Wilder, ben presto popolarissimo in Italia sia con *The Bridge of San Luis Rey* sia con *Our Town*; nel 1931 e nel 1937 su Faulkner; nel 1932 su Eugene O'Neill, il quale anche avrà in Italia, tra le due guerre e oltre, eccezionale successo (e anche la « fortuna » del teatro americano in Italia meriterebbe un'analisi a parte); nel 1933 su Dos Passos — saggio in cui troviamo un altro esempio tipico della critica di Praz, con quel suo giuoco di accostamenti che è illuminante anche quando appare più bizzarro:

Questa non sarà critica estetica secondo le regole, ma per un momento mi piace d'indulgermi: prendete, insomma, un mazzetto d'epitaffi di Lee Masters, ampliati nello spirito del *Satyricon*, tagliateli in

<sup>88</sup> M. PRAZ, *op. cit.*, p. 149.

<sup>89</sup> *Op. cit.*, p. 151.

<sup>90</sup> Particolarmente importante è la traduzione del *Waste Land* comparsa nel 1932 in *Circoli*, n. 2, e poi raccolta con altre versioni in un volume: *La terra desolata*, ecc., pubblicato a Firenze nel 1949. Tali versioni sono assai migliori, in ogni senso, di quelle delle *Poesie* a cura di L. BERRI, Modena, 1942. Per una buona bibliografia delle traduzioni e degli studi italiani di e su T. S. Eliot cfr., dello stesso Praz, la *Storia della letteratura inglese*, Firenze, 1954, bibliografie a p. 396 e a p. 412.

sezioni e mescolateli, e avrete un libro di Dos Passos. Mi si perdoni l'allusione al *Satyricon*, ma proprio certe scene del Nuovo Mondo come le descrive l'autore americano mi fan pensare a certe altre del vecchio mondo come le descrisse Petronio: lo stesso intento pittoresco di riprodurre le varie parlate, la stessa satira di villani rifatti, simili tipi d'abulici e di viziosi, e perfino lo stesso mosaico di stile, dal giornalistico allo pseudo-solenne. Il mondo si ripete, e forse la vita transoceanica dei *blocks* di grattacieli non è che, a un'ottava sopra, la vita delle *insulae* di quell'altrettanto ibrido mondo mediterraneo dell'antichità<sup>91</sup>.

Ed è Praz il primo a scrivere, in Italia, intorno ad Hemingway. L'articolo è del 1929 ed è estremamente importante, specie se si pensa alla influenza grande che Hemingway ha esercitato e ancora esercita sulla narrativa italiana. Ciò che Praz soprattutto sottolinea è l'«accento nuovo» di Hemingway, la sua semplicità e naturalezza<sup>92</sup>:

Nulla, in apparenza, di più semplice della tecnica di Hemingway: si limita a ripetere i discorsi quasi seccamente, a delinearne gli aspetti circostanti col minimo di parole possibile. Il suo stile aderisce ai contorni delle cose con una fermezza che ha dell'impersonale. Se c'è uno stile obiettivo è il suo... Sarebbe difficile immaginare uno stile più elementare di quello del Hemingway: massima economia di mezzi, come nei processi di natura... con un minimo di mezzi, un massimo di potenza evocatrice.

Definizioni, queste, esattissime e ancor oggi tra le più illuminanti. Ma esse son seguite da osservazioni sulle quali si può certo discutere:

... qui è il nuovo, che quella sobria aderenza che in un europeo di solito è frutto di un laborioso processo di semplificazione, in questo americano sembra esistere naturalmente... Per Hemingway ogni argomento è buono: una partita di pesca, una conversazione raccolta in un ospedale militare, o in una carrozza con letti o in un bar, un campionato di pugilatori, una corrida. Per questi ultimi argomenti mostra una certa predilezione, ché Hemingway, da bravo americano, non può talvolta non identificare «la vita» con certe forme violente e brutali, per cui fior di pugni e gomitolini di sangue posson sembrare valori altamente umani. Però Hemingway non ha letto Pirandello, e i suoi pugilatori non soffrono di languori metafisici. E non sa niente di storia delle religioni, e i suoi *matadores* non pensano al sacrificio di Mitra nell'atto di

<sup>91</sup> M. PRAZ, *Cronache*, ecc., cit., p. 239.

<sup>92</sup> *Op. cit.*, p. 203.

colpire il toro tra le corna. Non si potrebbe davvero immaginare che cosa egli abbia letto.

Anche qui c'è della verità; ma è una verità soltanto parziale (l'arte di Hemingway è molto più colta, meditata e, infine, « europea » di come non la ritenga Praz). Come Cecchi, anche Praz vede la letteratura americana sotto specie di barbarie. Anche per lui l'America è un'*America Amara* che i suoi occhi di europeo possono talvolta ammirare ma sempre con un lampo di sgomento. Sia Praz sia Cecchi potrebbero sottoscrivere le parole con cui Linati, pur così vigile nel seguire le manifestazioni letterarie d'oltreoceano, esprimeva il suo stato d'animo di scrittore « europeo »:

La civiltà europea che ha dietro di sé millenni di storia, masse di trasformazioni politiche e morali, rivoluzioni, lotte nazionali, crolli e rinascite d'imperi, immensi travagli di religioni, di costumanze, di ideologie e tutto un passato di creazioni estetiche maravigliose; che ha raggiunto al prezzo di tanto patimento un suo tipo di civiltà perfetta, una sua psicologia tra patetica e commossa, non immagino come possa abbandonare questi suoi preziosi beni nelle mani di... Babbitt. L'anima dell'europeo aspira a qualcosa di più profondo che non sia l'abilità di costruir macchine, o di divertirsi senza preoccupazione. Aspira alla grazia della cultura, alla dolcezza dell'emozione. Vive di pensieri, di aneliti, di passioni; del suo genio artistico, musicale e poetico, non solo si gloria ma si nutre, la tradizione è la sua seconda natura... L'americano, invece, è di natura sprovvisto di radici...<sup>93</sup>.

Ma se c'è un'*America Amara* c'è anche un'*America Primo Amore*, nell'Italia di questi anni. Il titolo fortunato del libro con cui Mario Soldati narra le sue esperienze d'America<sup>94</sup> può ben rappresentare emblematicamente uno stato d'animo opposto (anche se pur esso parziale) a quello che s'è cercato di descrivere.

Lo stesso Praz può guidarci ad intenderlo. E infatti, a proposito del citato articolo su Hemingway, egli stesso scriverà (e si ricordino analoghe parole del Nencioni e del Papini):

A una letteratura satura di cultura com'era la nostra intorno al 1920, al punto che un paragone coi petrarchisti si suggeriva spontaneo,

<sup>93</sup> C. LINATI, *Scrittori anglo-americani d'oggi*, cit., p. 63.

<sup>94</sup> M. SOLDATI, *America primo amore*, Milano, 1956<sup>8</sup> (la prima edizione è del 1934).

io offrivo come un rimedio l'esempio d'un'arte che sembrava nascere da un suolo vergine. Un ritorno alla natura è stato, di tanto in tanto, la panacea per una società troppo alessandrina. La letteratura italiana, nei giorni in cui scrivevo quell'articolo, aveva come caratteri dominanti preziosismo e tradizionalismo, e le sue correnti erano in sostanza le stesse di quelle che avevano dominato nel secolo precedente, e che potrebbero convenientemente descriversi con l'epiteto Biedermeier. ... A questo genere di narrativa l'influsso di Proust e, meno distintamente, quello di Henry James, conferirono un sapore aggiunto di intimismo, una preziosa intricatezza di disegno, che qui dava rilievo a una sfumatura di sensibilità, lì approfondiva il senso del passato, e in complesso lasciava un'eco di dolce cadenza, come in un sonetto del Petrarca. Joyce e Virginia Woolf favorirono un preziosismo ancor più profondo, lo stile allusivo, voli di fantasia troppo eterei per esser seguiti dal lettore comune, e la prosa ha spesso gareggiato colla poesia nel *trabar clus*, come lo chiamavano gli antichi provenzali, o ermetismo, come i critici moderni han definito questa tendenza squisita e insocievole, ultima Tule dell'individualismo<sup>95</sup>.

Questa era effettivamente la situazione della cultura italiana del periodo, e ciò sia per ragioni comuni a tutta la cultura europea, sia per ragioni propriamente italiane (il ritardo, da un lato, con cui si compie in Italia l'esperienza decadente e simbolista; la presenza, dall'altro, d'una dittatura che spinge o al conformismo o all'evasione o alla protesta attraverso la « torre d'avorio » d'un linguaggio aristocratico e allusivo). Ed è come strumento di reazione a codesta situazione che gli scrittori italiani più socialmente e politicamente impegnati guardano ora alla letteratura americana, e, in verità, all'America. Quella « barbarie » che vi vedono Linati, Praz, Cecchi, per non fare che i nomi più rappresentativi, la vedono anche questi scrittori: ma la considerano appunto un fatto positivo, come una nuova linfa da immettere nel corpo malato ed esangue della letteratura italiana. E tanto più poi che quest'America « barbara », tutta « natura », è anche la terra della libertà, della democrazia alla quale il fascismo irride; l'America progressista di Roosevelt o del *New Deal*. Esempolari, a tal proposito, sono le parole di uno dei più intelligenti e dotati narratori

<sup>95</sup> M. PRAZ, *Cronache*, cit., pp. 215-17. L'articolo, intitolato « Hemingway e alcuni scrittori italiani contemporanei » (e comparso nell'ottobre del 1948 nella *Partisan Review*) è importante come studio dell'influsso americano sulla letteratura italiana.

italiani del secondo dopoguerra, Italo Calvino, nella sua introduzione ai saggi di Cesare Pavese:

L'America. I periodi di scontento hanno spesso visto nascere il mito letterario di un paese proposto come termine di confronto, una Germania ricreata da un Tacito o da una Staël. Spesso il paese scoperto è solo una terra d'utopia, un'allegoria sociale che col paese esistente in realtà ha appena qualche dato in comune; non per questo serve di meno, anzi gli elementi che prendono risalto sono proprio quelli di cui la situazione ha bisogno. L'interesse per la letteratura degli Stati Uniti d'America sotto il fascismo può esser classificato su questa linea, ma ebbe caratteristiche diverse; non fu evasione, e nemmeno contemplazione esemplare, punto d'arrivo stabilito; la letteratura americana fu (come scrisse Pavese a esperienza conclusa, quando volle trarne un bilancio) « il gigantesco teatro dove con maggiore franchezza che altrove veniva recitato il dramma di tutti », fu ciò che « ci permise in quegli anni di vedere svolgersi, come su uno schermo gigante, il nostro stesso dramma »; « noi scoprimmo l'Italia — questo il punto — cercando gli uomini e le parole in America, in Russia, in Francia, nella Spagna ». E, davvero, quest'America dei letterati, calda di sangue di popoli diversi, fumosa di ciminiere e irrigua di campi, ribelle alle ipocrisie chie-sastiche, urlante di scioperi e di masse in lotta, diventava un simbolo complesso di tutti i fermenti e le realtà contemporanee, un misto d'America, di Russia e d'Italia, con in più un sapore di terre primitive — una incomposta sintesi di tutto ciò che il fascismo pretendeva di negare, di escludere <sup>96</sup>.

E parole non dissimili troviamo nel saggio « Americana » di Giaime Pintor, un giovane intellettuale caduto nel passare le linee poco prima della liberazione di Roma e il cui interesse per l'America è appunto quello di chi vi vede il simbolo della libertà e del progresso sociale <sup>97</sup>.

A questa luce, molti fatti possono comprendersi che rimarrebbero altrimenti oscuri. Così, per fermarsi su Cesare Pavese, potrebbe sorprendere, leggendo i suoi saggi su *La Letteratura americana* <sup>98</sup>, tro-

<sup>96</sup> I. CALVINO, prefazione a: C. PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, 1953.

<sup>97</sup> G. PINTOR, « Americana », in *Il sangue d'Europa*, Torino, 1950.

<sup>98</sup> C. PAVESE, *La letteratura americana*, ecc., cit. Osservazioni importanti sulla letteratura americana possono trovarsi anche nel diario di Pavese: *Il mestiere di vivere (Diario 1935-1950)*, Torino, 1952. Sul rapporto tra Pavese e la letteratura americana, cfr. il saggio di R. H. CHASE, « Cesare Pavese and the American novel », in *Studi*

vare, accanto a scritti di assoluto rilievo, giudizi se non del tutto erati certo discutibili. E penso al luogo davvero troppo importante che Pavese assegna alla *Spoon River Anthology* (che sarà poi tradotta ottimamente, nel 1943, da Fernanda Pivano, e avrà sempre maggiore fortuna)<sup>99</sup>, un libro in cui gli pare che tutto sia « vigorosamente vivo, materiato, attuale, in una parola tutto è poesia » e nel cui autore riconosce « la stirpe degli Hawthorne e dei Melville, infaticati e misantropici scrutatori dei segreti del cuore e dei dilemmi della vita morale »<sup>100</sup>. Ciò che è vero anche, nel campo della poesia, di Carl Sandburg, e, in quello della narrativa, di Sinclair Lewis o di James Cain. La stessa mancanza di discriminazione di fronte alla letteratura americana più recente la troviamo in un altro importante scrittore e « americanista » del periodo, Elio Vittorini. L'ultima parte del suo profilo di Storia della letteratura americana<sup>101</sup> è viziata da un'illusione che egli stesso, poi, descriverà:

Consideravo come sicuro lo sviluppo della letteratura degli Stati Uniti in un senso di « nuova leggenda », fondandomi su delle prove che poi sono risultate insufficienti e insomma incapaci di determinare una direzione generale. Contavo su William Saroyan: e Saroyan non ha fatto che ridescrivere continuamente gli stessi gesti fino a renderli in poco tempo privi di ogni incentivo per chiunque, e meccanici, vuoti. Contavo su Erskine Caldwell; e Caldwell si è ritirato così indietro da quanto prometteva di neoleggendario in « God's little Acre » o in « Journey-man », che oggi si confonde coi più estemporanei produttori di letteratura industrializzata. Contavo infine sui giovani americani di origine esotica... i John Fante, i Jerry Mangione, i Richard Wright, i Carlos Bulosan, tutti figli delle razze perseguitate o umiliate; ma nessuno di essi è poi andato oltre il « grido » di presenza razziale contenuto in quel suo primo libro... Ormai la tendenza si è esaurita, la nuova « leggenda » è morta bambina, e la letteratura americana può dirsi ferma, come la storia, ai valori raggiunti con Hemingway e Faulkner<sup>102</sup>.

*Americani*, n. 3, 1957, pp. 347-69, ma soprattutto quello di N. D'ACOSTINO, « Pavese e l'America », in *Studi Americani*, n. 4, 1958, pp. 399-413.

<sup>99</sup> EDGAR LEE MASTERS, *L'antologia di Spoon River*, a cura di F. PIVANO, Torino, 1943. L'edizione definitiva è del 1949.

<sup>100</sup> C. PAVESE, *La letteratura americana*, ecc., cit., pp. 51-75.

<sup>101</sup> Ora raccolta in *Diario in pubblico*, Milano, 1957. La « storia » accompagnava l'*Antologia Americana*, del 1941, ma il libro fu sequestrato.

<sup>102</sup> E. VITTORINI, *Diario in pubblico*, pp. 150-151. Sul rapporto tra Vittorini e

Il fatto è che sia Vittorini sia Pavese guardavano alla letteratura americana non tanto oggettivamente quanto soggettivamente, cercandovi la risposta alle *proprie* domande di scrittori, e di uomini. Cosicché la loro interpretazione del Novecento americano è *vera* soprattutto nei termini della *loro* poetica, in quanto sostegno alla loro ricerca d'una incontaminata « purezza » (Vittorini), d'un « mito » (Pavese), d'una prosa realistica, non accademica, d'una rappresentazione letteraria che incarnasse l'aspirazione ad una nuova società, ad una nuova libertà.

Ciò non significa, d'altro canto, che in essi manchi un contributo « oggettivo ». Al contrario, questo è notevolissimo, e pochi esempi sono sufficienti ad attestarlo. Indicativo è il saggio famoso di Cesare Pavese su Melville, « il baleniere letterato »<sup>103</sup>; ma a Pavese si deve anche uno studio su Whitman (l'influsso del quale si può certo constatare nelle poesie di *Lavorare Stanca*) che è davvero il culmine delle ricerche italiane sul poeta e dove troviamo osservazioni estremamente suggestive:

Walt Whitman ha voluto fare per l'America quello che i vari poeti nazionali hanno fatto nei tempi per i loro popoli. Walt Whitman è tutto invasato da quest'idea romantica che lui per primo ha trapiantato in America... vede l'America e il mondo soltanto in funzione del poema che li esprimerà nel secolo XIX e tutto il resto al confronto non conta... Walt Whitman vive tanto intensamente l'idea di questa missione, che, pure non salvandosi dal fallimento ovvio di un simile disegno, si salva per essa dal fallimento della sua opera. Egli non fece il poema primitivo che sognava, ma il poema di questo suo sogno. Non riuscì negli assurdi di creare una poesia adatta al mondo democratico e repubblicano e ai caratteri della nuova terra scoperta — poiché la poesia è una sola — ma passando la vita a ripetere in vario modo questo disegno, egli di questo disegno fece poesia, la poesia dello scoprire un mondo nuovo nella storia e del cantarlo. Per scrivere insomma l'apparente paradosso, egli fece poesia del far poesia<sup>104</sup>.

E altrettanto perspicui sono certi scritti su Sherwood Anderson, Dos Passos, Faulkner, Gertrude Stein. Né certo si dovrà trascurare l'im-

la letteratura americana cfr. A. LOMBARDO, « E. V. e la lett. amer. », in *Criterio*, maggio-giugno 1958, pp. 354-68.

<sup>103</sup> In *La letteratura americana*, cit., pp. 77-101.

<sup>104</sup> *Op. cit.*, pp. 145-6.

portanza estrema delle traduzioni di Pavese: e anzitutto quella, splendida, di *Moby Dick*, del 1932, e poi di altre opere melvilliane, e di Sinclair Lewis, Sherwood Anderson, Faulkner, Gertrude Stein. E andrà ricordata, infine, la sua funzione di vero e proprio « maestro », e l'impulso dato alla casa editrice Einaudi, la cui attività è stata ed è preziosa per la conoscenza della migliore cultura americana in Italia.

Traduttore vivo e originale è anche Vittorini, e al suo lavoro e al suo esempio moltissimo è dovuto dell'interesse italiano per la letteratura americana. Anch'egli, poi, offre, con la storia letteraria ora inserita nel *Diario in Pubblico* giudizi, specie sui classici, quanto mai illuminanti:

Hawthorne è fine. Non raffinato, fine. Come anche la tigre che studia il sottobosco è fine. Poe non si sente veramente in colpa per il suo amore di vampiro... Invece Hawthorne, fine, comincia sentendosi in colpa. Egli paga questo debito al vecchio cuore umano: si sente in colpa. Ma si sente in colpa per tutti gli uomini... Così, accettate le responsabilità tradizionali, egli può riscattare l'uomo dalle più segrete inibizioni che il sentimento della colpa gli ha dato... Purezza si cerca: convincere l'uomo della purezza che è nel caldo sangue del suo cuore dinanzi a tutta la sua vita. Dunque lotta anche contro il puritanesimo che limita la vita. Le vie della purezza sono « simili » a quelle della corruzione<sup>105</sup>.

E su Melville:

Non credeva veramente che l'uomo potesse portare tutto di se stesso e della vita all'assoluto della purezza. Ebbe sempre il sospetto che qualcosa dell'uomo sarebbe rimasto corruzione... Soltanto il mare gli dava certezza completa... Ma la nave stessa, piena di forme distinte, persone, cose, non era più mare; per cui l'epica crociera di « Moby Dick » ha, dentro, il tumulto del dissidio che Melville vedeva radicato nel mondo. No, Melville non sa credere in una conquista totale della purezza. Melville diffida. Crede tuttavia nella lotta...

Ed è infine al nome di Vittorini che è legata quell'antologia *Americana* che rappresenta il compendio dell'atteggiamento verso

<sup>105</sup> E. VITTORINI, *Diario in pubblico*, cit., pp. 114-15. Il brano successivo è alle pp. 115-16.

l'America e la sua letteratura di cui Pavese e Vittorini sono gli esponenti maggiori. L'antologia, nella sua prima edizione del 1941, fu, com'è noto, sequestrata; la seconda, del 1942, vedeva scomparire la « storia letteraria » di Vittorini, ed Emilio Cecchi presentava il libro, del resto assai finemente, come il tentativo di raggiungere una « conoscenza meno confusa e rudimentale » della letteratura americana. E certo il libro era anche questo, e costituiva anzi il segno tangibile del gran progresso fatto dagli studi americani negli anni tra le due guerre: se non si può accettare e, anzi, si deve giudicare dannoso (come in effetti è stato) il gran luogo fatto a Saroyan o a Erskine Caldwell, o se si possono rilevare certe sproporzioni e dimenticanze; tuttavia alcune accentuazioni e inclusioni erano assai importanti: e penso alla scelta mirabile operata tra i racconti di Hawthorne, alla presentazione del *Billy Budd* melvilliano e di un grande racconto jamesiano come « *The Beast in the Jungle* », alla chiarezza con cui veniva individuata, nella letteratura americana, la sua linea tragica e introspettiva. Ma il libro era anche e soprattutto una protesta morale e politica, era un canto di libertà innalzato proprio quando la libertà era maggiormente violata, era una dichiarazione di fede sottoscritta da alcuni dei maggiori scrittori italiani, da Vittorini a Eugenio Montale.

\* \* \*

Se, per le ragioni che si sono indicate, prima e durante la seconda guerra mondiale la letteratura americana diventa una presenza attiva nella cultura italiana, l'immediato dopoguerra vede tale presenza farsi persino straripante. Se molti autori erano stati tradotti, le traduzioni si susseguono ora con un ritmo tanto incalzante quanto eccessivo. V'è un momento in cui in Italia sembrano esistere solo libri (oltre che film e dischi) americani. Si traduce di tutto, senza discriminazione alcuna. Quello che era stato un interesse determinato comunque da serie ragioni o culturali o politiche si trasforma in una moda. L'influsso della letteratura americana del Novecento su quella, specie narrativa, italiana raggiunge ora il suo apogeo: purtroppo però non lo raggiunge, tranne poche eccezioni (Calvino, per es.) attraverso quel rapporto diretto che agiva positivamente su Pavese o

Vittorini bensì attraverso una conoscenza di seconda o terza mano. La prosa italiana diventa così, assai spesso, la traduzione d'una traduzione, e il cosiddetto neorealismo narrativo italiano è, in larga misura, un vero e proprio surrogato della narrativa americana — e non sempre di quella migliore.

Ma si tratta d'un'esplosione, d'un *boom*. Gradualmente la situazione si trasforma: e l'America anzitutto perde la sua qualità « mitologica ». A ciò contribuiscono fortemente le mutate condizioni politiche. Riacquistata la libertà, l'America come simbolo, l'America come denominatore comune, non ha più ragione di esistere — e per molti anzi essa acquista i lineamenti dell'avversario politico. Vittorini, così, riscrive la sua storia letteraria in chiave marxista<sup>106</sup>, e Pavese può dire, in un articolo intitolato significativamente « Ieri e Oggi », del 1947:

A esser sinceri... ci pare che la cultura americana abbia perduto il magistero, quel suo ingenuo e sagace furore che la metteva all'avanguardia del nostro mondo intellettuale. Né si può non notare che ciò coincide con la fine, o sospensione, della sua lotta antifascista.

Cadute le costrizioni più brutali, noi abbiamo compreso che molti paesi dell'Europa e del mondo sono oggi il laboratorio dove si creano le forme e gli stili, e non c'è nulla che impedisce a chi abbia buona volontà, vivesse magari in un vecchio convento, di dire una nuova parola. Ma senza un fascismo a cui opporsi, senza cioè un pensiero storicamente progressivo da incarnare, anche l'America, per quanti grattacieli e automobili e soldati produca, non sarà più all'avanguardia di nessuna cultura. Senza un pensiero e senza lotta progressiva, rischierà anzi di darsi essa stessa a un fascismo, e sia pure nel nome delle sue tradizioni migliori<sup>107</sup>.

E sempre nel 1947:

Sono finiti i tempi in cui scoprivamo l'America. Nel giro di un decennio, dal 1930 al 1940, l'Italia non solo ha fatto conoscenza di almeno mezza dozzina di scrittori nordamericani contemporanei i cui nomi resteranno, ma ha riesumato qualcuno dei classici ottocenteschi di quella

<sup>106</sup> Già comparsa sulla rivista *Politecnico*, questa « Storia » è ora in *Diario in pubblico*, cit.

<sup>107</sup> C. PAVESE, *La letteratura americana*, ecc., cit., pp. 195-6.

letteratura e intravisto la radicale continuità che corre sotto tutte le manifestazioni passate e presenti di quel popolo... Ma ora è finita<sup>108</sup>.

Ma se in questo rifiuto della letteratura americana contemporanea c'è una presa di posizione politica, c'è anche la consapevolezza del precedente fraintendimento, della prospettiva errata in cui l'esperienza letteraria americana è stata collocata. Lo stesso Pavese chiarisce benissimo la situazione in un saggio, famoso e spesso citato, del 1946:

Eravamo abituati a considerare gli Stati Uniti un paese che entrò nella cultura mondiale con voce calda, persuasiva e inconfondibile soltanto nel decennio che seguì la grande guerra, e i nomi di Dewey e Mencken, Lee Masters e Sandburg, Anderson, O'Neill, Van Wyck Brooks, Waldo Frank, Gertrude Stein, Dreiser, Carlos Williams, Hemingway e Faulkner, ci eran parsi l'improvvisa esplosione, inesplicabile e inaspettata, di una crosta sociale e accademica che, malgrado occasionali proteste e crepe — qualcosa si sapeva di un Poe e d'un Whitman — durava intatta fin dalle origini della colonia... Convidemmo la sensazione di quei « giovani americani » di essere dei rinati Adami, soli e risoluti, usciti non più dall'Eden ma da una giungla, sgombri di ogni bagaglio del passato, freschi e disposti a camminare sulla libera terra... Ma ora accade che quei giovani americani s'eran sbagliati. La loro esplosione non fu la prima né, soprattutto, la maggiore della storia americana... In realtà non fu la cultura americana a rinnovarsi a fondo in quegli anni; fummo noi a toccarla seriamente con mano la prima volta. Adesso non passa giorno che al volenteroso non giungano da oltreatlantico voci, le quali ricordano, evocano e spiegano tutta una ricca tradizione secolare in cui almeno una grande rivolta, una grande « rinascita », era già avvenuta<sup>109</sup>.

Pavese scriveva il brano suddetto (intitolato « Maturità americana ») a proposito di *American Renaissance* di F. O. Matthiessen. E sebbene il libro venga tradotto solo alcuni anni dopo<sup>110</sup>, si può certo dire

<sup>108</sup> *Op. cit.*, p. 189.

<sup>109</sup> *Op. cit.*, p. 177.

<sup>110</sup> F. O. MATTHIESSEN, *Rinascimento americano*, a cura di F. Lucentini, Torino, 1954. La traduzione era stata auspicata anche da B. Croce (che scrisse sul M. in *Quaderni della critica*, settembre 1951). Sul M. aveva scritto un saggio importante, nel 1950, V. GABBILI: « Francis Otto Matthiessen ». in *Belfagor*, novembre 1950. Cfr. anche il saggio « Rinascimento Americano » raccolto in: A. LOMBARDO, *Realismo e simbolismo*, Roma, 1957, pp. 31-44.

che esso sostituisce gli *Studies* di D. H. Lawrence come « guida » della cultura italiana nel suo rapporto con quella americana. La sostituzione è significativa: gli *Studies* erano fin necessari nella fase precedente, di scoperta e protesta; ma ora che a tale fase succede il ripensamento critico, la discriminazione, l'autentico studio, *American Renaissance* occupa il luogo che gli compete (e tanto più che, ispirato alla *Storia della Letteratura Italiana* del De Sanctis, appartiene anche, in un certo senso, alla tradizione critica italiana).

Dopo il *boom*, dunque, e dopo il « mito », la cultura italiana va alla ricerca dei valori più autentici della tradizione americana. Continuano, sì, le traduzioni indiscriminate, continua e anzi s'accresce, sulle riviste e sui giornali, l'invasione dei dilettanti e dei propagandisti, ma intanto si traducono i classici: da Melville a Hawthorne, da Whitman a Mark Twain, da James a Poe, grazie all'opera preziosa di Enzo Giachino, di Fernanda Pivano, di Carlo Izzo, per non fare che alcuni nomi. Parimenti, il danno prodotto dai critici improvvisati viene compensato dal lavoro che sulle riviste e i giornali più seri svolgono i critici autentici. Linati è scomparso, ma Cecchi e Praz continuano nella loro attività; più intensa si fa quella di Salvatore Rosati, e di Carlo Izzo; agli scrittori e poeti che si occupavano criticamente di letteratura americana, Pavese, Vittorini, Montale, altri se ne aggiungono, tra cui Piovene e Moravia e, tra i più giovani, Elémire Zolla; molti giovani, negli anni intorno al '50, concentrano il loro interesse sull'America: e per esempio Glauco Cambon, Alfredo Rizzardi, Claudio Gorlier. Studiosi e critici italiani che, per motivi politici o d'altra natura, s'erano stabiliti negli Stati Uniti, istituiscono ora tra le due culture un rapporto più stretto e insieme più veritiero: e penso a Renato Poggioli, a Paolo Milano, a Nicola Chiaromonte, a G. N. G. Orsini. L'afflusso regolare di scrittori, artisti, studiosi americani in Italia, e, parimenti, le frequenti visite di intellettuali italiani in America, fanno sì che, dell'America, si abbia un'immagine meno arbitraria o convenzionale (e di questa più autentica immagine è specchio fedele il *De America* di Guido Piovene)<sup>111</sup>. La lotta politica tende sì, da una parte e dall'altra dello schie-

111 G. PIOVENE, *De America*, Milano, 1954.

ramento, a deformarla ancora una volta, ma proprio la più diretta conoscenza impedisce che la propaganda abbia, almeno tra gli intellettuali, buon giuoco. I libri americani giungono ora regolarmente, si creano biblioteche specializzate, gli studiosi hanno ormai i loro strumenti. La letteratura americana vede aumentare il proprio prestigio nelle Università, gli autori americani vengono inseriti nei programmi di letteratura inglese, si creano i primi insegnamenti regolari specializzati<sup>112</sup>.

Troppo mobile e fervida è la situazione perché sia dato di fare un bilancio preciso. Alcune tendenze tuttavia possono essere fin d'ora rilevate, alcune constatazioni possono venir fatte. E la prima di tali constatazioni è che quello che si può definire il terzo momento della nostra « storia », ha visto grandemente diminuire l'interesse, se non del pubblico certo della critica e in genere della cultura, per molti degli autori novecenteschi che, come s'è notato, ne attiravano l'attenzione pressoché totale prima e durante la seconda guerra mondiale. Saroyan e Cain, Caldwell e Steinbeck, tra i narratori, Lee Masters e Lindsay e Sandburg, tra i poeti, sono sempre di meno occasione d'un discorso critico. In questo senso, sono davvero « finiti i tempi in cui scoprivamo l'America ». L'interesse invece — ed è questa la seconda constatazione — si è sempre di più rivolto ai « classici » americani dell'Ottocento e ai maggiori, veri, scrittori del Novecento: Faulkner, Hemingway, Fitzgerald, Wolfe, e poi Eliot e Pound. S'è detto delle traduzioni, e s'è detto della critica militante: a tali contributi vanno ora aggiunti quelli offerti da alcuni libri che attestano un più elaborato sforzo critico e storico: così quelli su Poe e su Melville di Gabriele Baldini<sup>113</sup>, quello su Thoreau di Biancamaria Tedeschini Lalli<sup>114</sup>, su Henry James di Paolo Milano<sup>115</sup>, su Ezra Pound di

<sup>112</sup> Si deve anche aggiungere che molti professori di letteratura inglese si occupano anche di letteratura americana (per es. Mario Praz, Sergio Baldi, Carlo Izzo, Salvatore Rosati); e anzi si forma una generazione di professori d'inglese il cui interesse per la letteratura americana è assai vivo: Gabriele Baldini, Augusto Guidi, Elio Chinol, Giorgio Melchiori, Nemi D'Agostino, Agostino Lombardo, Vittorio Gabrieli, Marcello Pagnini, Rolando Anzilotti ecc.

<sup>113</sup> G. BALDINI, *Edgar Allan Poe*, Brescia, 1947; G. BALDINI, *Melville o le Ambiguità*, Milano-Napoli, 1952.

<sup>114</sup> B. TEDESCHINI LALLI, *Henry David Thoreau*, Roma, 1954.

<sup>115</sup> P. MILANO, *Henry James o il Proscritto Volontario*, Milano, 1948.

Nemi D'Agostino<sup>116</sup>. La terza constatazione è che nel secondo dopoguerra la cultura italiana s'è occupata con sempre maggiore fervore della poesia americana, e non solo di Whitman e Poe, ma di Melville e della Dickinson, e non solo di Sandburg e Lee Masters, ma assai di più, di Eliot e Pound, Stevens, William Carlos Williams. Alla poesia sono state dedicate numerose e sempre più ricche antologie, prima tra tutte quella di Gabriele Baldini<sup>117</sup>, e poi quelle di Carlo Izzo<sup>118</sup>, di Alfredo Rizzardi, di Roberto Sanesi<sup>119</sup>. Sono stati tradotti poeti singoli, da Emily Dickinson a Eliot a Pound, da Wallace Stevens a Robert Lowell<sup>120</sup>. Sono comparsi libri del tutto o in parte dedicati alla poesia<sup>121</sup>. Sono stati studiati anche i poeti americani delle origini<sup>122</sup>. Si possono, certo, fare parecchie riserve sul modo in cui la poesia americana è stata ed è spesso esaminata, e, soprattutto, sull'esaltazione indiscriminata che di essa, (tipico è il caso di Ezra Pound), viene fatta — e tanto più in quanto questa esaltazione può apportare qualche danno, oltre che agli studi, alla stessa poesia italiana. Si può anche dire che talvolta questo interesse nasce da un atteggiamento snobistico, più che da una esigenza intellettuale. Ma non c'è dubbio che, nell'insieme, esso sia una prova di maturità, e un chiaro sintomo della nuova disposizione con cui ci si accosta all'esperienza letteraria americana. Il che è anche dimostrato dalla quarta constatazione, che è quella che in Italia, parallelamente all'interesse per la poesia, si è sviluppato un notevolissimo interesse per la critica americana, e non solo quella del Matthiessen, ma anche quella dei *new critics*. Sono comparsi vari studi (di L. Anceschi, ad es., e di L. Gallino) e traduzioni, ma, ciò che è più significativo, i me-

<sup>116</sup> N. D'AGOSTINO, *Ezra Pound*, Roma, 1959.

<sup>117</sup> G. BALDINI, *Poeti americani*, Torino, 1949.

<sup>118</sup> C. IZZO, *Poesia americana contemporanea e poesia negra*, Modena, 1949; *Nuovissima poesia americana e negra, 1949-1953*, Modena, 1953.

<sup>119</sup> A. RIZZARDI, *Lirici americani*, Caltanissetta, 1955; *Poesia americana del dopoguerra*, Milano, 1958; R. SANESI, *Poeti americani 1900-1956*, Milano, 1958.

<sup>120</sup> È ricordo, tra le altre, le traduzioni di E. Dickinson di G. ERRANTE, quelle di Pound di A. RIZZARDI, di W. Stevens di R. POGGIOLI, di Lowell di R. ANZILOTTI.

<sup>121</sup> G. CAMBON, *Tematica e sviluppo della poesia americana*, Roma, 1956. A. LOMBARDO, *Realismo e simbolismo*, Roma, 1957.

<sup>122</sup> Cfr. i saggi su «Edward Taylor» e su «Anne Bradstreet» in *Studi Americani*, n. 2 e n. 3 di B. M. TEDESCIUNI LALLI.

todi critici americani vengono spesso, per il meglio o per il peggio che sia, adottati dalla critica italiana — e specialmente da quella, com'è ovvio, che si occupa di letteratura americana (Cambon è un esempio dei migliori). Ciò può presentare e presenta dei pericoli, ma, in ultima analisi, non può non condurre ad un arricchimento dell'esperienza critica italiana — la quale del resto ne ha abbastanza bisogno, troppo vincolata com'è stata per molti anni al solo, seppur prezioso e necessario, insegnamento del Croce. In questo senso, assai utile è certo anche il vivo rapporto (dal quale anche nasce l'interesse per la critica americana) tra le filosofie dei due paesi. Rapporto che non si incentra più soltanto intorno al pensiero del Dewey (la cui « presenza » in Italia, grazie anche al Croce<sup>123</sup> è stata vivissima, e ha avuto ovviamente riflessi anche nel campo pedagogico), ma abbraccia la problematica tutta del pensiero contemporaneo.

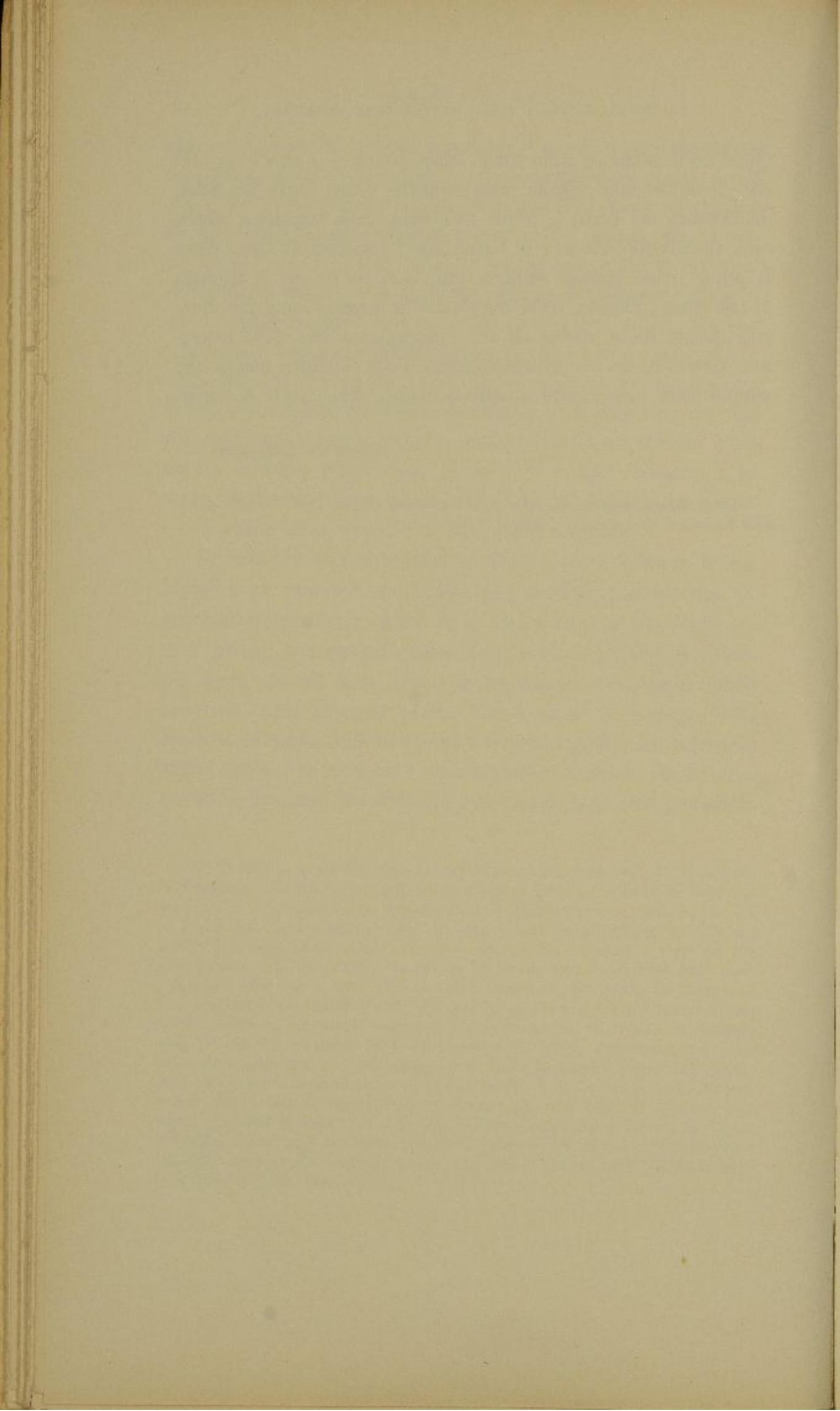
Se molto v'è ancora da lavorare, se molti autori (Cooper, Irving, Howells, per esempio) vanno giudicati e studiati su nuove basi, se, poi, molti pregiudizi e ostacoli di carattere extraletterario vanno ancora rimossi, non sembra dubbio, da quanto si è messo in rilievo più sopra, che gli studi italiani di letteratura americana si vanno muovendo nella direzione giusta. Non è questo il momento della scoperta, né quello dell'entusiasmo, e certo al rapporto Italia-America manca quel calore letterario e umano, politico e morale, che lo caratterizzava, ma anche lo deformava e snaturava, negli anni precedenti.

<sup>123</sup> Croce si è occupato abbastanza poco di letteratura americana (cfr. al riguardo A. LOMBARDO, « La letteratura inglese nella critica di Croce », in *Rivista di letterature moderne*, n. 12); l'autore che maggiormente lo ha interessato è stato E. A. Poe — il che ben si spiega tenendo conto dei suggerimenti che all'elaborazione della sua estetica il pensiero poetico poteva offrirgli — per cui cfr. « Intorno ai saggi del Poe sulla poesia », uno scritto del 1947 ora in *Lecture di poeti e riflessioni sulla teoria e la critica della poesia*, Bari, 1950. Su John Dewey, in ogni modo, ha scritto cose assai importanti; e si vedano le note bibliografiche in « Dewey e la più recente cultura estetica italiana », un saggio interessante e utilissimo di G. SCALIA in *Galleria*, anno IV, nn. 5-6, dicembre 1954. Tale numero di *Galleria* è interamente dedicato alla cultura americana e ai suoi rapporti con l'Italia e contiene alcuni studi importanti per il nostro argomento; in particolare, quelli di S. PANNELLA: « E. Montale e T. S. Eliot » (ma dell'argomento s'era occupato più volte Praz); G. CAMBON, « La critica americana in Italia »; E. VITTORINI, « Teatro americano in Italia »; R. CROVI, « Vittorini, l'America e la giovane letteratura italiana ». Un utile sussidio informativo sul nostro argomento è il recente *Catalogo dei libri in italiano* nelle biblioteche americane Usis in Italia, Roma, 1958.

Questo è il momento dello studio, della ricerca — e non è un caso che gli ultimi anni abbiano visto comparire (dopo quelle del Salsa, del Somma, del Berti) le prime serie storie della letteratura americana, di Salvatore Rosati e di Carlo Izzo<sup>124</sup>, nonché, sia lecito dirlo, la prima rivista europea dedicata agli *Studi Americani*. Il risultato di tale studio, tuttavia, potrà contribuire in maniera tanto più durevole quanto meno vistosa sia alla comprensione vera della letteratura americana sia a quell'arricchimento della coscienza umana che sempre nasce dalla ricerca e dall'acquisizione d'una parte di verità.

AGOSTINO LOMBARDO

<sup>124</sup> S. ROSATI, *Storia della letteratura americana*, Torino, 1956; C. IZZO, *Storia della letteratura nord-americana*, Milano, 1957.



## 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. Hubbel<sup>1</sup>, 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 Olivero<sup>2</sup>.

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 cieca-mente elogiativa<sup>3</sup>. Il che è particolarmente degno di nota quando

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

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

<sup>2</sup> *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.

<sup>3</sup> 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 risentimento<sup>4</sup> dei New Englanders per eccellenza, per aver Poe predicato un «vangelo d'arte in un'età senz'arte»<sup>5</sup>, 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 Jannaccone<sup>6</sup>, 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 arbitrati 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).

<sup>4</sup> 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).

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

<sup>6</sup> 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 marginali<sup>7</sup> 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

<sup>7</sup> 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 ripubblicare<sup>8</sup>, 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 contemporanei<sup>9</sup> —

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

<sup>9</sup> 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 opposizione<sup>10</sup>. 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'.

<sup>10</sup> 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»<sup>11</sup>.

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-

<sup>11</sup> 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 Tate<sup>12</sup>, 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 successori<sup>13</sup>.

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 tentativi<sup>14</sup>, 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,

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

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

<sup>14</sup> 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'estetica<sup>15</sup> 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 »<sup>16</sup>, 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

<sup>15</sup> 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).

<sup>16</sup> « 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 »<sup>17</sup>.

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 »<sup>18</sup>; 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 tesse 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 »<sup>19</sup>; la notazione del Lowell (prima che tra lui e il Poe intervenissero degli screzi) che la « tendenza della sua mente all'analisi equi-

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> « Marginalia », *op. cit.*, p. 425.

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

libra quella poetica»<sup>20</sup>, così come nei racconti egli «combina in modo veramente considerevole due facoltà che si trovano raramente unite...»<sup>21</sup>; 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-

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

<sup>21</sup> *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 baricentro 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 Poe<sup>22</sup>, e che risale al '45, anno del centenario del *Corvo*<sup>23</sup> 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-

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

<sup>23</sup> 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 »<sup>24</sup>, o per un « perfetto dominio, spesso dominazione sull'intero mondo del linguaggio »<sup>25</sup>, e che ammirò Shakespeare per non essere stato un « automa di genio, né strumento passivo dell'ispirazione... »<sup>26</sup> — 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 »<sup>27</sup>, 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 »<sup>28</sup>, e si anche da condannare come meri « capricci retorici... prodotti né di immaginazione, né di fantasia... [ma] puro lavoro mentale »<sup>29</sup> 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

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

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Ibid.* (cap. XVIII), p. 211.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>29</sup> *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 »<sup>30</sup>. Non, dunque, automati-

<sup>30</sup> 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 Valéry<sup>31</sup>. 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-

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

ren<sup>32</sup>. 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

<sup>32</sup> 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 »<sup>33</sup>.

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-

<sup>33</sup> 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 razioicinio 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 scritto<sup>34</sup> la cui occasione era il saggio in cui Yvor Winters<sup>35</sup> 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

<sup>34</sup> 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.

<sup>35</sup> 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)<sup>36</sup>.

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,

<sup>36</sup> 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)<sup>37</sup>.

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 importance<sup>38</sup>

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 hour<sup>39</sup>,

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 »<sup>40</sup>. 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 poesia<sup>41</sup>.

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).

<sup>37</sup> 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.

<sup>38</sup> « Twice-Told Tales », *op. cit.*, p. 358.

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> « The Poetic Principle », *op. cit.*, p. 378.

<sup>41</sup> 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 annotate<sup>42</sup>, 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 suscitare<sup>43</sup>...

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 Poe<sup>44</sup>, 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

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

<sup>43</sup> « Sull'opera poetica di E. A. Poe », *ibid.*

<sup>44</sup> « 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 poeica —, 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...<sup>45</sup>.

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...<sup>46</sup>.

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'Eliot<sup>47</sup>. Senza voler poi prendere in considerazione brani dalle lettere e dall'opera non strettamente creativa.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>47</sup> 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 volume<sup>48</sup>, 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

<sup>48</sup> 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 »<sup>49</sup>. 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 americano<sup>50</sup>, condurre un esame comparativo tra il suo pen-

<sup>49</sup> F. OLIVERO, « Nathaniel Hawthorne », *Nuovi Saggi*, etc., p. 146.

<sup>50</sup> 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<sup>a</sup>). 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*<sup>51</sup>, 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. Clark, 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.

<sup>51</sup> 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 italiana<sup>52</sup>. 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 opere<sup>53</sup>.

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

<sup>52</sup> 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 poeica, 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).

<sup>53</sup> 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.

<sup>54</sup> « 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 prosa<sup>55</sup>.

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).

<sup>55</sup> 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 letterario<sup>56</sup>.

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

<sup>56</sup> 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 misteriose<sup>57</sup>.

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-

<sup>57</sup> *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 contemporanea<sup>58</sup> 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 »<sup>59</sup>, ma veniva anche misurata,

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

<sup>59</sup> *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 »<sup>60</sup>, ma « quanto è di meccanico nel ritmo prescelto acquista sostanza e valore musicale in virtù di quei versi che si rincorrono a eco... »<sup>61</sup>.

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 »<sup>62</sup>, 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

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. XVI.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. XVII.

<sup>62</sup> *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 »<sup>63</sup>, 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

<sup>63</sup> 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 »<sup>64</sup>.

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 criticato<sup>65</sup>.

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...<sup>66</sup>.

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

<sup>64</sup> *Op. cit.*, p. 190.

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

<sup>66</sup> 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.

Sicchè, 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



## LA FORTUNA DI E. A. POE IN ITALIA

*Nota bibliografica a cura di ADA GIACCARI*

### TRADUZIONI

- 1858 *Storie orribili*, Torino, Botta.
- 1863 *Storie incredibili* [Il doppio assassinio in Via Morgue, Il ritratto ovale], Milano, G. Daelli.
- 1869 *Storie incredibili*. Trad. di BACCIO EMANUELE MAINERI, Milano, Tip. Pirola.
- 1874 *Incredibili avventure* [Il doppio assassinio in Via Morgue] in *L'uomo senz'ombra*, *Storie incredibili* di Chamisso, Milano, O. Ferrario.
- 1876 *Racconti incredibili*. Milano, Tip. Edit. Lombarda.
- 1876 *A Elena*. [To Helen: «I saw thee once»]. Tradotta da FEDERICO PERSICO. Sta nel suo *Edgar Poe* (conferenza), Napoli, Marghieri.
- 1876 (?) *Tenebre* [per *The Raven*]. Reinterpretazione parziale (4 strofe) di GIOVANNI PASCOLI, generalmente riferita al '76. Pubblicata la prima volta da PIO SCHINETTI in «Pagine scelte di Giovanni Pascoli», *Il Secolo XX*, n. 5, maggio 1912, p. 390; ripubblicata in parte (2 strofe) da ALFREDO GALLETTI nel suo *Pascoli*, p. 106, e integralmente da GIOVANNI GETTO in «Pascoli e l'America», *Nuova Antologia*, XCI, fasc. 1870, ottobre 1956, pp. 161-2.
- 1877 *Poesie, Filosofia del comporre, e lettere di e su Poe* (tutti in gran parte brani), tradotte da GUSTAVO TIRINELLI, e incluse nel suo articolo: «Edgar Allan Poe», *Nuova Antologia*, vol. IV, serie II, fasc. IV, aprile.
- 1878 *Lettere a Virginia*, M. L. Shew, e «Annie» in «Edgar Poe e il suo carteggio inedito», a cura di un redattore anonimo della *Rivista Europea*, vol. VII, fasc. 2. Nell'articolo si fa presente che l'Ingram, il quale stava pubblicando un carteggio

inedito di Poe sulla rivista londinese *New Quarterly Magazine*, «ci è stato tanto cortese da comunicarci le prove di stampa di questo carteggio e noi crediamo di fare un vero regalo ai nostri lettori arricchendone la *Rivista Europea*» (fasc. 1, p. 90).

1881 *Il Corvo*. Traduz. metrica di SCIPIONE SALVOTTI, nel suo: *Da tenebre luce!*, Milano.

1883 *Racconti Straordinari*. Milano, Sonzogno. (Biblioteca Univ. Antica e Moderna, 2<sup>a</sup> serie, n. 45).

Ristampe: 1889, 1904, 1932.

1885 *Nuovi Racconti Straordinari*. Traduz. e «presentazione» («Edgardo Poe», pp. 3-6) di RODOLFO ARBIB, Milano, Sonzogno. (Bibl. Univ. Antica e Moderna, 5<sup>a</sup> serie, n. 143).

Ristampa: 1892.

Fra gli 8 racconti tradotti è compreso il poemetto in prosa *Ombra (Shadow)*. Nella presentazione afferma l'Arbib: «Ora, della vita e delle opere d'Edgardo Poe non v'ha chi non abbia, più o meno, una certa conoscenza; ...anche oggi si leggono e si rileggono con vivo interesse i suoi scritti, e si cercano avidamente gli inediti e si moltiplicano le edizioni delle sue opere di fronte all'insistente richiesta del pubblico...» (p. 3). Siamo, come si vede, all'aspetto tutto estrinseco della popolarità del Poe. A quel tempo egli era già noto nei circoli letterari d'avanguardia d'Italia.

1889 Ved., per rist., ediz.: 1883 e 1932.

1890 *Il Corvo*. Traduz. di GUIDO MENASCI in *Vita Nuova*, a. II, n. 1. Disponibile anche come estratto: *Il Corvo*, Firenze, Tip. Cooperativa.

1892 *Poesie*. Prima versione italiana in prosa di ULISSE ORTENSÌ, preceduta dalla biografia e bibliografia del Poe. Lanciano, Carabba.

Il profilo biografico dell'Ortensì è basato sulla biografia dell'Ingram (I. H. INGRAM, *Edgar Allan Poe: His Life, Letters, and Opinions*, 2 voll., London, 1880), scritta per rivalutare la figura del Poe, e di notevole importanza storica, se non critica, per aver riproposto all'attenzione generale lo studio del-

la vita del poeta americano da un punto di vista nettamente opposto a quello del Griswold o di altri della stessa disposizione.

1892 Vedi ediz. 1885.

1896 *Opere. Una mistificazione - Madrigale - Miss Psiche Zenobia - Ulalume - L'O e l'X («X-ing a Paragraph») - Il Corvo - La Genesi di un Poema - Il Paese dei Sogni - Un'avventura a Gerusalemme - Ad Elena («I saw thee onc») - La Filosofia dell'Arredamento - Le Campane - Marginalia* (scelta), in *Edgar Allan Poe, La Vita e le Opere*, a cura di FEDERICO GARRONE ed ERNESTO RAGAZZONI, Torino, Roux Frassati e Co. Editori.

Le poesie, «versioni ritmiche» del Ragazzoni, furono ripubblicate nel 1927 e '56, con l'aggiunta di altre. Esse sono famose da noi, e hanno costituito spesso un punto di riferimento per i traduttori successivi del Poe, in Italia.

1898 *Gambitto d'amore*. Racconto inedito di Edgardo Poe. Libera traduzione di CARLO SALVIOLI in *Nuova Rivista degli Scacchi*, a. XXII, nn. 7-8, 5 sett.

1900 *Avventure di Gordon Pym*. Roma, Voghera.

1900 *Storie meravigliose*. Roma, Società Edit. Nazionale. III ediz. Ved. anche ediz. 1923.

1900 (?) *Novelle Straordinarie*. Torino, Soc. Tip. Edit. Naz. IV ediz.: 1921. Ved. anche: 1923.

1901 *Racconti curiosi e grotteschi*. Roma, Soc. Edit. Naz., I vol., V ediz.

1901 *Ligeia. Lo scarabeo d'oro*. Trad. di D. C., Milano, Sonzogno. (Biblioteca Univ., n. 283).

1902 *Morella*. Con disegni di ILLEMO CAMELLI, Cremona, Tip. Sociale.

1902 *Eureka*. Trad. di MARIA PASTORE MUCCHI, Milano, Sonzogno. (Bibl. Univ., n. 285).

1902 *Il Libro dei Poemi*. Trad. e prefaz. di ULISSE ORTENSÌ, Torino-Roma, Roux e Viarengo. Vi è compreso il dramma inedito *Poliziano*. Ved. anche ediz.: 1892 e 1915.

1903 *Il Corvo. O Kraulo*. Tradotto nel metro dell'originale in ita-

liano e in greco salentino da VITO D. PALUMBO, col testo a pie' di pagina. Calimera, V. Taube.

1904 Vedi ediz.: 1883.

1905 *Poesie* [29]. Versioni in prosa di RAFFAELE BRESCIANO, nel suo: *Il vero Edgardo Poe*, Palermo-Roma, Fr. Ganguzza-Lajosa.

Tali versioni non sono propriamente « una copia fredda e incolore » del testo originale, come lo stesso Bresciano ebbe a dire (p. 182).

1908 *Racconti Straordinari*. Versioni di FILIPPO ORLANDO, Firenze, Nerbini.

1911 *Poesie* [*Il Corvo, Le Campanc, Ulalume, A Elena* (« I saw thee once »), *Annabel Lee, Per Annie, La Città nel Mare*], in *Canti Perfetti*. Antologia di poeti inglesi moderni (1908-1910). Traduzioni metriche e notizie [su Poe: pp. 43-6] di LUIGI SICILIANI, Milano, Riccardo Quintieri.

Rist. in: *Poeti inglesi moderni*, a cura dello stesso, Milano, Mondadori, 1924.

Anche in queste versioni non mancano pregi.

1911 *Racconti Straordinari*. Trad. di G. A. SARTINI, Firenze, Bemporad.

Rist.: 1920 e '21.

II ediz.: 1933. Con illustrazioni e copertina di R. COSTETTI (Coll. di capol. stran. tradotti per la gioventù ital., n. 34).

Rist. di 2 racconti: 1940.

1911 *Nuovi Racconti Straordinari*. Trad. di G. A. SARTINI, Firenze, Bemporad. Con otto tavole.

Rist.: 1922. Con cinque tavole (Nuova coll. Bemporad di racc., rom. e avv. per la giov.).

II ediz.: 1933. Con illustrazioni e copertina di R. COSTETTI (Coll. di cap. stran. trad. per la gioventù ital., n. 35).

1912 *Le Poesie* [48. Con l'aggiunta di: 1. Scene dal dramma inedito *Poliziano*; 2. Poemetti in prosa: *Silenzio - Una favola - Ombra - Una parabola*; 3. *La filosofia della composizione e Il principio poetico*]. Trad. e prefaz. (pp. VII-VIII) di FEDERICO OLIVERO, Bari, Laterza (Scrittori Stranieri, n. 5).

Traduzione condotta sull'edizione: *The Poems of Edgar Allan Poe*, Collected and Edited with a Critical Introduction and Notes, by E. C. STEDMAN and G. E. WOODBERRY, New York, Duffield and Co., 1907; per la punteggiatura, è seguita invece l'edizione: *The Complete Poetical Works of Edgar Allan Poe*, edit. from the Original Editions with Memoir, Textual Notes and Bibliography, by R. BRIMLEY JOHNSON, London-New York, 1909.

Tradotte, assieme alle poesie, presentate secondo l'ordine cronologico, anche le prefazioni di Poe (inclusa: *Lettera al Sig. —*) alle edizioni delle sue poesie, e le varianti incluse nell'edizione Stedman-Woodberry (pp. 3-13).

Il ediz., col titolo: *Le poesie. Poemetti in prosa. Saggi critici*, e con introduzione (pp. 7-18), nel 1939 (Biblioteca di Cultura Moderna, n. 346), senza la traduz. delle succitate varianti e delle singole prefazioni di Poe, ad eccezione della *Lettera al Sig. —*, ripubblicata.

L'intento maggiore di queste traduzioni era quello di guida al testo.

- 1912 Ved. anche: 1876 (*L'enebre*).
- 1913 *Il corvo* [e altre poesie]. Trad. e proemio di GIUSEPPE MARGANI, Milano-Palermo-Napoli, R. Sandron.
- 1913 *Il sogno d'un pazzo*: un atto. Riduz. di VITTORIO ANTUZZI, Roma, Brugnoli.
- 1914 *Il gatto nero*: monologo. Trad. e riduz. per le scene di A. FRANCESCHI, Bologna, G. Brugnoli e figli. (Nuova raccolta di monologhi, n. 9).
- 1914 *Marginalia*. Firenze, A. Quattrini. (Collana aurea Quattrini, n. 18).
- 1915 *Poemetti e liriche*. Trad. di ULISSE ORTENSÌ, Lanciano, Carabba. (Scrittori italiani e stranieri. Poesia).  
Ved. anche ediz.: 1892 e 1902.
- 1920 *Il Colosseo*. Versione dall'inglese di GIUSEPPE MARGANI. Per le nozze di Mario Ferreri Pancari con Agata Barile Lanza. Caltanissetta, Tip. Ospizio di Beneficenza.

- 1920 *Racconti Straordinari*. Trad. di DECIO CINTI, Milano, Facchi, 4 voll.  
Rist.: 1921.
- 1920 Ved., per rist., ediz.: 1911.
- 1921 *Il Corvo*. Trad. di MARIO PRAZ in *Rivista d'Italia*, 15 aprile.  
Rist. in: *Antologia delle letterature straniere*, in collab. con ETTORE LO GATTO, Firenze, Sansoni, 1946.
- 1921 Ved., per rist., ediz.: 1900, 1911 e '20, 1920.
- 1922 *Perdita di fiato* [seguono: *Il demone della perversità, Gli occhiali, Il 1002<sup>do</sup> racconto di Sherazade, La sfinge, Sei stato tu*]. Trad. e prefaz. (pp. 5-11) di A. C. Rossi, Milano, Bottega di Poesia.  
Questi racconti, ad eccezione de *Gli occhiali*, saranno ripubblicati nel 1953 in *Tutti i racconti*, ecc., a cura di C. Izzo.
- 1922 *Dupliche assassinio di Via Morgue*. Trad. di DECIO CINTI, Milano, Facchi. (L'ideale: collezione dei libri più letti, n. 2).
- 1922 Ved., per rist., ediz.: 1911.
- 1923 *Storie meravigliose*. Torino, STEN Editrice, Seconda ristampa. Ved. anche ediz. del 1900.
- 1923 *Novelle Straordinarie*: libro di lettura per i giovanetti. Torino, STEN, 4<sup>a</sup> ristampa.  
Ved. anche ediz. del 1900 (?).
- 1924 *Dalle avventure d'Arthur Gordon Pym*. Trad. e presentaz. di ANGILO BIANCOTTI, Torino, Paravia. Con dieci tavole di CARLO NICCO.  
Ved. anche ediz.: 1943 e '57.
- 1924 Ved., per rist., ediz.: 1911.
- 1925 *Racconti incredibili*. [*Lo scarabeo d'oro. Doppio assassinio della Via Morgue. La lettera rubata. Avventura impareggiabile d'un certo Hans Pfaal. La verità sul caso del Signor Valdemar. Manoscritto trovato in una bottiglia. Una discesa nel Maelstrom*]. Milano. A. Barion.
- 1927 *Poesie* [*Il Corvo, Le Campane, Ulalume, A Elena, Annabel Lee, A Frances Osgood, A F., Eldorado, La Città nel Mare, A Una in Paradiso, Il Castello Incantato, Il Verme Conquistatore, Il Paese dei Sogni*], con note, in ERNESTO RAGAZZONI,

*Poesie*, seguite dalle versioni ritmiche da Edgar Poe, a cura e con prefazione di ARRIGO CAJUMI, Torino, Chiantore.

II ediz.: Milano, Martello, 1956.

Ved. anche ediz. 1896.

Queste versioni sono state poste dalla critica sul piano della produzione poetica del R.

1928 *Il gatto nero*. In: *Il Romanzo settimanale illustrato*, a. I, n. 2.

1928 *Racconti grotteschi*. [*Il re Peste. L'Angelo del bizzarro. Il diavolo nella torre. Lionnerie. Il sistema del dott. Catrame e del prof. Piuma. Un avvenimento a Gerusalemme. Quattro bestie in una. Avventura senza uguali di un certo Hans Pfaal*]. Trad. di DECIO CINTI, Milano.

1928 *La rovina della casa Usher. Manoscritto trovato in una bottiglia*. Stanno in: CONSCIENCE ENRICO, *La fidanzata*. Trad. di GUGLIELMO FERRI, Milano, Casa Editrice «Pro Familia».

1929 *Stravaganze* [*Mistificazione. L'imbroglione considerato come una scienza esatta. Il duca de l'Omelette. L'uomo d'affari. L'uomo «usato». Gli occhiali. Tre Domeniche in una settimana. La vita letteraria del Cav. Thingum Bob*]. Nuove e prime versioni dall'inglese di EMILIO SERVADIO, con xilografie di LUIGI SERVOLINI. Trad. e prefaz. (pp. 7-9) di E. S., Roma, Formiggini. (I Classici del Ridere, n. 80).

Di questi racconti, *Mistif.* era stato tradotto il 1896 e *Gli occhiali* nel 1922. Nella prefazione si fa presente che due dei racconti presentati avevano già avuto una traduzione.

1930 *Il cuore rivelatore e altri racconti*. Versione di ARIBERTO MOZZATI, Milano, Bietti.

1931 *Lettere d'amore* [scelta dall'epistolario]. A cura e con uno studio di EMILY COOK PAVOLINI, Firenze, «Rinascimento del libro» (Biblioteca mundi).

1931 *Il pozzo e il pendolo*. Sta in: KRASZEWSKI, J. I., *Sulla Sprea*. Romanzo. Trad. dal francese di ANGELO TREVES, Milano, Sonzogno. (Romantica econ., n. 161).

1932 *Il Corvo* [ed altre liriche]. Trad. di ANTONIO BRUNO. A cura di SALVO TOMASELLI, Catania, Spampinato e Sgroi.

1932 *Racconti* [*La mascherata della Morte Rossa. Una discesa nel*

- Maelström. Il gatto nero. Eleonora. Metzengerstein. William Wilson. Il ritratto ovale. La caduta della Casa Usher. L'uomo della folla. Silenzio. Perdita di fiato. La lettera rubata*]. Trad. e introd. (pp. 5-11) di LIDIA RHO SERVI, Torino, UTET. (I grandi scrittori stranieri, n. 22).  
Rist. di 2 racconti: 1940.  
Il ediz. del volume intero: 1941.
- 1932 *Racconti Straordinari*. Versione di ORNELLA BERTARELLI, Torino, A.B.C. (Collana « Resurgo », n. 7).
- 1932 Ved. anche ediz.: 1883 e 1889.
- 1933 *Il doppio assassinio di Via della Morgue*. Torino, Arti Grafiche T. Morone.
- 1933 *Poesie liriche*. Versione ritmica, introd. e note, a cura di PIETRO VISCONTI, 2 voll., Milano, Signorelli (?) (Biblioteca di letteratura, n. 281-2).
- 1933 *Il Corvo*. A cura di CAMILLO ADROWER, Roma, Tip. Bondi.
- 1933 Ved., per rist., ediz.: 1911, '20 e '21; 1911 e '22.
- 1934 *Avventure di Gordon Pym*. Trad. integrale di MARIO BENZI, Milano, Casa Editrice « Elit ».
- 1934 *Nuovi racconti*. Torino, A.B.C. (Collana « Resurgo »).
- 1934 *Nuovi racconti strani*. Trad. dal francese di DECIO CINTI, Milano, Sonzogno (?) (Collez. grandi autori, n. 53).  
Il ediz.: 1956.
- 1934 *Manoscritto trovato in una bottiglia*. Sta in: CROKER, B. M., *Lady Ildegard*. Romanzo. Trad. dal tedesco di ANGELO TREVES, Milano, Sonzogno. (Romant. econ., serie 2, n. 27).
- 1935 *Le avventure di Gordon Pym*. Milano, Minerva. (Collana « Seleno », n. 47).
- 1935 *Avventure Straordinarie*. Trad. di C. VILLAROBL, Milano, Minerva. (Coll. Lett. Minerva, n. 29).
- 1935 *Racconti Straordinari*. Novelle di E. A. Poe narrate da EUGENIO TREVES e illustrate da VSEVOLODE NICOULINE, Torino, UTET.
- 1935 *Il principio poetico*. Trad. di P. E. GIUSTI in *Circoli*, vol. IV, n. 4.
- 1937 *Gordon Pym e altre storie*. Trad. di DELFINO CINELLI ed ELIO

VITTORINI, Milano-Verona, Mondadori. (Biblioteca romantica diretta da G. A. Borgese, n. 43).

Ved. anche ediz.: 1950 e '54.

1937 *Racconti e arabeschi*. Trad. di DELFINO CINELLI ed ELIO VITTORINI. Con notizia bio-bibliografica di Poe. Milano-Verona, Mondadori. (Bibl. rom., n. 44).

1939 *La botticella d'amontillado*. Sta in: WALLACE EDGAR, *Il fiume delle stelle*. Romanzo. Milano.

1939 *Il veliero della morte*. Trad. di STANIS LA BRUNA, Milano, Ediz. econ. ital. (I gialli K, n. 2).

1939 Ved., per rist., ediz.: 1912.

1940 *Racconti Straordinari*. Novelle di E. A. Poe narrate da PAOLO NALLI. Illustraz. di VSEVOLODE NICOULINE. Torino, UTET. («La Scala d'oro», serie 8, n. 9).

1940 *Pagine scelte di Edgar Allan Poe*. A cura di CARLO LINATI, Milano, Laboratori Farmaceutici Maestretti (pp. 32).

1940 *Quattro racconti di Edgardo Allan Poe*. Urbino, Regio Istituto d'Arte.

*Il crollo della Casa Usher e Il cuore rivelatore* son tolti da *Racconti Straordinari* della Casa Marzocco (già R. Bemporad), Firenze (Ved.: 1911). *Il ritratto ovale e Silenzio*, dalla traduz. di LIDIA RHO SERVI, concessa dalla UTET (1932). Le figure che adornano il volume sono incise da PIETRINO VINCENZI.

1941 Ved. ediz.: 1932.

1942 *Berenice. L'ultima avventura di Gordon Pym*. Con breve nota critica del VITTORINI su Poe (pp. 43-45), in *Americana*. Raccolta di narratori dalle origini ai nostri giorni, a cura di ELIO VITTORINI. Con una introduz. di EMILIO CECCHI, Milano, Bompiani.

II ediz.: 1947.

Poe è compreso fra i «classici»: Poe, Hawthorne, Melville.

1942 *Suggestions* [Aggiunta: *Filosofia della Composizione*]. A cura di LUIGI BERTI, Roma, Ediz. di «Lettere d'Oggi». (Bibl. minima Tempus, n. 18).

Rist. nel 1949, in *Marginalia*, a cura dello stesso.

- 1943 *La relazione di Arthur Gordon Pym da Nantucket*. A cura e con introd. di GABRIELE BALDINI, Torino, Einaudi. (Universale Einaudi, n. 15).  
II ediz.: 1945. III ediz., riveduta e corretta: 1958.  
L'introduzione sarà ripubblicata in *E. A. Poe. Studi* (1947) dello stesso.
- 1943 *Le avventure di Arturo Gordon Pym*. Traduz. e presentaz. di ANGILO BIANCOTTI. Illustrazioni di CARLO NICCO.  
II ediz.: 1946.
- 1943 Ved. anche ediz.: 1924 e 1957.
- 1944 *Il gatto nero*. Con nota su Poe. Traduz. di MARIA MARTONE, in *Novellieri inglesi e americani*, a cura di MARIA MARTONE e EDOARDO BIZZARRI, Roma, De Carlo.
- 1944 *La lettera rubata*. Trad. di GIOVANNI SAFFI, Roma, Ediz. « Documento » (La pietra di paragone. Collez. di racc. ant. e mod., n. 7).
- 1945 *Racconti*. Trad. di A[UGUSTA] GROSSO. Illustrazioni di G. BEZZI, Torino, Chiantore, vol. I (2 voll.). (Collez. « Sirio », n. 3).  
Ved. anche: 1946.
- 1945 *The Raven*. Testo originale seguito dalla traduzione di STÉPHANE MALLARMÉ e da una interpretazione di ETTORE SERRA. Con due disegni di ÉDOUARD MANET. Omaggio a Poe nel centenario della pubblicazione del poema: 1845-1945. Roma, Ediz. « Prometeo ».  
Ved. anche ediz.: 1956.
- 1945 Ved. anche ediz.: 1943.
- 1946 *Tre saggi sulla poesia*. A cura e con saggio critico (pp. 9-19) di ELIO CHINOL, Padova, Le Tre Venezie. (« Ligeia », n. 3).
- 1946 *Racconti*. (2 voll.). Trad. di [AUGUSTA] GROSSO. Illustrazioni di G. BEZZI, Torino, Chiantore, vol. II.  
Ved. anche ediz.: 1945.
- 1946 *Marginalia*. Traduz. di PAOLA MASELLA SCARPIS, Milano, Rosa Ballo. (Testi-Pretesti, n. 5).
- 1946 *L'occhio si spegne, il cuore no*. Traduz. libera del *Cuore rivelatore*. *La camera maledetta*. Traduz. libera e riduz. da *Ligeia*. Milano, Ediz. Malfasi. (I racconti della paura, n. 1).

- 1946 Ved., per rist., ediz.: 1921; 1943 e '57, e 1924.
- 1947 *William Wilson*. Trad. e nota a cura di GABRIELE BALDINI, Brescia, Morcelliana. («Fuochi». Coll. diretta da G. De Luca). Ripubbl. in *Poe* (1949), a cura dello stesso.
- 1947 *Ulalume e Terra di Fate*, in: *Poesia americana contemporanea e poesia negra*, a cura di CARLO IZZO, Parma, Guanda. II ediz. del vol.: 1955. Ripubbl. in: *Tutti i racconti, ecc.* (1953), a cura dello stesso.
- 1947 Ved., per rist., ediz.: 1942.
- 1948 *Il Colosseo*. Trad. di CESARE SOFIANOPULO, Trieste, Tip. L. Smolars e Nipote. Con otto figure.
- 1949 *Marginalia*. Scelta e traduz. a cura di DESIDERIA PASOLINI, in: *L'Immagine*, n. 12, marzo-aprile.
- 1949 *Poesie* [*Creatura traviata* («A Wilder'd Being...»), *La stella della sera*, *Allorché la speranza* («When hope...», dal *Tamerdane*), *A Elena* («Helen, thy Beauty...»), *Addormentata* («The Sleeper»), *Ulalume*, *Annabel Lee*], in: *Poeti americani (1662-1945)*, a cura di GABRIELE BALDINI, Torino, De Silva. Alcune di queste poesie saranno ripubblicate in *Poe* (1949), a cura dello stesso.
- 1949 *Racconti del mistero*. A cura di MARIA GALLONE, Milano, Rizzoli. (B.U.R., n. 167-8). Ediz. popolare e di lusso.
- 1949 *Le tre inchieste di Dupin*. Trad. di ALFREDO BOGARDO, Milano, «Cooperativa libro popolare» (agosto). (Universale econ., vol. 16, Serie Letteratura, n. X). II ediz.: sett. 1949.
- 1949 *Marginalia* [Comprende: *Marginalia*, *Suggestions*, *Il principio poetico*, *Il razionale del verso*, *La filosofia della composizione*], a cura e con prefaz. (pp. 9-22) di LUIGI BERTI, Milano, Mondadori. (Il pensiero critico, n. 13). Ved. anche ediz.: 1942.
- 1949 *Poe*. Introduzione, scelta, versione, note, con cenno biografico e guida bibliografica, di GABRIELE BALDINI, Milano, Garzanti. (Coll. «Il fiore delle varie letterature in traduz. italiane»). Vi sono comprese 15 poesie (con *Le squille*), 13 racconti (incluso uno 'metafisico': *La potenza delle parole*), i due poe-

- metti in prosa, due episodi dal *Gordon Pym* e *La filosofia della composizione*.
- 1949 *Poemi*. Traduz. di NELLO BACCETTI. Disegni di ENRICO PELLEGRINI. Torino, Ediz. Palatine. («Stelle fisse», scelta di capolavori, n. 4).
- 1950 *Ombra*. Versione di G. DALLA, Milano.
- 1950 *Racconti del terrore*. A cura di MARIA GALLONE, Milano, Rizzoli. (B.U.R., n. 167-8). Ediz. popol. e di lusso.
- 1950 *Gordon Pym*. Traduz. di ELIO VITTORINI, introduz. (pp. 7-14) di DELFINO CINELLI, Milano, Mondadori. (BMM, n. 133-4). II ediz.: 1954.  
Ved. anche ediz.: 1937.
- 1952 *Lo scarabeo d'oro* [Con: *Due delitti in Via Morgue* e *La lettera bata*]. Torino, Soc. apostolato stampa. («La Duecentocinquanta» Sas, n. 8).  
II ediz.: 1955.
- 1953 *Lo scarabeo d'oro e altri racconti*. Traduz. di DELFINO CINELLI e ELIO VITTORINI, Milano-Verona, Mondadori. (BMM, vol. 322. Nuova serie).
- 1953 *Tutti i racconti e le poesie*. Con note alle poesie, notizia biografica e bibliografica. Con introduz. (pp. V-XXIV) di CARLO IZZO, Roma, Casini. (*Pan. Classici della letteratura di tutto il mondo*. America).

Non sono compresi in questa edizione alcuni racconti (qui sono 61) e poesie (qui sono 49); ad es., per i racconti, i due poemetti in prosa *Silence — A Fable* e *Shadow — A Parable*, le prose 'metafisiche': *The Power of Words*, *The Conversation of Eiros and Charmion*, *The Colloquy of Monos and Una*, e gli scritti sul paesaggio: *The Island of the Fay*, *The Landscape Garden*, e *The Elk* — che sono tutti considerati generalmente racconti e che troviamo già tradotti in italiano, taluni da gran tempo, e per i quali si veda, ad es., la raccolta del BALDINI: *Poe* (1949), per i primi tre, e per gli altri: *Racconti dell'incubo* e *Racconti dell'impossibile*, a cura di M. GALLONE (1956 e '57).

In quanto alle poesie, vi sono comprese tutte quelle che

sono generalmente apparse in edizione non strettamente critiche; è assente il dramma incompiuto *Politian*.

D'altronde, questa edizione comprende anche i due noti saggi sulla poesia: *Il principio poetico* e *La filosofia della composizione*, nonché il romanzo *Gordon Pym* e l'altro rimasto incompleto: *Il diario di Julius Rodman*.

Si deve all'Izzo la traduz. delle 49 poesie e del *Principio poetico*; quella dei racconti a VIRGINIA VAQUER, ALDO TRAVERSO, A.C. ROSSI, ENZO GIACHINO, FERNANDA PIVANO, e a GLAUCO CAMBON quella della *Filosofia della composizione*.

La traduz. dei racconti è stata condotta sull'ediz. curata da J.H. INGRAM: *The Tales and Poems of E.A. Poe*, New York and Boston, 1894; quella delle poesie e dei saggi su una ediz. curata da R. BRIMLEY JOHNSON: *The Poems and Three Essays on Poetry. The Narrative of Arthur Gordon Pym*, London, 1927, che è fra le migliori.

Questa edizione fa finalmente un punto fermo nella storia delle traduzioni italiane di Poe.

1954 Ved., per rist., ediz.: 1950.

1955 *Poesie* [*Annabel Lee, A Elena* (« Helen, thy beauty... »), *Sonno di morte* (« The Sleeper »), *Eulalia*], in: *Lirici americani*, a cura e con introduz. di ALFREDO RIZZARDI, Caltanissetta-Roma, Ediz. Salvatore Sciascia.

1955 *Poesie scelte*. A cura e con introduz. di ANGELO MORELLI, Firenze, Ediz. La Nuova Italia. (Bibl. Giusti di classici stran., n. 14).

1955 *Epistolario*. Traduz., prefaz., biografia dei principali personaggi e bibliografia delle traduz. ital. di Poe, a cura di HENRY FURST, Milano, Longanesi. (« Il cammeo », n. 78).

È una scelta di lettere da: *The Letters of Edgar Allan Poe*, edit. by J.W. OSTROM, 2 voll., Cambridge, 1948.

1955 Ved., per rist., ediz.: 1952.

1956 *Il Corvo*. Testo originale seguito dalla versione di S. MALLARMÉ e da una interpretazione di ETTORE SERRA. Con uno scritto di EMILIO CECCHI (1945), Milano, Ediz. Ceschina.

Ved. anche ediz. 1945.

- 1956 *Racconti dell'incubo*. A cura di MARIA GALLONE, Milano, Rizzoli. (B.U.R., n. 1033-4). Ediz. popol. e di lusso.
- 1956 Ved., per rist., ediz.: 1896 e '27; 1934.
- 1957 *Gordon Pym*. Riduz. e trad. di ANGILOLO BIANCOTTI. *Lo scarabeo d'oro*. Traduz. di GIORGINA VIVANTI. Con 39 ill. e 6 tavv. di BERARDINO. Torino, Paravia e C. («I romanzi avventurosi»). Per l'infanzia).
- Ved. anche ediz.: 1924, 1943; e quella in inglese del 1934.
- 1957 *Racconti dell'impossibile*. A cura di MARIA GALLONE, Milano, Rizzoli. (B.U.R., n. 1117-8). Ediz. popol. e di lusso.
- 1957 *Storia di Gordon Pym*. A cura di MARIA GALLONE, Milano, Rizzoli. (B.U.R., n. 1201-2). Ediz. popol. e di lusso.
- 1957 *Racconti straordinari. Genesis d'un poema. Racconti grotteschi e seri*. A cura di FRANCO DELLA PERGOLA. Traduz. di FRANCO DELLA PERGOLA, S. BATTAGLIA, RENATO FERRARI, Milano, Ediz. «Club del Libro».
- 1958 Ved. ediz. 1943.
- s. d. *Lo Scarabeo d'Oro*. Napoli, Soc. Edit. Partenopea. (Libro econ. Serie: viaggi e avventure).

#### EDIZIONI ITALIANE IN LINGUA STRANIERA

Il testo originale di racconti e poesie del Poe è stato riprodotto in numerose antologie scolastiche, ma talvolta si sono avute delle vere e proprie edizioni, o per fini scolastici e annotate, oppure per la diffusione del testo originale.

- 1918 *Poems and selected tales*. With a biographical notice. Milan, Treves. (Treves collection of British and American authors, n. 24).
- 1933 *Hop-Frog and other tales*. A cura di ENRICHETTA CONTE-JALLA, Cagliari, Tip. S. Giuseppe. (Collez. di classici inglesi, n. 2).
- 1933 *Racconti scelti* (in inglese). Con introduz. (pp. 5-6), riassunti

e note, a cura di LIDIA RHO SERVI, Milano, Signorelli. (Scrittori inglesi, n. 22).

Rist.: 1944 e '53.

1934 *The Gold Bug*. Con introduz. e note a cura di GIORGINA VIVANTI, Torino, Paravia.

II ediz.: 1945.

1938 *Racconti scelti* (in inglese). A cura di GINIA MORETTI, Milano, Signorelli. (Scrittori stran. commentati per le scuole).

1944 Ved., per rist., ediz. 1933.

1945 Ved., per rist., ediz. 1934.

1946 *The gold bug*. Introduz., commento e note di ANNA BENEDETTI, Torino, Chiantore.

1947 *Poesie*. Versione francese di S. MALLARMÉ [a fronte del testo originale]. A cura e con introduz. (pp. 9-17) e note di GABRIELE BALDINI, Firenze, Fussi, 2 voll. (« Il Melagrano », n. 17-18 e 19-20).

Il testo originale qui riprodotto segue quello dell'ottima edizione curata dal WHITTY: *The Complete Poems of Edgar Allan Poe*. Collected, edited and arranged, with Memoir, Textual Notes, and Bibliography, by J.H. WHITTY. With Illustrations. Cambridge, 1917 (II ediz. riveduta e ampliata). Rist.: 1957.

1949 *Ulalume*. Testo originale inglese, con versione francese di STÉPHANE MALLARMÉ. Introduz. di EMILIO CECCHI. Acqueforti di DARIO CECCHI. Roma, C. Bestetti, Edizioni d'arte.

1953 Ved., per rist., ediz. 1933.

1955 *Selected Tales and Poems*. With an extract from *The Philosophy of Composition*. Introduction (pp. 7-18) and notes by ANTONIO MEO, Roma, Signorelli.

Contiene anche passi da: *Letter to B*, *Twice-Told Tales*, *Marginalia*.

1957 Ved., per rist., ediz. 1947.

s. d. *Tales of mystery*. Testo inglese e note a cura della redazione della rivista *The Bridge*, Trieste-Firenze, Ediz. « The Bridge ». (Collana di classici inglesi).

## CRITICA

Oltre alle introduzioni che figurano davanti alle traduzioni, e all'elenco che seguirà, si vedano le parti speciali e i riferimenti a Poe soprattutto nelle varie storie letterarie americane che segnaliamo qui di seguito. Si abbiano pure presenti lo scritto su Poe ad opera di MARIO PRAZ nel vol. XXVII (1935) della *Enciclopedia Italiana*, come pure, dello stesso, il noto studio *La Carne, la Morte e il Diavolo nella Letteratura Romantica* (Milano-Roma, 1930), la recente raccolta di ELIO VITTORINI, *Diario in pubblico* (Milano, 1957), dov'è compreso, con altri studi sulla letteratura americana, quello che lo scrittore ha pubblicato su Poe, la nota raccolta di CESARE PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi* (Torino, 1951), il lavoro di GLAUCO CAMBON, *Tematica e sviluppo della poesia americana* (Roma, 1956).

Per le storie letterarie, facciamo presenti il vol. III, parte II, della *Storia Universale della letteratura* (Torino, 1936), di GIACOMO PRAMPOLINI, e le storie letterarie specifiche di LUIGI SOMMA (Roma, 1946), MARIO HAZON (Milano, 1949), LUIGI BERTI (Milano, 1950) — quest'opera viene segnalata particolarmente, essendovi compreso un vasto scritto critico-informativo sul Poe (vol. I, pp. 230-82) —, SILVIO POLICARDI (Milano, 1951), SALVATORE ROSATI (Ediz. RAI, 1956), GIOVANNI SAVELLI (Roma, 1956), CARLO IZZO (Milano, 1957), ROLANDO ANZILOTTI (Milano, 1957).

- 1870 EUGENIO CAMERINI, « Edgar Poe », in *Profili Letterari*, Firenze, Barbera (pp. 199-209).
- 1876 FEDERICO PERSICO, *Edgar Poe* (Conferenza, 24 giugno 1876), Napoli, presso Riccardo Marghieri (pp. 3-27).

Affermava a quell'epoca, il Persico, che il nome di Poe « dopo tanto tempo, non è ancora ben noto in Italia. Se ne conosce qualche racconto, ma le poesie sono ignorate, io credo, dal maggior numero », aggiungendo: « Questa dimenticanza, massime di un uomo che fu anche infelice, mi parve da ripa-

rare; e ho pensato di farvene una conferenza » (pp. 4-5), la quale fu tenuta presso il noto « Circolo Filologico ». Il primo critico italiano che si conosca del Poe, rilevava, inoltre, due caratteri fondamentali dell'opera dell'americano, l'angoscia e l'allucinazione, su cui si soffermeranno due noti critici dei nostri giorni, il Baldini e l'Izzo, rispettivamente.

1877 GUSTAVO TIRINELLI, « Edgardo Allan Poe » in *Nuova Antologia*, 2<sup>a</sup> serie, vol. IV, fasc. 4, aprile (pp. 731-62).

Il Tirinelli, fra l'altro, coglieva il carattere « teatrale » della struttura di poesie quali *Il Corvo*, *Il Verme Conquistatore*, *La Città sul Mare* (p. 738), mostrando poi di preferire, in quanto ai racconti, « quelle sue novelle satiriche, talvolta semplicemente scherzose... nelle quali il motivo comico è veramente una tale inezia, che, chiuso il libro, e continuando a ridere, appena lo ricordi. Ma quel nonnulla che nelle mani di uno scrittore volgare rimarrebbe in eterno quello che è, si trasforma nelle sue mani in un vero gioiello d'arte. Oggi che le lettere amene da noi volgono al grave, e si vanno spogliando di ogni amenità, sarebbe forse utile un volgarizzamento di queste novelle... » (*ib.*), ciò che sarà fatto in modo particolare dal Servadio (1929).

1878 ANONIMO, « Edgardo Poe e il suo carteggio inedito » in *Rivista Europea*, vol. VII, fasc. 1-2. (pp. 89-104 e 318-43).

Nel fasc. 1 si danno dei cenni biografici del Poe, nel 2 si presentano in traduzione alcune lettere del poeta.

1885 ENRICO NENCIONI, « I poeti americani » in *Nuova Antologia*, 2<sup>a</sup> serie, fasc. XVI, 16 agosto.

Ripubbl. nel suo: *Saggi critici di letteratura inglese* (pp. 103-8), a cura e con prefaz. di GIOSUÈ CARDUCCI, Firenze, Lemonnier, 1897 (II ediz. 1910).

Il Nencioni riteneva Poe poeta rappresentativo del carattere essenziale dell'Ottocento poetico americano, il misticismo. Si soffermava anche sull'argomento dell'americanesimo del Poe: « L'americanesimo di Poe risiede nel carattere di ardita investigazione, nell'audacia delle ipotesi, nel profondo senso scientifico che gli è compagno fin nelle più strane allucinazioni,

- nell'originalità dell'invenzione e finalmente nell'odio del 'common place' e del 'filisteismo' europeo» (*Saggi, ecc.*, 1897, p. 104), e rilevava le « radicali differenze » fra l'arte decadente del Baudelaire e quella del Poe (p. 108).
- 1889 ENRICO NENCIONI, « Dickens e Poe secondo la critica scientifica di E. Hennequin » (recens.), in *Nuova Antologia*, 3<sup>a</sup> serie, fasc. IX, 1 maggio.  
Ripubbl. (« Hennequin, Dickens e Poe ») in *Saggi critici, ecc.* (ved. sopra) (pp. 407-9).
- 1895 PASQUALE JANNACCONE, « L'estetica di Edgardo Poe » in *Nuova Antologia*, 3<sup>a</sup> serie, vol. LVIII, luglio-agosto.  
Dispon. anche come estratto: *L'Estetica di Edgardo Poe*, Roma, Forzani e C. Tipografi del Senato (pp. 3-35).
- 1897 G. MONTI, « Letterati contemporanei: Edgar Allan Poe » in *Emporium*, vol. V, n. 30, gennaio. (pp. 448-63).
- 1899 CORRADO ZACCHETTI, « Campane del vecchio e campane del nuovo mondo » nel suo: *Di palo in frasca*, Torino, Paravia.  
Lo Zacchetti parlava di imitazione, nella pascoliana *Alba festiva*, di *The Bells*. Il Pascoli volle smentire.
- 1903 ARNALDO CERVESATO, « Il libro dei poemi di Edgardo Poe » (rec. alla ediz. omonima curata dall'Ortensi, 1902), in *La Nuova Parola*, vol. III, gennaio.  
Ripubbl. col titolo: « Fra le anime d'eccezione, Edgardo Poe poeta » nel suo: *Contro corrente*. Saggi di critica ideativa, Bari, Laterza, 1905 (pp. 8).
- 1904 LEONE LEVI BIANCHINI, « L'Eureka di E. Poe considerata dal punto di vista energetico », in *In memoria di Oddone Ravenna*. Scritti curati da B. CESSI e V. CRESCINI jr., Padova, Stamperia dei Fratelli Gallina (pp. 196-205).
- 1905 RAFFAELE BRESCIANO, *Il vero Edgardo Poe*, Palermo-Roma, Fr. Ganguzza Lajosa.
- 1905 ALFREDO GARGIULO, Rec. a: 1. E. LAUVRIÈRE, *Edgar Poe, sa vie et son oeuvre*; 2. R. BRESCIANO, *Il vero Edgardo Poe*, in *La Critica*, vol. III (pp. 309-19) (II ediz.: 1912).

Dopo aver segnalato i capp. sul Poe estetico e critico, nello studio del Lauvrière, il Gargiulo aggiungeva, in quanto alla

parte biografico-critica: «La critica d'arte... non può contrapporsi al libro del Lauvrière, se non per incidente. E l'unica reazione che esso suscita è la nausea di tutta questa nuova scienza, e di questa nuovissima critica conciliatoria, scientifica, letteraria ed umanitaria, che ignora che sia la scienza, non sente l'arte, e disconosce all'uomo l'umanità» (p. 319).

- 1905 FRANCESCO GAETA, «Edgar Allan Poe» (1905) (rec. alla suddetta opera del Lauvrière, e artic.), in *Prose*, a cura di BENEDETTO CROCE, Bari, Laterza, 1928 (pp. 238-50).

Il Gaeta diceva che son da vedersi valori positivi nel lavoro del L. quando lo studioso si distacca da quella «falange positivista... che si distingue, tra l'altro, per vari peccati che essa rimprovera agli avversari: disinvoltura nel generalizzare, arbitrio nell'avvicinar fatti e idee, ecc.» (p. 239). Al Gaeta non interessavano le varie decomposizioni del Poe fatte dal L., e concludeva: «La suprema realtà di Edgardo Poe è... il suo genio artistico: ..il mistero estetico — finora almeno — trascende ogni spiegazione scientifica: unità di misura quindi non possono essergli le concrete categorie di sanità e di demenza: esso sta di là da entrambe» (p. 249).

- 1908 VITTORIO PICA, «Un illustratore italiano di Edgar Poe: Alberto Martini», in *Emporium*, vol. XXVII, n. 160, aprile (pp. 266-80).

Il noto critico d'arte presenta quindici illustrazioni di Poe del bizzarro e geniale Martini, illustratore, fra l'altro, della *Divina Commedia* e della *Secchia Rapita*. A guardare la complessità e insieme la semplicità di queste figurazioni, ciò che più fa impressione è l'idea dell'incubo, non della morte. Il che risponde perfettamente, assieme al minuto arabesco e all'unità d'impressione, alla psicologia e all'arte del Poe narratore.

- 1908 GIOVANNI PAPINI, «Edgardo Poe» (1908.), *Ritratti stranieri*, Firenze, Vallecchi, 1932.

- 1911 FEDERICO OLIVERO, «L'arte del paesaggio nell'opera in prosa di E.A. Poe» in *Acropoli*, a. I, n. 1, gennaio.  
Dispon. anche come estr.

Rip pubbl. nel suo: *Nuovi saggi di Lett. Ingl.* (1917?), e poi rifiuto nel vol. del 1932.

- 1912 MARIO VINCIGUERRA, « Edgar Poe come artista » (1912?), *Romantici e decadenti inglesi*, Foligno, Campitelli, 1926.
- 1913 FEDERICO OLIVERO, « Symbolism in Poe's Poetry » in *Westminster Review*, 180, August (pp. 1-11).
- 1913 GIUSEPPE ANTONIO BORGESSE, « Le poesie di Edgardo Poe » (1913?), [Rec. all'ediz. delle poesie curata dall'Olivero (1912), e art.: « Affinità di contenuto e contrasto di forma fra Poe e Leopardi - Silvia ed Eulalia - Originalità di Poe - La sua tecnica uditiva - La versione di Federico Olivero ], *Studi di letterature moderne* », Milano, Treves, 1915 (pp. 167-74).  
Rist. del vol.: 1920.

D'interesse è l'attenzione dedicata alla tecnica uditiva del Poe. A proposito del *Corvo*, il Borgese scriveva: « Altri poeti funebri hanno cantato l'odio della vita, o la stanchezza o la nausea della vita; ma torniamo a Edgardo Poe e al suo *Corvo* ogni volta che ci minaccia un sentimento più atroce: la paura della vita e il terrore superstizioso delle forze ignote che la governano. Ed egli ce ne guarisce, convertendolo in forme di bellezza » (p. 172).

- 1914 FEDERICO OLIVERO, « Il ritornello e la ripetizione in E. A. Poe », *Studi sul Romanticismo Inglese*, Bari, Laterza.
- 1917 (?) FEDERICO OLIVERO, « Sull'opera poetica di E. A. Poe » (pp. 7-41), « L'elemento metafisico in alcuni racconti di E. A. Poe (*Ligeia, Morella, Eleonora, The Fall of the House of Usher, A Tale of the Ragged Mountains, Berenice*) » (pp. 47-77), « L'Arte del Paesaggio nell'opera in prosa di E. A. Poe » (pp. 79-101), *Nuovi Saggi di Letteratura Inglese*, Torino, Libreria Edit. Internaz.
- 1918 GIOVANNI PAPINI, « Edgar Poe », *Testimonianze. Saggi non critici. 3ª serie dei 24 cervelli*. Milano, Studio Edit. Lombardo (pp. 295-319).  
II ediz.: 1919.
- 1918 ALFREDO GALLETTI, *Pascoli*, Nuova Accademia.

Vi si accenna, fra l'altro, alla relazione tra la poetica del

«Fanciullino» e quella del Poe (nella IV edizione, 1955; pp. 105-15).

- 1921 CORRADO ZACCHETTI, «Su alcune derivazioni nella poesia di Giovanni Pascoli» in *La Critica*, vol. XIX (pp. 288-92).

Lo Zacchetti, che aveva precedentemente parlato di 'imitazione' in *Alba festiva di The Bells* (ved. 1898), riteneva di dover parlare almeno di 'reviviscenza'. L'argomento merita certamente attenzione.

- 1921 FEDERICO OLIVERO, «On the poems of E. A. Poe» in *Studies in Modern Poetry*, London. Ved. *Nuovi Saggi*, ecc., 1917?, e *L'Erma* (1931).
- 1923 EMILIO CECCHI, «Poe e Manzoni» (1923), *Scrittori inglesi e americani*, Lanciano, Carabba, 1935 (pp. 54-8).  
Ripubbl. in: *Scrittori ingl. e am.*, Milano, Mondadori, 1947.  
II ediz. di questo vol.: 1954 (per Poe: vol. I).
- 1924 PIERANGELO BARATONO, *Edgar Poe*, Roma, Formiggini. («Profili», n. 71).
- 1925 EMILIO CECCHI, «Lettere amorose di E. A. Poe» (1925), *Scritt. ingl. e am.*, 1935 (pp. 44-53).  
Ripubbl. come sopra (ved. 1923).
- 1926 GIUSEPPE RAIMONDI, «Idea di Poe» (1926), *Giornale ossia Tacquino* (1925-1930). Quaderni di letteratura e d'arte raccolti da GIUSEPPE DE ROBERTIS, Firenze, Le Monnier, 1942 (pp. 79-83).
- 1926 BENIAMINO DE RITIS, «Poe jettatore», *Il Giornale d'Italia*, 15 ott.
- 1927 G. N. GIORDANO ORSINI, «Il segreto di Edgar Poe», in *La Cultura*, vol. VII, fasc. 10 (pp. 454-7).
- 1930 GIUSEPPE PREZZOLINI, «Poe e le lettere italiane», in *Pegaso*, vol. II, p. II (pp. 445-52).
- 1931 FEDERICO OLIVERO, «I racconti del sogno e del terrore di Edgar Allan Poe. La poesia del Poe» in *L'Erma*, vol. III, n. 1, novembre.
- 1932 FEDERICO OLIVERO, «Influssi sul Poe e del Poe. La 'Novel of terror' prima e dopo il Poe. Il romanzo d'avventure», in *L'Erma*, a. III, n. 3, genn.
- 1932 FEDERICO OLIVERO, *Edgar Allan Poe*, Torino, L'Erma.

In quest'opera sono rifusi i saggi precedentemente scritti dall'Oliviero. V'è inoltre un profilo biografico, un esame del contenuto essenziale di *Eureka*, i riferimenti alle possibili fonti dell'opera del Poe (« Riflessi »), un capitolo sulle « Teorie estetiche e critiche », piuttosto lungo e tuttora citato, che illustra più ampiamente che nei precedenti scritti quelle teorie, applicandole all'opera narrativa e poetica.

Quest'opera ebbe un'edizione in inglese: *Edgar Poe*, translated by DANTE MILANI, second edition with additions. Torino, Soc. Edit. Internaz., 1939.

Quest'ediz. aumentata fu poi pubblicata anche in italiano: *Edgar Poe*, SEI, 1940.

- 1933 MARIO PRAZ, « Poe davanti alla psicanalisi » (1933), *Studi e svaghi inglesi*, Firenze, Sansoni, 1937 (pp. 165-88).

Vi si discute l'argomento della psicanalisi applicato al Poe, vastamente trattato da MARIE BONAPARTE in *Edgar Poe. Avant-propos de FREUD*, Paris, Danoël et Steele, 1933, 2 voll.

- 1934 BRUNETTO FAGGIOLI, *Interpretazioni dei racconti di E. Allan Poe*, Milano, L'« Eroica ».

- 1934 FRANCESCO VIGLIONE, *La critica letteraria di Longfellow*, 2 voll., Firenze, Vallecchi.

- 1935 G. N. GIORDANO ORSINI, « Gli ultimi giorni di Edgar Poe », in *La Nuova Italia*, n. 1, 20 gennaio.

- 1935 ARMANDO TROINI, « Edgar Allan Poe », *I colloqui col tempo*, Palermo, « I quaderni di Sinossi ».

- 1935 CARLO RICCI, « Bellezza e Morte nell'arte di Edgar Allan Poe », in *Roccardo*, a. III, n. 10, ottobre (pp. 12-4).

Dispon. anche come estratto (Pavia, Soc. edit. « Aurora »).

- 1936 LUCIANO ANCESCHI, *Autonomia ed eteronomia dell'arte. Sviluppo e teoria di un problema estetico*. Firenze, Sansoni. II ediz. riveduta, Firenze, Vallecchi, 1959.

Si veda, particolarmente, la sez. IV del cap. I, « E. A. Poe e la fondazione della poesia pura ». Tra gli altri riferimenti al Poe, vi sono alcuni che riguardano la sua relazione con Baudelaire.

L'argomento, modificato in alcuni punti, ma più o meno

identico nella sostanza, verrà ripreso successivamente dall'Ancheschi in un suo corso di dispense su Poe: *Il problema della autonomia dell'arte nelle poetiche dal Romanticismo al Novecento*, in *D. Hume*, ecc., Milano, La Goliardica, 1956.

1939 GIOVANNI MACCHIA, *Baudelaire critico*, Firenze, Sansoni.

Si veda, in particolare, la sez. I del cap. IV, «Poe» (pp. 157-82). V'è pure una Nota bibliografica degli studi su Poe e Baudelaire (pp. 242-6).

1939 ALDO CAPASSO, «The Poetic Principle». Distinzioni ancora. *Discussioni letterarie ed estetiche*, Fiume. (Quaderni di «Termini», n. 3).

1940 EMILIO CECCHI, «Il sepolcro di Poe», *America Amara*, Firenze, Sansoni (pp. 217-22).

Nel suo commosso ricordo di Poe, Cecchi dice che davanti alla tomba del poeta egli sentì «come se quel terribile morto... non avesse ancora finito di morire. Egli viveva nel mio ricordo, e di quelli che come me gli vollero bene; nel peso dei pensieri che aveva pensato, delle opere che aveva compiuto» (p. 221), chiedendosi infine: «Nelle deleterie confusioni e nei compromessi dell'arte e della vita moderna, quanti hanno raccolto, fino all'insulto, all'abiezione e distruzione, l'esempio della sua fede poetica, della sua intrepidezza mentale, della sua follia d'andare fino in fondo, abbandonato da tutti, solo solo; per entrare, così furiosamente vivo, disperato ed intatto, attraverso il Mare delle Tenebre, nell'eternità?» (p. 222).

Interessano anche altre note diffuse nello stesso volume.

1941 VITTORIO BODINI, «Opinione su Poe e Kafka», *Vedetta Mediterranea*, 14 aprile.

Ripubbl. su *La Gazzetta del Mezzogiorno*, 5 sett. 1953, col titolo: «Due maestri del mistero».

1941 FILIPPO DONINI, «Il Poe nella letteratura italiana» in *Maestrale*, n. 12, dic. 1941-genn. 1942 (pp. 45-52 e 37-47).

È questo uno studio di particolare interesse che merita di essere riveduto e ampliato.

1943 SALVATORE ROSATI, «La poetica di Edgar Poe» in *Parallelo*, a. I, n. 2, estate (pp. 71-6).

Ripubbl., col titolo « Edgar Poe » nel suo *L'ombra dei Padri*. Studi sulla letteratura americana. Roma, Ediz. di Storia e Letteratura, 1958.

- 1943 LIONELLO FIUMI, « Nel vivo d'una tragedia », *Vite appassionate e avventurose*, Osimo (pp. 55-60).
- 1945 PIETRO PAOLO TROMPEO, « Poe a Roma » (nella nota serie « Tempo ritrovato »), *La Nuova Europa*, a. II, n. 15, 15 aprile. Ripubbl. nel suo: *Tempo ritrovato*, Roma, 1946 (pp. 53-7).

Vi si tratta anche della presunta visita del Poe in Italia, particolarmente a Roma. Su tale possibilità, che è stata spesso accolta positivamente in Italia, ma che appare ormai molto screditata, si esprimeva chiaramente il Trompeo, che, concordando con la posizione dell'amico Donini (interessatosi anche egli dell'argomento sul quale concludeva negativamente), adduceva delle buone ragioni a convalida della stessa tesi, additando come possibili fonti de *The Coliseum* del Poe, l'ultimo canto del *Childe Harold's Pilgrimage* del Byron, e *Une Nuit à Rome* del Lamartine. In quanto alle note originali del *Colosseo rispetto ai testi byroniano e lamartiniiano*, che, dice il Trompeo ancor prima del Fagin, sono la presenza del pipistrello (« mentre Lamartine ci mette addirittura un'aquila, e qui, più del francese ch'era stato a Roma abbastanza a lungo, s'è dimostrato veritiero l'americano che a Roma non ha messo i picci »), e dei cardi e delle canne — e che farebbero pensare ad una effettiva visita del Poe all'anfiteatro — si fa presente che il primo « non è difficile immaginarlo », e in quanto ai secondi, anch'essi possono essere stati benissimo immaginati, o derivati da qualcuna delle molte descrizioni fatte da visitatori stranieri, o, si può aggiungere, suggeriti da qualche opera di botanica, dal momento che il Poe s'interessò non trascurabilmente di tale materia.

- 1945 MARIO PRAZ, « Disse il Corvo 'Mai più' », *La Nuova Europa*, a. II, n. 15, 15 aprile.

È una rievocazione particolare del *Corvo*, suggerita dal '45 europeo: « Una sola, lugubre parola, un 'Nevermore' è forse tutto quanto sa balbettare il nostro sbigottimento. Così, a

modo nostro, in Europa commemoriamo il centenario del *Corvo* ».

1945 EMILIO CECCHI, « Il Centenario del *Corvo* » (1945), *Scrittori inglesi e americani*, Milano, Mondadori, 1947 (pp. 66-9).

Ripubbl. nella II ediz. del 1954 (vol. I), e come introduz. all'edizione del *Corvo* del 1956 (ved. nota traduz.).

Scrivava il Cecchi: « Vogliamo soprattutto osservare come malgrado questi nostri orribili tempi, il centenario del *Corvo* non sia passato completamente a vuoto. Potenza della vera poesia » (ediz. '54, vol. I, p. 55). Il Cecchi considera il *Corvo* « all'incirca sullo stesso piano di quelle altre grandi liriche, e in più con un significato, diciamo così, rappresentativo, esemplare, che né il tempo né le mode potranno carpirgli. Perché... di rado... Poe riuscì ad essere così completamente Poe » (*ib.*).

1945 EUGENIO GIOVANNETTI, « Il centenario del *Corvo* », in *Poesia*, a. 1945, quad. II.

1945 LINO PELLEGRINI, « Lettera a Poe », in *L'Illustrazione Italiana*, n. 8.

1947 BENEDETTO CROCE, « Intorno ai Saggi del Poe sulla poesia » (1947), *Lecture di poeti e Riflessioni sulla teoria e la critica della poesia*, Bari, Laterza, 1950 (pp. 209-15).

1947 PIETRO SAVELLI, « Appunti su Poe », *La Fiera Letteraria*, n. 23 (pp. 4-5).

1947 AUGUSTO GUIDI, Rec. a *Poesie* (Poe-Mallarmé, 1947), *La Fiera Lett.*, n. 42, p. 6.

1947 GABRIELE BALDINI, *Edgar A. Poe. Studi*. [Profilo biografico, quattro studi critici: « Le origini borghesi e romantiche della lirica poesia », « La prova del romanzo », « I canti maggiori », « La poesia e la poetica », nota sul *Politian* (pp. 237-40), e nota bibliografica]. Con ritratto dell'autore in sovracoperta. Brescia, Morcelliana.

« La prova del romanzo », come note all'ediz. Fussi (1947); « La poesia e la poetica » sarà ripubblicato, con lievissime modifiche, come introduz. a *Poe* (1949).

1949 ALFREDO RIZZARDI, « Il mondo di E. A. Poe », in *Archi*, n. 1.

- 1949 LUIGI BERTI, « Il Poe critico », in *Inventario*, estate (pp. 1-11). Ripubbl. come introduz. alla sua ediz. di *Marginalia* (1949).
- 1949 MARIO PRAZ, « Fortuna di Poe », *Il Tempo*, 7 ottobre. Ripubbl. col titolo: « Fortuna di Poe nel primo centenario della morte » nel suo: *Cronache letterarie anglosassoni*, 2 voll., Roma, Ediz. di Storia e Letteratura, 1951, vol. II (pp. 144-8).
- 1949 GABRIELE BALBINI, « Centenario di Poe. Un poeta della nostra epoca », *La Fiera Lett.*, n. 41, p. 11.
- 1949 GIOVANNI SAVELLI, « Centenario di Poe », *La Fiera Lett.* (pp. 1084-91).
- 1949 ALDO BIZZARRI, « Estetica del decadente Poe », *La Fiera Lett.*, n. 43.
- 1949 PIERO BIGONGIARI, « Edgar Poe: il caso letterario assoluto » (1949), *Il senso della lirica italiana e altri studi*, Firenze, Sansoni, 1952 (pp. 257-61).  
Il Bigongiari ritiene che la « lezione » fondamentale del Poe è quella della necessità dello « stato di coscienza rispetto alla propria opera » (p. 259).
- 1949 GIOVANNI PAPINI, « Edgar Poe » (1949), *La loggia dei busti. Pensieri sopra uomini di genio, d'ingegno, di cuore*. Firenze, Vallecchi, 1955 (pp. 119-23).
- 1949 ARRIGO CAJUMI, « Poe cent'anni dopo » (1949), *Colori e Veleni*. Saggi di varia letteratura. Con una prefaz. di PIETRO PAOLO TROMPEO, Napoli, Ediz. Scientif. Ital., 1956 (pp. 139-43).
- 1949 AUGUSTO GUIDI, « E. A. Poe critico » (1949), *Occasioni Americane*, Roma, Ediz. Moderne, 1958 (pp. 17-21).
- 1950 AUGUSTO GUIDI, Rec. a *Edgar A. Poe* di G. BALDINI, in *Litterature Moderne*, n. 1 (pp. 80-1).
- 1950 MARIO PRAZ, « Il dramma di un'anima eccezionalmente condizionata », *La Fiera Lett.*, n. 5.
- 1950 AGOSTINO LOMBARDO, *La poesia inglese dall'estetismo al simbolismo*, Roma, Ediz. di Storia e Lett.
- 1952 LUIGI BERTI, « Tra Melville e Poe un'affascinante parentela », *La Fiera Lett.*, n. 43.
- 1953 NEMI D'AGOSTINO, « Poe, Whitman, Dickinson », in *Belfagor*, n. 5, settembre (pp. 517-38).

- 1954 MARIO PRAZ, « Gli alti e bassi di Poe », *Il Tempo*, 5 febbraio.
- 1954 EMILIO CECCHI, « Il processo a Edgar Poe », *Il Corriere della Sera*, 13 marzo.
- 1954 GOFFREDO BELLONCI, « Edgar Poe in Italia », *Il Messaggero*, 20 marzo.
- 1954 SALVATORE ROSATI, « Edgar Poe in italiano », *Il Mondo*, 13 aprile. (Rec. a *Tutti i racconti, ecc.* (1953), e articolo). Ripubbl. col titolo: « Edgar Poe » nel suo: *L'ombra dei Padri*. (ved. 1943) (pp. 50-4).
- 1954 MARIA LUISA ASTALDI, « Poe in italiano », *Il Giornale d'Italia*, 15 giugno.
- 1955 SALVATORE FIORINO, « L'essenza della lirica di E. A. Poe », in  *Davide*, a. V, n. 1, genn.-febb.
- 1955 MARIO PETRUCCIANI, *Poetica dell'ermetismo italiano*, Torino, Loescher.

Si veda, particolarmente, il cap. II della I parte, « I postulati di poetica pura del Poe » (pp. 23-36).

Vi viene esaminata brevemente, oltre alla relazione tra la poetica del Poe e quella dell'ermetismo italiano, anche la concezione poetica della 'coscienza critica' (ricondata, imperfettamente, ci pare, alla posizione crociana di identificazione del momento intuitivo col momento espressivo). D'interesse anche altre note.

- 1956 DINO NARDI, « La rivelazione di Poe », *La Fiera Lett.*, n. 28 bis.
- 1956 GABRIELE BALDINI, « La filosofia della composizione », « Roderick Usher e la poetica del sistema nervoso », *Narratori Americani dell'800*, Ediz. RAI (pp. 14-17 e 18-28).
- 1956 MARIO LUZI, « Poe come uomo », *Giornale del Mattino*, 30 maggio.
- 1956 GIANNI GRANA, « Interpretazioni di Poe », *La Fiera Lett.*, n. 28.
- 1956 GIOVANNI GETTO, « Pascoli e l'America », in *Nuova Antologia*, vol. XCI, fasc. 1870, ottobre.

Interessano, nel nostro caso, le pagine sulla relazione tra Poe e Pascoli (pp. 159-65).

- 1956 L. PISTELLI, « Donne e lettere di Poe », *La Stampa*, 22 dicembre.

- 1957 AGOSTINO LOMBARDO, «L'America e la letteratura», in *Criterio*, a. I, n. 5, maggio. (Rec. a: EDMUND WILSON, *The Shock of Recognition*, New York, 1956 (II ediz. accresciuta), e articolo).
- Vi viene colto il valore del Poe come critico della letteratura americana coeva (pp. 381-2).
- 1957 CLAUDIO GORLIER, «Il romanzo e la scienza», in *Ulisse*, 10, n. 24-25 (pp. 1020-27).
- 1957 SALVATORE NANIA, *Il dramma e il pensiero estetico russo nei saggi critici di Edgar Allan Poe. Il crollo di un mito*. Napoli, Libreria Intercont. (pp. 151).
- 1958 MARIO PRAZ, «Il fiabesco quotidiano», *Il Tempo*, 21 febbraio.
- 1958 AUGUSTO GUIDI, «L'Italia di E. A. Poe», *Occasioni Americane* (ved. 1949), (pp. 9-16).
- 1958 MARIO PRAZ, «Poe, genio d'esportazione», in *L'Approdo letterario*, a. IV, n. 3, luglio-sett.

#### CRITICA STRANIERA IN ITALIA

- 1922 KENNETH MCKENZIE, «Hawthorne e Poe», *Conferenze sulla Letteratura Americana*, Bari, Laterza. (Bibliot. di Cult. Moderna, n. 114) (pp. 61-9).
- 1949 ALBERT BÈGUIN, «Il centenario di Edgar Allan Poe», in *Il Ponte*, dicembre (pp. 1497-1500).
- 1951 H. H. KÜHNELT, «Deutsche Erzähler in Gefolge von E. A. Poe», in *Rivista di Letterature Moderne*, VI.
- 1953 DAN PETRASCINCU, «E. A. Poe, la verità, la poesia», *La Fiera Lett.* n. 43.
- 1954 DAN PETRASCINCU, «Il grande dannato», *La Fiera Lett.*, 21 marzo.
- 1958 CHARLES HAINES, *E. A. Poe, etc.* [in inglese], Milano, La Goliardica.

## E. A. POE E LA SCAPIGLIATURA LOMBARDA

Chi si accinge ad uno studio sulla Scapigliatura lombarda, si trova di fronte ad un problema che influisce sullo sviluppo ulteriore dell'indagine. Deve cioè prendere in esame una notevole quantità di critica che comprende da una parte una serie di saggi nati dal desiderio di rievocare figure e di ricordare momenti della vita milanese del secondo Ottocento che, confinati ormai nella memoria di pochi, prendono il solito fascino nostalgico delle cose passate. Dall'altra saggi come quelli del Carducci, del Croce, del Contini, che escludono i riferimenti locali, l'aneddoto e si limitano all'esame dell'opera poetica degli autori comunemente accettati come scapigliati. Va da sé che soprattutto gli studiosi e letterati lombardi si sentirono istintivamente portati a compromessi coi loro sentimenti e talvolta non seppero scindere il dettaglio biografico dall'esame critico. La Scapigliatura fu un momento della vita artistica della città, e fu anche un atto di ribellione contro alcuni aspetti del secondo Ottocento; essa non si localizza in un gruppo di scrittori ma idealmente passa da una generazione all'altra, si sposta su figure dalle personalità più diverse e contrastanti e si muove su uno sfondo comune e costante, la Milano del secolo scorso che esce dall'ambito della vita provinciale e si avvia a diventare grande città. La storia della Scapigliatura è inserita nella città di Milano, è la storia di alcuni giovani artisti che non volevano accettare una vita che stagnava in interessi borghesi estranei all'arte, e reagirono al nuovo stato di cose, oltre che con gli scritti, talvolta assumendo atteggiamenti plateali che esplodevano in chiassate carnevalesche.

Ci sono varie ragioni per considerare questo gruppo sullo sfondo della vita cittadina e per giustificare la reazione degli scapigliati ad un mondo che non integrava le loro aspirazioni. Temperamenti emotivi, entusiasti come molti di essi furono, si trovarono, appena dopo il '60, privi di un ideale ben definito come invece avevano avuto le generazioni precedenti. Non c'erano più guerre da combattere e la brevità della campagna del '66 fu tale da non costitui-

re, per chi vi prese parte, una esperienza vitale. Fra il '60 ed il '70 doveva fatalmente pesare sui giovani una disillusione: fatta l'Italia, questa, come normalmente avviene, cadeva nelle mani di chi l'Italia non aveva voluto. La fase eroica, garibaldina, era finita; il nostro paese entrava nel mondo europeo come uno stato nuovo, e portava con sé una tradizione provinciale. Nel difendere alcuni aspetti di questo provincialismo c'erano termini ed atteggiamenti che spesso le altre provincie non capivano e sarà appunto dagli uomini di lettere di altre regioni, Carducci in testa, che verranno gli attacchi più duri contro una forma di poesia che trova la sua parziale giustificazione nel luogo ove i suoi cultori vissero.

D'altra parte la città non aveva ancora raggiunto uno sviluppo tale da annullare del tutto l'individuo nell'anonimo di una folla. Agglomerata in strette vie attorno al duomo e comunque sempre chiusa entro i vecchi bastioni spagnoli, essa aveva ancora tempo per i suoi personaggi. I Rovani, i Cremona, i Praga, e altre figure minori come l'Arrighi, erano caratteri vivi che la città conosceva; le loro chiacchierate avevano una eco, la gente ne parlava e gli aneddoti che a loro si riferiscono sono elementi per determinare il clima entro il quale si svolgeva la vita di Milano. Gli scapigliati non appartengono più a salotti come quello famoso della contessa Maffei, anche se il Barbiera li ricorda in rapporto ad esso, perché il salotto ha finito la sua funzione di centro culturale, guida e convegno degli spiriti più illustri. Essi, pur frequentandolo, non potevano rivivere l'atmosfera che l'aveva caratterizzato fra il 1840 ed il 1850, perché si era ormai formalizzato. Li ricorda il Visconti Venosta nelle sue memorie, anzi ricorda il Rovani in particolare, con una punta di disprezzo, perché gente che il suo mondo aristocratico non accettava o che a volte solo tollerava.

La Scapigliatura quindi è una manifestazione difficile da inquadrare storicamente perché riflette una successione di artisti che per alcune generazioni esprimono uno stato di insoddisfazione e di inquietezza che tuttavia non si concretò mai in una forma compiuta. Essa rimase allo stato di imperfezione perché, a parte il genio che mancò, si manifestò in modo del tutto frammentario. Questo è vero per le lettere in senso più ristretto, ché, se volessimo allargare il

discorso alle altre arti, e gli Scapigliati volevan che si allargasse, dobbiamo intendere per Scapigliatura anche il movimento pittorico lombardo, che include, fra le figure di maggior rilievo, il Cremona, il Piccio, il Conconi, il Ranzoni ed arriva a scultori come il Grandi, artisti la cui attività può giustificare il concetto delle 'tre arti' come coesistenti e quindi potenziali nella medesima persona. Inoltre viene spontanea la domanda se sia lecito unire sotto il nome di Scapigliatura scrittori di temperamento diverso e staccati nel tempo come Rovani, Praga, Tarchetti e i due Boito, o se non sia più accettabile il termine in senso negativo, cioè considerarli come un gruppo di 'outsiders' accomunati da un atto di ribellione verso una società filisteica. Perché essi sono uniti da un atteggiamento negativo, polemico anche, verso una società, e, in arte, verso la schiacciante personalità del Manzoni. Questi, volente o no, incuteva reverenza anche agli avversari, infastidiva i giovani ribelli e faceva scrivere al Praga modesti versi polemici contro di lui, come già aveva fatto il Nievo nel noto distico che sintetizzava Milano come: « Un monumento e un uomo / Manzoni e il Duomo ».

Gli scapigliati amavano molto il duomo, come monumento; meno il Manzoni al quale rimproveravano una interpretazione del Romanticismo allontanato dalle sue origini europee. Essi si sentirono impegnati a cercare motivi che non ripetessero quelli retorici della tradizione italiana, si rivolsero ai temi della recente letteratura nordica, ad una forma di romanticismo già intravvisto dal Berchet, e sentirono specialmente fermenti poetici nuovi quali Hugo prima intravvide e poi ancora Baudelaire agitava facendo suo Poe e, in forma minore, Hoffmann. È da questo angolo che possiamo indagare e stabilire fino a che punto l'allusione frequente a Poe in rapporto agli Scapigliati, sia giustificata. In particolare la sua presenza in Tarchetti, Praga, Boito che agivano a Milano fra il '60 ed il '70.

Se consideriamo le traduzioni, che furono il veicolo più immediato attraverso il quale Poe fu conosciuto in Italia, possiamo già constatare che si trattò di uno scrittore visto attraverso l'influsso francese. La prima traduzione apparsa a Milano fu per i tipi di G. Daelli<sup>1</sup>

<sup>1</sup> *Storie Incredibili / Pietro Schlemihl di A. Chamisso / Il Doppio Assassinio*

nel 1863; si tratta di *Il Doppio Assassinio in Via Morgue e Il Ritratto Ovale*, pubblicati assieme a *Peter Schlemihl* di Chamisso. Il volumetto è interessante per la nota che precede la traduzione, stesa da certo Guido Cinelli che probabilmente è anche l'autore della versione. In questa nota si dà ampia parte al Baudelaire che aveva rivelato il Poe all'Europa, si fa menzione alle traduzioni dello stesso Baudelaire apparse a Parigi fra il 1856 e il '59 con l'accusa a questi però di idolatrare il suo autore e di essere stato troppo polemico contro chi il Poe aveva denigrato. Il saggio potrebbe apparire abbastanza informato — gli errori sulla data di nascita del Poe son fatti secondari perché anche il Baudelaire le sbagliò — se non che in molti punti corrisponde, parola per parola, ad un saggio scritto da Eugenio Camerini nel 1856<sup>2</sup>, che a sua volta prende le notizie principali sulla vita dell'autore americano dall'introduzione di R. W. Griswold per una scelta di racconti apparsa a Lipsia nel 1856, condotta su una precedente edizione dello stesso Griswold del 1850, nonché dagli articoli del Baudelaire sulla *Revue de Paris*, 1852 (marzo e aprile). Il sospetto che il Cinelli abbia largamente preso dal Camerini anziché pensarli entrambi debitori della stessa fonte, rimane, perché egli ripete anche le note, specie quella sulla data di nascita<sup>3</sup>. Nel Camerini è più vivo l'interesse critico ed alcune sue affermazioni fanno intravedere problemi che però egli formula solamente; se cede infatti al luogo comune di sottolineare le intemperanze della vita del Poe, non manca di accennare alla « semplicità dello stile » e nota anche come l'autore americano « ... si studia di dare alla narrazione quell'aria di veridicità, ch'è il principale attrattivo del racconto ». Una intuizione che non sarà seguita da chi il Poe tradurrà o studierà negli anni seguenti. Si continuerà ad insistere sul fatto biografico, sulla fine tragica, idea alla quale del resto aveva contribuito largamente il Baudelaire stesso nel sottolineare che « les Etats-Unis ne furent pour Poe qu'une vaste prison qu'il parcourait avec l'agitation fiévreuse d'un être fait pour respirer dans un monde plus aromal ». Questo si legge ancora nella

*in via Morgue e Il Ritratto Ovale di Edgar Poe*. Milano, G. Duelli, MDCCCLXIII.

<sup>2</sup> E. CAMERINI, *Profili Letterari*, Firenze, Barbera 1870, 'Edgard Poe', pp. 199-209.

<sup>3</sup> Il Camerini accetta l'anno 1811, seguendo il Griswold, e non 1813 secondo il Baudelaire, e non rettifica, correggendo entrambi, nella ristampa del saggio nel 1870.

nota introduttiva alla traduzione di alcuni racconti del Poe apparsa nel 1883<sup>4</sup>, ove l'anonimo presentatore trascrive, adattandole, le notizie già apparse nell'edizione 1863. Ripete, fra le altre cose, l'errore del Baudelaire di far studiare il Poe all'ipotetica università di Charlottesville, e ricorda che (pag. 4) «... il giuoco, la crapula e la sfrenatezza lo strinsero nelle loro spire, e lo fecero colpevole di tali eccessi, laonde l'autorità scolastica videsi costretta di espellerlo dall'universitario consorzio».

La funzione del poeta francese quale ponte fra Poe e il mondo culturale italiano, o almeno lombardo, è ancor più evidente se si confrontano le traduzioni che apparvero numerose nel periodo che abbiamo sotto esame. C'è già una prima importante osservazione da fare, anche se non essenziale: non si dà mai il caso di un racconto tradotto prima in Italia e poi in Francia. Inoltre il racconto che maggiormente ricorre nelle prime traduzioni è *Murders in the Rue Morgue*, che è anche il primo tradotto da Baudelaire col titolo *Double Assassinat dans la Rue Morgue*<sup>5</sup>. Le versioni italiane si rifanno tutte a quelle francesi sia nel titolo<sup>6</sup>, sia nella punteggiatura, sia nelle citazioni, quando ci sono, e soprattutto nella stesura diretta del racconto<sup>7</sup>, nel tessuto della frase che si fonda sempre su quella francese e mai

<sup>4</sup> E. A. Poe, *Racconti Straordinari*, Milano, Sonzogno, 1883.

<sup>5</sup> In *Le Pays*, 25-26 febbraio e 1, 2, 3, 5, 6, 7 marzo 1855.

<sup>6</sup> Traduzione 1863, *Il Doppio Assassinio in Via Morgue*; Traduzione 1874, *Il Doppio Assassinio in via Morgue*; Traduzione 1883, *Doppio Assassinio nella via Morgue*; Traduzione 1885, non è incluso; Traduzione 1894, *Doppio Assassinio nella via Morgue*.

<sup>7</sup> Un unico esempio vale anche per gli altri: Poe: «...: I will, therefore, take occasion to assert that the higher powers of the reflective intellect are more decidedly and more useful tasked by the unostentatious game of draughts than by all the elaborate frivolity of chess». Baudelaire: «Je prends donc cette occasion de proclamer que la haute puissance de la réflexion est bien plus activement et plus profitablement exploitée par le modeste jeu de dames que par toute la laborieuse futilité des échecs».

Le versioni italiane non considerano mai questa frase come parte di un più ampio periodo, com'è nell'originale — che viene dopo un punto e virgola — ma isolano in una frase come nel traduttore francese.

Traduzione 1863: «Colgo adunque quest'occasione di proclamare che l'alta potenza della riflessione è assai più attivamente e utilmente attuata dal modesto gioco di dama, che da tutta la laboriosa utilità degli scacchi».

Traduzione 1874 e 1883: il testo è uguale alla versione precedente.

Traduzione 1893: «Piglio adunque quest'occasione di proclamare che l'alta possanza della riflessione è molto più attivamente e con molto maggior profitto messa in atto dal modesto giuoco della dama che dalla laboriosa futilità degli scacchi».

su quella inglese anche nella ricerca dei vocaboli specifici. Quello che maggiormente colpisce in queste traduzioni è la modesta veste tipografica dell'edizione che di solito vede accomunato Poe ad altri autori, specie tedeschi, che con lui possono avere qualche affinità. Il che denota un intento preciso negli editori di offrire un testo che si rivolga ad un lettore di determinati gusti. Già l'edizione del 1863 nel darci Poe quasi in appendice al racconto di A. Chamisso, porta come titolo principale *Storie Incredibili*. L'aggettivo viene sostituito con 'orribile' in una successiva ristampa del medesimo testo<sup>8</sup> per tornare *Nuovi racconti straordinari* nell'edizione 1885<sup>9</sup> che ripete il titolo francese dell'edizione di Baudelaire 1857, *Nouvelles histoires extraordinaires*.

Il termine 'orribile' richiama un genere di letteratura che gli editori riservavano a pubblicazioni mal stampate e a buon prezzo, che compiacevano un gusto tardo romantico ben lontano dai presupposti artistici cui tendevano gli Scapigliati. Il Poe è tradotto accanto al Chamisso, ma soprattutto allo Hoffmann, perché apparentemente legato al medesimo mondo ed i suoi racconti dovevano avere quel facile richiamo verso l'inconscio, il misterioso, il tenebroso, l'orrido'. Gli Scapigliati, in particolare il Tarchetti, cercheranno di inserirsi su questo filone ricalcando racconti imitati dagli scrittori d'oltralpe; essi saranno allettati, una volta ancora, dal gusto per il macabro, come già lo erano stati i primi romantici nel tentativo di uscire da certa tradizione classica e retorica della nostra letteratura. In questo però essi si orientavano maggiormente su Hoffmann che non su Poe che ricevevano attraverso la mediazione di Baudelaire. L'autore tedesco aveva un elemento più consono alle idee del gruppo, era musicista e compositore e, come alcuni di essi, si dibatté a lungo fra le due arti prima di impegnarsi definitivamente in una. Negli scrittori lombardi tuttavia non interessò tanto il problema, affrontato da Hoffmann, di cercare di unire realtà e fantasia in un tutto unico ed organico sì che la fantasia par di ritrovare nella realtà che ci circonda ogni giorno.

<sup>8</sup> *L'Uomo senz'ombra. Storie orribili di Chamisso*. Titolo che sulla prima pagina diventa: *Incredibili Avventure, Il Doppio Assassino in via Morgue, « storia orribile » di Edgardo Poe*, Milano, Oreste Ferrario, 1874.

<sup>9</sup> E. A. POE, *Nuovi Racconti Straordinari*, traduzione di Rodolfo Arbib, Milano, Sonzogno, 1885.

Questo è un elemento che rimane estraneo nei loro tentativi; sono piuttosto attratti dallo stile con cui questi racconti misteriosi sono espressi, quello stile che, per dirla col Tecchi, sa « dare l'assalto alle torri della fantasia con pattuglie di parole quanto mai nutrite di particolari realistici; di imbrigliare, d'avvinghiare con un linguaggio preciso, esatto (quasi da tecnico, di uomo, per ogni argomento diverso, del 'mestiere') le cose più matte ed inverosimili »<sup>10</sup>.

Lo sforzo più insistente in questo senso è dato da Iginio Ugo Tarchetti con risultati però assai modesti. Nei tre racconti noti come *Amore nell'Arte*, e anche, e più specificatamente, nei *Racconti Fantastici*, siamo di fronte ad un Tarchetti minore, che pur fra i minori già è da considerarsi come scrittore, il quale cerca di sfruttare un genere di facile effetto e successo. Vi si dedica in un periodo della sua vita in cui è ancora alla ricerca di una espressione ed una personalità che per cause diverse non raggiunse mai compiutamente. Sono racconti che riflettono anche una esigenza di guadagno immediato, più che la totale adesione dell'autore<sup>11</sup> ad una forma che esigeva una robustezza di scrittura che il tenue cantore di *Desiecta* non aveva.

La sua derivazione dai modelli di questo genere perciò si limita ad una imitazione esteriore e quindi superficiale e fredda; in sostanza le sue raccolte si posson ricondurre in parte ad un genere di 'hack-work' al quale il Tarchetti non era nuovo e che comprendeva anche l'umile lavoro di traduzione<sup>12</sup>. Nei *Racconti Fantastici* e nei

<sup>10</sup> Vedi: E. T. A. HOFFMANN, *I Fedeli di San Serapione*, Firenze, 1957. Introduzione a cura di Bonaventura Tecchi, pag. XXVII.

<sup>11</sup> Cosa che già notava D. Millesi in una nota introduttiva alla raccolta di versi *Disiecta*, Bologna, Zanichelli MDCCCLXXXII. « Quelle pagine affrettate, scritte la notte per pubblicarle poi la mattina, quei racconti sollecitamente pensati e più sollecitamente dettati... Se Tarchetti avesse avuto il tempo di pensare un poco di più a quello che scriveva, se il bisogno di vivere non lo avesse così biecamente incalzato, se nello stesso tempo avesse potuto contenere il proprio cuore e vincere la febbre di espandersi che lo divorava, certo quei racconti o egli non li avrebbe per nulla mandati in giro, o, se questo avesse fatto, non li avrebbe lasciati lì come sono » (p. XVI).

<sup>12</sup> Al Tarchetti si deve infatti la traduzione di uno sconosciuto romanzo inglese, *Fasi della Vita o Uno sguardo dietro le scene*, Romanzo di J. P. Smit (sic). Versione dall'inglese per I. U. Tarchetti, Milano, Sonzogno, 1869. Questa traduzione desta la nostra curiosità per due ragioni diverse: l'una, che l'autore conosceva quel tanto di inglese da permettergli di tradurre dall'originale e non da un testo francese

racconti di *Amore nell'Arte* è evidente la sua inadeguatezza a questo genere di scrittura. Egli ricorre a tutti i luoghi comuni pur di suscitare il brivido. Nel racconto intitolato *Bouvard* è il genio musicale, difforme nel corpo, che con la potenza divina della sua arte fa ritornare in vita la donna amata, sottratta, si badi bene, al cimitero, e con lei muore dopo aver suonato note sublimi sul suo violino. Anche nei *Racconti fantastici*, nei quali è più impegnato, si sente che ricorre ancora a tutta una serie esteriore di mezzi tecnici per ottenere effetti macabri. Ci sono punti che suggeriscono il contatto con la tradizione nordica; per esempio alcuni suoi personaggi hanno nomi tedeschi o comunque stranieri, e la storia, per renderla più credibile e non confinarla dietro lo schermo di età remote, fuori da un medioevo di maniera, viene ambientata in luoghi spesso noti al lettore e in periodo contemporaneo. Ne *I fratelli* la scena si svolge a Milano nel carnevale del 1866; il presunto autore di *La lettera U* sarebbe morto in manicomio l'11 settembre 1865; il protagonista di *Il castello nero* viene a mancare il 20 gennaio 1850 secondo una misteriosa profezia, cioè pochi anni prima della comparsa del racconto; la scena di *Un osso di morto* è localizzata fra Milano e Pavia intorno al 1855. C'è ben poco, o nulla, però, che sia rimasto valido di queste raccolte. Non la pretesa verisimiglianza delle storie, non la ricerca di un senso di angoscia che l'autore si sforza di ottenere con mezzi superficiali. Sembra voglia invitare il lettore ad avere paura, suggerendoglielo al momento ritenuto più adatto; l'autore ricorre di continuo ad espressioni come « uno spavento insuperabile », « un brivido di terrore scorreva per tutte le loro fibre », oppure, « La vita di Bouvard si ravvolse da quel giorno in un mistero così impenetrabile, che noi non potremmo ac-

come spesso accadeva. La stesura italiana infatti è irta di anglicismi e risente di continuo il testo originale nella struttura della frase. Per esempio: « Temo che il suo rimanere a Oxford non mi apporti sventura » (Cap. IV, p. 17, col. 2) oppure: « ...a che cosa alludevano quelle vili parole che vi siete permesso di pronunciare nel mio stabilimento? » (Cap. V, p. 24, col. 2).

Inoltre anche in questa traduzione si sente ogni tanto il piglio 'orribile', tenebroso, che è di certa letteratura del tempo come può ben illustrare la frase seguente: « L'altiera bellezza mantiene un ostinato silenzio. Essa contava sul veleno per liberarla dall'infamia che la minacciava, e dardeggiò uno sguardo di sfida all'uomo generoso che avrebbe voluto salvarla dalle sue perverse passioni » (Cap. LXXII, p. 354, col. 2).

cennare, neppure per supposizione ai mutamenti avvenuti nel suo spirito e nel suo cuore». Né può dirsi sia più felice nella risoluzione di alcune situazioni che vorrebbero avere un fondo scientifico e quindi una giustificazione logica all'irrazionale di un racconto fantastico. Qui il Tarchetti scade nel banale, non c'è nemmeno il tentativo di fondere realtà e mistero. In *Uno spirito in un lampone*, per esempio, vien da chiederci se faccia sul serio quando afferma che un emetico libera un conte che, avendo mangiato frutti da una pianta cresciuta sul corpo di una fanciulla ivi sepolta all'insaputa di tutti, era rimasto invasato dallo spirito di lei. Altrove non sa portare la narrazione ad un punto di tensione tale per cui si possa accettare l'apparente logicità delle conclusioni dei racconti come fatti reali e che nei maestri Poe ed Hoffmann sono il trionfo di un giuoco tecnico che all'abilità ed alla concentrazione finale concede tutto l'effetto del racconto.

Gli scritti del Tarchetti si prestano tuttavia ad essere studiati sotto un altro aspetto che non è più quello di un influsso della letteratura dell'irrazionale, bensì uno più limitato di un richiamo di letture inglesi che l'autore ha evidentemente fatto in quanto esse sono presenti qui con maggiore insistenza. Nella *Lettera U*, per esempio, ci sono richiami sterniani più che poeschi; c'è il tentativo di usare lo stesso ausilio tipografico per dare una gamma diversa di sensazioni attraverso la diversa dimensione delle lettere e creare un'atmosfera anormale che il presunto autore del racconto, un pazzo, dovrebbe trasmettere, e una lettura di Sterne aveva già notato il Croce a proposito del romanzo *Innamorato della montagna*. Richiami esteriori comunque, come esteriore può apparire in *I fatali* certo indulgiare sulla descrizione dei sobborghi di Milano, di marca dickensiana, che confermano una sostanziale preoccupazione di ordine descrittivo più che 'misterioso' e come, d'altra parte, l'autore restasse limitato nell'ambito di una città provinciale e per un pubblico provinciale scrivesse:

Abitava essa una di quelle casupole grigie e isolate che fiancheggiano il naviglio dalla parte occidentale della città — una vecchia casupola a due piani che il tetto sembrava comprimere e schiacciare l'uno sull'altro come una cappa pesante di piombo, tanto erano bassi e an-

gusti. Correvanle tutto all'intorno alcuni assiti neri e tarlati su cui si arrampicavano delle zucche nane e dei convolvoli malati e clorosi.

Un setificio vicino l'avvolgeva notte e giorno in una atmosfera di fumo, l'umido del naviglio aveva prodotto qua e là alcune rifioriture nell'intonaco esterno delle pareti, e le aveva rivestite di muffa e di piccole pianticelle di acetosa; nubi di moscerini entravano per la bocca e pel naso al primo affacciarsi alla finestra; e il cicaleccio, e lo sbattere, e il canticchiare delle lavandaie che risciacquavano e sciorinavano su quegli assiti e su quelle zucche produceva da mattina a sera un baccano continuato ed assordante.

I *Racconti fantastici* e più ancora *Amore nell'Arte*, nei loro limiti, sono per il Tarchetti tentativi di ricerca di una propria espressione, come erano stati tentativi anche i primi romanzi, *Paolina* o *I misteri del coperto dei Figini*, apparso a puntate sulla rivista del Ghislanzoni, nonché *Una nobile follia*. Questi pongono il problema di una possibile interpretazione di Tarchetti scrittore sociale, ché tale è l'intento dell'autore e lo fa manifesto nelle prefazioni e forse proprio per tali intenti trovò elogi che oggi non sapremmo giustificare<sup>13</sup>. Il Tarchetti migliore è autore emotivo pronto alla contemplazione del dolore e all'invocazione della morte, e non aveva certo le qualità per stendere con logica e apparente veridicità un particolare tipo di racconto misterioso. Si può riproporre invece un influsso di Poe in quella che è da considerarsi l'opera sua più valida, il romanzo *Fosca*, influsso che non abbraccia tutto il romanzo, naturalmente, ma si ferma alla figura di Fosca, una delle due protagoniste femminili, specie nella descrizione dei suoi tratti fisici. Ella ricorda le diafane figure di Berenice o di Lady Madelaine, le loro malattie incurabili, le loro forme consunte, quasi spettrali. Non ci sentiremmo tuttavia di considerare legata ad un determinato modello la morbosa attrazione che i due protagonisti sentono reciprocamente, specie il deforme ed il brutto che paion trasformati dal forte ingegno e dall'ipersensibilità di Fosca; tuttavia è vivo il richiamo di personaggi anormali quali il Tarchetti aveva già tentato di descrivere nei

<sup>13</sup> Scriveva il Dall'Ongaro in prefazione alla prima edizione di *Una Nobile Follia*: « O m'inganno, o l'episodio della battaglia della Cernaia vale esso solo tutte le descrizioni di battaglie scritte in questi ultimi tempi, compresa quella di Waterloo nel 2° volume dei Miserabili di Victor Hugo ».

racconti e che qui torna espresso in forma più compiuta ma che insiste tuttavia su specifiche aggettivazioni per dare il senso di disagio che la « bruttezza orrenda di quella donna » creava.

Né tanto era brutta per difetti di natura, per disarmonia di fattezze, — ché anzi erano in parte regolari, — quanto per una magrezza eccessiva, direi quasi inconcepibile a chi non la vide; per la rovina che il dolore fisico e le malattie avevano prodotto sulla sua persona ancora così giovane. Un lieve sforzo di immaginazione poteva lasciarne intravedere lo scheletro, gli zigomi e le ossa delle tempie avevano una sporgenza spaventosa, l'esiguità del suo collo formava un contrasto vivissimo colla grossezza della testa, di cui un ricco volume di capelli neri, folti, lunghissimi, quali non vidi mai in altra donna, aumentava ancora la sproporzione.

Parole che, pur tornando sul facile motivo dell'orrore, cedono altresì al sentimento nel cercare di darci un essere umano. La macchia di capelli neri, che in Poe sarebbe diventata forma ossessiva, si ammorbida, assieme all'effetto degli occhi velati della donna, in un quadro di profonda malinconia. Nel Tarchetti, sotto la formula dell'orribile si riesce a riscoprire la cadenza dell'Ortis.

L'unica allusione a Poe nell'opera di Emilio Praga appare nel romanzo postumo *Le memorie del Presbiterio*. « A quell'epoca non avevo ancor letto Edgardo Poë (sic), ma avevo già tutti sognati i sogni di quell'anima infelice; e quell'amore pieno di voluttuoso sgoimento che mi lega adesso al poeta dell'*Inesplicabile*, mi avvinceva già, inconscio al mondo tenebroso delle sue scoperte » (cap. V). L'allusione è insufficiente per determinare la natura di un eventuale influsso. Si è portati ad accostare l'autore americano al Praga, come col Tarchetti del resto, ma soprattutto il primo, per certa analogia derivata dai dati biografici. Entrambi godono di una giovinezza agiata e poi un improvviso rovescio di fortuna pone loro innanzi le più gravi responsabilità della vita. Entrambi trovano nell'alcool il lenimento e l'evasione temporanea alla sofferenza morale che li opprime; ma sono coincidenze che possiamo annotare come curiosità. Accomunati dal dramma della volontà che incrinò la loro vita, i due poeti si differenziano sostanzialmente sul piano artistico. Manca, in Praga, una cultura che gli permetta di concretare le sue intuizioni in un

discorso poetico continuato, di sviluppare e perfezionare i temi a lui più consoni anche se limitati. Egli, come del resto molti suoi compagni, non seppe fare professione d'artista e le sue poesie restano intuizioni spesso stese sull'unico tema della malinconica rievocazione di una felicità e di uno stato di innocenza perduti. Quando il Praga si atteggiava a ribelle, ad iconoclasta, a satanico, si sente che non è sincero, che si mette indosso un abito non suo, e la bestemmia non gli nasce da un dramma, ma è un grido che si esaurisce nel momento stesso in cui è urlato. Così, cercando anche lui di esprimere il contrasto fra luce ed ombra forzerà i versi conclusivi di diverse poesie in note stonate per amor di paradosso e di polemica. Il Praga che può avere ancor oggi una validità è l'autore di *Penombre*, bozzetti sfumati da tonalità pittoriche senza pretese di grande poesia. Sono rapidi scorci come *Sui monti di Noli*, oppure *Vecchierelli al sole*, *Un frate*, *La morta del villaggio*, ove il facile verso fa dimenticare il linguaggio affrettato e conferma il poeta fermo al dettaglio, alla notazione di colore, che non va oltre quella e non cerca di dare un significato più profondo alla sua poesia. Questa è limitata al piccolo quadro di maniera, gentile e delicato tuttavia; essa scade quando vuol affrontare temi più difficili e polemici. Qui si nota la differenza fra il Praga ed i contemporanei d'oltralpe, si sente, non l'insincerità, ma l'incapacità sua di far versi su temi polemici e ribelli che raramente diventano poesia se non a condizione di un ricco fervore interno. Nell'invocazione cavernosa di *Preludio*, che fa da introduzione alla raccolta *Penombre* (Noi siamo i figli dei padri ammalati), e nell'iconoclastica sassata al Manzoni (casto poeta che l'Italia adora), sentiamo solo l'enunciato del tema ribelle che si smorzerà in un satanismo esteriore. La tragedia del Praga è la tragedia della volontà, della mancanza di una disciplina che potesse affinare in un discorso più completo le indubbie qualità rivelate in *Trasparenze*. La sua fu una aspirazione continua verso una rinascita materiale e morale, invano sollecitata da amici, e spentasi in una convulsa ribellione contro il conformismo in arte e nella vita. La sua rivolta si traduce nelle immagini comuni ai suoi contemporanei, nel simbolo del verme che tutto corrode, nel bicchiere di vino colmo col quale scendere all'inferno, nel disprezzo del genere umano e nell'invocazione « del bello

e del ver». Questi son vocaboli che gli Scapigliati ripetono di continuo sebbene non si riesca a dare loro un valore preciso. Il vero artistico è il loro ideale, ma di quale ideale si tratti non c'è mai evidenza, esso rimane vago nell'enunciato. Specie in Praga, l'unica volta che, inaugurando un corso di letteratura al Conservatorio di Milano, cercò di coordinare il suo pensiero<sup>14</sup>, questo si risolve in un modesto, per quanto abile, accostamento di luoghi comuni, nell'esaltazione di un panteismo religioso che si manifesta in un'arte universale e non locale o nazionale. La prolusione ci interessa, non per le idee, ché idee originali non si trovano, bensì per l'esaltazione di Victor Hugo additato come il più grande poeta del secolo<sup>15</sup> e quindi il maestro ed uno dei modelli ai quali si ispiravano gli scapigliati, il Praga compreso. Hugo, e poi Baudelaire, Heine, Hoffmann e Poe contribuirono a creare un genere di letteratura che il gruppo lombardo intuì ma non seppe imitare decisamente secondo le singole personalità dei modelli: essi ne colsero confusamente il valore, ma non seppero o vollero approfondire i motivi ben più impegnativi che animavano i diversi poeti. Ad essi mancò anche un altro elemento importante che permettesse di adeguarsi e adeguare le lettere nostre alle nuove correnti europee; al Praga, ed ai suoi compagni, mancò la capacità di creare un linguaggio atto ad esprimere la rivolta. I suoi versi troppo spesso irti di lombardismi, ricreano un delicato colore locale nelle sue poesie migliori, ma non ritmi ribelli.

Il Praga paga in modo specifico il suo tributo alla letteratura

<sup>14</sup> *Prolusione alle Lezioni della nuova Cattedra di Letteratura poetica e drammatica nel R. Conservatorio di Musica in Giornale della Società del Quartetto*, 17 novembre 1865, pp. 161-167.

<sup>15</sup> «Un uomo vivo, a cui Dio largiva tanta parte di sé, da bastare a una generazione, e noi tutti poeti, in tutti gli angoli dell'Europa, poeti dei versi, poeti delle note, poeti della penna, gli dobbiamo l'ispirazione da cui sorse e giganteggerà, per mille voci, il genio del secolo. Da cinquant'anni egli combatte e canta; la sua mano è passata sulla gigantesca figura dell'Arte, e ne ha composte le gotte alle nuove espressioni. L'ode più nobile, l'idillio più soave uscirono dal suo cuore — il romanzo più terribile e più santo è suo — il dramma in cui rivissero Eschilo e Shakespeare è suo... E quest'uomo muore in esilio come Eschilo, e come Shakespeare lo assaltano d'ogni parte l'impotenza e l'invidia sotto il nome usurpato di critica — critica sì, ma la critica dei difetti, bassa e invereconda e infeconda e miope — non la critica delle bellezze, benefica, vera, ispirata».

del mistero in un racconto, *Due destini*<sup>16</sup>, che, se non proprio direttamente, può almeno parzialmente ricondursi al Poe per il tentativo di un sottile giuoco tecnico connesso con lo sviluppo della storia, e per un filo misterioso che lega i protagonisti principali nonché per il mistero di lettere indecifrabili incise su di un teschio. Il racconto è molto ineguale, troppo lungo e disperso nella trama, con troppi personaggi che si stilizzano secondo molte convenzionali formule e tendono, specie i minori, a diventar macchiette piuttosto che figure vive. Colpi di scena, fughe, rapimenti di fanciulle, rivalità d'amore sullo sfondo delle Alpi e di Ginevra, l'autore ammannisce senza troppa convinzione nel tentativo, specie nelle prime pagine, di creare un'atmosfera di 'orrore' che naturalmente non poteva mantenere in uno stato di 'suspense' fino alla fine e si disperde dopo il primo capitolo. La prima pagina è da annoverarsi fra gli esercizi di prosa macabra:

Tutto all'ingiro sulle squallide pareti, parecchie centinaia di teschi erano schierati in fila. I più bassi, illuminati dal raggio della lanterna, apparivano spaventosi: le cartilagini delle spine nasali avevano l'aspetto degli alveari delle vespe, e in molti non formavano più che una sola incavatura profonda con le occhiaie; alcuni erano dimezzati, e posavano sulle tavole coi denti superiori che vi si infossavano: ad altri, le sinfisi del mento e le branche delle mascelle circondavano la testa, a guisa di corona.

Uno scenario di cartapesta al quale, per completare l'effetto, si aggiunge la descrizione della parte inferiore della cappella mortuaria ornata di una 'danse macabre'.

È difficile stabilire quanto ci sia di Poe in questo, anzi è facile vedere che c'è solo un'analogia di situazioni, pertanto non rese con altrettanta convinzione e poi disperse col procedere del racconto. L'orrore, o tentativo di orrore, via via scompare per dar luogo a più ampie descrizioni e lascia intravedere, nei momenti migliori, un Praga che ripete ancora una volta le esperienze provate a vent'anni fra i sentieri delle Alpi o nel suo vagabondar per l'Europa fino alle Fiandre. Riappaiono cioè in questo racconto, un villaggio, un prete, un presbiterio

<sup>16</sup> Apparso in appendice a *Il Pungolo*, a puntate fra il 30 dicembre 1867 e il 18 febbraio 1868.

e le Alpi, sin dalle prime righe la cresta delle quali « spiccava negra e tagliente sull'oro del cielo; sembrava una bara rosicchiata da qualche tarlo mostruoso, e posta là, immensa, per ricevere il sole ».

Il Praga più valido, il limite entro il quale la sua ispirazione si circoscrive, è nell'evocazione, nel ricordo, nel ripensamento di ore piene e felici che torneranno nei versi *Le memorie del Presbiterio* e ancora nell'incompiuto romanzo dal medesimo titolo. Il resto non fu che fatto esterno, un inutile tentativo di farsi banditore di un nuovo credo artistico che si disperse fra le letture di Hugo, di De Musset, di Baudelaire e di Poe.

Restano i Boito, Arrigo e Camillo; le figure più complesse della Scapigliatura, e le più valide, ma che alla Scapigliatura, intesa come forma ribelle, appartengono solo in un determinato periodo della loro vita. Nei fratelli Boito, come già in Praga, la concezione dell'arte è tale da condurre la loro esperienza in campi diversi, ma se in Praga non si concretò in forma definitiva, ed egli rimase un geniale dilettante anche in pittura, per Boito il problema è molto più impegnativo e risolto con risultati ben diversi. Tralasciamo di considerare gli scritti di Camillo Boito perché se, per amor di ordine, volessimo includerlo in una sfera letteraria questa è decisamente verista e realista, né si possono avvertire in lui influssi specifici di Poe. Dobbiamo ricordarlo come impegnato e acuto critico d'arte e come autore di raccolte di novelle che potrebbero essere riesaminate non solo alla luce delle incisive pagine di *Senso* o di *Macchia grigia*, ma anche come frutto di una esperienza molto più cosmopolita da parte dell'autore che ha una visione più ampia del provincialismo ottocentesco (vedi per esempio *Un corpo*). Una formazione derivatagli, oltre che dai numerosi viaggi, anche dall'ambiente in cui crebbe: madre polacca e frequenti contatti col più europeo degli imperi, quello austriaco.

In Arrigo Boito il periodo scapigliato è limitato agli anni della giovinezza, al periodo del sodalizio col Praga e il Ghislanzoni. Va osservato subito che egli si differenziava dai compagni per diversi aspetti. Accettava, come loro, una formulazione della vita come dualismo inconciliabile, come dramma fra realtà pratica e realtà poetica, e anche in lui questo contrasto non sempre arriva ad una emozione

sincera o va oltre l'enunciazione senza indagarlo od approfondirlo come avveniva per Baudelaire al quale si guardava come esempio. La delusione in Boito però è più maschia che non nei contemporanei, la sua rivolta è più decisa, non è bestemmia. Parlerà di 'eterna vertigine', si 'abbranca all'orrendo' scrivendo deluso al Camerana, vuol essere luce ed ombra, o, peggio, « angelica farfalla o verme immondo », ma lo fa come chi paga un tributo ad una formulazione attraverso la quale la sua generazione passava. Con questo non si vuole sminuire il valore dei suoi versi ma vedere in essi un autore impegnato e intento a far esercizio poetico. È uomo di cultura, l'arte per lui è anche una forma di esercizio continuo, è sacrificio e sperimentazione, è precisione anche nei più specifici dettagli che egli studia e prepara con impegno come appare soprattutto nei racconti. Di tutti gli scapigliati Boito, sotto questo aspetto, è il meno scapigliato, è intimamente il più organizzato del gruppo. Il suo orrore ha un significato che si avvicina al grottesco di Hugo e simboleggia la presenza del tempo livellatore, e poi del male che tutto corrode e distrugge, del verme che si insinua in tutte le cose. Ma non si può avvicinare il concetto del verme quale appare spesso nei versi del Boito, e segnatamente nel poemetto *Re Orso*, alla poesia di Poe *The Conquering Worm* e proporlo come una derivazione perché accanto a questa dovremmo elencare altre poesie, di V. Hugo oppure di Louis Bouilhet<sup>17</sup>, con il logico risultato di non trovare altro che coincidenze su un tema che era comune al tardo romanticismo e che nei due poeti si articola con significati diversi. In Poe c'è il significato primo di esprimere un cosmico contrasto fra reale ed irreale in cui quest'ultimo prevale in quanto il verme tutto disfa e distrugge quando si spengono le luci sulla commedia umana e risolve in staticità finale ogni tentativo dinamico. La concezione del poemetto di Boito è diversa; *Re Orso* non si presta ad una interpretazione di fondo come in Poe e il fatto che sia il verme a sopravvivere non implica una necessaria generalizzazione e l'assunzione di questo a simbolo specifico. Il verme è esterno, è uno dei numerosi elementi di cui il Boito si è servito per stendere versi che sono l'esaltazione dell'irra-

<sup>17</sup> Vedi P. NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, Milano, 1942, p. 171.

zionale. *Re Orso* è il ripensamento in senso nostrano di un tema irrazionale in cui l'irreale non assume pretese drammatiche ed angosciate, ma resta circoscritto al gioco della fantasia. Un elemento razionale, che consiste proprio nell'esprimersi nel modo più irrazionale per amor dell'irrazionale, lo tiene assieme: e si traduce, nella stesura, nell'abile controllo di diversi schemi metrici che variano ad ogni variare dei motivi che si intrecciano nel poemetto. A questi si affianca l'uso di temi tardo-romantici quali un medioevo di maniera, la bella al verone, un trovatore e Re Orso, perverso di una perversità grottesca che non suscita mai l'orrore, ma resta confinato alla fiaba come un orco delle leggende. La fiaba è il tema nordico che Boito mescola nei suoi versi attraverso le figure dello gnomo Papiol, del cuoco Trol, elaborati e fusi nella superiore armonia data dal sorriso dell'autore che sta al di fuori e controlla l'apparente disordine delle sequenze che formano lo scenario di *Re Orso*. Entro questi limiti c'è anche il tema del verme che raggiungerà nella tomba il re defunto, che livellerà definitivamente bene e male, ma che non può tuttavia intendersi come il motivo dominante e drammatico che risolva definitivamente il dualismo scapigliato, che è romantico. In questi versi il verme è accettazione del motivo, non partecipazione; era tema già scontato attraverso le poesie che si sogliono indicare come fonti e che l'autore riconduce fra i motivi ed i limiti dei suoi versi.

Altre tracce di Poe si trovano negli unici due racconti che il Boito completò fra i tanti che ideò. La presenza dello scrittore americano si avverte in *Iberia* ed in modo ancor più evidente in *Alfiere Nero*. *Iberia*, apparso nella *Strenna Italiana per 1868*, «vuol essere un'immagine della Spagna d'altri tempi, decaduta, e moritura, sotto il fastoso, soffocante suo coltrone feudale e cattolico»<sup>18</sup>. Il simbolismo del racconto è chiaro fin dalle prime frasi, e simboli sono il castello, Don Sancio nonché i due giovani, Esteban e Elisenda, vittime innocenti di un destino che li condurrà ad una morte che altri ha preparato. La ricerca dell'effetto è continua, la notazione dei dettagli, anche minimi, converge nel duplice tentativo di dare maggior realismo alla scena e una credibilità alla quale si affianca una atmo-

<sup>18</sup> Vedi P. NARDI, *op. cit.*, p. 239.

sfera misteriosa, inquadrata in un sontuoso e pesante barocco. Nella ricerca degli effetti il richiamo ad alcuni racconti di Poe è continuo, specie *The Mask of the Red Death* per l'insistenza con cui il Boito cerca connettere il destino dei due giovanetti con un grande cero che, una volta spento, darà, con le sue esalazioni, morte ai due innamorati. Drammatico è il bagliore sinistro di questa luce che getta lunghe ombre all'intorno come i famosi tripodi che illuminavano il festino del principe Prospero. Il richiamo si fa più marcato nell'effetto di un orologio che batte improvviso dodici colpi che riecheggiano cupi sotto le volte deserte del castello. Poe è certo presente alla conclusione del racconto:

La fiamma si spense.

L'orologio di legno batté tre colpi spaventosi.

Estebano cadde.

Brillava ancora sul fumido lucignolo un'ultima brage.

.....  
L'ultima brage si spense. Tutto ripiombò nella notte: tutto ripiombò nel silenzio.

L'orologio qui non ha l'anima del misterioso pendolo della sala nera di Poe, i suoi colpi sono « spaventosi » eppure non ci turbano, non danno il disagio che provavano i ballerini della festa. Leggiamo che sono spaventosi, ma non ci scuotono, come non ci commuove la fine tragica dei due unici personaggi della novella. Abbiamo di fronte una scena, precisa nella descrizione, ricostruita con molta abilità, ma non sentiamo viverci né simbolo, né dramma: questi sono elementi sovrapposti con abilità, ma non amalgamati armonicamente con la narrazione.

La miglior prosa di Boito non va cercata in *Iberia*, bensì in *Alfiere Nero* e in *Trapezio*, quest'ultimo incompiuto e più difficile da valutare perché appartiene ad un tipo di racconto tutto rivolto a mettere in risalto la catastrofe finale, che è la parte più difficile e che il Boito non scrisse mai.

*Alfiere Nero* invece è costruito con stretta logica, meticolosa, con una tecnica che non indulge o indugia in dettagli, ma trasferisce, nel serrato giuoco di due scacchisti, la pretesa scientifica di voler legare al risultato della partita, la vita di un negro, fratello di

uno dei giuocatori, che dall'altra parte del globo, è inseguito dai soldati. Il racconto apparve sul *Politecnico* nel marzo 1867. *The Murders in the Rue Morgue* pubblicato, come abbiamo visto, in traduzioni italiana e francese, e che perciò il Boito poteva avere facilmente sotto mano oltre che nell'originale, è quanto gli si avvicina di più. Il contatto fra i due racconti si nota nelle parti introduttive nelle quali si cerca di dare una spiegazione logica e razionale a quanto si narnerà. L'autore italiano pare prenda le mosse dalle parole di Poe, e voglia dimostrare per vere le affermazioni sulla natura del gioco degli scacchi come dipendente da molti elementi che sono estranei alla capacità di riflessione e di analisi dell'intelletto mentre queste meglio appaiono nel giuoco della dama, «the unostentatious game of draughts than by all the elaborate frivolity of chess». Per di più, data la varietà delle mosse degli scacchi le possibilità di successo posson dipendere da una svista e «in nine cases out of ten it is the more concentrative rather than the more acute player who conquers».

*Alfiere Nero* vuol essere la dimostrazione di quest'ultima affermazione e nella partita a scacchi fra il bianco, un campione americano del giuoco, ed il negro di Morant Bay, sono appunto gli elementi estranei che determinano il successo del negro. Accanto a questi l'autore ne propone altri e l'assunto iniziale non è che il tema al quale se ne affiancano alcuni che si svolgono su linee più ampie e parallele: orgoglio di razza, simbolismo dell'alfiere nero che concentra l'attenzione ossessiva, per ragioni opposte, dei due giocatori nonché l'affermazione dell'irrazionale, del confuso, dell'asimmetrico quale appare simboleggiato sulla scacchiera dalle pedine del negro Tom. Ma ci sono altri punti che rivelano come il testo di Poe non sia un richiamo occasionale; le osservazioni sul giocatore di scacchi per esempio: «He notes every variation of face as the play progresses, gathering a fund of thought from the differences in the expression of certainty, of surprise, of triumph, or chagrin». Infatti Anderssen, il giocatore bianco, «non perdeva di vista il minimo segno del nemico; una certa inquietudine lo costringeva a studiarlo e, senza parere, lo andava spiando più sulla faccia che sulla scacchiera». A sua volta Tom, quando la partita è avviata

ed attende una mossa dell'avversario, quasi la suggerisce seguendo con l'occhio, affannosamente, « fra la gioia e il timore, i più piccoli segni delle sue mani, bianche come l'avorio che serravano ». Ancora può essere collegato all'autore americano il rumore « d'un grande orologio che pareva misurare il silenzio » che accompagna i giocatori nella partita e ne determina l'atmosfera che è essenziale per dare il senso di staticità del quadro entro cui la partita si svolge in contrasto col dramma che agita i due protagonisti e che culminerà in un omicidio. L'atmosfera richiama il Poe e tuttavia rivela la personalità del Boito, specie nella paziente ricerca di ogni dettaglio, sì che il racconto ha anche il pregio esteriore dato dall'esattezza dello svolgimento della partita e dall'autenticità di ogni mossa. La fusione del linguaggio col clima è perfetta, è la lezione di Poe rivista da Boito. Un racconto che tuttavia sa accettare anche alcune limitazioni date dal gusto locale — per esempio i due giocatori appaiono « strani e quasi solenni e quasi fatali » — vocabolo quest'ultimo che sintetizza con « orrore », l'atmosfera entro la quale certa narrativa fra il '60 ed il '70 si muoveva.

Le conclusioni che si posson trarre, dopo questo esame, portano a limitare l'importanza di Poe su un gruppo di scrittori ai quali spesso il suo nome viene collegato. Fra già sorta una difficoltà iniziale nel cercare di inquadrare un gruppo di poeti che si è soliti chiamare scapigliati, per cui abbiám preferito ridurre la ricerca al decennio 1860-70 e localizzare alcuni di essi, Tarchetti, Praga, Boito. Per i primi due il riferimento al Poe era spesso collegato ai dati biografici, alla breve vita che visse il Tarchetti, a quella bruciata del Praga. Ma su un piano strettamente poetico si può stabilire che per essi il Poe fu una lettura. Egli fu confuso — proprio attraverso l'interpretazione di dati biografici — fra gli autori che fallirono la vita pratica come conseguenza di un atto di ribellione ai valori costituiti della società. Ad essi sfuggì il significato più intrinseco della sua opera, non seppero comprendere lo sforzo del Poe di perfezionare continuamente il proprio motivo creatore al punto da renderlo, nei suoi limiti, perfetto. Si fermarono ad intendere il valore fantastico del suo mondo, il terrore razionale dei suoi racconti, lo accettarono

come lo interpretava Baudelaire e probabilmente in quella versione lo lessero. Lo intesero sul medesimo piano di Hoffmann o di alcuni scrittori francesi che interpretavano l'arte romanticamente come tumulto incontrastato e non sereno equilibrio, imitarono in alcuni racconti che rimasero tuttavia ad un modesto livello e furono incerti in un campo del tutto inadatto alla loro frammentarietà. Fa eccezione il Boito, che per altro scapigliato fu solo parzialmente. Nemmeno poterono intuire, gli Scapigliati, attraverso i racconti, l'originale concezione teorica del Poe perché essi stessi, l'abbiamo detto, mancarono di una teorica precisa, quegli elementi che potessero dare una giustificazione al loro movimento in sede critica. L'unico tentativo in questo senso fu fatto dal Rovani in *Le Tre Arti* (due volumi di saggi raccolti nel 1874) ove la mancanza di un discorso critico appare più evidente quando tenta di penetrare il mondo culturale europeo e darne una visione simultanea con lo sviluppo di quello italiano nei diversi aspetti «dell'arte della parola, la plastica e la tonica». Le sue affermazioni non sono che ripetizioni di luoghi comuni della critica romantica: in particolare per le letterature straniere c'è poco più dell'informazione e si incontrano gli immancabili paralleli, o citazioni di triadi poetiche, da opporre a quelle dell'antichità, che includono i nomi di Shakespeare e Byron. Il Poe autore di *The Poetic Principle*, assertore di poesia «written solely for the poem's sake» sfuggiva loro. Ne colsero solo alcuni aspetti esteriori e decadenti, accettarono il mito tragico della sua vita, e non seppero penetrare i valori nuovi insiti nell'opera e tanto meno poterono intuire in lui, ma sarebbe troppo pretendere questo, «la maturata coscienza dell'autonomia del campo estetico, della sua assoluta pienezza e indipendenza da preoccupazioni estranee alla vita dell'arte»<sup>19</sup>.

SERGIO ROSSI

<sup>19</sup> E. A. POE, *Tre Saggi sulla Poesia*, a cura di E. CHINOL, Padova 1916, p. 15.



## 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 articularlo, 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

## THE NOVELIST AND THE BUSINESSMAN: HENRY JAMES, EDITH WHARTON, FRANK NORRIS

1. In the opening pages of Henry James's novel *The American* (1877) Christopher Newman is discovered sitting in the Louvre:

An observer with anything of an eye for local types would have had no difficulty in referring this candid connoisseur to the scene of his origin, and indeed such an observer might have made an ironic point of the almost ideal completeness with which he filled out the mould of race. The gentleman on the divan was the superlative American...

James's hero, the 'superlative American', is a businessman and a millionaire: the appropriateness of casting a businessman in the role of *the American* was in 1877 already apparent. Somewhat later in the century Mr. Bullion, the outspoken banker in William Dean Howells' Utopian novel *A Traveller from Altruria* (1894), discourses upon the American 'ideal of greatness' in the following terms:

I should say that within a generation our ideal had changed twice. Before the war, and during all the time from the revolution onward, it was undoubtedly the great politician, the publicist, the statesman. As we grew older and began to have an intellectual life of our own, I think the literary fellows had a pretty good share of the honors that were going; that is, such a man as Longfellow was popularly considered a type of greatness. When the war came, it brought the soldier to the front, and there was a period of ten or fifteen years when he dominated the national imagination. That period passed, and the great era of material prosperity set in. The great fortunes began to tower up, and heroes of another sort began to appeal to our admiration. I don't think there is any doubt but the millionaire is now the American ideal.

This analysis modern historians have largely confirmed. The great moment of division is the Civil War, with its impetus to social change and rapid industrialization and the accompanying defeat, actual and symbolic, of the agrarian economy and culture of the

South. Before the Civil War America is still predominantly rural. After the Civil War America becomes rapidly urban and industrial. Business, in all its forms, comes to be regarded as the essential American occupation, the businessman as the pre-eminent American type. From now on the business of the United States is business.

The importance of business in American life and the peculiar appropriateness of the businessman as a subject for the American novelist is nowhere better expressed than in this remarkable passage by Henry James, part of an essay contributed to the English magazine *Literature* in 1898:

I cannot but think that the American novel has in a special, far-reaching direction to sail much closer to the wind. « Business » plays a part in the United States that other interests dispute much less showily than they sometimes dispute it in the life of European countries; in consequence of which the typical American figure is above all that « business man » whom the novelist and the dramatist have scarce yet seriously touched, whose song has still to be sung and his picture still to be painted. He is often an obscure, but not less often an epic, hero, seamed all over with the wounds of the market and the dangers of the field, launched into action and passion by the immensity and complexity of the general struggle, a boundless ferocity of battle — driven above all by the extraordinary, the unique relation in which he for the most part stands to the life of his layful, his immitigable woman-kind, the wives and daughters who float, who splash on the surface and ride the waves, his terrific link with civilization, his social substitutes and representatives, while, like a diver for shipwrecked treasure, he gasps in the depths and breathes through an air-tube.

This relation, even taken alone, contains elements that strike me as only yearning for their interpreter — elements, moreover, that would present the further merit of melting into the huge neighboring province of the special situation of women in an order of things where to be a woman at all — certainly to be a young one — constitutes in itself a social position. The difficulty, doubtless, is that the world of affairs, as affairs are understood in the panting cities, though around us all the while, before us, behind us, beside us, and under our feet, is as special and occult a one to the outsider as the world, say, of Arctic exploration — as impenetrable save as a result of special training. Those who know it are not the men to paint it; those who might attempt it are not the men who know it. The most energetic attempt at portrayal that

we have anywhere had — *L'Argent*, of Émile Zola — is precisely a warning of the difference between false and true initiation. The subject there, though so richly imagined, is all too mechanically, if prodigiously, «got up». Meanwhile, accordingly, the American «business man» remains, thanks to the length and strength of the wires that move him, *the magnificent theme en disponibilité*. The romance of fact, indeed, has touched him in a way that quite puts to shame the romance of fiction. It gives his measure for purposes of art that it was he, essentially, who embarked in the great war of 1861-4, and who, carrying it on in the North to a triumphant conclusion, went back, since business was his standpoint, to his very «own» with an undimmed capacity to mind it. When, in imagination, you give the type, as it exists today, the benefit of its great double luster — that of these recorded antecedents and that of its preoccupied, systematic, and magnanimous abasement before the other sex — you will easily feel your sense of what may be done with its overflow.

The first point James makes, that the American novelist should 'sail closer to the wind', be more adventurous, take more risks, must be taken in the context of the essay as a whole. His title is «The Question of the Opportunities», and he has been discussing the implications for the American writer of the huge new reading public he saw coming into being:

they hang before us a wide picture of opportunities — opportunities that would be opportunities still even if, reduced to the *minimum*, they should be only those offered by the vastness of the implied history. It is impossible not to entertain with patience and curiosity the presumption that life so colossal must break into expression at points of proportionate frequency. These places, these moments will be the chances.

It is the world of business that James sees as the heart of this 'colossal' life and as offering, therefore, the most out-standing 'opportunity' for the novelist: the business man, as he says later, is '*the magnificent theme en disponibilité*'. In going on to draw attention to the common acceptance of the businessman as the 'typical American figure' he is simply returning to the point he had made twenty-one years before in casting Christopher Newman as the hero of *The American*.

When James turns to the problems of writing on a business theme, he suggests first of all that the violent quality of business

life actively invites fictional treatment. The business man may be an 'obscure' hero, but he is as frequently an epic one, and James like almost all American novelists before Sinclair Lewis, seems to think of him principally in an epic role. It is also clear that James thought of 'business' as concerned primarily with financial manipulation rather than with the production or distribution of goods; and that in speaking of «the immensity and complexity of the general struggle, a boundless ferocity of battle» he must have had in mind the great contemporary contests for business power: the captain of industry or of finance — a Gould, a Rockefeller, a Morgan — was the figure of the age. The images of battle no doubt came naturally at such a period; they nevertheless carry with them strong suggestions of mediaeval romance. The great captain of finance was, if sometimes an evil figure, undeniably a romantic one — «The romance of fact, indeed,» writes James, «has touched [the businessman] in a way that quite puts to shame the romance of fiction» — and it would seem that James himself saw the businessman as essentially a romantic hero, the business novel, by implication, as a form of romance.

In his remarks upon the relationship of the businessman to his «immitigable womankind» James touched, most perceptively, on a problem the novelist of business has almost inevitably to grapple with in some form or another. How far is the business life compatible with the cultivation of personal relationships, or of the arts? Can the relationship between the businessman and his wife be more than that of two yoked lonelineses? Can the businessman, by the very nature of his occupation, ever hope to be anything but a cultural barbarian? Nor can the business novelist avoid the even more fundamental question which James raises in his second paragraph. Having suggested what the ideal business novel should do and what it should be about, he goes on to show the very good reason why it was unlikely ever to be written: the world of business, he says, is «impenetrable save as a result of special training. Those who know it are not the men to paint it; those who might attempt it are not the men who know it». James is obviously right, yet he does not modify his view that the business world offers a great opportu-

nity for the right kind of novelist. His own practice as a novelist shows plainly that he did not think of himself as falling within that category, but his remarks, extraordinarily interesting in themselves, are also extremely useful as aids to understanding the problems of the business novel and as touchstones in assessing the work of other novelists.

2. What is immediately striking about the passage is the sense of excitement that sweeps through it. There are all the marks of a « shock of recognition », of the enthusiasm of a prospector come suddenly upon a vein rich beyond expectation. This, on the face of it, is surprising. The idea of the businessman as hero was not new to James, nor were most of the other ideas in the essay. In the *Notebooks*, for example, under the date November 26th, 1892, we find a reference to:

the whole subject, or question, about which Godkin, as I remember, one day last summer talked to me very emphatically and interestingly — the growing divorce between the American woman (with her comparative leisure, culture, grace, social instincts, artistic ambitions) and the male American immersed in the ferocity of business, with no time for any but the most sordid interests, purely commercial, democratic and political. This divorce is rapidly becoming a gulf — an abyss of inequality, the like of which has never before been seen under the sun.

The passage appears between a discussion of the international marriage (November 24th) and an outline of the situation which was later to evolve into *The Golden Bowl* (November 28th): *The Golden Bowl* (1904) portrays two international marriages and is centrally concerned with the relationships between a businessman, Adam Verver, and his daughter and his wife, but it does not touch upon the kind of problem which James discusses in the *Notebooks* and in « The Question of the Opportunities ». His treatment of Verver is reminiscent in this respect of the presentation of Mr. Dosson in *The Reverberator* (1888), which James discusses in the later 'Preface' to that tale:

before the American business-man, as I have been prompt to declare, I was absolutely and irredeemably helpless, with no fibre of my intelligence responding to his mystery. No approach I could make to him on his «business side» really got near it. That is where I was fatally incompetent, and this in turn — the case goes into a nutshell — is so obviously why, for any decent documentation, I was simply shut up to what was left me. It takes but a glance to see how the matter was in such a fashion simplified.

James, that is to say, recognises in himself that insuperable ignorance of business he mentions in the 1898 essay and achieves a solution, or at least a simplification, by ignoring altogether the 'business' side of the businessman. The businessman of the early tales — Mr. Dosson, Mr. Westgate in «An International Episode» (1879), Mr. Ruck in «The Pension Beurecpas» (1881) — are not seen in action, apart from the charming moment when Mr. Westgate takes as a great joke the idea of two aristocratic Englishmen coming to America to do business: «'Leave that to the natives', said Mr. Westgate». But if they are not seen in action they are frequently seen in relation to their 'immitigable' womankind, and the peculiar aptness of that surprising adjective is nowhere better demonstrated than in the portrayal of the Ruck family in «The Pension Beurecpas». The American narrator is here explaining their situation for the benefit of a fellow-expatriate:

'Mr. Ruck's a broken-down man of business. He's broken-down in health and I think he must be broken-down in fortune. He has spent his whole life in buying and selling and watching prices, so that he knows how to do nothing else. His wife and daughter have spent their lives, not in selling, but in buying — with a considerable indifference to prices — and they on their side know how to do nothing else. To get something in a 'store' that they can put on their backs — that's their one idea; they haven't another in their heads. Of course they spend no end of money, and they do it with an implacable persistence, with a mixture of audacity and of cunning. They do it in his teeth and they do it behind his back; the mother protects the daughter, while the daughter eggs on the mother. Between them they're bleeding him to death'.

.....  
'But haven't they common sense? Don't they know they're marching to ruin?'

'They don't believe it. The duty of an American husband and father is to keep them going. If he asks them how, that's his own affair. So by way of not being mean, of being a good American husband and father, poor Ruck stands staring at bankruptcy'.

It is obvious that long before his discussion with Godkin James's own observations had led him to the notion of some kind of a 'divorce' between the businessman and his womankind, although he may not have formulated the idea in any precise terms. Although in *The American* Christopher Newman does not finally marry Madame de Cintré it is clear that he is only too ready to take her as his 'link with civilization'. In his specification of the ideal wife he had said: «She may be cleverer and wiser than I can understand, and I shall only be the better pleased». Adam Verver spends money lavishly on his first wife and on his daughter, and when he marries Charlotte Stant his ostensible reasons are largely social: it is the constant use he does in fact make of her as his 'social representative' that permits Charlotte and the Prince so large a measure of intimacy.

Christopher Newman and Adam Verver are, of course, the most important of James's business characters. Newman is a very early creation, Verver appears in James's last completed novel, but superficially, at least, the two have a good deal in common. They are both still young — Newman is forty-two, Verver forty-seven — but they have already made great fortunes from small beginnings. Newman is certainly a self-made man, Verver apparently so. Both have made their money in the western United States, and both finally return there. In both novels the action arises from the visit of the business man to Europe on an acquisitive expedition and his subsequent involvement with members of the European aristocracy. Newman comes to Europe frankly in search of a wife: «I want, in a word, the best article in the market'». Verver comes to Europe primarily to purchase rare *objets d'art*. He also purchases, however, an Italian prince as husband for his daughter: Prince Amerigo is «a part of his collection'», as Maggie tells her husband, «You're

a rarity, an object of beauty, an object of price' ». If this kind of acquisitiveness seems less attractive in Verver than it does in Newman that is largely because in Newman it springs from warmth, eagerness and naive aspiration, while in Verver it is part of a deliberate, cultivated connoisseurship. When Newman speaks of wanting « the best article in the market » he does so jocularly: it is part of his appealing straightforwardness that he should use such down-to-earth and, to him, customary imagery. There is little conscious humour, however, in Verver's habitual « application of the same measure of value to such different pieces of property as old Persian carpets, say, and new human acquisitions » — acquisitions, that is, such as Prince Amerigo and Charlotte Stant.

Both Newman and Verver experience some revulsion from their financial success, but again their reactions are different in kind and in quality. Early in *The American* Newman describes to Tristram how on the point of concluding a spectacular business transaction he had suddenly experienced « the most extraordinary change of heart — a mortal disgust for the whole proposition ». Much later, thinking over the opposition of the Bellegarde family to his 'commercial' background, he is clear that he would have given up his business for the sake of Madame de Cintré and that, indeed, little of his former appetite for business remains: « If, however, his financial imagination was dead, he felt no contempt for the surviving actualities begotten by it. He was glad he had been prosperous and had been a great operator rather than a small; he was extremely glad he was rich. He felt no impulse to sell all he had and give to the poor, or to retire into meditative economy and asceticism ». Verver, on the other hand, looks back over the whole of his business career as « the years of darkness [which] had been needed to render possible the years of light ». These latter years he is devoting, with a sense of self-justification if not actually of guilt, to building and furnishing a magnificent museum, « a palace of art... a receptacle of treasures sifted to positive sanctity », which he will present to « the people of his adoptive city and native State, the urgency of whose release from the bondage of ugliness he was in a position to measure », as a « house from whose open doors and windows, open

to grateful, to thirsty millions, the higher, the highest knowledge would shine out to bless the land ».

The irony here is light, but sufficient both to define James's attitude towards Verver and to mark the contrast with the presentation of Newman. The 'innocence' of both Newman and Verver has often been commented upon and has usually been regarded as practically identical: they are in fact innocent in quite different ways. Newman's innocence is naivety, a genuine ignorance of all affairs which are not business affairs. Verver's innocence seems wilful by comparison: he has cut himself off from 'life' in his devotion to 'the aesthetic principle', in his enslavement to 'the exemplary passion, the passion for perfection at any price'. Where Newman, though undoubtedly the cruder, the more brash of the two, remains conspicuously uncorrupted to the end, it would seem to be James's intention to present Verver as having been in some measure corrupted by his success and his consequent power over things and over human beings. We can perhaps detect here the first hints of the overt moral criticism of *The Ivory Tower*.

In neither book, of course, does James come near to fulfilling his own prescription for the business novel. Neither Newman nor Verver is seen in action as a business man. No clue is given to the sources of Verver's fortune, though he has obviously augmented it on the stock market, and we learn little of Newman's career except that he has «'been in everything'», including railways, wash-tubs, leather, oil, copper and «'other mining ventures'». The whole question is, in *The American*, rather lightly dismissed: Newman's account of his career to Tristram «was, with intensity, a tale of the Western world... It dealt with elements, incidents, enterprises, which it will be needless to introduce to the reader in detail; the deeps and shallows, the ebb and the flow, of great financial tides». This is as near as James ever comes, in his own novels, to «the boundless ferocity of battle», to what is referred to in *The American* as «transcendent operations in ferocious markets» and in *The Golden Bowl* as «transcendent calculation and imaginative gambling». The recurrent reliance on 'transcendent', with its suggestion of going beyond and out of reach, conveys clearly James's sense that

it was not for him to attempt the portrayal of the business world as such.

Even in *The Ivory Tower* (1917) the two rival businessmen, Abel Gaw («incapable of thought save in sublimities of arithmetic») and Frank Betterman, are seen only when retired from business and at the point of death. There is a clear moralising intention in this book, stronger perhaps than anywhere else in James, but as always the emphasis is on the results of business enterprise — in this case on the moral issues arising from the inheritance of wealth commercially acquired — not on the enterprise itself. In the notes appended to the unfinished book James comments:

Enormous difficulty of pretending to show various things here as with a business vision, in my total absence of business initiation; so that of course my idea has been from the first *not* to show them with a business vision, but in some other way altogether; this will take much threshing out, but it is the very basis of the matter, the core of the subject, and I shall worry it through with patience.

The worrying through may have proved more difficult than he had bargained for and it seems a little doubtful whether, even if the War had not intervened, he could have successfully performed the necessary sleight of hand. It is clear that as a result of his 1903-4 visit to America James suffered a powerful moral and aesthetic revulsion from «the dreadful American money-world». For the first time he had looked with clear eyes at the financial basis of that leisured, cultured society he had so long admired and so often celebrated. But although he may have seen more clearly than before, he was no nearer than he had ever been to a real understanding of the essential economics of the situation.

Some of the comments on the business section of New York in *The American Scene* (1907), the direct product of the 1903-4 visit, indicate that James had come to think of the American world of affairs as too vast and complex for any fictional treatment. He recalls:

how from the first, on all such ground, my thought went straight to poor great wonder-working Émile Zola and *his* love of the human ag-

gregation, the artificial microcosm, which had to spend itself on great shops, great businesses, great « apartment-houses », of inferior, of mere Parisian scale. His image, it seemed to me, really asked for compassion — in the presence of this material that his energy of evocation, his alone, would have been of a stature to meddle with. What if *Le Ventre de Paris*, what if *Au Bonheur des Dames*, what if *Pot-Bouille* and *L'Argent*, could but have come into being under the New York inspiration?

The answer to that, however, for the hour, was that, in all probability, New York was not going (as it turns such remarks) to produce both the maximum of « business » spectacle and the maximum of ironic reflection of it. Zola's huge reflector got itself formed, after all, in a far other air; it had hung there, in essence, awaiting the scene that was to play over it, long before the scene really approached it in scale. The reflecting surfaces, of the ironic, of the epic order, suspended in the New York atmosphere, have yet to show symptoms of shining out, and the monstrous phenomena themselves, meanwhile, strike me as having, with their immense momentum, got the start, got ahead of, in proper parlance, any possibility of poetic, of dramatic capture.

It is hardly surprising that James should shrink from a task that, he seems to suggest, might have defeated even Zola. His solution in *The Ivory Tower*, as in *The Reverberator* and *The American*, is not to treat the 'business' side of the businessman at all. So that, in *The Ivory Tower*, the Bunyanesque naming of Frank Betterman testifies to the moral concern, but, as in Bunyan's own *Mr. Badman*, the moral fervour receives inadequate economic 'weighting'. Although *The Ivory Tower* marks a new development in James's work and attitudes at a late moment in his life, nothing in the book makes it necessary to qualify Edith Wharton's remark, in *A Backward Glance* (1934), about James's:

total inability to use the « material », financial and industrial, of modern American life. Wall Street, and everything connected with the big business world, remained an impenetrable mystery to him, and knowing this he felt he could never have dealt fully in fiction with the « American scene », and always frankly acknowledged it. The attempt to portray the retired financier in Mr. Verver, and to relate either him or his native « American City » to any sort of concrete reality, is perhaps proof enough of the difficulties James would have found in trying to depict the American money-maker in action.

3. If Edith Wharton allowed a faint note of conscious superiority to creep into this paragraph she was not entirely without justification. We might consider, for example, what it is that gives such weight to a book like *The House of Mirth* (1905). This is only her second novel, and the first to deal with a 'modern' subject, but it is an extremely sophisticated work in which can be detected many of the themes that were to be developed in such later novels as *The Custom of the Country* (1913) and *The Age of Innocence* (1920). Among the most important of these themes are that of the lovely girl who is «the victim of the civilization which produced her» and that of the intimacy of the relation between business success and social recognition. The embodiment of the first theme in *The House of Mirth* is Lily Bart, the «rare flower grown for exhibition» and for nothing else, of the latter Mr. Rosedale, the Jewish financier, who gains the acceptance, however grudging, of society in time with the accretion of his millions. Lily Bart finds herself through force of circumstances brought to reconsider her earlier rejection of Rosedale:

Much as she disliked Rosedale, she no longer absolutely despised him. For he was gradually attaining his object in life, and that, to Lily, was always less despicable than to miss it. With the slow unalterable persistency which she had always felt in him, he was making his way through the dense mass of social antagonisms. Already his wealth, and the masterly use he had made of it, were giving him an enviable prominence in the world of affairs, and placing Wall Street under obligations which only Fifth Avenue could repay.. and now all he needed was a wife whose affiliations would shorten the last tedious steps of his ascent.

That linkage of Wall Street and Fifth Avenue goes to the heart of the matter: the one phrase is sufficient to suggest that Edith Wharton already recognises more plainly than Henry James seems ever to have done the economic basis of the society she portrays. The novel as a whole makes it clear that she not only recognises the existence of a class-system, she knows exactly how it is constructed, what sanctions maintain it, and what forces can transcend its barriers. As if to underline her economic awareness she wrote, shortly after *The House of Mirth*, a novel dealing with the specifically economic

subject of the ownership and management of a textile mill. *The Fruit of the Tree* (1907) is not a good novel, and seen in the perspective of her whole production it seems something of a sport, though less so than the extraordinary *Ethan Frome* (1911). Her reasons for writing it are not wholly clear, but she was, while entirely capable of feeling strongly about the subjects she chose, undoubtedly susceptible to the trends of literary fashion: hence, for example, *A Son at the Front* (1923).

The action of *The Fruit of the Tree* revolves about the character of Amherst, the manager of the Westmore mills, and about the conflicting demands made upon him by, on the one hand, his job and, on the other, his relations with the two women he marries. His first wife, Bessy Westmore, is the owner of the mills, and he hopes by marrying her to put into practice his paternalistic schemes for the improvement of working and living conditions. Bessy, however, thinks that business is « vague and tiresome » and that she should not be troubled with it: « it was part of the modern code of chivalry that lovely women should not be bothered about ways and means ». When Amherst persuades her on one point he is made to suffer for it at home: « his victory at Westmore had been a defeat at Lynbrook ». Amherst's second wife sets herself deliberately to share in his business life as a preliminary to « evoking the secret unsuspected Amherst out of the preoccupied businessman chained to his task ». At first she seems to succeed, but Amherst's work remains to the end more important than his life at home: « it was there, at the mills, that his real life was led... ». The responsibility for the failure of his first marriage, that is to say, was not entirely Bessy's.

Amherst is himself one of the earliest idealistic businessmen in American fiction, but he meets little but opposition from fellow businessmen: they remain unconscious of « a moral claim superior to the obligation of making one's business 'pay'... Business was one thing, philanthropy another ». Although the latter part of the book is largely taken up with the relations between Amherst and his second wife, much as Frank Norris's *The Pit* tends to become more Laura's story than Jadwin's, the history of the mills remains the

central thread. At the end this is made explicit: « However achieved, at whatever cost of personal misery and error, the work of awakening and freeing Westmore was done, and that work had justified itself ». *The Fruit of the Tree*, then, is a committed novel. What it advocates may be only a mild paternalism, but the criticism of contemporary business ethics and the contemporary social structure is firmly made. We think of the description of Bessy Westmore as the finished product of industrialism:

Her dress could not have hung in such subtle folds, her white chin have nestled in such rich depths of fur, the pearls in her ears have given back the light from such pure curves, if thin shoulders in shapeless gingham had not bent, day in, day out, above the bobbins and carders, and weary ears throbbed even at night with the tumult of the looms.

It is this attitude and knowledge which underlies the satirical superstructure of *The Custom of the Country*. If the socio-economic criticism is here made by implication rather than by overt statement it is no less fundamental. The 'custom' of the book's title is the American dichotomy, mentioned by James, between the businessman at work and the businessman at home. Charles Bowen remarks on the paradox that American men « who make, materially, the biggest sacrifices for their women, should do least for them ideally and romantically ». Because « the average American looks down on his wife » he doesn't « let her share in the real business of life »:

« Why does the European woman interest herself so much more in what the men are doing? Because she's so important to them that they make it worth her while! She's not a parenthesis, as she is here — she's in the very middle of the picture... Where does the real life of most American men lie? In some woman's drawing-room or in their offices? The answer's obvious, isn't it? The emotional centre of gravity's not the same in the two hemispheres. In the effete societies it's love, in our new one it's business. In America the real *crime passionnel* is a 'big steal' — there's more excitement in wrecking railways than homes ».

Undine Spragg's subsequent experiences rather contradict this impression of European manners, but the point about American so-

ciety is, in the context of the novel, well taken. The businessman's relations with his 'womankind' have been a frequent theme of social comedy in James and Howells: the Spragg family bears an unmistakable resemblance to the Ruck family, while in the early scenes of the book one is often reminded of the social aspiration of the Laphams in *The Rise of Silas Lapham* (1885), and the Dryfooses, in *A Hazard of New Fortunes* (1890). But in *Through the Eye of the Needle* (1907) Howells makes social comment of this kind the starting-point of a Utopian sermon preaching the total abolition of business, and Edith Wharton herself has already taken the subject extremely seriously in *The Fruit of the Tree*. In *The Custom of the Country*, too, much more is involved than a superficial comedy of manners. The mutual incomprehension of the businessman and his wife is here the cause of dishonesty, infidelity and divorce, of desperate unhappiness and even of suicide. Business corrupts, and the average business life is a « persistent mortification of spirit and flesh ». Society itself is progressively corrupted, for its values are essentially based on the possession of wealth and hence on success in business. Ever Mr. Spragg, a man of 'rigid' domestic morality, has 'elastic' business principles, and Ralph Marvell's final disaster springs largely from the seduction of the large, quick profits that reward fortunate speculation.

At the same time one of the more sympathetic characters in the novel, and certainly one of the most arresting, is Elmer Moffatt, the self-made railroad king from the West who is Undine's first and fourth husband. As in her presentation of Rosedale in *The House of Mirth* Edith Wharton seems to show a greater respect for those who themselves amass money than for those who merely inherit it. We are reminded of the contrast between Samuel Griffiths and his son in *An American Tragedy* (1925): Edith Wharton was as well aware as Dreiser of the tendency of money-power to degenerate into exclusive élites in the second and successive generations. The presentation of Moffatt is nevertheless ambiguous. He offends our sensibilities as he offended Undine's but, like Undine, we sense his power: « he gave her, more than any one she had ever known, the sense of being detached from his life, in control of it, and able,

without weakness or uncertainty, to choose which of its calls he should obey ». It is not so much that he is a businessman as that business is what he happens to be doing: he could do any number of other things equally well. Towards the end of the book there is a revealing interchange between Moffatt and Undine which seems worth quoting at some length. Meeting Undine unexpectedly after a long separation Moffatt recounts the various stages of his rise to affluence and power:

Absorbed in his theme, and forgetting her inability to follow him, Moffatt launched out on a recital of plot and counterplot, and she hung, a new Desdemona, on his conflict with the new anthropophagi. It was of no consequence that the details and the technicalities escaped her: she knew their meaningless syllables stood for success, and what that meant was as clear as day to her. Every Wall Street term had its equivalent in the language of Fifth Avenue, and while he talked of building up railways she was building up palaces, and picturing all the multiple lives he would lead in them. To have things had always seemed to her the first essential of existence, and as she listened to him the vision of the things he could have unrolled itself before her like the long triumph of an Asiatic conqueror.

« And what are you going to do next? » she asked, almost breathlessly, when he had ended.

« Oh, there's always a lot to do next. Business never goes to sleep ».

« Yes; but I mean besides business ».

« Why — everything I can, I guess ». He leaned back in his chair with an air of placid power, as if he were so sure of getting what he wanted that there was no longer any use in hurrying there, huge as his vistas had become.

She continued to question him, and he began to talk of his growing passion for pictures and furniture, and of his desire to form a collection which should be a great representative assemblage of unmatched specimens. As he spoke she saw his expression change, and his eyes grow younger, almost boyish, with a concentrated look in them that reminded her of long-forgotten things.

« I mean to have the best, you know; not just to get ahead of the other fellows, but because I know it when I see it. I guess that's the only good reason », he concluded; and he added, looking at her with a smile: « It was what you were always after, wasn't it? ».

This is a style which never quite frees itself from the threat of the cliché ('almost breathlessly', 'reminded her of long-forgotten things'), but the passage as a whole seems entirely successful and rich in implications. We note, for example, the sexual overtones of 'things he could have' and 'the long triumph of an Asiatic conqueror': Undine is already thinking of what a remarriage to Moffatt would be like. All the terms of the *Othello* metaphor, too, are exactly right — Moffatt has been earlier presented as a 'braver of the Olympians' with 'something epic' about him — although there is an eloquent irony in Undine's being precisely without Desdemona's innocence. In that last sentence there is, of course, irony for Moffatt himself as well as for the reader: Undine's conception of 'the best', limited as it is to notions of material acquisition and social prestige, is at once less adventurous and less admirable than Moffatt's own conception. Although so reminiscent of Christopher Newman in his 'air of placid power', his western origins, his ownership of railways, his personal magnanimity, Moffatt is nevertheless closer to Adam Verver in his connoisseurship. This connoisseurship is, in both Moffatt and Verver, of an almost predatory nature, but where James leaves us in doubt as to the quality of Verver's taste, failing to specify any of his purchases, Edith Wharton typically takes more risks and, without entering into great detail, persuades us that Moffatt is genuinely sensitive and that his taste is good: his room contains « a lapis bowl in a Renaissance mounting of enamel and a vase of Phoenician glass that was like a bit of rainbow caught in cobwebs. On a table against the window a little Greek marble lifted its pure lines... ».

But Moffatt is not the book's hero. He appears in a better light than most of those who affect to despise him, but his values, no less than theirs, are ultimately money values, and in human relationships he is often insensitive and clumsy: when Undine's son is weeping his heart out for loneliness and lovelessness Moffatt's idea of comforting him is to hold out the hope of his one day becoming « the richest boy in America ». It is perhaps a weakness in the novel that none of the major characters is sufficiently likeable for our sympathies to be fully engaged: Ralph, though badly used, is ineffective; the Spraggs are too pathetic, the Dagonets and the de Chelles are

too proud; Undine, in her unqualified materialism, assumes the proportions of a predatory monster. But if *The Custom of the Country*, though certainly humane and often humorous, is finally a cold book, that is because the materialism and cynicism at the heart of its society (« Every Wall Street term had its equivalent in the language of Fifth Avenue ») are too clearly seen for it to be otherwise. Even Moffatt, though he looks forward to Jay Gatsby, does not have Gatsby's romantic justifications; for the rest, the world of *The Custom of the Country* is overwhelmingly a world of Tom and Daisy Buchanans.

Fitzgerald's name is invoked here mainly to suggest the special position which *The Custom of the Country* occupies in American literary history. It is not only Edith Wharton's finest novel, it is one of the great novels of this century. Certainly it is the finest American novel to have appeared between *The Golden Bowl* and *The Great Gatsby*, and in some respects it is a *bigger* novel than either of these. It did more, of course, than merely appear between *The Golden Bowl* and *The Great Gatsby*: it stands between them in a very particular way. It might be argued that *The Great Gatsby* could hardly have been written without *The Custom of the Country*; it is beyond argument that *The Custom of the Country* itself could not have been written without *The Golden Bowl*, or, rather, without the whole body of James's achievement.

In *A Backward Glance* Edith Wharton recalls Henry James's response to *The Custom of the Country* when it first appeared:

after prolonged and really generous praise of my book, he suddenly and irrepressibly burst forth: 'But of course you know — as how should you, with your infernal keenness of perception, *not* know? — that in doing your tale you had under your hand a magnificent subject, which ought to have been your main theme, and that you used it as a mere incident and then passed it by?'

He meant by this that for him the chief interest of the book, and its most original theme, was that of a crude young woman such as Undine Spragg entering, all unprepared and unperceiving, into the mysterious labyrinth of family life in the old French aristocracy.

The presentation of Undine Spragg at Saint Désert (how excellent, in both instances, the choice of names!) is undoubtedly one of the finest things in the novel, and it is the point at which the balance of our sympathies is most delicately maintained, but James's remark is both a commentary on his own limitations and a tribute to the richness of *The Custom of the Country*. It is the very generosity of Edith Wharton's talent in this book, the fact that she could pick up and develop such a theme only to drop it again almost in passing, that makes it the major work it is. Almost alone among American writers of this century Edith Wharton here achieves the combination of picaresque amplitude with a controlling artistic intelligence of the Jamesian kind. And she achieves it in this novel alone: *The Custom of the Country* stands in much the same relation to her other books as *A Hazard of New Fortunes* stands to the rest of Howells' production. But if the intelligence at work in the novel is of the Jamesian kind it is not of the Jamesian quality: nothing in Edith Wharton approaches the power or the sensitiveness of James at his best. But James, for his part, could never have committed himself to so extensive an undertaking as *The Custom of the Country*: the social and moral areas involved would have been too great for him to have grasped artistically. At least, he would have felt that they were too great. We sometimes sense in James a kind of temerity, a limiting over-scrupulosity, which prevents him from ever working on the very largest scale, and the admiration wrung from him by 'the coarse, comprehensive, prodigious Zola' suggests that it was a limitation of which he was himself intermittently aware.

Edith Wharton is no Zola, but in *The Custom of the Country* she is, if not exactly more prodigious, at least more comprehensive and certainly coarser than James itself. The coarseness is the price paid for the comprehensiveness, but, after the agonizing subtleties of *The Golden Bowl*, for all its grace, and the refined obscurities of *The Ivory Tower*, for all its moral intensity, it is possible to feel that the price may be worth the paying. Part of the coarseness consists in the unhesitating rapacity of Edith Wharton's indebtedness to Howells and, above all, to James himself. It would be possible to go through *The Custom of the Country* and refer character after cha-

racter, situation after situation, back to a possible original in the novels of Howells or James. At the same time James and Howells, singly or together, do not *contain* Edith Wharton. She is not only more comprehensive than either of them; in a quite down-to-earth way she knows more. She is more at home than ever they were in greater and wider worlds. She sees, worldly-wise, how things are done. Her Americans are never as innocent as James's; unlike Howells she does not write novels of Utopian propaganda. Hence the immense assurance of her best work. If Edith Wharton does not begin to have James's completeness or sensitivity as an artist, she does have an excellent ear for the cadences of the spoken word, for actual speech rhythms, and an omnivorous eye for the furniture of life, the décor of social intercourse. These are qualities Howells possesses supremely: it is the essence of his talent. They appear also in the early James; in his later work they seem progressively to disappear or, at least, to become submerged. The houses in *The Golden Bowl* have an inferential rather than an objective existence: they are little more than names. The characters themselves, though intensely alive, are as if spirited from house to house, placed in new juxtapositions, by a controlling hand: all that matters is the exact quality of the actual situation, the poised moment. The life of *The Custom of the Country* is certainly not more intense than that of *The Golden Bowl*, but it is more broadly based, more inclusive; coarser, perhaps, but more 'life-like'. And if Edith Wharton presents more of the data of life that is perhaps because she has a wider range of them at her fingertips.

Edith Wharton's knowledge is her own, but her equipment remains fundamentally Jamesian. It is to the early rather than the late James that she is mainly indebted; and as a minor nation buying up the discarded weapons of a great power finds itself well-armed but already a little outdated, so Edith Wharton appeared something of an anachronistic survival in the age of Dreiser and Sinclair Lewis. Her style seemed *démodé*; her social criticism, because conservative rather than radical-progressive in temper, was taken no more seriously than aesthetic revulsion; and younger novelists, apart from Scott Fitzgerald, seem to have found nothing in her that they could

'use'. Yet she represents accurately and powerfully, and Rosedale and Moffatt, for example, succeed as characters at precisely the point where Frank Cowperwood fails. Dreiser knew much better than Edith Wharton how such men made their money, although she understood these matters much better than James had done, but he had little idea of what they did with their money when they had it or of how they actually behaved in the presence of their social 'betters'. This is where Edith Wharton is absolutely at home, and not snobbishly so: her treatment of Rosedale and Moffatt is not unsympathetic and she shows herself rather better at imagining the, to her, unknown depths than is Dreiser at imagining the, to him, unknown heights. Whereas *The Stoic*, for example, is a dismal failure, the scenes in *The House of Mirth* of Lily Bart's 'degradation' (her fall in prosperity is, like Silas Lapham's, a rise in integrity) are convincing and only slightly sentimentalised.

4. *The Custom of the Country* itself, however, though far more impressive in knowledge and in scope than any of Henry James's novels about businessmen, yet falls a long way short of his vision, in «The Question of the Opportunities», of what the business novel might be. Elmer Moffatt, Mr. Spragg and even Ralph Marvell show more signs than do Christopher Newman and Adam Verver of being 'seamed all over with the wounds of the market', but Edith Wharton still does not depict either here or in *The Fruit of the Tree* 'the immensity and complexity of the general struggle, a boundless ferocity of battle'. To find a novel of this period which meets the Jamesian specifications — and meets them with peculiar exactness — we must go to a novelist of an entirely different kind, Frank Norris, and to an underestimated novel, *The Pit* (1903). Ever since the Civil War there had been in America a great outpouring of 'business' and 'economic' novels. Apart from those of Howells few such novels have other than sociological or historical interest today, and *The Pit* is perhaps the first American novel of literary importance to derive its central interest from detailed descriptions of business activities:

its hero, Curtis Jadwin, is certainly the first large-scale presentation of an American captain of finance.

The story is that of Jadwin's attempt to corner the world wheat market through speculation on the Chicago wheat exchange, the 'Pit' of the title, and of how these business activities affect his relationship with Laura, his 'artistic' wife. It is a carefully, even self-consciously, structured novel: the whispers about the wheat that spoil Laura's evening at the Opera foreshadow the intrusion of the wheat into her own life, and reflect the indifference of the world of business to what Chicago took to be the world of art and gracious living; the subject of those whispered discussions, the failure of an attempt to corner the market, looks forward to Jadwin's own failure later in the book; the scene of the brokers' offices working overtime is repeated, in almost the same words, at the very end of the novel when Jadwin has failed and is leaving with Laura to start a new life in the West. But the structuring only intensifies the sense of artificiality, of contrivance, that the novel inevitably gives. It becomes only too clear only too soon what the end will be: it is simply a matter of time and of Norris's ability to squeeze excitement from the sheer audacity of Jadwin's attempt and from the details of business operations in the 'Pit' itself.

Nevertheless, *The Pit* remains both readable and historically important. There is a great sense of the excitement of business, with descriptions of the changing mood of the 'Pit' at critical moments and an insistence on the all-absorbing nature of the speculative fever. The choice of the Chicago Wheat Exchange as a subject had one very great advantage: speculation in wheat is sufficiently straightforward for the ordinary reader to understand the essentials without having to be bombarded with detailed explanations, as tends to happen in Dreiser's business novels. This makes for a nice management of that problem of comprehension mentioned by James. Moreover, Norris concentrates on the operations, visible and audible, of the 'Pit' itself, tending to ignore or minimise the importance of political and other pressures. Unlike Dreiser, he doesn't feel impelled to give the whole picture, present all the ascertainable facts. This makes for narrative strength: the story line is kept clear. But it is

possible to ask if Norris wasn't, in fact, less interested in making things clearer for his readers than in making things easier for himself. Although Norris undoubtedly knew a good deal about the Chicago Wheat Exchange, it seems likely that it didn't so much thrust itself upon him as a subject demanding treatment as suggest itself to him as a possible setting for an American novel on the lines of Zola's *L'Argent* (1891).

Certainly there is a remarkably close relationship between *L'Argent* and *The Pit*\*. *L'Argent* deals with speculation on the Paris Bourse and in particular with the history of one company, the Universal Bank, whose shares, under advertising pressure, rise to fantastic values before being overtaken by inevitable collapse and general ruin. M. Saccard, the promoter, is perhaps more like Dreiser's Frank Cowperwood than like Curtis Jadwin: he is intensely self-centred, unscrupulous, with a fierce appetite for women. Yet Saccard and Jadwin have much in common. Both engage in speculation for the love of battle rather than for the hope of gain. Both are known, more or less justly, for their kindness to the unfortunate. Both are frequently described as 'Napoleonic'. Both commit themselves unreservedly to the enterprises in which they are engaged, Jadwin expending his personal fortune to support the price of wheat, Saccard using his to sustain the price of the Bank's shares. When defeat comes each loses more heavily than his associates. Both are driven on beyond what is wise and prudent by an ambition to achieve an unreasonable goal: Jadwin wants to corner the world's wheat; Saccard wants first to drive the price of shares beyond three thousand francs and, that achieved, to buy all the shares in the market. Saccard is driven on by a desire to revenge himself upon the Jewish bankers; Jadwin does not have quite this revenge motive but he does desire to crush one particular speculator (Scannell) as punishment for his dishonest treatment of his former partner (Hargus). Both are loved by good women much gentler and more civilised than themselves, and loved

\* Some of the resemblances mentioned here have previously been noted in LARS AHNEBRINK, *The Beginnings of Naturalism in American Fiction*. Upsala and Cambridge, Mass. 1950, pp. 301-4.

above all because they are men of courage and great activity, who seem intensely alive.

There are other resemblances. Saccard's first coup, based on advance knowledge of a forthcoming peace settlement, is rather similar to Jadwin's first success, which is the result of advance knowledge of the introduction of a tariff bill in the French Chamber of Deputies. In both cases this first success leads them on to further and more disastrous adventures. The changes in the tone of the 'Pit' are a good deal like those of the Bourse, and early in each book we hear of a false rumour that almost panics the market: in *L'Argent* the rumour is of an English ultimatum to France to stop work at Suez; in *The Pit* it is of an English ultimatum to Turkey. In *L'Argent* the office-boys, in *The Pit* the dealers themselves are given to horse-paly in idle moments. In both books the most honourable and admirable of the male characters (Cressles, Mazaud) is ruined as a result of the speculations of the hero, who is his friend, and commits suicide by shooting himself in the head; in each case the heroine (Laura, Madame Caroline) discovers the body.

It seems fairly clear that *The Pit* is, to a large extent, Norris's attempt to 'do' *L'Argent* into American. *The Pit* is a much smaller book than *L'Argent*, and a lesser one. Norris has left out the scenes of the sordid lower depths of the financial world and of the suffering caused by unscrupulous manipulators. He has, as it were, creamed off the top of finance, emphasising the excitement and romance, omitting the dirt and crime. This is in line with the conception of business as romance expressed in *The Pit* itself: as Laura sits in the opera she hears in the occasional silences fragments of the whispered conversation about the failure of the wheat 'corner':

And abruptly, midway between two phases of that music-drama, of passion and romance, there came to Laura the swift and vivid impression of that other drama that simultaneously — even at that very moment — was working itself out close at hand, equally picturesque, equally romantic, equally passionate; but more than that, real, actual, modern, a thing in the very heart of the very life in which she moved.

A little later in the book Laura, though drawn to the artist Corthell,

suddenly realises that her feeling for Jadwin, the man of business, is far more powerful:

Then suddenly Laura surprised herself. After all, she was a daughter of the frontier, and the blood of those who had wrestled with a new world flowed in her body. Yes, Cortwell's was a beautiful life;... But the men to whom the woman in her turned were not those of the studio. Terrible as the Battle of the Street was, it was yet battle. Only the strong and the brave might dare it, and the figure that held her imagination and her sympathy was not the artist... but the fighter, unknown and unknowable to women as he was; hard, rigorous, panoplied in the harness of the warrior, who strove among the trumpets, and who, in the brunt of conflict, conspicuous, formidable, set the battle in a rage about him, and exulted like a champion in the shoutings of the captains.

Norris's adaptation of Biblical imagery is not particularly successful, but it does reflect the earnestness of his attempt to invest business with an aura of antique splendour and romance. This romantic element is to be found in Zola, whom indeed Norris claims as 'the very head of the Romanticists', but in Norris it becomes dominant. His ideas on the subject are most fully expressed in an enthusiastic passage in *The Responsibilities of the Novelist* (1903):

The desire for conquest — say what you will — was as big in the breast of the most fervid of the Crusaders as it is this very day in the most peacefully disposed of American manufacturers. Had the Lion-Hearted Richard lived to-day he would have become a «leading representative of the Amalgamated Steel Companies», and doubt not for a moment that he would have underbid his Manchester rivals in the matter of bridge girders. Had Mr. Andrew Carnegie been alive at the time of the preachings of Peter the Hermit he would have raised a company of *gens d'armes* sooner than all of his brothers-in-arms, would have equipped his men better and more effectively, would have been first on the ground before Jerusalem, would have built the most ingenious siege-engine and have hurled the first cask of Greek-fire over the walls.

Competition and conquest are words easily interchangeable, and the whole spirit of our present commercial crusade to the Eastward betrays itself in the fact that we cannot speak of it but in terms borrowed from the glossary of the warrior. It is a commercial «invasion», a trade «war», a «threatened attack» on the part of America, business is «captured», opportunities are «seized», certain industries are «killed», certain former monopolies are «wrested away». Seven hundred years ago a certain Count Baldwin, a great leader in the attack of the Anglo-

Saxon Crusades upon the Old World, built himself a siege-engine which would help him enter the beleaguered city of Jerusalem. Jerusalem is beleaguered again to-day, and the hosts of the Anglo-Saxon commercial crusaders are knocking at the gates. And now a company named for another Baldwin — and, for all we know, a descendant of the Count — leaders of the invaders of the Old World, advance upon the city, and, to help in the assault, build an engine — only now the engine is no longer called a *mangonel* but a locomotive.

The difference is hardly of kind and scarcely of degree. It is a mere matter of names, and the ghost of Saladin watching the present engagement might easily fancy the old days back again.

The point about military imagery is well taken. In *The Pit* as in *L'Argent*, images of battle are used again and again in descriptions of commercial operations. Business as battle, and both as romance: this was part of James's vision. Elsewhere in *The Responsibilities of the Novelist* Norris writes: « Romance does very well in the castles of the Middle Ages and the Renaissance chateaux... but, if you choose to look for her, you will find her equally at home in the brown-stone house on the corner and in the office-building downtown ». Laura's recognition that she was 'a daughter of the Frontier' spurred her admiration for Jadwin, the 'warrior' of business. Now Norris suggests that commerce is perhaps only the latest form to be taken by that great, uniquely American romance of the frontier which had seemed on the point of extinction: « we must look for the lost battle-line not toward the sunset, but toward the East ».

It is one thing to see the romance of business, as Zola does, quite another to see business entirely in terms of romance. *L'Argent* has an epic scope which *includes* romance, and transcends it. In *The Pit* Norris lets romance take charge. He also allows in the disproportionate space given to Laura and her problems, too great an intrusion of the conventionally 'romantic'. At the same time the relationship of the businessman to his wife is, as James saw, something the business novelist can scarcely ignore, and Norris presents effectively, if too melodramatically, the picture of a woman who sees not another woman but her husband's business as her deadly rival: « It's wheat—wheat—wheat, wheat—wheat—wheat, all the time. Oh, if only you knew how I hated and feared it! »

The idea of opposing Corthell, the artist, to Jadwin, the practical man of affairs, is in itself good. Unfortunately Corthell is wholly unconvincing: in dealing with the 'artistic' Norris is hardly more at ease than Dreiser. Indeed, the characterisation in this novel is poor compared to what Norris had shown himself capable of in *McTeague* and in characters like Annixter and Magnus Derrick in *The Octopus*. Laura remains a misty, somewhat Pre-Raphaelite figure. Jadwin convinces intermittently, as in his moments of more relaxed speech, and something of the 'Napoleonic' quality that Norris saw in him does come across. But the character doesn't hang together. Kind and even lovable at home, unscrupulous and even brutal in the 'Pit', Jadwin is too much of a Jekyll-and-Hyde to seem human. Norris is at great pains to emphasise the gulf between Jadwin's sentimentality on the one hand and his ruthlessness on the other, but fails to suggest what it is that can unite them in a single personality.

5. The novel, then, is not entirely successful, and even when due allowance is made for its having been left unrevised at Norris's death there is no doubt that it appears crude and limited, a distinctly minor work, by comparison with a James or a good Edith Wharton novel. It can scarcely be necessary to point out, however, how nearly *The Pit* fulfils James's conception of what the American business novel might be. The epic heroism, the 'wounds of the market', the 'ferocity of battle', the imagery of war and the aura of romance, the central importance of the relationship between the businessman and his 'immitigable womankind' — these things on which James lays such strong theoretical stress are given fictional substance by Norris. But they are also precisely those elements in *The Pit* which Norris seems to have taken from *L'Argent*. It is at this point that one recalls the reference which James himself makes to *L'Argent* in «The Question of the Opportunities»: «The most energetic attempt at portrayal [of 'the world of affairs'] that we have anywhere had — *L'Argent*, of Émile Zola — is precisely a warning of the difference between false and true initiation. The subject there,

though so richly imagined, is all too mechanically, if prodigiously, got up». The reference, it is true, is primarily critical, yet James does acknowledge the energy and the 'richly imagined' quality of the book. Though there is no evidence of James having in fact read *The Pit*, we may imagine him judging it in similar terms, if with greater reservations.

Looking back at «The Question of the Opportunities» with both *L'Argent* and *The Pit* in mind it is hard to resist the conclusion that, far more than he may have realised, James's reading of *L'Argent* had profoundly influenced his sense of the possibilities of the American business novel. It is perhaps worth noting that after the 1903-4 visit to America, when he became aware for the first time of the full extent of contemporary American business activity, James seems to have grown even more appreciative of Zola's gifts than he had been previously: in the passage already quoted from *The American Scene*, for example, he speaks of Zola, with almost envious admiration, as the only writer who might have measured up to the New York business spectacle.

It is not, of course, suggested that Norris, for his part, was influenced by James's essay, though the possibility cannot be entirely ruled out. The point is rather that James, though quite as aware as younger writers of the new 'opportunities' offered by an expanding society, was less able to turn such opportunities to the uses of his art; and this not so much because of genuine incapacity as of long-standing personal inhibitions and an excessive sense of his own limitations. Did James perhaps exaggerate, in «The Question of the Opportunities» and throughout his life, the difficulties of understanding the business man and his world? We can understand his aversion from the methods employed by Zola in 'getting up' a new subject, but there is little evidence that he made any effort whatsoever to overcome his ignorance of 'affairs'. It is perhaps a fundamental weakness in James, not simply that he failed to deal with business and businessmen, for that is scarcely a universal criterion, but that the social and human area in which he worked, instead of expanding in response to a widening experience, became progressively narrower: so that his last completed novel, *The Golden Bowl*, is the one in

which the characters seem most completely divorced from anything recognisable as 'real life'. The great interest of Edith Wharton's work, on the other hand, is that, unrestricted by the Jamesian inhibitions, she is able to bring to bear the Jamesian techniques upon important socio-economic questions that James himself regards either not at all or from a great distance. At the same time she does not have the devouring energy which Norris displays in *The Octopus* and those sections of *The Pit* which deal with the business side of Jadwin's life. *The Custom of the Country* can be seen, in fact, as standing midway between the crude force of Norris and the sensitive artistic intelligence of James.

James's ignorance of economic issues, with the limitations this imposed upon him as a novelist of American manners, has been frequently commented upon, never more frankly than by James himself. It has seemed necessary to touch upon the question again here, both for reasons of completeness and as a means of demonstrating the still insufficiently recognised achievement of Edith Wharton, but that is not the note on which to conclude. What emerges so impressively, indeed, is not the narrowness of James's art but the catholicity, the comprehensiveness of his sympathies and insights. Without knowing of the essay in *Notes on Novelists* (1914) we would scarcely have looked to James for one of the most perceptive and appreciative of all English discussions of Zola. Without having juxtaposed « The Question of the Opportunities » with *The Pit* we would scarcely have thought of James as a possible theoretician for such a practitioner as Frank Norris. We may sometimes forget for a moment the marvellous achievement of the novels and tales and wish that James had devoted more of his attention to the writing of literary criticism. No one was more generous to his inferiors than James; no one better demonstrated the appreciative function of criticism; and, as « The Question of the Opportunities » so eloquently shows, no one responded more eagerly to the appearance of new novelistic material, however far it might seem to lie outside the conceivable boundaries of his own interests as a creative artist.

MICHAEL MILLGATE



## POESIE MINORI DI T. S. ELIOT

Fra le poesie minori contenute nella raccolta intitolata *Prufrock and Other Observations* (1917), la più significativa è *Preludes*, di cui le prime due sezioni furono scritte a Harvard, la terza a Parigi e la quarta, molto probabilmente, a Londra. Pubblicata dal periodico *Blast* nel luglio del 1915<sup>1</sup>, essa delinea quattro squarci d'umile vita quotidiana intesi ad adombrare, in funzione di preludi, una rappresentazione più vasta del mondo contemporaneo.

Il primo preludio mette a fuoco una realtà piatta e corrente:

The winter evening settles down  
With smell of steaks in passageways.  
Six o' clock.  
The burnt-out ends of smoky days.  
And now a gusty shower wraps  
The grimy scraps  
Of withered leaves about your feet  
And newspapers from vacant lots...

L'odore di carne al fuoco negli stretti passaggi tra i caseggiati annuncia la sera; e il fumo dell'arrosto, preparato per il pranzo, chiude simbolicamente la giornata, i cui effimeri frutti son già ridotti in cenere. Anche la pioggia e il vento, spazzando via le foglie e i giornali calpestati dai mucchi d'immondizie che sogliono trovarsi sui terreni dove non si è ancora costruito, cancellano gli ultimi segni dell'andirivieni giornaliero e diffondono la loro greve monotonia dalla strada alle misere case. All'abulica accettazione di questa malinconica realtà sembra ribellarsi l'impaziente cavallo che «suda e scalpita» nel tentativo di persuadere il suo padrone che è tardi, che è notte, poiché già s'accendono i lampioni.

Nel secondo preludio, ad annunciare il mattino, è l'odore stantio di birra che sembra portare con sé il «debole» ricordo d'una serata spesa in una delle cento e cento *pubs*:

<sup>1</sup> Il testo delle poesie qui analizzate è quello dei *Collected Poems 1909-1935*.

The morning comes to consciousness  
 Of faint stale smells of beer  
 From the sawdust-trampled street  
 With all its muddy feet that press  
 To early coffee-stands.

Ed è ancora la strada a far da protagonista, come se essa, scelta a simboleggiare tutto il mondo oggettivo, fosse testimone e vittima delle « mascherate » che l'uomo d'oggi, uscendo di buon'ora di casa con le suole ancora imbrattate della segatura della birreria, e affrettandosi prima di tutto verso altri ritrovi, i caffè, non meno frequentati delle *pubs*, si propone d'inscenare durante la giornata che ha così inizio. Costui ha l'aspetto d'uomo, ma non è che un automa, simile ai mille altri che, a quell'ora, preparandosi per la stessa mascherata, « alzan tendine sbiadite / In mille camere mobiliate ».

Il terzo preludio<sup>2</sup> presenta una figura di donna volgare e vanitosa:

... And when all the world came back  
 And the light crept up between the shutters  
 And you heard the sparrows in the gutters,  
 You had such a vision of the street  
 As the street hardly understands;  
 Sitting along the bed's edge, where  
 You curled the papers from your hair,  
 Or clasped the yellow soles of feet  
 In the palms of both soiled hands.

I tratti della sua povertà spirituale e morale non sono che un tremulo riverbero delle « mille sordide immagini » che popolano la strada; resta quindi anch'ella un simbolo come il « solitario cavallo da vettura » e la strada, con una differenza: che la donna è non solo testimone delle « mascherate » — ciò che è implicito nel verso « avesti una tal visione della strada... » —, ma ne è degnamente partecipe.

<sup>2</sup> In *T. S. Eliot's Poetry and Plays*, The University of Chicago Press, 1956, pp. 20-21, GROVER SMITH illustra la genesi di questa sezione riferendo un passo del romanzo *Marie Donadieu* di Charles-Louis Philippe in cui vien descritto il risveglio di una donna degli *slums*.

I primi versi del quarto preludio sembrano alludere al penoso tentativo della strada, qui personificata (« his soul »), d'evadere da questa desolazione, che è qui adombrata nella mancanza della vista del cielo:

His soul stretched tight across the skies  
That fade behind a city block,  
Or trampled by insistent feet  
At four and five and six o' clock;  
And short square fingers stuffing pipes,  
And evening newspapers, and eyes  
Assured of certain certainties,  
The conscience of a blackened street  
Impatient to assume the world.

Ma il suo tentativo appare contrastato dalle immagini terrestri (gl'« insistenti piedi », le « corte dita quadre », ecc.) che la riportano alla cruda visione della realtà; tuttavia, sebbene apparentemente avvilita (« annerita ») dalla gente fatua che la percorre, essa si rifà mirando a togliere all'uomo il primato del mondo. È così grave questa condanna della società contemporanea, che il poeta l'attenua dichiarando la propria commozione in una chiusa che più chiaramente anticipa il motivo della « terra desolata ». In essa trova di nuovo piena espressione quel senso di sconforto e di ironica amarezza d'ispirazione laforghiana che dà unità alle notazioni dei primi due preludi, e che li rende molto più efficaci del quarto, in cui s'accenna alquanto vagamente agli effetti di quell'amarezza e di quello sconforto:

I am moved by fancies that are curled  
Around these images, and cling:  
The notion of some infinitely gentle  
Infinitely suffering thing.

Wipe your hand across your mouth, and laugh;  
The worlds revolve like ancient women  
Gathering fuel in vacant lots.

In conclusione, i *Preludes* documentano il primo passo verso la più approfondita rappresentazione del mondo contemporaneo come

« terra desolata ». Dalla cruda analisi dell'angosciosa irresolutezza di Prufrock, Eliot passa in essi a delineare, con sottile processo di sintesi del soggetto che percepisce e dell'oggetto percepito, l'ambiente esteriore in cui l'uomo si muove affannosamente — si noti, per inciso, l'insistenza sull'immagine del calpestio nel primo, nel secondo e nel quarto preludio —, senza peraltro realizzare i propri fini più nobili. Perciò quest'uomo non riesce a emergere dalla massa e a distinguersi neppure dalle cose. Così si spiega perché la sua presenza nei *Preludes* è descritta per lo più indirettamente attraverso la rievocazione impressionistica dei luoghi ch'egli frequenta, la strada, la birreria, il caffè. È come se il mondo oggettivo prendesse il sopravvento su una creatura umana così meschina e, disciplinandone il monotono ritmo di vita (che nella poesia sembra espresso dal facile intreccio di rime e d'assonanze), l'annullasse in sé. Un disprezzo non meno profondo per questo genere d'uomo fece annotare all'Emerson: « Stand in Bond Street Boston and see the heads and the gait and gesture of the men; they are doomed ghosts going under Judgement all day long... »<sup>3</sup>.

*Rhapsody on a Windy Night* fu scritta nel 1911 e pubblicata insieme con *Preludes* nel 1915. Come il titolo ne chiarisce il carattere rapsodico, così la terza sezione può far da spia alla sua genesi: in essa immagini suggerite da scorci o bozzetti disparati s'associano e trovano unità nel malinconico sentimento che le ispira. Preferendo alla similitudine i modi d'un pregnante ed efficace simbolismo, il poeta paragona nella terza sezione l'attività della memoria al moto ondosso del mare:

The memory throws up high and dry  
A crowd of twisted things;  
A twisted branch upon the beach

<sup>3</sup> Eliot ci offre in alcune poesie, come *Morning at the Window*, *The 'Boston Evening Transcript'*, *Aunt Helen*, *Cousin Nancy*, *Mr. Apollinax*, *Sweeney Erect*, ecc., una sua galleria di ritratti bostoniani di cui F. O. MATTHIESSEN (*The Achievement of T. S. Eliot*, Oxford University Press, 1947 [I ediz. 1935], p. 105) scrive che non vi sono contenute tante immagini da poter caratterizzare tutta la vita della città, bensì quante bastano a suggerire acutamente « molti dei frammenti in cui quel tutto s'infrange »; osservazione, questa, che può elucidare anche la fuggevole immagine della città dei *Preludes* e di *Rhapsody on a Windy Night*. A tal fine si veda anche la cupa descrizione di Parigi nell'omonima poesia di T. Corbière.

Eaten smooth, and polished  
 As if the world gave up  
 The secret of its skeleton,  
 Stiff and white.

Come ramicelli rosi, spinti sulla spiaggia dalle onde, o molle arrugginite, sparse nei cortili delle fabbriche — entrambi tenui simboli di decadenza —, sconnessi ricordi di persone e cose denudate dei loro tratti speciosi si ripresentano alla mente d'un uomo che vaga di notte per la città. Al lume di questa premessa si chiarisce il nesso logico che lega le rievocazioni contenute nelle altre sezioni.

Nella prima il poeta immagina che la memoria si liberi dai freni della ragione ad opera di « sussurranti incantesimi lunari », e che il carattere convulso delle rievocazioni sia dovuto alle contrastanti emozioni che in lui genera il passaggio dalle zone d'ombra a quelle illuminate:

Twelve o' clock.  
 Along the reaches of the street  
 Held in a lunar synthesis,  
 Whispering lunar incantations  
 Dissolve the floors of memory  
 And all its clear relations,  
 Its divisions and precisions,  
 Every street lamp that I pass  
 Beats like a fatalistic drum,  
 And through the spaces of the dark  
 Midnight shakes the memory  
 As a madman shakes a dead geranium<sup>4</sup>.

Onde si comprende perché i lampioni s'umanizzano, così da assumere, a intervalli cadenzati, la funzione di corifei delle rievocazioni del viandante. Di queste, la prima (II sezione) delinea con tocchi d'exasperata tristezza una figura di donna in attesa d'un compagno per la notte. Ella esita avanzando verso il passante, e lo spia per accertarne le intenzioni. Nell'attitudine di lei, nella sua veste,

<sup>4</sup> A commento di questi versi lo Smith (*op. cit.*, p. 24) scrive: « Sembra che una fonte meno recondita, la *Ballad of Reading Gaol* di Oscar Wilde, insieme con l'immagine laforghiana del geranio, abbia ispirato a Eliot i versi sul pazzo ».

nei suoi occhi, si rivelano i penosi segni della sua attività. La seconda rievocazione (IV sezione) continua attraverso associazioni rapide e incisive, la descrizione delle inesplicabili miserie della città:

Half-past two,  
 The street-lamp said  
 'Remark the cat which flattens itself in the gutter,  
 Slips out its tongue  
 And devours a morsel of rancid butter.  
 So the hand of the child, automatic,  
 Slipped out and pocketed a toy that was running along the quay.  
 I could see nothing behind that child's eye.  
 I have seen eyes in the street  
 Trying to peer through lighted shutters,  
 And a crab one afternoon in a pool,  
 An old crab with barnacles on his back,  
 Gripped the end of a stick which I held him.

Credo che si possa rintracciare un senso più profondo se tentiamo una spiegazione dei simboli: il gatto affamato, il fanciullo che ruba il giocattolo, il vecchio granchio che afferra la punta del bastone come se fosse cibo, potrebbero adombrare il desiderio e il bisogno che c'inducono a frugare nelle miserie altrui, benché alla fine tutto ci resti ugualmente estraneo e incompreso. La quinta sezione presenta, con suggestiva distorsione grottesca, la luna nell'ipostasi della nottambula solitaria:

The lamp hummed:  
 'Regard the moon,  
 La lune ne garde aucune rancune,  
 She winks a feeble eye,  
 She smiles into corners.  
 She smooths the hair of the grass.  
 The moon has lost her memory.  
 A washed-out smallpox cracks her face,  
 Her hand twists a paper rose,  
 That smells of dust and eau de Cologne,  
 She is alone  
 With all the old nocturnal smells  
 That cross and cross across her brain'<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Il verso in francese fu adattato dal *Complainte de cet bonne lune* di J. Laforgue.

A questa rievocazione segue il ritorno, ad opera della memoria («Memory! You have the key»), alla cruda realtà, dalla quale il lampione ha mutato, per così dire, quei tratti volgari che appaiono riflessi nella luna. È un penoso ritorno, che infligge al viandante la trafittura che più s'immerge nel suo petto.

*Rhapsody on a Windy Night* aggiunge nuovi tratti a quella delineazione iniziata nei *Preludes* del mondo contemporaneo come «terra desolata». Qui però la rappresentazione si fa più concreta, ad onta del pregnante simbolismo che rende difficile la spiegazione d'alcuni motivi scelti a caratterizzare l'ambiente e i suoi personaggi simbolici. Esagera tuttavia il Maxwell quando afferma: «Strettamente parlando, la poesia non 'significa' niente: è la pura traduzione d'uno stato d'animo»<sup>6</sup>. A me sembra che un 'significato' si possa rintracciare, e che questo sia contenuto nell'accettazione da parte del viandante di due nuove esperienze: la prima è che, come scrive il Williamson, «la liberazione dalla memoria ordinata non è una liberazione dall'orrore» della vita<sup>7</sup>; la seconda, che s'identifica a mio parere col motivo principale del componimento, si può così riassumere: è impossibile che il viandante frughi nella vita degli altri, sia essa quella della nottambula solitaria o quella del fanciullo che ruba il giocattolo, senz'ammettere che anch'egli è parte in causa, giacché il suo destino non è diverso da quello della luna che riflette le luci e le ombre che le provengono dalla terra, di cui è satellite e 'succuba'; onde gli converrà rinunciare non solo alle velleità d'una vita vissuta, ma anche alle sue fantastiche, per rifugiarsi in quella seconda e, in quanto immagine della morte, vera vita che gli sarebbe offerta dal completo oblio.

In conclusione, *Rhapsody on a Windy Night* esemplifica un genere particolare di poesia simbolista la cui definizione, per quanto concerne i risultati, si può mutuare — prescindendo una volta tanto dalle fin troppo numerose fonti d'ispirazione indicate da qualche critico — dallo stesso Eliot: «...l'effetto complessivo, il tono domi-

<sup>6</sup> D. E. S. MAXWELL, *The Poetry of T. S. Eliot*, Londra, 1954 (I ediz., 1952), p. 66.

<sup>7</sup> G. WILLIAMSON, *A Reader's Guide to T. S. Eliot*, New York, 1957 (I ediz., 1953), p. 81.

nante, si deve al fatto che un certo numero di fluttuanti sentimenti, che hanno affinità con quest'emozione (strutturale) non affatto evidente superficialmente, si sono combinati con essa per darci una nuova emozione d'arte»<sup>8</sup>.

*Mr. Apollinax* (1916) ci vien presentata dai critici come una satira diretta contro un uomo di studio, molto probabilmente il filosofo e matematico Bertrand Russell, di cui Eliot era stato discepolo a Harvard nel 1914, durante quell'intenso periodo di preparazione che lo vide dedicarsi allo studio della metafisica, della logica e della psicologia. Converrà innanzi tutto precisare che satira è parola troppo grossa e impropria per indicare una poesia che è, in effetto, solo una gustosa caricatura d'un tipo che lo psicologo e il critico descrivono, rispettivamente, come un estroverso e un fumista. Lasciando da parte ogni spiegazione remota — che ha portato qualche commentatore<sup>9</sup> a suggerire perfino che la terminazione *nax* forse deriva dal nome d'un personaggio di Verne (*Ventimila leghe sotto i mari*), M. Aronax —, la suddetta caratterizzazione è confermata dal senso ambiguo implicito nel nome Apollinax, che può significare, con ovvia differenza, figlio d'Apollo o d'Apollyon, l'angelo caduto.

Mr. Apollinax appare alla ribalta d'una scena che rappresenta un *tea-party*. Di qui le immagini che concretano le prime impressioni del poeta all'apparire di questo goffo personaggio, introdotto nell'epigrafe con un'ironica battuta di Luciano: « Che novità! Per Ercole, che paradossi! Che uomo ingegnoso! »:

When Mr. Apollinax visited the United States  
His laughter tinkled among the tea-cups.  
I thought of Fragilion, that shy figure among the birchtrees,  
And of Priapus in the shrubbery  
Gaping at the lady in the swing.

Se par certo che Eliot si sia ispirato a un quadro di Fragonard per il motivo piccante della signora sull'altalena, alquanto ambigue restano le figure del timido Fragilion, che è forse solo un nome sim-

<sup>8</sup> *Tradition and the Individual Talent*, in *Selected Essays*, Londra, 1953 (I ediz., 1932), p. 20.

<sup>9</sup> G. SMITH, *op. cit.*, nota VIII, p. 303.

bolico dato a una statua di fauno, e del «Priapo fra gli arbusti a bocca aperta». È noto che l'immagine di Priapo era diversa secondo che si metteva nei giardini per spaventare gli uccelli e i ladri (Orazio, satira VIII del primo libro), o che era destinata, in un culto speciale, a simboleggiare l'eterna forza rigeneratrice della natura. È probabile che il Priapo eliotiano contenga questo duplice significato, che meglio chiarisce il testo. La figura di Mr. Apollinax s'associa nella mente del poeta a quella di due classiche statue che ornano i giardini: Fragilion e Priapo. Non sfuggirà il comico contrasto che questa presentazione adombra: Mr. Apollinax entra in scena tronfio e rumoroso, con l'accompagnamento che gli si addice: l'acciottolio delle tazze da té; eppure la sua sicurezza e il suo vigore esteriore si rivelano forzati, una lustra da spaventapasseri, che cela la sua intrinseca immaturità:

In the palace of Mrs. Phlaccus, at Professor Channing-Cheetah's  
He laughed like an irresponsible foetus.

La sua risata e il suo incedere evocano, con spietata crudeltà che rispecchia l'effetto sull'uditorio, il ricordo d'altre figure mitologiche, Proteo e i centauri: è il riso, cioè, d'un insensibile trasformista, ed è l'incedere d'un individuo che si picca d'assumere attitudini da genio multiforme, «mentre le sue chiacchiere aride e appassionate» macinano brutalmente il tempo:

His laughter was submarine and profound  
Like the old man of the sea's  
Hidden under coral islands  
Where worried bodies of drowned men drift down in the green silence,  
Dropping from fingers of surf.  
I looked for the head of Mr. Apollinax rolling under a chair  
Or grinning over a screen  
With seaweed in its hair.  
I heard the beat of centaur's hoofs over the hard turf  
As his dry and passionate talk devoured the afternoon.

Ma egli riesce a ingannare soltanto la più superficiale degli ospiti, Mrs. Phlaccus, e a rivelarsi per quello che è agli altri amici della comitiva, un degno coro, d'altronde, chiamato a commentare la gon-

fia insulsaggine del protagonista senz'aver nerbo e capacità per controbatterla:

'He is a charming man' — 'But after all what did he mean? —  
'His pointed ears... He must be unbalanced,' —  
'There was something he said that I might have challenged.'  
Of dowager Mrs. Phlaccus, and Professor and Mrs. Cheetah  
I remember a slice of lemon, and a bitten macaroon.

Commentando le allusioni a Priapo e a Proteo, il Maxwell scrive: « Il significato dato generalmente al simbolo dell'acqua nella poesia di Eliot è qui elucidato dall'essere associato alla fertilità nella persona di Mr. Apollinax »<sup>10</sup>. Ma vien fatto di chiedersi se il poeta abbia in realtà inteso adombrare nelle immagini d'ispirazione mitologica simboli sviluppati in seguito in *The Waste Land* per effetto della lettura del libro della Weston, *From Ritual to Romance*, che fu pubblicato nel 1920 quando *Mr. Apollinax* era stata già scritta da quasi cinque anni; o se, piuttosto, non si sia limitato ad attingere, con scelta aderente all'ambiente intellettuale qui messo in caricatura, alla tradizione classica l'immagine, per così dire, ambivalente di Priapo, a un tempo dio della rigogliosa prosperità e spaventapasseri, e quella di Proteo come buffo trasformista. È chiaro, d'altra parte, che la caratterizzazione di Mr. Apollinax è più grottesca che seria, in quanto, sebbene le due figure di Priapo e di Proteo in sé suggeriscano, rispettivamente, qualcosa di più d'uno spaventapasseri e d'un trasformista, l'arguzia metafisica genera un intreccio d'allusioni che complicano e distorcono il significato delle immagini dandone ad esse uno nuovo, con brillanti effetti. Si tratta, cioè, d'una caratteristica del genere d'arguzia che Eliot descrive nel suo saggio su Marvell là dove parla di « alleanza di levità e serietà (da cui la serietà riesce intensificata) »<sup>11</sup>.

*Conversation Galante* (1916) ripropone il tema, già trattato in *Portrait of a Lady*, di due persone che parlano un linguaggio spirituale diverso. L'occasione che si offre all'«io» per dar libero sfogo alle sue scherzose divagazioni, è ancor qui un convegno galante; ma

<sup>10</sup> D. E. S. MAXWELL, *op. cit.*, p. 52.

<sup>11</sup> Andrew Marvell, in *Selected Essays, cit.*, p. 296.

la personalità dell'uomo e della donna si rivela differente da quella dei protagonisti del *Portrait*. L'«io» è qui incline all'effusione, benché colori le sue fantasticherie d'un'ironia e d'un'amarezza affini a quelle che caratterizzano lo scettico corteggiatore del *Portrait*:

I observe: 'Our sentimental friend the moon!  
Or possibly (fantastic, I confess)  
It may be Prester John's balloon  
Or an old battered lantern hung aloft  
To light poor travellers to their distress'.  
She then: 'How you digress!'

Nello stesso tono, benché finga di mutar registro, l'«io» biasima la vacuità di chi come lui, ritenendosi ispirato da una musa («Someone»), intesse la conversazione galante di romanticherie ispirate dal chiar di luna e dalle stelle, piuttosto che dell'espressione dei propri sentimenti:

And I then: 'Someone frames upon the keys  
That exquisite nocturne, with which we explain  
The night and moonshine; music which we seize  
To body forth our own vacuity'.  
She then: 'Does this refer to me?'  
'Oh no, it is I who am inane'.

La figura di «lei» appare secondaria nelle tre battute assegnate nella conversazione delle quali la prima, «Come divagate!», ricorda il larvato rimprovero, che è un suoasivo incoraggiamento, della signora del *Portrait*, e la seconda e la terza, implicano assoluta incomprendimento. Su tale incomprendimento l'«io» scherza dandone una spiegazione ben lontana dalla verità, spiegazione che le attribuisce la capacità d'attaccare le fantasie d'un poeta come lui con l'arma del frizzo sottile:

'You, madam, are the eternal humorist,  
The eternal enemy of the absolute,  
Giving our vagrant moods the slightest twist!  
With your air indifferent and imperious  
At a stroke our mad poetics to confute —  
And — 'Are we then so serious?'

Se di dissonanze laforghiane si parla con ragione a proposito di *Portrait of A Lady* e di *Conversation Galante*, sarà anche da ricordare un caposaldo della poetica di John Donne che può elucidare lo sviluppo di queste due poesie. Il confronto delle battute di « lui » con le reazioni di « lei » ci fa pensare a quel principio della poetica del Donne che consiste nell'adeguare le immagini e l'espressione al carattere del soggetto, scelto volta per volta, anziché al tema lirico. Infine fa spicco quel senso di ripulsa per situazioni, principî e sentimentalismi tradizionali, ma Eliot non attacca certo l'amore o, altrove (*Lune de Miel*), la luna di miele, bensì intende sottolineare di quanta retorica s'investono questi temi da tempo immemorabile.

Il secondo volume di versi, intitolato *Ara Vos Prec* o *Poems 1920*, segna due svolte nell'opera di T. S. Eliot: da una parte, l'interesse del poeta si concentra sull'uomo come espressione di quella « terra desolata » descritta di scorcio in *Preludes* e in *Rhapsody on a Windy Night*; dall'altra, s'annuncia, ancora per effetto dell'imitazione di poeti francesi (Gautier, Corbière), l'abbandono temporaneo del verso libero, che è sostituito da una forma strofica tradizionale, la quartina. Tutto ciò trova conferma in due poesie di questa raccolta, *The Hippopotamus* (1917) e *Whispers of Immortality* (1918).

Nell'edizione inglese di *The Hippopotamus* Eliot omise quella parte dell'epigrafe che riferiva l'esortazione rivolta da S. Ignazio ai fedeli di Tralle perché rispettassero il clero come rappresentante di Dio sulla terra. Quest'omissione ci porta a modificare la presentazione, fatta dallo Smith<sup>12</sup>, dell'ippopotamo come del fedele che non ha ubbidito alle parole di S. Ignazio. Conviene, invece, rivolgere la nostra attenzione alla Lettera ai Colossesi, dalla quale è derivata la parte rimanente dell'epigrafe: « E quando questa lettera sarà stata letta fra voi, fate in modo che si legga anche nella chiesa dei Laodicei ».

Come S. Paolo distingue, nella Lettera ai Colossesi (I, 21-24), il corpo mistico di Cristo, la Chiesa, dal suo corpo mortale, che dovette soccombere sulla croce, così il poeta distingue, con inflessione ironica,

<sup>12</sup> G. SMITH, *op. cit.*, p. 39.

la « Vera Chiesa », incorruttibile, dalla lunga schiera dei suoi fedeli, di cui è qui simbolo l'ippopotamo. Questo ci appare enorme, possente, eppure quanta bassezza d'usi, quanta fragilità sostanziale, qual passo incerto e quale mancanza d'individualità (adombrata, molto probabilmente, anche dalle aferesi e le apocopi che il suo nome subisce nel corso della poesia) lo caratterizzano:

The broad-backed hippopotamus  
Rests on his belly in the mud;  
Although he seems so firm to us  
He is merely flesh and blood.  
Flesh and blood is weak and frail,  
Susceptible to nervous shock;  
While the True Church can never fail  
For it is based upon a rock.

L'ippopotamo è inchiodato a terra senza la possibilità d'uno slancio verso l'alto, verso il cielo; s'accoppia agitandosi in flebile lamento, senza il crisma del sentimento:

The 'potamus can never reach  
The mango on the mango-tree;  
But fruits of pomegranate and peach  
Refresh the Church from over sea.  
At mating time the hippo's voice  
Betrays inflexions hoarse and old,  
But every week we hear rejoice  
The Church, at being one with God.

Egli ignora la luce del giorno, forse perché, col favore delle tenebre, può più facilmente fare dei suoi simili il cibo necessario:

The hippopotamus's day  
Is passed in sleep; at night he hunts;  
God works in a mysterious way —  
The Church can sleep and feed at once.

Non meno ingannevoli sembrano al poeta le apparenze della Chiesa: è forse salda come roccia (allusione a S. Pietro) anche la struttura fisica e intellettuale del clero che la dirige? è vera sicu-

rezza quella che si concreta nella sola opulenza materiale? non è la sua unità con Dio minata dal fatto che essa è disgregata? è « misteriosa », o non piuttosto inesistente, la sua operosità in quest' « antica nebbia miasmatica » che è il mondo? è questo il messaggio della « Vera Chiesa » che i fratelli debbono trasmettere ai fratelli secondo il monito di San Paolo (*id.*, 4, 16, citato nell'epigrafe)? Dinanzi a Dio perfino l'ippopotamo acquista maggiori meriti:

I saw the 'potamus take wing  
 Ascending from the damp savannas,  
 And quiring angels round him sing  
 The praise of God, in loud hosannas

. . . . .

He shall be washed as white as snow,  
 By all the martyr'd virgins kist,  
 While the True Church remains below  
 Wrapt in the old miasmal mist.

In *The Hippopotamus* la semplicità d'immagini e d'espressione sembrerebbe far da spia alla chiarezza con cui si presenta alla fantasia del poeta il contrasto tra il contingente e l'eterno; si rivela, invece, un mezzo per rendere più pungente l'ironia del contrasto tra senso letterale e doppio senso. Anzi il mascheramento è tale, che, gustando la delicatezza e luminosità di visione e l'armonioso fluire del verso delle ultime quartine, si sarebbe indotti ad accettare anche l'« ascensione » dell'ippopotamo come evento simbolico della potenza divina, che è amore e grazia, distinta da quella terrena della Chiesa, se non fosse che il motivo appare scelto a bella posta per la sua assurdità.

*Whispers of Immortality* trae motivo dal contrasto tra Grishkin, equivoca giovinetta dagli occhi segnati di bistro, e Webster e Donne. La scelta di lei come simbolo d'un'umanità svagata come quella dei nostri giorni, cui certo non s'addice la speculazione metafisica — di qui il significato del titolo: quest'umanità non ha che « bisbigli d'immortalità » —, può apparire eccessiva; tuttavia, poiché Grishkin non è, come s'è detto, che un simbolo, conviene piuttosto

indagarne il significato, che ricercarne la verisimiglianza nel confronto.

Le due prime quartine si sviluppano secondo il gusto rinascimentale dell'orrido e con immagini sensuose che insistono sul motivo dell'amplesso sessuale:

Webster was much possessed by death  
And saw the skull beneath the skin;  
And breastless creatures under ground  
Leaned backward with a lipless grin.

Daffodil bulbs instead of balls  
Stared from the sockets of the eyes!  
He knew that thought clings round dead limbs  
Tightening its lusts and luxuries<sup>13</sup>.

Il pensiero della morte s'impossessava del Webster nel momento stesso in cui egli creava la vita, giacché è proprio la morte che sfigura e distrugge quelle attrattive fisiche che più ci legano al piacere sensuale. D'altra parte, cos'è il piacere se non il prodotto di « membra morte » che il pensiero e l'immaginazione vivificano ed esaltano?

Insieme con Webster si profila suggestiva la figura morale del Donne pioniere appassionato nel campo dell'esperienza, su cui Galilei e Bacone teorizzavano a quel tempo. Anch'egli, attraverso la vita — ovvero, attraverso l'amplesso amoroso che ne è qui simbolo —, conobbe la morte e su di essa indagò, senza peraltro placare le sue ansie metafisiche:

Done, I suppose, was such another  
Who found no substitute for sense,  
To seize and clutch and penetrate;  
Expert beyond experience,

He knew the anguish of the marrow  
The ague of the skeleton;  
No contact possible to flesh  
Allayed the fever of the bone<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Cfr. J. WEBSTER, *The White Devil*, V, 2, v. 130.

<sup>14</sup> È probabile che, come qualche commentatore ha suggerito, i vv. 15-16, ricollegandosi ai precedenti 7-8, possano, con altra interpretazione, esprimere il tormento dato da membra prive di sensazione.

Di Grishkin il poeta annota l'avvenenza fisica, la ricerca di snobismo nella familiarità con bestie esotiche e la disastrosa accoglienza concessale nella così detta buona società. Una donna così fatua e volgare non ha certo ansie metafisiche. In contrasto con Webster e Donne, a lei, come all'umanità contemporanea, non è concesso il culto del pensiero analitico, che trascende la fragilità fisica e affronta la spiegazione del significato spirituale della vita e della morte; né è concesso nutrire lo spirito attraverso l'esperienza del corpo, che ci soggioga irrimediabilmente; onde ogni credenza metafisica poggia ora soltanto sulle « secche costole dell'astrazione »:

And even the Abstract Entities  
Circumambulate her charm;  
But our lot crawls between dry ribs  
To keep our metaphysics warm.

Si è sostenuto<sup>15</sup> che *Whispers of Immortality* esemplifica il contrasto tra l'unità di pensiero e senso, così caratteristica della poesia metafisica del '600, e la « dissociazione della sensibilità » che sarebbe seguita nella poesia moderna, e della cui formulazione lo stesso Eliot si mostra poco convinto<sup>16</sup>. Prescindendo dai caratteri stilistici della prima parte, che confermano quest'intenzione, in *Whispers of Immortality* conviene cogliere, al di là del contrasto dei personaggi introdotti, il significato del raffronto tra due epoche. Si è spesso ripetuto che Donne ed Eliot mirano entrambi a esprimere in poesia la crisi spirituale del loro secolo. Ma tanto s'insiste sulle affinità, che non è improbabile che sfugga un'importante differenza. Sembra suggerirla lo stesso Eliot in questo componimento, in cui sono contrapposte due epoche, delle quali la prima manifesta i segni positivi della crisi che seguì alle sorprendenti scoperte geografiche e alla riforma protestante nel risveglio delle coscienze dei suoi uomini meglio dotati; mentre la seconda, la nostra, segnerebbe una crisi

<sup>15</sup> Lo Smith, *op. cit.*, pag. 41, scrive: « La metafora dominante prende a esempio di pensiero la conoscenza intellettuale della morte e l'amplesso sessuale ad esempio della funzione sensoria. Così la poesia afferma che il sesso è mezzo per attingere questa conoscenza della morte. ».

<sup>16</sup> *The Metaphysical Poets, in Selected Essays*, p. 288.

di decadenza spirituale senza apparenti prospettive di feconda reazione.

Degli *Ariel Poems*, Eliot scrisse che « furono pubblicati nello spazio di quattro o cinque anni successivi come una specie di cartolina natalizia »<sup>17</sup>. Le quattro poesie traggono spunto dalla Bibbia (*Journey of the Magi*, 1927, e *A Song for Simeon*, 1928), da Dante (*Animula*, 1929) e da Shakespeare (*Marina*, 1930), e illustrano, con inflessioni drammatiche che adombrano incertezza e dubbio, la professione cristiana dell'autore.

Si legge in S. Luca (II, 25-26): « C'era in Gerusalemme un uomo, di nome Simeone; persona giusta e pia, che attendeva la consolazione d'Israele; sopra di lui era lo Spirito Santo, il quale gli aveva rivelato che egli non sarebbe morto prima di vedere il Cristo del Signore ». In *A Song for Simeon* il poeta immagina che questi, stanco della corruzione trionfante nel mondo, rivolga a Dio una preghiera, che trasfigura in monologo drammatico parte del testo evangelico (*ib.*, 29-35), sviluppandone i motivi in una forma a volte vagamente allusiva e delicata, a volte discorsiva o vigorosamente realistica.

I vv. 1-3 delineano in breve lo sfondo contro cui si profila la figura del vecchio Simeone:

Lord, the Roman hyacinths are blooming in bowls and  
The winter sun creeps by the now hills;  
The stubborn season has made stand.

Questi versi forniscono alcuni tratti simbolici del mondo in cui Simeone è vissuto, un mondo pagano dominato dallo straniero e adusato ai piaceri raffinati (« i giacinti romani »)<sup>18</sup>, il cui oscurantismo etico (« il sole invernale ») sembra durare oltre ogni stagione.

My life is light, waiting for the death wind,  
Like a feather on the back of my hand.

<sup>17</sup> *Poetry by T. S. Eliot*, « University of Chicago Round Table », n. 659, 1950, n. 9 (citato dallo Smith).

<sup>18</sup> Cfr. *The Waste Land*, I: « Or è un anno mi donasti i giacinti per la prima volta; — E mi han chiamata la ragazza dei giacinti ».

Dust in sunlight and memory in corners  
 Wait for the wind that chills towards the dead land.

Con l'uggia che grava su quella società è messa a contrasto la levità spirituale di Simeone, nutrita dalla speranza di vedere il Messia. Ma, benché il suo essere sia spiritualizzato dalla fede illuminatrice (« La polvere al sole »), che lo distacca dai ricordi terreni (« e le memorie negli angoli ») nell'attesa che la sua anima voli a Dio, egli chiede al Signore, per sé e per i suoi figliuoli, di poter presto trovar rifugio presso di Lui.

Dotato per i suoi meriti del dono della profezia, Simeone ha già annunciato a Maria, in occasione della presentazione al tempio: « Questo bambino è destinato ad essere causa di rovina e di resurrezione di molti in Israele... » (S. Luca, *ib.*, 34). Perciò Simeone compiange il destino della sua progenie, che sarà perseguitata a causa della nuova fede (« Chi ricorderà la mia casa, dove vivranno i figli dei miei figli... »); e ancor più s'addolora di dover con essa sopravvivere al sacrificio del Calvario e alla lacerazione del cuore di Maria:

Before the time of cords and scourges and lamentation  
 Grant us thy peace.  
 Before the stations of the mountain of desolation,  
 Before the certain hour of maternal sorrow,  
 Now at this birth season of decease,  
 Let the Infant, the still unspeaking and unspoken Word,  
 Grant Israel's consolation  
 To one who has eighty years and no to-morrow.

Simeone prega Gesù, l'infante destinato, come aggiunge S. Luca (*ib.*, 34), « a diventare un segno di contraddizione » (« Ora in questa stagione natalizia di morte »), di fargli godere solo i frutti del suo avvento (« la consolazione d'Israele »): « Ora, o Signore, lascia pure che il tuo servo se ne vada in pace, secondo la tua parola... » (S. Luca, *ib.*, 29):

According to thy word.  
 They shall praise Thee and suffer in every generation  
 With glory and derision,  
 Light upon ilght, mounting the saints' stair.

Not for me the martyrdom, the ecstasy of thought and prayer,  
 Not for me the ultimate vision.  
 Grant me thy peace.

Per i meriti che la sua progenie s'acquisterà nel difendere la nuova fede (« Essi dovranno lodare e soffrire in ogni generazione... »), Simeone chiede infine che almeno a lui siano risparmiati martirio ed estasi, che gli guadagnerebbero la visione beatifica di Dio a prezzo di sofferenze cui si sente impreparato; tanto più ch'egli, profetizzando per il suo Signore e per i suoi figli, ha già pagato il suo tributo di dolore, un tributo alto, perché in sé fonde il dolore del figlio per il Padre e quello del padre per i figli.

Si è sostenuto che la prima strofa introduce il motivo principale del componimento nel contrasto tra il vecchio Simeone, lieto d'esser vicino a morte, e il giovane Messia. Eliot avrebbe così riproposto in termini cristiani il tema della fertilità della morte che ricorre nella sua poesia prima della conversione, e che si può riassumere nella formula: vita = morte e morte = vita. Diversamente da Gerontion, per cui la morte significa mera evasione da un mondo ingannevole e insignificante; l'immagine del « vento che raffredda verso la terra morta » contiene un senso doloroso che Simeone supera grazie al nuovo significato ch'egli, dopo la visione del Messia, potrà dare sia alla vita sia all'invocata morte. Simeone appare consapevole d'essersi affrancato dal mondo pagano che lo circonda, per il quale l'infante Gesù resta « l'ancor muto e non detto Verbo » (cfr. *Ash-Wednesday*, V); tuttavia la grazia dell'individuazione del Messia s'accompagna al dono della profezia che gli permette di prevedere l'opposizione e il martirio che Gesù e i suoi seguaci dovranno affrontare. A questa prova egli si ritiene inadeguato, perché teme che gli eventi da lui stesso preannunciati possano superare la resistenza fisica e spirituale d'un vegliardo ottantenne « senza domani »:

There was a Birth, certainly,  
 We had evidence and no doubt. I had seen birth and death  
 But had thought they were different; this Birth was  
 Hard and bitter agony for us, like Death, our death.  
 We returned to our places, these Kingdoms,  
 But no longer at ease here, in the old dispensation,

With an alien people clutching their gods,  
I should be glad of another death.

(*Journey of the Magi*)

Di qui nasce il dramma di Simeone che adombra, già alla nascita di Gesù, il conflitto tra gli eletti e i reprobì. Scrive lo Smith che « i Magi e Simeone, come Gerontion, sembrano simboleggiare l'irresistibile attaccamento dell'anima al passato, e la sua incapacità di liberarsi da tali vincoli a prezzo d'una penosa trasformazione. Questi uomini sono ancora nel mondo e del mondo, non sono ancora spiritualmente purificati d'ogni macchia umana. È ciò che li rende 'vecchi': 'Dopo simile conoscenza, quale perdono?' »<sup>19</sup>. Ma il dramma di Simeone s'arricchisce d'un altro significato: egli sa che Cristo spasimerà sulla croce e che questo spasimo non potrà essere espiato mai abbastanza dalle generazioni presenti e da quelle future, onde prega il Signore di voler con la morte limitare le pene del suo servo a quelle attuali che accompagnano la rivelazione profetica.

I primi ventitré versi di *Animula*<sup>20</sup> sviluppano in una rappresentazione ricca d'effetti superficiali la leggiadra immagine di Dante (*Purg.*, XVI, 87) che descrive l'anima « che piangendo e ridendo pargoleggia ». La caratterizzazione dell'anima come fanciulla, caratterizzazione attraverso cui Dante ci suggerisce gli attributi delicati dell'infante, è qui scartata per adottarne una diversa, quella contenuta nel v. 25, che descrive con particolare efficacia l'anima « irresoluta ed egoista, deforme, mutila.. » al momento della sua estrema dipartita. Il motivo di questa caratterizzazione diversa si desume già dall'inizio:

'Issues from the and of God, the simple soul'  
To a flat world of changing lights and noise,  
To lighth, dark, dry or damp, chilly or warm;  
Moving between the legs of tables and of chairs,  
Rising or falling, grasping at kisses and toys...

<sup>19</sup> G. SMITH, *op. cit.*, p. 127.

<sup>20</sup> Nella Vita d'Adriano, Spartianus, il più autorevole degli *scriptores historiae Augustae*, gli attribuisce i seguenti versi, che il colto e raffinato imperatore avrebbe scritto prima di morire: *Animula vagula blandula, / Hospes comesque corporis, / Quae nunc abibis in loca / Pallidula rigida nudula / Nec ut soles dabis iocos!*

L'infante apre gli occhi su di un mondo «piatto» e gravido di contrasti; comincia a vagare incerta fra mille difficoltà e subito cerca rifugio e protezione. Come la fanciulla dantesca (*ib.*, vv. 91-93), ella prende gusto a tutto ciò che le si rivela gradito e ne gode, pur diffidando a causa della sua imperfetta conoscenza, della sua incapacità di distinguere le bellezze della natura («prendendo gusto — Al fragrante splendore dell'albero di Natale, — Al vento, alla luce del sole e al mare») da quelle dell'arte («Studia sul pavimento il disegno illuminato dal sole — E intorno a un vassoio d'argento cervi che corrono»). Infatti, essa confonde realtà e finzione, prodotto di fantasia e prodotto di menti volgari («Contenta di carte da gioco e re e regine, — Di cosa fanno le fate e dicono i servi»).

The heavy burden of the growing soul  
Perplexes and offends more, day by day;  
Week by week, offends and perplexes more  
With the imperatives of 'is and seems'  
And may and may not, desire and control.

Man mano che la sua esperienza s'ampia, l'anima si sente sempre più imbarazzata e offesa della sua incapacità a penetrare il mistero della relatività della conoscenza umana e di trovare il giusto equilibrio tra senso e ragione e tra dolorosa realtà e sogno illusorio: perciò preferisce ripiegare su se stessa, sulle proprie fantasie, sulle nozioni astratte, evitando l'esperienza vissuta:

The pain of living and the drug of dreams  
Curl up the small soul in the window seat  
Behind the *Encyclopaedia Britannica*.

L'anima passa quindi all'altra vita con i segni della sua imperfezione originaria:

Issues from the hand of time the simple soul  
Irresolute and selfish, misshapen, lame,  
Unable to fare forward or retreat,  
Fearing the warm reality, the offered good,  
Denying the importunity of the blood,  
Shadow of its own shadows, spectre in its own gloom,  
Leaving disordered papers in a dusty room;  
Living first in the silence after the viaticum.

L'anima diffida ancora dell'esperienza vissuta e dei contatti umani, e ancora manca d'una personalità ben definita, rifuggente dallo sterile sconforto e infine controllata. Solo nell'annullamento di tali deficienze in una morte confortata dalla fede nel perdono, essa troverà la vera vita:

Pray for Guiterriez, avid of speed and power,  
 For Boudin, blown to pieces,  
 For this one who made a great fortune,  
 And that one who went his own way.  
 Pray for Floret, by the boarhound slain between the yew trees,  
 Pray for us now and at the hour of our birth.

Onde conviene pregare per quest'umanità imperfetta, senza tener conto della condotta del singolo — condotta di cui son qui simboli l'avidità di Guiterriez, l'abilità coronata dal successo e l'egoismo di due personaggi anonimi, e la morte violenta di Boudin e di Floret<sup>21</sup>.

Se il verso « Vivendo per la prima volta nel silenzio dopo il viatico » significa che l'anima comincia a vivere solo dopo la morte — come del resto conferma la chiusa — tutta l'intonazione di *Animula* suona profondamente pessimistica. Quando lascia la terra, l'anima appare peggiorata dalle esperienze negative, perché non è stata capace di definire e imporsi una regola di vita che pur si può apprendere col lume della ragione (Dante, *ib.*, 76-78). Eliot, diversamente da Dante, non può quindi che suggerire una soluzione mistica: che l'anima « irresoluta » spera che l'ispirazione divina la guidi dalla nascita alla morte. D'altra parte, un giudizio dello stesso Eliot sul motivo principale di *The Revenger's Tragedy* del Tourneur chiarisce indirettamente il significato più profondo di *Animula*: « ...il suo motivo è il motivo della morte, giacché esso è l'abborrimento e l'orrore della vita. Aver realizzato questo motivo così bene è un trionfo: perché l'odio della vita è una fase importante — perfino, se v'aggra-

<sup>21</sup> Guiterriez, Boudin, Floret, ecc., sono personaggi immaginari, secondo quanto Eliot scrisse a Ethel M. Stephenson (*T. S. Eliot and the Lay Reader*, Londra, 1946, p. 49); ignorando questo chiarimento dell'autore, i commentatori hanno dato le spiegazioni più varie e complesse, senza tener conto, oltre tutto, che il testo non le autorizza. Altrettanto immaginari sono i personaggi di Mr. Silvero, di Haka-gawa, di Madame de Tornquist e Fräulein von Kulp, introdotti in *Gerontion* per sottolineare, come in *Animula*, il carattere universale del motivo trattato.

da, un'esperienza mistica — nella vita stessa »<sup>22</sup>. In conclusione, *Animula* sembra affermare che l'anima possa purificarsi anche nel momento cruciale della morte, allorché rivive il suo insignificante passato e cerca di riscattarlo nell'angoscia che s'accompagna al ricordo e che per essa costituisce la sua prima esperienza mistica. Il luminoso epilogo compendiato nei versi d'Adriano si muta qui in toccante prologo d'espiazione.

L'epigrafe di *Marina*, tolta dal *Hercules Furens* di Seneca (« Quis hic locus, quae regio, quae mundi plaga? »), esprime lo stupore di chi ritorna alla realtà. Diversamente da Ercole, che s'accorge d'aver distrutto la sua famiglia in una crisi di pazzia prodottagli da Giunone per gelosia della sorella di lui, Alcmena, il Pericle shakespeariano (*V*, prologo della seconda scena) s'avvia verso l'ultima avventura che gli restituirà tutte le gioie familiari in un'atmosfera di suprema esultanza:

What pageantry, what feats, what shows,  
What minstrelsy and pretty din,  
The Regent made in Mytilin,  
To greet the king.

« A mio parere », scrisse Eliot, « la più bella di tutte le 'scene d'agnizione' è la prima dell'atto quinto di quell'eccellente dramma che è *Pericles*. È un esempio perfetto dell'ultradrammatico, un'azione drammatica di esseri che sono più che umani... »<sup>23</sup>. Dopo che Marina gli ha narrato con incomparabile stoicismo la sua vita avventurosa, dalla nascita sul mare al tentato assassinio di Leonine per ordine della gelosa Dionyza, alla prigionia presso i pirati, che la venderono agli sfruttatori Pandar e Bawd, Pericle stenta a credere che la sua unica figlia, ritenuta morta, sia al suo capezzale; tuttavia rinasce in lui il desiderio di vivere, s'agita e fa domande dopo tre mesi d'incrazia e di silenzio. Anzi, ben presto si metterà in viaggio verso Efeso, dove Diana lo esorta in sogno ad andare, perché lì la

<sup>22</sup> Cyril Touneur, in *Selected Essays*, p. 190 (citazione adattata per l'aggiunta del corsivo).

<sup>23</sup> T. S. ELIOT, « Shakespeare as Poet and Dramatist », discorso tenuto a Edimburgo nel 1937 e non pubblicato (citato da E. DREW, *T. S. Eliot: The Design of His Poetry*, New York, 1949, p. 127).

dea coronerà la sua esultanza con il ritrovamento della moglie Thaisa.

Simboleggiando il lento, inaspettato trapasso a una nuova realtà, i versi iniziali di *Marina* annunciano il penoso confronto fra passato e presente, confronto che è implicito nella contrapposizione tra il destino di morte toccato a Ercole e il risveglio alla vita, a una nuova vita, assegnato a Pericle:

What seas what shores what grey rocks and what islands  
 What water lapping the bow  
 And scent of pine and the woodthrush singing through the fog  
 What images return  
 O my daughter.

La scena sinotetica della prima sezione, ispirata dal paesaggio americano di Rogue Island<sup>24</sup>, presso la costa del Maine, sembra fondere in sé il luogo dell'approdo dove Pericle ritrova la felicità nell'incontro con Marina — la riva resa indistinta dalla nebbia e pur ravvivata dall'odore dei pini e dal canto dei tordi — e il luogo della sua disperazione, il mare. Nella rievocazione, il ricordo della natura avversa s'associa al ricordo dell'umanità nemica:

Those who sharpen the tooth of the dog, meaning  
 Death  
 Those who glitter with the glory of the hummingbird, meaning  
 Death  
 Those who sit in the sty of contentment, meaning  
 Death  
 Those who suffer the ecstasy of the animals, meaning  
 Death

s'associa, cioè, al ricordo di quelle creature avido, od orgogliose o imbelli o lussuose, che attentarono alla sua dignità e ai suoi diritti di padre e di re, mirando a fiaccarne, come strumenti del male, lo spirito e il corpo («meditando — Morte»). Questi avversari ora non sono che fantasmi della mente:

<sup>24</sup> G. SMITH, *op. cit.*, p. 134.

Are become unsubstantial, reduced by a wind,  
A breath of pine, and the woodsong fog  
By this grace dissolved in place

Essi sono stati fugati dalla brezza del rinnovamento e dalla grazia di Marina che miracolosamente pervade tutto:

What is this face, less clear and clearer  
The pulse in the arm, less strong and stronger —  
Giver or lent? more distant than stars and nearer than the eye

Al di là d'ogni sua aspettazione, Marina gli palpita accanto, benché egli ancora ne dubiti:

But are you flesh and blood?  
Have you a working pulse? and are no fairy?  
Motion! — Well; speak on. Where were you born?  
And wherefore call'd Marina?

(*Pericles*, V, 1, 151.4)<sup>25</sup>

Pericle è incerto se quest'incontro sia sogno o realtà:

Whispers and small laughter between leaves and hurrying feet  
Under sleep, where all the waters meet.

Se di sogno si trattasse, non sarebbe men dolce e consolante di quanto lo siano bisbigli e risatine di fanciulli prodotti, nel sonno, dal trapestio di piedi frettolosi tra le foglie:

Go, said the bird, for the leaves were full of children,  
Hidden excitedly, containing laughter.

(*Burnt Norton*, I)<sup>26</sup>

Ma, come nel sonno il passato e il presente spesso si fondono in modo sorprendente, Marina, il mare, la nave sono ora, tutti insieme, un'unica realtà:

<sup>25</sup> Per altre probabili fonti si veda G. SMITH, *op. cit.*, p. 132.

<sup>26</sup> Cfr. HELEN L. GARDNER, « *Four Quartets: A Commentary* », in T. S. Eliot: *A Study of his Writings by Several Hands*, Londra, 1947, p. 62.

Bowsprit cracked with ice and paint cracked with heat.  
 I made this, I have forgotten  
 And remember.  
 The rigging weak and the canvas rotten  
 Between one June and another September.  
 Made this unknowing, half conscious, unknown, my own.  
 The garboard strake leaks, the seams need caulking.  
 This form, this face, this life  
 Living to live in a world of time beyond me; let me  
 Resign my life for this life, my speech for that unspoken,  
 The awakened, lips parted, the hope, the new ships.

La nave, in particolare, costituisce l'epitome di tutta una vita, quella di Pericle, dal fosco passato — a cui l'eroe stesso rivivendolo nel ricordo, stenta a credere — al fulgido presente, che, per il rinnovamento morale avvenuto ad opera di Marina, promette gioie che non sono di questo mondo. Con nuove navi Pericle si dirigerà verso meravigliosi orizzonti che trascendano questa vita terrena così densa d'incognite:

What seas what shores what granite islands towards my timbers  
 And woodthrush calling through the fog  
 My daughter.

Il tema centrale di *Marina* è una professione di riacquistata fiducia nell'umiltà. Come Pericle ritrova, dopo l'incontro con la figlia, nuovo impulso ad affrontare la vita, così il poeta ritrova nell'onestà e nella fermezza di Marina la speranza di vittoria sul male. Di questo si hanno nella seconda sezione personificazioni concrete che sembrano suggerite da personaggi del *Pericles* shakespeariano. Una interpretazione astratta dei simboli porta il Williamson a ritenere che in questa sezione s'alluda genericamente ad alcuni peccati<sup>27</sup>, e il Maxwell a sostenere che « il volto percepito vagamente » (sez. IV, v. 1) « può essere soltanto quello di Dio »<sup>28</sup>. Si tratta, invece, del volto di Marina, la cui accennata vittoria sul male dà in concreto l'abbrivio alla speranza di superare un passato funesto e di prepa-

<sup>27</sup> G. WILLIAMSON, *op. cit.*, p. 186.

<sup>28</sup> D. E. S. MAXWELL, *op. cit.*, p. 174.

rarsi a un avvenire affatto diverso (sezioni III, IV, V). È, d'altra parte, nell'individuazione di Marina come simbolo di potenziale rinascita dell'umanità, che questa poesia acquista il significato d'una conclusione temperatamente ottimista di tutta la serie degli *Ariel Poems*. Sebbene la vita sia densa d'incognite che mettono a dura prova le qualità migliori dell'uomo, la figura di Marina può essergli d'esempio memorabile.

A me pare, in conclusione, che la genesi di *Marina* trovi spiegazione in uno dei più noti principî critici di Eliot: « I poeti immaturi imitano; i poeti maturi rubano... Il buon poeta salda il suo furto in un tutto di sentimento che è unico, completamente diverso da quello da cui fu strappato »<sup>29</sup>. S'impone, tuttavia, l'obbligo di tener conto della 'refurtiva', il cui esame può approfondire il significato originale della poesia da studiare. Questo è il caso di *Marina*, la cui delicatezza e nobiltà di concezione sono messe in risalto da tale analisi.

RENATO LO SCHIAVO

<sup>29</sup> Philip Massinger, in *Selected Essays*, p. 206.



## IL SIGNIFICATO DI *GERONTION* NELLA POESIA ELIOTIANA \*

L'opera poetica di T. S. Eliot, dai primi esperimenti ai *Four Quartets*, è percorsa da alcuni temi centrali, posti, contraddetti e riproposti in una inesauribile tensione: così quello della primavera profana, del Maggio depravato, dell'Aprile crudele, che appare per la prima volta in *Gerontion*, si sviluppa ampiamente nel *Waste Land* e tornerà in *Marina*, in *Ash Wednesday*, nei *Four Quartets*. Il fatto è che la poesia di Eliot non è episodica, occasionale, istintiva, ma meditata, sostenuta da una linea problematica, ordinata in uno schema progressivo. La sua arte è sempre impegnata e non si concede ispirazioni estemporanee: e il suo impegno, fin dall'inizio, è quello di definire l'uomo moderno e la sua civiltà, e di riscattarne la decadenza.

*Gerontion* costituisce nello sviluppo della sua poesia un momento fondamentale, e, come tale, non lo si può intendere se non lo si inquadri fra le poesie della prima produzione, fra *Prufrock* e *The Waste Land*. Avulso da questo ampio contesto poetico e problematico, *Gerontion* risulterebbe un'opera dagli oscuri significati, si frantumerebbe in quadri isolati perdendo una qualsiasi logica interna; e tale mancanza di un filo conduttore il lettore potrebbe addebitarla alla mente confusa del vecchio che ne è il protagonista. Per comprenderne in pieno il significato, mi sembra dunque utile rifarsi, sia pure sommariamente, alle poesie di *Prufrock* (1917) e ai *Poems 1920*, in cui è incluso *Gerontion*.

La prima poesia eliotiana, come è stato più volte ripetuto, è la poesia della crisi; e con questo si vuole intendere sia quella storica di cui essa fu testimone che quella propriamente poetica aperta sulla fine dell'ultimo Romanticismo e dell'ultimo Simbolismo, di cui essa fu partecipe. Ma se la crisi storica fu individuata da tutti,

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

la crisi poetica fu ignorata da molti. Di questa Eliot è una delle primissime voci. Perché fin dall'inizio della sua produzione, egli non tradì i suoi contemporanei, il « sense of his own age ». Si può dire anzi che sentì l'esigenza di essere all'unisono col suo tempo come pochi altri in quel periodo. Più tardi, doveva trattare ampiamente questo problema nei suoi scritti critici, per concludere che la cosa più importante per un poeta « is to express with individual differences the general state of mind, not as a duty, but simply because he cannot help participating in it »; e altrove: « The great poet, in writing himself, writes his time ». Egli sentiva la necessità di esprimere il volto del suo tempo, di « cooperare » alla nuova poetica che andava formandosi con i segni di una problematicità extra-personale (non più romantica!), che in alcuni (Joyce) si esprimeva nei caratteri universali della vita psichica e del riferimento mitico, in altri (Hulme) si rivolgeva verso una integrazione dell'individuo nella società, nei termini di un classicismo « sui generis ». Esprimere il volto del suo tempo e superare perciò la realtà contingente e relativa della « confessione » personale di tono romantico, questi sono fin dall'inizio i cardini della poetica eliotiana. E si può ben dire che proprio accettando di farsi testimone della crisi storica, la sua poesia doveva diventare partecipe della crisi poetica.

Nelle poesie di Prufrock, la crisi si rivela dietro il sorriso di una ironia amara, si veste di squallide immagini nella città bassa, di finzioni altrettanto squallide in un salotto, si nasconde dietro gli atteggiamenti di una signora della *élite*, si manifesta ambiguamente nella risata di un Mr. Apollinax. È una crisi elusiva, che il poeta non indica mai direttamente, che traspare in mezzo al tono ironico e a quello amaro. È solo nei *Poems 1920* che essa assume i suoi connotati inequivocabili, e nasce la satira. Qui il poeta non esita a indicare la crisi, ma a volte calca le tinte e ne vien fuori una caricatura. In *Gerontion* infine, e più pienamente in *The Waste Land*, la crisi « parla » di sé, attraverso le proprie rappresentazioni: non è più cioè un concetto, che ha bisogno del veicolo dell'ironia per trasformarsi in « oggetto » di crisi, ma appunto un « oggetto » — il mondo intero — che « parlerà » di sé, creando un concetto di crisi. Perché in *Gerontion* e nel *Waste Land* il poeta è « scomparso », com'era

ambizione di Eliot. Ricordiamo il saggio *Tradition and the Individual Talent*, uscito nel 1919, dove Eliot parla appunto della spersonalizzazione dell'arte, e afferma che « the progress of an artist is a continual extinction of personality », e vuole intendere che la poesia non deve essere la storia del poeta, ch  anzi il poeta deve farsi interprete dell'umanit , del suo tempo, della sua civilt . Ma in *Gerontion* e nel *Waste Land* il poeta non « scompare » soltanto per intenzione teorica: scompare nel senso che la sua tragedia diviene quella della sua civilt , e cade quindi il diaframma che nelle precedenti poesie lo divideva dalla crisi — ed era l'ironia o la satira —, perch  il poeta diventa voce della crisi e « perde » in essa la sua personalit . La crisi   soggettiva e oggettiva a un tempo (crisi e coscienza della crisi: terra desolata e Tiresia): si forma un dialogo ininterrotto fra l'uomo e la sua epoca, fra l'uomo e la storia.

Ma vediamo pi  da vicino come da *Prufrock* Eliot arriv  a *Gerontion*. Le poesie di *Prufrock* sono tutte soffocate in una sorta di impossibilit  esistenziale. Il tema non raggiunge compimento, la situazione non si sviluppa secondo le promesse. Cos  in *Prufrock*, cos  in *Portrait of A Lady*, in *Rhapsody on A Windy Night*, cos  infine nei *Preludes*. La vita non raggiunge certezza, in un gesto non c'  conclusione, nel cammino degli uomini non c'  meta. La vita prelude, prelude — questo mi sembra il senso da dare a *Preludes* — e non raggiunge significato. Vi troviamo l'ambiente della * lite*, il salotto, come l'ambiente del basso popolo, la strada di periferia. Ne risulta da entrambi il profilo di una umanit  volgare, fossilizzata nelle maniere, nella cultura, nella stessa capacit  di amare. Il tono   dato dall'ironia, amara, letteraria, impotente; e non manca qualche compiacenza « maledetta ». La decadenza di un mondo   gi  indicata. J. Alfred Prufrock vive in un mondo che l'ha predeterminato e non gli offre possibilit  di scampo. La sua impotente reazione   una battaglia perduta in partenza, perch  egli non pu  usare che quegli stessi « argomenti » per cui il mondo che lo circonda si va disintegrando. La sua ironia non lo salva.

Gi  in questa poesia appare il mito, con le sue infinite testimonianze, a fare pi  misera l'esistenza di Prufrock, misurandola. Il profeta, Lazzaro, Amleto sono tutte immagini evocate dalla sua

impotenza. L'eroismo di Prufrock vorrebbe essere senza limiti e risulta quindi senza significato: « To have squeezed the universe into a ball... / To say: 'I am Lazarus, come from the dead, / Come back to tell you all, I shall tell you all' ». Ma questo Prufrock-Lazzaro non ha niente da rivelare e si ritira dietro le quinte col suo scialbo dramma. Il mito ritornerà negli ultimi versi, nel quadro delle sirene, quadro di bellezza e di stasi assoluta, calligrafico come una vecchia stampa — « the water white and black » — irrealistico appunto come un mito perduto. Prufrock entra in quel quadro marginalmente, né eroe né uomo, ma timido spettatore, spogliato della sua umanità e incapace di crearne una diversa, di « spingere l'attimo alla sua crisi ».

Già in *Prufrock* dunque il mito si presenta come misura della umanità attuale, denuncia delle sue impotenze. Già in *Prufrock* Eliot dà importanza non al personaggio in sé, ma al personaggio come « spia » di un ambiente, occasione di una civiltà. La psicologia del personaggio Prufrock non ha infatti un valore narrativo, ma un valore dimostrativo. Tuttavia, l'ironia prospettica di Prufrock non prometteva svolgimenti. Prufrock narrava la vita e il mondo che vedeva, e, pur non essendo una « persona », limitava il tema alle istanze di una psicologia individuale, quindi necessariamente di una prospettiva tipica. Eliot doveva arrivare ben più lontano, impostare una commedia più ampiamente umana, passare dal « tipico » ambientale al « tipico » universale. Prufrock, larva di avventura umana in un ambiente dato, doveva cedere il campo a Gerontion, « discorso » umano, « paesaggio » umano, vero preludio della *Waste Land*.

Ma è naturale che Eliot non arrivasse a *Gerontion* d'improvviso. Fra la forma di *Prufrock* e quella di *Gerontion* c'è un abisso. Dal verso libero Eliot passa all'elisabettiano, da un ritmo compiaciuto, ricco ancora della musica simbolista, ad uno icastico, martellante. A rendere possibile quel mutamento c'erano stati gli esperimenti tecnici della quartina in gran parte dei *Poems 1920*. La forma obbligatoria della quartina costrinse Eliot a rendere più essenziale ogni espressione, a stringere un'immagine in non più di due versi. La sua poesia si fa più difficile ma anche più potente. Avviene così che anche la qualità della fantasia muta, e si viene formando poco a poco

lo scenario simbolico del *Waste Land*. Si perdono le ultime tracce di un ambiente identificabile (Boston), di un ricordo personale.

Vogliamo considerare dunque i *Poems 1920* come esperimenti — anche se qualche poesia è più di un esperimento —, perché sviluppano temi e motivi che si uniranno in una prospettiva coerente in *Gerontion*. Gli interessi problematici di Eliot vi sono già tutti indicati: il problema di una metafisica, il prospetto di una umanità caotica, il disegno ciclico della storia. Ogni poesia si svolge in un contrasto, si articola in una antitesi che indica il problema. La forma stessa della quartina, come nota acutamente George Williamson, sollecita il gioco delle antitesi. L'antitesi è appunto la caratteristica tecnica e fantastica di queste poesie, e l'antitesi anima la satira. Il tono di *Prufrock* era un'ironia stanca e amara, il tono dei *Poems* è una satira spregiudicata e a volte pesante.

In *The Hippopotamus* (1917) e in *Mr. Eliot's Sunday Morning Service* (1918) la satira è diretta alla Chiesa, o meglio alla decadenza della Chiesa; ma già vi è implicito l'interesse per il Cristianesimo. Come si può notare nella seconda di queste poesie:

Polyphiloprogenitive  
The sapient sutlers of the Lord  
Drift across the window-panes.  
In the beginning was the Word.

Dove è evidente il contrasto fra la misteriosa verità evangelica e l'organizzazione parassitaria che sembra essere divenuta la Chiesa, portatrice di quel seme. In *Whispers of Immortality* (1918) la satira nasce dall'antitesi fra la profonda umanità di Webster e Donne, che distinsero l'impronta metafisica nelle forme più umane, e Grishkin dall'odore felino, che conosce soltanto le Entità Astratte, un bisbiglio metafisico soffocato dalla carne. Il tono si è spostato, come si vede, verso una satira aperta della società: i compromessi e le mezze verità di *Prufrock* non sono più ammessi. Nelle poesie di *Sweeney* (1918-19) Eliot si serve del metodo mitico per descrivere la stessa umanità. Il metodo mitico è, per dirla con le sue parole, « a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary

history». Questo metodo sarà usato con diversa misura nel *Waste Land*; qui è tutto basato sull'antitesi fra una mitologia e la storia disordinata del suo tempo. La stessa struttura ad antitesi si ritrova in *Burbank* (1919): la storia è un ciclo di splendore e di decadenza; adesso siamo nella decadenza.

Il problema rimaneva sempre quello del significato e dell'ordine nella vita, significato e ordine che al poeta non era possibile riscontrare nella scena moderna, di cui il poeta doveva indicare l'« assenza ». E l'intenzione risultava moralistica. Il poeta dominava la scena dall'alto, creava caricature grottesche, faceva risultare da un contrasto l'insignificanza totale del mondo descritto. Fra il poeta e quel mondo si creava dunque un diaframma, e il gioco si faceva sempre più scoperto, l'antitesi scontata in partenza.

È solo in *Gerontion* che cade quel diaframma, perché, come abbiamo già visto, è solo in *Gerontion* che il poeta « scompare ». *Gerontion* è la denuncia di un'epoca: non più nella forma di una satira che commenta un mondo e lo incrina, ma in quella ben più terribile dell'autoritratto, in cui, se satira c'è, è un lineamento, un'increspatura, fa parte del ritratto, ma invece di provocarne il sorriso ne sottolinea l'espressione tragica. In *Gerontion* l'antitesi non è più contrasto fra due fatti, o diciamo pure due mondi; si interiorizza, diventa il momento drammatico della vita dello spirito, tempo di tensione con un problema dominante: l'accettazione o il rifiuto di una metafisica. Finora Eliot aveva energicamente impostato un'istanza morale, adesso risale alle origini della possibilità morale, e il problema gli si configura in termini di fede. Ma la fede non sarà accettata, la pioggia non verrà.

È così che l'intenzione di universalità trasforma l'ambiente bostoniano di Prufrock in paesaggio simbolico — *dry season, rocks, wind, rain* etc. formano il nuovo scenario —, definitiva sistemazione simbolica del « primo » Eliot. Con *Gerontion* egli è sfuggito alle insidie del simbolismo soggettivistico *fin de siècle*; se in *Prufrock* tendeva ancora verso immagini semidecadenti, in *Gerontion* ha già posto i termini sicuri del suo simbolismo. Un simbolismo elementare, evidente, che traduce in termini di perspicuità immediata le perplessità di una psicologia e di una sensibilità moderne.

In questo scenario essenzializzato, Gerontion, un vecchio, esprime la situazione di una civiltà attraverso un discorso, un monologo che si presume rivolto al Verbo. Gerontion non è « tipo », come Prufrock, né caricatura simbolica, come Mr. Apollinax e Sweeney; è ricettacolo di umanità, « medium » della sensibilità, degli intendimenti, del significato di una civiltà. Ed è la traduzione in poesia di uno dei capisaldi della sua poetica, la teoria della spersonalizzazione dell'arte, la convinzione che il poeta debba essere « mezzo », tramite, piuttosto che personalità. Se ci si permette l'immagine, Gerontion è un fotografo fotografato, perché è appunto tramite, mezzo, funzione della mente del poeta finta in un personaggio. Ma si sbaglierebbe a dedurne che sia soltanto lo schermo del poeta, perché è « anche » personaggio, un vecchio in un'arida stagione.

Here I am, an old man in a dry month,  
Being read to by a boy, waiting for rain.

Ma ricordiamo anche l'epigrafe, tratta da *Measure for Measure*, III, 1:

Thou hast nor youth nor age  
But as it were an after dinner sleep  
Dreaming of both.

Nel dramma di Shakespeare, il Duca, nelle vesti di confessore, dice a Claudio condannato a morte, che la vita non è degna di essere vissuta, e che inoltre non la si vive in realtà, ma vi si passa come in un sogno; e lo esorta a desiderare la morte, « to be absolute for death ». Questo ammonimento sottolinea la condizione umana di Gerontion, disperatamente attaccato, malgrado tutto, alla sua vita larvale. Isolati come sono, questi tre versi potrebbero assumere qualsiasi significato; a me pare che Gerontion ne conferisca loro uno desolato, di estrema rarefazione della realtà della vita (« Thou hast nor youth nor age »): non tuttavia evasione nel sogno, ma naufragio nell'inerzia.

La poesia è tutta un monologo, fin da quel « Here I am », che chiede individuazione e ascolto. La sua tensione è nell'attesa della

pioggia: un'attesa retorica e disperata, perché Gerontion e il suo paesaggio — da notare la stretta corrispondenza fra Gerontion e paesaggio, simile, come reciproca incidenza e rappresentazione, a quella che abbiamo visto fra Prufrock e il suo ambiente — attendono la pioggia, ma non ne vedono i segni e sanno che non verrà: perché pioggia significa già purificazione. Un'attesa inutile, disperata. E nell'attesa il vecchio ricapitola la sua vita, ci fornisce il perché della sua condizione:

I was neither at the hot gates  
 Nor fought in the warm rain  
 Nor knee deep in the salt marsh, heaving a cutlass,  
 Bitten by flies, fought.  
 My house is a decayed house.

È questa la coscienza dell'inerzia, di un passato non eroico, di un mito perduto. Gerontion è il primo dei « hollow men », perché non ha agito, non si è aperto al dramma (e bisogna ricordare l'assillo di Prufrock incapace di spingere « the moment to its crisis »), non si è rigenerato nella « calda pioggia ». Perciò la sua casa è in rovina. E nel simbolo della casa in rovina il poeta vuol dare il senso della fine di una civiltà, come farà poi, più drammaticamente, nell'ultima parte del *Waste Land*, dove cadranno le torri di Gerusalemme, Atene, Alessandria, Londra.

Segue la descrizione del paesaggio desolato e torna il motivo iniziale:

I an old man  
 A dull head among windy spaces.

Nell'arido paesaggio non si intravedono segni di pioggia perché è stato rifiutato, o volgarizzato, l'altro « segno », il miracolo del Verbo. La metafora si manifesta fin dall'inizio e sosterrà tutta la poesia: il paesaggio è in questo senso un paesaggio metafisico:

Signs are taken for wonders. « We would see a sign! »  
 The word within a word, unable to speak a word,  
 Swaddled with darkness. In the juvenescence of the year  
 Came Christ the tiger

In depraved May, dogwood and chestnut, flowering judas,  
 To be eaten, to be divided, to be drunk  
 Among whispers; by Mr. Silvero...

Alcune espressioni qui usate Eliot le ha prese da Lancelot Andrewes, da cui ricaverà in seguito altri motivi. « Vorremmo vedere un segno », la citazione è tratta dai Vangeli. In quello di Luca, XI, 29-31, Gesù così risponde ai Farisei che chiedevano appunto un segno della sua divinità: « Questa generazione è una generazione perversa; domanda un segno, ma non le sarà dato altro segno che il segno di Giona. Perché, come Giona fu un segno per i Niniviti, così il Figliuolo dell'uomo sarà un segno per questa generazione ». Il segno, l'unico segno è dunque il Figliuolo dell'uomo, il Verbo incarnato. Come è chiaro nel verso che segue: « il Verbo in una parola, incapace di dire parola, fasciato di tenebre »; fasciato di tenebre, perché è « la luce che risplende nelle tenebre, e le tenebre non l'hanno compresa » (*Giovanni*, I, 5).

Quel « segno » si è affievolito nei secoli, ma Gerontion ne « ricorda » la violenza primitiva, e ci dà l'altra « ragione » del suo desolato paesaggio. Nell'adolescenza dell'anno storico venne Cristo la tigre: l'attributo fissa il dilagare della nuova era, ne definisce l'irruenza a suo modo feroce (molti anni più tardi Eliot doveva sviluppare ampiamente questo tema in *Journey of the Magi* e in *A Song for Simeon*). Come abbiamo visto per i versi precedenti, anche questa espressione ha dietro di sé i Vangeli: « Sono venuto a gettar fuoco sulla terra e quanto desidero sia già acceso » (*Luca*, XII, 49); « Credete che io sia venuto a portare la pace sulla terra? no, io vi dico, ma la discordia » (*Luca*, XII, 51-3). Se mi soffermo particolarmente su questi versi è perché sono fra i più densi di tutta la poesia eliotiana: densi, ma chiari, e quindi potenti. Larghi brani dei Vangeli vengono rivissuti in una frase o in un semplice aggettivo: il Verbo fasciato di oscurità, Cristo la tigre. La parola si distingue come risultato sentimentale, ha dietro di sé un concetto, una storia, ma vive anche della vita drammatica che le concede l'accezione comune. Tigre, anche se attributo di Cristo, non perde il suo significato naturale; pur diventando concetto, rimane immagine. Ed è pro-

prio questo che Eliot ha mutuato dai « poeti metafisici », la simultaneità di concetto e immagine nella parola.

« Came Christ the tiger »: il verso si spezza, la tigre compie il balzo nel « depravato maggio ». Se « Cristo la tigre » è immagine di perspicuità più o meno immediata, « depravato maggio » è un'espressione più difficile a decifrarsi; il senso si farà chiaro solo nella *Waste Land*, il cui primo verso sarà il famoso « April is the cruellest month ». Maggio è depravato per il suo risveglio vitale, per la sua sensualità profana. Il mondo naturale è sempre visto con sospetto da Eliot, se il suo ciclico rivolgersi da stagione a stagione non sia integrato e assunto da uno schema spirituale (come avveniva appunto negli antichi riti della Fertilità e della Vegetazione), o se non sia « riscoperto » in un'atmosfera di stupore, come in *Ash Wednesday* e in *Marina*.

L'irruenza della « tigre » si spegne nei versi che seguono. Siamo tornati nel « dry month » di Gerontion. Il sacrificio adesso si compie fra bisbigli: questa parola, « whispers », ci rimanda ad una poesia già incontrata, *Whispers of Immortality*. Ma se in quella la scena contemporanea era grottesca, e vi imperava Grishkin « dall'amichevole dorso », qui i vari Mr. Silvero, Hakagawa etc. non sono maschere grottesche, non sono colti in un atteggiamento volgare o isterico, ma nella prospettiva contingente delle loro passioni o paure, senza una fiducia più ampia. Eliot ha abbandonato in *Gerontion* i modi caricaturali: la situazione umana parla da sé, e la caricatura ne incrinerebbe la sincerità.

Il mistero del Verbo si è dunque svilito nei secoli. E « vuote spole tessono il vento ». Di nuovo Gerontion localizza se stesso, e dice di sé: « I have no ghosts ». Egli ha perduto la paura nella ricerca (« terror in inquisition », come dirà più in là). Poi il tono si fa discorsivo, ma non perde per questo la sua drammaticità. È un'ampia, pessimistica considerazione della storia, in cui Gerontion cerca ancora una « ragione » — forse ai suoi occhi la più logica e definitiva — della sua condizione umana:

After such knowledge, what forgiveness? Think now  
History has many cunning passages, contrived corridors

And issues, deceives us with whispering ambitions,  
Guides us by vanities...

Think

Neither fear nor courage saves us. Unnatural vices  
Are fathered by our heroism. Virtues  
Are forced upon us by our impudent crimes...

Si può ben dire che il problema della storia fu per Eliot il grande problema che l'uomo deve porsi per conoscersi: storia naturalmente nel senso più ampio, storia dei fatti, della poesia, della religione. Tutta la storia doveva essere chiamata in causa per definire l'uomo moderno, e la sua stessa poesia doveva essere « provocata » da una misura comparativa che, correlando sentimenti, espressioni, testimonianze di tutti i tempi, ricavasse dal già espresso, dalle voci di un mondo lontano, la visuale e il senso del suo mondo, cui bisognava dare un profilo, una « verità » storica e poetica a un tempo. Questo mi pare il significato più vero delle tante citazioni e delle tante testimonianze che affollano la sua poesia.

Ma il problema della storia gli diventò ambiguo fra le mani perché tendeva a trasformarsi in problema metafisico. Certo, la storia aiuta a comprendere questa civiltà, a misurarla, a rinnovarla. Ma, al di fuori di questo rapporto passato-presente, tutta la storia cela in sé il grande interrogativo dell'esistenza, il perché primo. La storia diventa allora la parabola misteriosa il cui significato è avvicicabile solo attraverso postulati metafisici. Il mondo è sempre stato più o meno « terra desolata » (« I do not mean that our times are particularly corrupt; all times are corrupt », doveva scrivere più tardi Eliot in *Thoughts after Lambeth*, 1928); e allora questa civiltà più che essere definita dalla storia deve essere definita da una metafisica. Da questa ambiguità nasce in fondo il grande dilemma della *Terra Desolata* (civiltà desolata o storia desolata?); e a causa di questa ambiguità si verificò una brusca svolta, che sembrò a molti incomprendibile, nella poesia eliotiana.

La disquisizione di Gerontion è la denuncia di una storia sempre « attuale », caotica, ingannevole. Nella *Waste Land* rimarrà questa denuncia — « Stetson! You who were with me in the ships at Mylae! » — ma il passato tornerà anche, come in Sweeney e in

Burbank, a presentarsi come eroico e a misurare il presente. Si era creata un'ambiguità ineliminabile, che doveva sciogliersi solo quando Eliot dalla terra desolata si volse alla terra promessa, dal problema della storia al problema del tempo in cui si cela l'eterno (questo « distacco » è in fondo il motivo centrale di *Ash Wednesday*). E nell'ultimo Quartetto la disquisizione di Gerontion sarà finalmente dimenticata: « History is a pattern of timeless moments ». La storia è sì sempre « attuale », ma solo in quanto è assunta dalla prospettiva dell'eterno.

La visione di Gerontion è amara, priva di luce; la storia non manifesta disegni trascendenti, è una storia senza Logos, un labirinto ingannevole. Vizi e virtù sono puramente occasionali. Tutto diventa ambiguo, reversibile, problematico. Ed è così che la capziosità di Gerontion si incontra con l'inerzia degli « uomini vuoti ». Gerontion è un vinto e sa di esserlo: l'unica prospettiva che gli rimane è l'inerzia e il sonno, come indicheranno gli ultimi versi. Egli è cosciente della desolazione, ma « dopo tale conoscenza » non può uscirne, non può aprirsi di nuovo all'eterno: « I that was near your heart was removed therefrom / To lose beauty in terror ». E affonda nel « freddo delirio » dell'impotenza.

« The tiger springs in the new year. Us he devours »: la tigre balza nel nuovo anno, la nuova civiltà. L'attributo mostra adesso l'altra faccia, rivela un dio irato, diremmo il dio calvinista, venuto a distruggere un'umanità che non ha saputo accettare. Se Sweeney è il barbaro che non ha subito rivelazione, o l'ha dimenticata, Gerontion è la voce dell'umanità che ha subito ma non accettato.

Think at last  
We have not reached conclusion, when I  
Stiffen in a rented house...

E ogni volta che Gerontion torna al suo stato presente, alla sua tragedia, torna anche a indicarne le ragioni:

I have lost my passion: why should I need to keep it  
Since what is kept must be adulterated?  
I have lost my sight, smell, hearing, taste and touch:  
How should I use them for your closer contact?

Ma le sue divagazioni non fanno che perderlo, e non gli rimane che una domanda: « What will the spider do? » Il delirio crea la paura, e nella paura quasi la libidine dell'incubo:

De Bailhache, Fresca, Mrs. Cammel, whirled  
 Beyond the circuit of the shuddering Bear  
 In fractured atoms. Gull against the wind, in the windy straits  
 Of Belle Isle, or running on the Horn,  
 White feathers in the snow, the Gulf claims,  
 And on old man driven by the Trades  
 To a sleepy corner.

L'universo si disintegra, nomi umani turbinano oltre l'Orsa, un gabbiano vola controvento e le sue piume cadono nella neve, mentre il Golfo chiama. Nel contesto il Golfo sembra significare annullamento e ci rimanda all'epigrafe shakespeariana, all'ammonimento a essere « absolute for death ». Se è questo il senso, la morte si propone già — e nel *Waste Land* il senso si farà chiaro fin dall'inizio, fin dall'epigrafe in cui la Sibilla invoca la morte — come chiusura di un dramma impossibile. Ma Gerontion non accetta la morte. Nel caos, si immagina sospinto dagli Alisei verso uno « sleepy corner ». Anche l'incubo non è stato che un momento, una divagazione fra le altre, più terribile forse, ma senza svolgimento. La poesia termina com'era cominciata:

Tenants of the house  
 Thoughts of a dry brain in a dry season.

Fin da *Prufrock*, come si è visto, Eliot denuncia i « vizi » dell'epoca e parla di uomini che vanno senza mèta, ai margini della vita. Prufrock non sa più, o non vuole più, porsi la « domanda opprimente », arrivare al nocciolo dell'esistenza. Il dramma diventa farsa o naufraga nell'inerzia. Prufrock non è sicuro di nulla, pure non è Amleto: gli manca appunto il dramma. In *Gerontion* il tema arriva a maturazione. Il vecchio è perduto nel suo « freddo delirio », incapace di una azione, dedicato all'inerzia. Nel *Waste Land* il tema si svilupperà ancora, l'agire si identificherà con l'accadere, i dub-

bi di Prufrock e il delirio di Gerontion con l'ambiguità e la volgarità di tutto un mondo.

Eliot ebbe l'intenzione di pubblicare *Gerontion* come preludio del poema maggiore e solo dietro consiglio di Pound rinunciò all'idea. Strettamente collegate sono dunque le due poesie. *Gerontion* è la prospettiva soggettiva, problematica, capziosa della « evidenza » oggettiva del *Waste Land*. *Gerontion* vuol essere l'autocoscienza dell'umanità, *The Waste Land* ne sarà la « commedia », quasi nel senso dantesco del termine. Il personaggio Gerontion infine prelude a Tiresia, che sarà la matrice del *Waste Land*, tramite e specchio dell'umanità che vi si muove. Tiresia sarà un nuovo Gerontion, con in più l'esperienza del passato, di quel passato eroico a lui negato, un Gerontion che « combatté » a Tebe. In lui il « personaggio » della poesia eliotiana trova l'estrema realizzazione, ma anche il termine estremo, perché Tiresia viene a coincidere con l'umanità stessa, il suo ambiente con tutta la storia. « What Tiresias sees, in fact, is the substance of the poem », spiega Eliot nelle note. Tiresia « vede » la scena, pur essendo cicco, perché la « sa », l'ha già sofferta, la denuncia. Tiresia non predice il futuro, ma racconta la vita, in quanto il futuro per il vecchio indovino « throbbing between two lives » è già passato, appartiene a un paradigma perenne, non più all'ignoto: « And I Tiresias have foresuffered all / Enacted on this same divan or bed ».

In Tiresia dunque la crisi storica, di cui Eliot aveva fin qui indicato i termini, si inserisce nel problema umano di sempre. Tiresia infatti accentra in sé i due sessi, l'umanità e la sua storia, quasi a chiudere in sé definitivamente quello svolgimento dialettico che avevamo notato nei *Poems 1920*, ad assumere in sé ogni antitesi tra l'attualità e il mito, tra il presente e il passato, tra un'epoca e un'altra, tra una testimonianza e un'altra; ma rimane pur sempre un problema, il problema umano, sullo sfondo di un paesaggio eterno, in attesa della pioggia purificatrice. Per Eliot c'era da ricominciare: la crisi non apparteneva più al presente ma a tutta la storia, e doveva essere definita da una metafisica.

SANDRO SERPIERI

## L'ULTIMA COMMEDIA DI ELIOT

La prima impressione che si ha leggendo l'ultima opera teatrale di Eliot, *The Elder Statesman* (rappresentata nell'estate del 1958 a Edimburgo) è che essa non aggiunga nulla alle precedenti, anzi, si limiti a riprendere forme e formule che l'autore aveva già sperimentato in esse. Ancora una volta, come in *The Cocktail Party* e in *The Confidential Clerk*, viene presentato il problema del peccato (che è sostanzialmente peccato originale) e della redenzione, attraverso una presa di coscienza da parte del protagonista, una sua « ansia metafisica » che finalmente lo induce (dopo aver avuto una sua misteriosa « illuminazione ») a rivolgersi con serena fede verso la morte. Ancora una volta l'ambiente e i personaggi vogliono esser tratti dal mondo contemporaneo, sì che la commedia possa essere accettata dal grosso pubblico che frequenta oggi i teatri e recare proprio a quel pubblico, che Eliot presuppone agnostico, un messaggio cristiano. Ancora una volta la commedia vuol essere poetica, ossia in versi e con una densità allusiva che (secondo quanto Eliot ebbe a dire nel ben noto saggio *Poetry and Drama*) la prosa di per sé non sarebbe in grado di sostenere; ma d'altra parte con un metro e un ritmo così vicino a quello del linguaggio quotidiano da rendere quasi insensibile tale sua forma poetica. Infine, ancora una volta, per dichiarazione dell'autore stesso, la vicenda narrata prende come punto di partenza quella di una delle opere maggiori del teatro greco; allo stesso modo che *Family Reunion* echeggiava l'*Orestia*, *The Cocktail Party* riprendeva il tema di *Alceste* e *The Confidential Clerk* quello di *Ione*, la nuova commedia si ispira a *Edipo a Colono*.

Questa fedeltà ad un modello, o meglio ad un tipo, di composizione che Eliot si impose vent'anni fa dovrebbe trovare una sua giustificazione nei risultati raggiunti, soprattutto nel campo della poesia; altrimenti diviene formula condizionata da un « successo » di natura pratica. Di fronte a *The Elder Statesman* il problema critico che si pone è appunto questo: riesce l'autore, nei limiti che si sono

indicati, ad attingere alla poesia e a dire qualcosa di nuovo rispetto alle sue analoghe commedie precedenti? La presente nota si propone di trovare una risposta a tale domanda, dando come scontati i risultati e le intenzioni delle opere che hanno preceduto l'ultima.

Converrà dunque anzitutto esaminare quello che a molti critici è sembrato il motivo nuovo della commedia: la presenza di un sentimento d'amore fra i giovani protagonisti, che una volta tanto non è torturato o frenato da interiori roveli. Monica e Charles, fidanzati all'inizio della commedia, si uniranno alla fine, senza che il loro sentimento sia turbato da alcun dubbio metafisico. Se è vero che questa mancanza di complicazioni potrebbe indicare una raggiunta serenità da parte dell'autore, che ad essa nelle opere precedenti non si era neppure lontanamente avvicinato, è anche vero che l'espressione poetica di tale sentimento rimane tutta esteriore e generica. Si veda infatti il luogo ove esso si afferma compiutamente, nelle battute finali della commedia:

*Charles:* Oh my dear,  
I love you to the limits of speech, and beyond.  
It's strange that words are so inadequate.  
Yet, like the asthmatic struggling for breath,  
So the lover must struggle for words.

*Monica:* I've loved you from the beginning of the world,  
Before you and I were born, the love was always there  
That brought us together.

Ove non si può non constatare l'impiego di formule trite da romanzo sentimentale, e il dato patetico è costituito semmai dal rovello non dei personaggi ma dell'autore stesso per trovare parole atte ad esprimere un sentimento che egli non sembra conoscere. Ed infatti subito dopo, a conclusione della scena e dell'opera, egli ripiega sull'artificio della enunciazione ritualistica: la suggestione è affidata al potere evocativo di un ritmo verbale modellato su quello delle formule liturgiche:

*Monica:* Age and decrepitude can have non terrors for me,  
Loss and vicissitude cannot appal me,  
Not even death can dismay or amaze me

Fixed in the certainty of love unchanging.

I feel utterly secure

In you; I am part of you. Now take me to my father.

È questo senza dubbio il passo formalmente più compiuto e sapiente dell'opera, un passo in cui Eliot dimostra il suo assoluto dominio del mezzo espressivo, la sua raffinatissima sensibilità per i valori ritmici e musicali del « periodo » poetico. Eppure anche qua si ha l'impressione di una maestria tutta esteriore, di sentire qualcosa che si era già sentito, allo stesso modo che gli operisti dell'Ottocento riutilizzavano in più di un'opera la stessa aria musicale, cambiando le parole e lasciando inalterato lo spartito. C'è insomma una certa meccanicità nello stesso procedimento poetico, che si riflette negativamente sulla genuinità del sentimento che dovrebbe condizionarlo. L'amore senza complicazioni di Monica e Charles rimane un fatto in cui il lettore o lo spettatore è invitato a credere, non diviene una sua esperienza. Ben più trepida, sentita e piena di sottili sottintesi era l'irrealizzata scena d'amore fra Lucasta e Colby in *The Confidential Clerk*.

Di per se stessa la mancata realizzazione drammatica e poetica delle scene d'amore fra Monica e Charles non conterebbe molto, dato che il tema di *The Elder Statesman*, come vedremo, è un altro. Essa acquista importanza però sia perché tali scene sono collocate in taluni di quelli che dovrebbero essere i fulcri dell'azione scenica, sia perché il ricorso in esse a procedimenti meccanici, a formule ed artifici di mestiere è caratteristico anche del resto della commedia. Mancando dunque quell'elemento di novità sul piano emotivo che avrebbe giustificato la composizione della nuova commedia, conviene vedere in qual maniera e con quale efficacia Eliot abbia qui ripreso i modi e le idee che aveva già espresso nelle commedie precedenti.

Anzitutto il tema del peccato e dell'espiazione attraverso la presa di coscienza della condizione umana di fronte alla divinità. Il peccatore qua è un anziano uomo politico, Lord Claverton, ormai prossimo a morire di uno di quei mali dignitosi che permettono al paziente di apparire fino alla fine nelle migliori condizioni fisiche e psichiche. Il suo passato gli si materializza davanti con la ricomparsa di due compagni di giovinezza, e con essi si riaffacciano le sue colpe.

Ma non si tratta più, come per lo Harry di *Family Reunion*, di un omicidio, né, come per la Celia di *The Cocktail Party*, di adulterio. I peccati di Lord Claverton si riducono al non aver dato assistenza ad un uomo travolto dalla sua automobile (ma l'uomo era già morto prima di esser investito), e al non aver sposato una donna leggera (che del resto, per la sua natura mercenaria, era stata ben lieta di accontentarsi della corresponsione di una generosa somma per i danni morali). Come si vede, questa volta Eliot ha voluto indicare che i peccati che contano non sono quelli più vistosi, ma sono proprio quelli segreti e che quasi riusciamo a giustificare di fronte a noi stessi perché inesistenti o facilmente riscattabili dalla giustizia umana. Son queste le colpe segrete che devastano e corrompono l'anima. Drammaticamente tuttavia l'esemplificazione data da Eliot risulta inefficace e perfino un poco ridicola, con quel suo minimizzare progressivamente l'entità del peccato commesso. Si direbbe che l'autore stesso voglia sottrarsi al senso dell'umano fallire. E perfino accettando lo schema di valori che Eliot va da venti anni proponendo nelle sue commedie, si rimane un po' delusi e perplessi vedendo come questa volta il protagonista assuma un atteggiamento del tutto passivo: a differenza di Harry (*Family Reunion*), di Celia (*The Cocktail Party*), di Colby (*The Confidential Clerk*), Lord Claverton al termine di *The Elder Statesman* non si dedica ad una missione redentrice, ma si limita ad avviarsi serenamente verso la morte, pago di aver riscattato le sue colpe, non riparando ad esse ma semplicemente riconoscendole di fronte a coloro che ne sono stati testimoni; che sembra una maniera piuttosto facile di addormentare la propria coscienza morale. Ed è singolare per di più l'assenza di ogni senso sociale, di responsabilità verso i propri simili. Si direbbe che il protagonista, e con lui l'autore, vada appagandosi ormai di una vita puramente contemplativa, che ignora la virtù dell'azione: significativo in proposito l'atteggiamento assunto nella commedia da Lord Claverton verso il proprio figlio buono a nulla. Claverton lascia che egli vada a cercar fortuna all'estero e non ha per lui quasi alcun moto di umana comprensione e simpatia; eppure è proprio la condizione del figlio che andrebbe rimproverata a Claverton, da chiunque ab-

bia un minimo senso dei valori sociali, come la sua maggior colpa. Il misticismo di Eliot ha dunque compiuto la sua parabola. È giunto alla sua enunciazione più astratta, severa, egoistica; l'aspirazione metafisica ha raggiunto l'estremo dell'asocialità, o meglio dell'antisocialità. Il protagonista della sua commedia diviene così — nel tentativo di esprimere superiori aspirazioni metafisiche — disumano al pari dei mistici eroi dell'*Axel* di Villiers de l'Isle Adam o del *Parisfal* wagneriano, quegli eroi che furono i decadenti modelli del primissimo Eliot, quand'egli era ancora studente a Harvard. Si è compiuto insomma, sul piano morale e sociale, quel processo involutivo che aveva avuto inizio per Eliot nel 1927, al tempo della sua famosa dichiarazione di fede anglocattolica, classicistica e monarchica. Cesato il conflitto interiore, raggiunto un disumano approdo di astratta certezza mistica, la poesia di Eliot non può più avere un contenuto autenticamente drammatico: rimane enunciazione e divulgazione di principi accettati con una intransigenza forse tanto più assoluta in quanto Eliot ha conservato nell'intimo quella tendenza al rigore dottrinario derivatagli dalle sue origini americano-puritane.

Un altro segno di intransigenza, o di alterigia intellettuale, è rappresentato dalla deliberata condiscendenza con cui Eliot si rivolge al suo pubblico. Tale è la disistima che egli nutre per le capacità intellettive del frequentatore medio delle sale di spettacolo, che egli si sente in dovere di presentargli un mondo quale lo spettatore dovrebbe conoscere, il mondo in cui egli dovrebbe muoversi, la società contemporanea. Ma quale società? Anche in ciò si vede il progressivo distacco di Eliot dalla realtà autentica della vita. Come e più che nei drammi precedenti l'ambiente è falso: presenta la vita oziosa di personaggi senza alcuna preoccupazione economica e sociale, che si muovono fra ricche case, grandi alberghi, cliniche di lusso. È una società mitica, quale poteva rispondere forse alla realtà venti o trenta anni fa, ma ora esiste solo negli stampini polemici della propaganda comunista, nel falso mondo di « evasione » delle commedie di Noel Coward, o in certi provinciali film comici inglesi. È curioso vederla qua presentata e accettata come condizione reale, senza neppure quella funzione di critica sociale che ne riscatta in parte la falsità

quando viene sfruttata da intransigenti marxisti. Si veda l'inanità di una battuta come questa, «brillante» alla maniera di Coward o peggio di Woodhouse:

It was a perfect lunch.  
But I know what men are — they like to show off.  
That's masculine vanity, to want to have the waiters  
All buzzing round you: and it reminds the girl  
That she's not the only one who's been there with him.

È il tono frivolo già usato nelle due commedie precedenti, ma ormai ripetuto stancamente e fine a se stesso, senza più l'inquietante ironia dei colloquialismi di *Sweeney Agonistes*, e senza neppure più il gusto intellettuale dell'imitazione di una maniera vecchiotta (come l'imitazione di *The Importance of Being Earnest* del Wilde in certe scene di *The Confidential Clerk*). Quel senso del giuoco di spirito e del paradosso wildiano, che dava vivacità e un certo senso di *humour* alle altre commedie, è qua ridotto a povere battute di dubbio gusto come questa:

And you wished to be Lord Claverton  
Also, to hold your own with Mother's family —  
To lord it over them, in fact.

Anche il *saving grace* del *humour* è dunque assente o quasi dalla commedia — e d'altra parte quando Eliot cerca di raggiungere una altezza tragica rischia di cadere nel più vieto e ottocentesco «melodramma»:

Michael! How can you speak to Father like that?  
Father! What has happened? Why do you look so angry?

Eppure l'intenzione di Eliot nello scrivere *The Elder Statesman* era quella di presentare in forma di commedia brillante contemporanea un alto tema tragico. Lo dimostra la scelta della tragedia greca da lui indicata come fonte prima di ispirazione: l'*Edipo a Colono*. Scelta che si direbbe condizionata dall'età stessa dell'autore, che comprensibilmente preferisce il tema della vecchiaia alle passioni della maturità. Un tema del genere comporta la rinuncia al lieto fine che aveva caratterizzato i drammi greci (*Alceste* e *Ione*) scelti da Eliot

a modello delle due commedie precedenti; comporta una nuova austerità di trattamento. Ma quando si voglia tradurre l'austerità greca in termini di linguaggio convenzionalmente teatrale di oggi (o meglio di ieri, poiché Eliot come si diceva, si è fermato alle forme teatrali di prima del 1940, e sembra inconsapevole della nuova vitalità linguistica del teatro dopo le esperienze di un Tennessee Williams o di un John Osborne), si rischia di cadere in una vuota solennità che appanna l'elemento comico e (unita alla deliberata volontà di sdrammatizzare il discorso) è insufficiente a suggerire un'autentica grandezza tragica. Questo rischio non è stato evitato da Eliot: il risultato da lui ottenuto è stato dunque quello di produrre un'opera impersonale e antidrammatica, di tono sostanzialmente piatto e opaco. Nel suo ormai celebre saggio di quarant'anni fa sull'*Amleto*, Eliot aveva scandalizzato i suoi lettori sostenendo che l'opera shakespeariana era *an artistic failure* perché Shakespeare non era riuscito, una volta tanto, a trovare un « correlativo oggettivo » all'emozione del personaggio: immagini e fatti esterni non si adeguavano alla emozione del protagonista, emozione che rimaneva perciò « inesprimibile in quanto in eccesso rispetto ai fatti quali sono ». Quasi per contrappasso di quelle dichiarazioni che furono considerate (e credo che siano, nei confronti dell'*Amleto*) esagerate ed ingiuste, Eliot si trova ora esattamente nella stessa situazione: i fatti e la situazione della sua commedia non sono un sufficiente correlativo oggettivo dell'altissima emozione che l'opera dovrebbe esprimere — quella emozione che invece Eliot stesso aveva saputo magistralmente comunicare in una breve poesia del 1920, una poesia che rimarrà fra le sue più alte e perfette: *Gerontion*.

*Gerontion* era davvero la tragedia della vecchiaia in tutto il suo pathos e il suo orrore. Gerontion, nella sua stanza d'affitto, torturato da perplessità metafisiche, sotto il peso della storia e della sua vacuità, abbandonato perfino dai suoi fantasmi, era figura nobilmente tragica. Con il suo passato torbido, la sua sorte meschina, egli era davvero, alla fine dei suoi giorni, « una testa vuota fra spazi spazzati dal vento », in una casa cadente senza alcun calore di affetto. Di fronte a lui quanto falso e ridicolo appare questo Lord Claverton

che, nel conforto della sua ricca casa, circondato dall'affetto della figlia e del futuro genero, esclama:

What am I waiting for  
In a cold and empty room before an empty grate?  
For no one. For nothing.

E mentre Gerontion soffre per le mancate sofferenze di una vita battaglica che non ha avuto, ed è trascinato da un vento senza scopo ai limiti estremi del mondo fra geli e ardori insostenibili, Lord Claverton menziona gli stessi concetti, ma solo per rivolgere un rimprovero al figlio:

If you had some aim of high achievement,  
Some dream of excellence, how gladly would I help you!  
Even though it carried you away from me forever  
To suffer the monotonous sun of the tropics  
Or shiver in the northern night.

Quel che in Gerontion era un tormento purgatoriale dantesco, è qua la considerazione egoistica di un padre che vuol liberarsi del figlio che gli dà dei fastidi. Il contrasto fra Gerontion e Lord Claverton è certo in parte deliberato: infatti i *backward devils* che tormentavano l'uno, sono divenuti per l'altro *prudent devils*. Ma insieme al dubbio e al tormento di Gerontion è scomparsa anche la sua poesia.

E invero quel tanto di poetico che si può trovare qua e là in *The Elder Statesman* (qualche frase ed espressione, qualche ritmo felice) non è che debole eco di poesie e drammi precedenti. *Gerontion*, *The Waste Land*, *Family Reunion*. Ma si guardi quanto tali echi, estratti dai loro contesti, e deliberatamente « volgarizzati », siano impoveriti: basta confrontare la quarta sezione del *Waste Land* (« Morte per acqua ») con questa chiara eco, una nuova versione dell'episodio del mercante fenicio annegato:

Poor ghost! reckoning up its profit and loss  
And wondering why it bothered about such trifles.

Quel che era implicito nel *Waste Land* è qua « spiegato »; ma cosa rimane del potere di suggestione dell'originale, ossia della sua poe-

sia? E le splendide immagini che ripetutamente si raggruppano attorno al motivo del « momento di rivelazione » nei *Four Quartets*, si riducono qua a parte di un sermone esplicativo:

I feel at peace now.  
 It is the peace that ensues upon contrition  
 When contrition ensues upon knowledge of the truth.  
 Why did I always want to dominate my children?  
 Why did I mark out a narrow path for Michael?  
 Because I wanted to perpetuate myself in him.  
 Why did I want to keep you to myself, Monica?  
 Because I wanted you to give your life to adoring  
 The man that I pretended to myself that I was,  
 So that I could believe in my own pretences.  
 I've only just now had the illumination  
 Of knowing what love is. We all think we know,  
 But how few of us do! And now I feel happy —  
 In spite of everything, in defiance of reason,  
 I have been brushed by the wing of happiness.

La poesia insomma è la grande assente nel nuovo dramma di Eliot. Se *The Elder Statesman* ha una sua funzione è quella di servire da nota a piè di pagina alle opere poetiche precedenti di Eliot, sia per spiegare in parafrasi (in parole veramente « povere ») talune intuizioni che inizialmente erano state genuinamente poetiche, sia per indicare una nuova interpretazione, più fredda e dogmatica, di quelle intuizioni. L'unico elemento nuovo è forse l'insistenza sul cambiamento dei nomi dei personaggi (come in *The Confidential Clerk* lo era stato l'insistenza sullo scambio di paternità dei personaggi). Lord Claverton si chiamava prima Richard Ferry, Federico Gomez e Mrs. Carghill (che hanno in questa commedia la funzione di « angeli custodi » affidata a Julia e ad Alec e allo psicanalista in *The Cocktail Party*) avevano anche loro altri nomi, e più di un nome ciascuno. È questo un artificio emblematico piuttosto efficace per indicare la pirandelliana ricerca della identità umana che è un altro tema dell'opera.

Ma anche ciò non riscatta *The Elder Statesman* dalla sua fondamentale impoeticità, e dall'impressione che esso sia destinato a rimanere come una fredda e arida enunciazione programmatica divul-

gativa di un atteggiamento assunto dall'autore nei confronti dei problemi dello spirito. Eliot sembra aver trovato la soluzione a tali problemi in una sorta di misticismo laico e conservatore, averli razionalizzati in uno schema rigido di condotta che si impone dall'esterno senza alcuna partecipazione sentimentale. C'è da domandarsi se questo arido dogmatismo non sia un altro *Waste Land* in cui l'autore si è confinato — un *Waste Land* non più poetico ma intellettuale, personale e (almeno per lui) confortevole, al punto da fargli dimenticare quella pienezza emotiva da cui nasce la poesia.

GIORGIO MELCHIORI

## WISTARIA: LE IMMAGINI IN FAULKNER

1. Poiché il teatro del Faulkner è fondamentalmente il Sud, o meglio una regione di esso, fin dai primi lavori il glicine, in quanto elemento di paesaggio, è stato colto e fissato. Ma non subito lo scrittore lo isola, lo individua. Perché il glicine diventi, come in *Absalom, Absalom!*, presenza di fondo, è necessaria una lunga elaborazione. Questa interessa soprattutto la sensibilità coloristica nella prosa di Faulkner ed è in parte storia del suo stile. Non che il suo punto di arrivo sia segnato dal concretarsi dell'importanza del glicine. Essa non costituisce il graticcio a cui si sostenga il solo glicine. Per restar nello spirito dello stesso Faulkner, possiamo dire che vi sono altri rampicanti, e spesso più forti, così come nella casa dei Sartoris, in *Sartoris*, un risoluto rosaio viene pian piano sopraffacendo il glicine con cui divide il sostegno. L'elaborazione formale procede per conto proprio, e appena ogni tanto una sua tappa coincide con i momenti del glicine: ma questi momenti non si spiegano che in coerenza con la sensibilità del colore e il suo riflesso nello sviluppo dello stile.

Già il primo romanzo, *Soldier's Pay*, scritto a New Orleans il 1925 e uscito il 1926 a due anni di distanza dal primo volume di poesie, *The Marble Faun*, rivela la sensibilità del colore. È del resto dello stesso periodo neworleanese l'affermazione del Faulkner contenuta in uno dei pezzi pubblicati sul *Double Dealer* e poi riuniti nel volume *Salmagundi*, secondo la quale egli, scoperto Swinburne all'età di sedici anni, lo avrebbe letto « not for sex, for there is no sex in Swinburne, but for his 'eroticism in form and color and movement' »<sup>1</sup>. C'è per il Faulkner, appunto a New Orleans, l'aria eccitante del Vieux Carré, « its Southern European atmosphere », « an atmosphere of richness and soft laughter »<sup>2</sup>, con l'enorme quan-

<sup>1</sup> Cit. da W. V. O'CONNOR, *The Tangled Fire of W. Faulkner*, Minneapolis 1954, p. 23. Cfr. anche T. S. ELIOT, *Swinburne as Poet*, 1920, in *Selected Essays*, London 1953, alle pp. 326 e 327. Si richiama al saggio dello Eliot su Swinburne NEMI D'ACOSTINO, « W. Faulkner », in *Studi Americani*, I, Roma 1955, p. 289.

<sup>2</sup> W. FAULKNER, *Introduction a W. SPRATLING, Sherwood Anderson and Other Creoles*, 1926, cit. da O'CONNOR, *op. cit.*, alle pp. 22 e 169.

tità di artisti a ubbriacarsi di quella ricchezza e di quel riso, a raziare colori e linee, e lui in giro per le strette vie non solo immagazzina il materiale di atmosfere da cui tanto più tardi — dopo la prova di *Mosquitoes* — si genereranno le voluttuose cadenze della New Orleans dell'*Absalom*, ma su temi di colori e linee si esercita immediatamente con *Soldier's Pay*. La Charlestown di *Soldier's Pay* non è suggerita in alcun modo da New Orleans. Potrebbe invece essere scambiata per la Jefferson del ciclo di Yoknapatawpha avendone molti o tutti gli attributi fisici. Quello che New Orleans presta a *Soldier's Pay* è la spontanea profusione, o proliferazione, di colori; non può prestare i colori, che nel romanzo debbono essere, e sono, diversi. Così tutto *Soldier's Pay* è un abuso di colori. I personaggi si muovono con occhi insistentemente gialli o verdi o neri, con capelli rossi o neri o addirittura « of no particular color » (p. 120)<sup>3</sup>, con vestiti bianchi o neri o azzurro pallido o pallido lilla. Il colore dei vestiti ha, anzi, una importanza non trascurabile: Cecily Saunders, la giovane fidanzata di Donald Mahon, di rado si allontana dal bianco<sup>4</sup>, restando pur sempre nella gamma dei toni chiari, mentre la signora Powers, vedova di guerra, la vediamo realizzarsi calata in un suo nero non assunto come bandiera di lutto o sacrificio ma scelto con positiva tranquilla consapevolezza, senza la sfida dell'« eternal black » di Rosa Coldfield nell'*Absalom*<sup>5</sup>. Le due protagoniste di *Soldier's Pay* si differenziano anche per capelli: rossi in Cecily, con la quale si prepara fisicamente e moralmente il tipo di Temple di *Sanctuary*, e neri nella Powers, che anticipa alcuni tratti fisici e spirituali di Narcissa Benbow. Tuttavia la caratterizzazione ottenuta con tali dati esterni (il colore degli occhi, dei capelli, dei vestiti) rimane superficiale, meccanica, mentre più caratterizzante è in sé l'assenza di un colore particolare nei capelli della serva dei Mahon innamorata

<sup>3</sup> W. FAULKNER, *Soldier's Pay*, New York 1926.

<sup>4</sup> Altri personaggi vestiti di bianco: Narcissa in *Sartoris* e in *There Was a Queen* e in *Sanctuary* e la trovatella di *Mistral*. Sul fascino esercitato dal bianco cfr. gli espliciti passi di *Mistral* in *Collected Stories of W. Faulkner*, New York 1950, pp. 869 e 870. Una giovanissima comparsa in *Sartoris*, New York 1951, è anch'essa « in her simple, verginal white » (p. 184). Cfr. in *Sartoris* e in *Sanctuary* Belle madre e Belle figlia.

<sup>5</sup> W. FAULKNER, *Absalom, Absalom!*, New York 1951, p. 7. Un personaggio in nero, ma un nero diabolico, sarà Popeye in *Sanctuary*.

di Donald. Questa ragazza scontrosa, forte, ma destinata a restare in ombra tra figure femminili di maggior impegno, non ha bisogno di un colore particolare per i suoi capelli (p. 120). Però il nero della Powers nel taglio dritto dell'abito acquista efficacia se lo si accosta alle altre componenti di caratterizzazione. Per quanto alla fine la saldezza interiore della donna risulti immobilità, schema, si deve riconoscere un certo rigor di logica nel modo come la Powers è presentata: pochi cenni essenziali e schietti. Le parole, i movimenti, i pensieri di lei rispondono alla linea dritta e semplice dei vestiti che ella indossa. Ma anche i pochi cenni descrittivi dell'autore hanno una singolare linearità. Per quel che riguarda Cecily, invece, l'autore batte una strada pericolosa. Egli scambia la fatua inconsistente fragile preziosa vitalità animale di Cecily con la necessità di una scrittura altrettanto artefatta, preziosa, composita. In tale scrittura (che rimarrebbe gioco se in essa, come in tutte le caratterizzazioni del romanzo, non bilanciassero i risultati negativi una intensità repressa la quale riscatta personaggi e vicenda in una vita fantomatica, d'un automatismo pauroso, di grande forza poetica), le note cromatiche hanno un solo motivo di essere: rientrano nel mondo vuoto e fallace e squisito di Cecily, nella sua nervosa acerba giovinezza.

Se dai personaggi passiamo ad osservare l'ambiente in cui vivono, la natura in mezzo alla quale agiscono, notiamo che i piccoli blocchi di pittura non si fondono a conquistare e immergere e colorare di sé persone e cose e colorarsi delle ansie e dei problemi umani. Non che questo ci indichi una posizione polemica dell'autore, la denuncia di una natura estraniata, assente, indifferente ai fatti degli uomini<sup>6</sup>. Solo che i tocchi di colore sono dati con un gusto sensuale che appaga l'occhio, ma non fanno corpo con la sostanza del racconto. La natura è affrontata come un'esperienza soprattutto pittorica; quando l'autore cerca di studiare e ricavare il paesaggio, le cose, non ottiene che un risultato scenografico. Dal 1929 in poi lo scrittore riuscirà spesso a fondere personaggio e paesaggio, a far coincidere il piano della natura-ambiente con il piano della natura-umanità. Intanto, però, i

<sup>6</sup> Cfr. invece in H. M. CAMPBELL e R. E. FOSTER, *W. F., A Critical Appraisal*, Norman (Oklahoma) 1951, il cap. *Imagery*, scritto dal Campbell.

personaggi di *Soldier's Pay* sono ancora privi di un loro tempo, di una loro atmosfera. Questo avverrà anche con *Mosquitoes*. Quando in *Mosquitoes* il Faulkner scrive che « Pontalba and the cathedral were cut from black paper and pasted flat on a green sky »<sup>7</sup>, ripetendo con tale immagine un modo già sfruttato in *Soldier's Pay* (« leaves were as though cut with scissors from green paper and pasted flat on the afternoon » - p. 151) sentiamo che sempre, o quasi, nei due romanzi gli elementi di sfondo sono *ritagliati* da qualche carta colorata, brillante, perciò mancano di vita. In Lawrence l'accesso cromatico che distingue certe pagine deriva da una calda commossa partecipazione del personaggio alla bellezza della natura. Ma quando nel Faulkner di *Soldier's Pay* leggiamo che « The intermittent shadows of young leaves were bird cries visible » (p. 58), o che « flowers bloomed like girls ready for a ball, then drooped in the languorous fulsome heat like girls after the ball » (p. 281), o che « Afternoon lay in a coma in the street, like a woman recently loved » (p. 151), dobbiamo concludere che le immagini sono capricci di stile, virtuosismi dell'autore. Che poi da parte dell'autore la conoscenza del mondo dei Mahon e della Powers e di Gilligan e dei Saunders e di George Farr sia visione prima che intuizione, cosicché egli lavori dall'esterno piuttosto che dall'interno, lo si può giudicare dai tanti rilievi che sono dati come fatti pittorici (a pennellate) oppure rapportati a fatti pittorici. Ad esempio: « After the immaculate naked morning, the interior of the hall vortexed with red fire » (p. 65) o « Roses were slashed upon green bushes, roses red as the mouth of courtesans, red as Cecily's mouth » (p. 232); e « Pigeons... slanting like smears of paint » (p. 181) o « Pigeons slanting... like smears of soft paint » (p. 184) o « pigeons... like silver and slanting splashes of soft paint » (p. 104)<sup>8</sup> con l'immagine creata da « splashes » che ritornerà, ma fuggevole, nelle pagine finali di *The Town*, quelle del cimitero e della tomba di Eula Snopes.

<sup>7</sup> W. FAULKNER, *Mosquitoes*, New York 1927, p. 14.

<sup>8</sup> In *Absalom*, p. 31: « in the same steeple where descendants of the same pigeons strutted and crooned or wheeled in short courses resembling soft fluid paintsmears on the soft summer sky ».

Alcuni punti possono ingannevolmente evocare l'intensa vivacità cromatica di una Mansfield: ma nelle pagine della Mansfield i colori *fanno parte* del testo; nel Faulkner sono la miniatura delle lettere capitali. Tuttavia a volte certe coincidenze sorprendono: l'albero di *Soldier's Pay* che è visto dall'autore come una *fontana* interrotta per sempre, *acqua* scolpita, richiama le foglie nuove che al di sopra della testa di Henry, in *Something Childish But Very Natural*, fremono « like *fountains* of green *water* steeped in sunlight »<sup>9</sup>. Può inoltre la sensibilità del lilla e del lavanda e del viola non valere, sul momento, che per un ricordo tenue e casuale delle ore e delle luci violette dell'Eliot; possono l'intreccio stesso e lo stile risentire dell'aperta imitazione di mode e correnti letterarie contemporanee o anteriori di pochi anni. Però in tutto urge una tensione che dà allo stile e all'umore delle pagine un carattere compulsivo: lo stesso carattere che formerà l'impasto di parte di *Mosquitoes*, con meno mordente, e poi troverà l'impiego migliore in alcuni capitoli di *Sartoris* e *Sanctuary*, infilando cioè la strada maestra verso la tecnica di deformazione che tanto spesso sarà scambiata, dai critici, per realismo. Già quel ritagliare con le forbici le immagini colorate e disporle intorno al personaggio, mentre suggerisce la presenza dell'artificio, come la volontà di uno svolazzo, dà alla pagina qualcosa di statico e ineluttabile, fisso e allucinato come quinte e fondale in teatro in mezzo ai quali ci si aspetta il movimento e la parola — alta — dei personaggi; non solo, infatti, si avverte il *vacuum* (e *vacuum* è vocabolo faulkneriano), ma anche si sente che questo *vacuum* deve essere riempito. Certo la natura non preesiste sempre al personaggio; tuttavia è come preesistesse sempre, per la necessità da parte dell'autore di *shedare* un'azione in un'ora, in un tempo, in un ambiente: il che frantuma la prosa. Ma la prosa si frantuma anche per l'uso dei diversi accorgimenti: il punto di vista, dislocazioni improvvise, interruzioni, sguardi retrospettivi, salti da un personaggio all'altro, colpi di scena, e sono — tutti — il temperamento della pagina, non

<sup>9</sup> Quando non è indicato il contrario, i corsivi sono miei. K. MANSFIELD, *Something Childish But Very Natural*, in *The Doll's House*, Albatross 1947, p. 117. Cfr. altro passo in *Soldier's Pay*, p. 151. Un nostro poeta contemporaneo, Libro De Libero: « Alberi »: « Alberi, o voi scroscianti di foglie / come d'acqua verdi fontane ».

mero capriccio. Insieme con questo temperamento — che nonostante gli echi, le scopiazzature, i ricordi, i plagi, *suona* già faulkneriano — il delirio polveroso delle rondini e dei passeri, le nuvole dense e rigonfie come panna montata, l'aprile turgido, i negri e i muli, la polvere lenta al passaggio dei muli, i cedri del cimitero, la spalliera del glicine, il rumore della falciatrice costituiscono già gli elementi della fantasia del Faulkner. Tra gli altri, appunto, il glicine. È qui infatti che il glicine comincia la sua parabola, ma ancora immerso e confuso con tutti i grezzi materiali che il grosso torrente del Faulkner trascina con sé.

2. Carattere essenziale di *Soldier's Pay* è dunque la sensibilità del colore, il gusto fondamentale visivo della natura. Ma già il Faulkner tenta, anche se in modo sporadico, di conglobare nell'esperienza visiva diverse esperienze. « The intermittent shadows of young leaves were bird cries made visible and sparrows in ivy were flocks of sunlight become vocal » (p. 58)<sup>10</sup>: forzando l'effetto egli vuol rendere il dato visivo attraverso il suono e il suono attraverso il dato visivo. Questo per ottenere una incandescenza dell'uno e dell'altro. Ma entrambi rimangono rigidi, come altrove rimane rigida, non concreta, la nota dei fili d'erba e delle foglie che perdono le loro forme solide divenendo forme sonore. Né riesce la fusione nell'immagine: « Sucking silver sound of pigeons » (p. 184), immagine che non si ferma qui, incalza ed insiste e si distende infine nel dato visivo: « pigeons slanting to and from the spire like smears of soft paint on a cloudless sky » (p. 184). In due nuovi esempi abbiamo il passaggio da una immagine ben chiara, distinta nei suoi membri (« Sparrows in a *final delirium* in the *dusty elms* » - p. 185), ad una più rapida e sintetica (« The sparrows completed a *final dusty delirium* » - p. 186)<sup>11</sup>, senza dubbio la più felice, anche perché fruisce dell'iterazione.

In tutti questi esempi si possono quindi controllare i primi tentativi del Faulkner di superare l'impressione ricevuta mediante gli

<sup>10</sup> Cfr. con *Sartoris*, p. 55: « a steady golden sound, as of sunlight become audible ».

<sup>11</sup> 1<sup>a</sup> pagina dell'*Absalom*: « sparrows(...)making a dry vivid *dusty* sound ».

occhi nutrendola del contributo apportato dagli altri sensi. Sono i primi passi verso il tragico momento *grigio* di Quentin Compson in *The Sound and the Fury*, o verso la giornata grigia, la grigia estate, il grigio anno, la grigia luce di Temple nei giardini del Lussemburgo (*Sanctuary*). Essi, più che gli scarsi accenni al glicine, sono l'inizio della parabola del glicine. Come elemento, infatti, il glicine appare indifferenziato tra gli altri. Quello che importa è che cominciano però a prepararsi i moduli stilistici nei quali la sua parabola si svolgerà. Poiché in *Soldier's Pay* il Faulkner si serve di due estremi di immagini: con i due estremi intendiamo le immagini totalizzatrici dell'esperienza visiva e quelle in cui l'esperienza visiva entra solo come «onda portante». Queste ultime sono rare. Perché più complesse. Qualche volta che l'immagine è condotta secondo una sensazione sonora, vediamo che o poggia su una doppia sensazione sonoro-visiva: «eleven measured golden bells of sound» (p. 235); oppure scivola definitivamente verso la sensazione visiva: «they released the liquid flute-like monotony swelling in their throats» (p. 234).

Una lettura di *Sartoris* ci conferma che l'esperienza visiva persiste ed è predominante, ma le esperienze degli altri sensi non ne scapitano. Il canto dei negri nelle pagine del frantoio; l'acuto sottile odore della fermentazione e della bollitura della melassa; il giovane Bayard che ama questo odore; Narcissa avviluppata dai profumi dell'anno morente e da tutta la intensa indefinibile tristezza che se ne sprigiona; le folate dei latrati; l'alito del novembre, tempo di dissoluzione e morte; la notte ghiaccia del giovane Bayard, nella camera a tetto presso i MacCallum, o il suo Natale trascorso in una capanna di negri; il gelsomino di miss Jenny e l'acre sigaro di Simon, l'aroma del tabacco del vecchio Bayard: più ricca la rappresentazione, più completa, e vi sono atmosfere più spesso che scenari, o per lo meno si dimenticano gli scenari davanti alle atmosfere.

È però necessario rilevare che anche le atmosfere, in prevalenza, sono realizzate con una virtù soprattutto figurativa, e il colore, in *Sartoris*, ha una funzione più vitale che in *Soldier's Pay*. Vi sono addirittura due colori che rappresentano analogicamente i cardini della vicenda: da una parte la violenza è indicata da qualche segno

fulvo, dall'altra la quiete e il desiderio della quiete trovano la loro espressione nel lilla. Poiché il lilla è in *Sartoris* la dolcezza della resistenza, della volontà di pace, e si contrappone al convulso agitato mondo dei Sartoris. Già all'inizio del romanzo la rievocazione del passato contempla un Jeb Stuart dai lunghi riccioli *tawny*, o *sunny*, e dalla sciarpa cremisi, ed anche il Bayard che era il suo aiutante di campo, il Bayard della Carolina, aveva capelli *tawny*. Nel ricordo del vecchio Bayard, la storia delle gesta dei due eroi l'aveva narrata miss Jenny la prima volta in un buio non rotto che dalla luce del fuoco: e il senso del fuoco, della fiamma viva, dei veli di scintille, del rosso acceso si riverbera sulla visione di gloria e morte che resterà per sempre nella fantasia. Infatti non solo i due giovani vengono rievocati come stelle fiammeggianti, come improvvise meteore, e hanno capelli fulvi, e i capelli dell'uno son visti sfolgorare dello splendore dell'audacia mentre la breve carriera dell'altro è paragonata ad una « shooting star... with a transient glare like a soundless thunder-clap » (p. 18). Non solo le magre facce degli uomini di Stuart fanno pensare a *specchi* in cui si rifletta e moltiplichi l'inesausta divorante fiamma del loro capo. Il racconto è inoltre percorso da riferimenti concreti, che rispondono in qualche modo alla concretezza e suggestione del fuoco di hickory acceso dal negro Joby e alla fine le rispondenze tra atmosfera esterna e ricordi appaiono più strette. Anche il giovane Bayard vive di una violenza in cui il color rosso entra dichiaratamente (pp. 130, 134, 135, 136) e Narcissa si inserisce proprio in questi momenti di furia rossa. Ma al corrusco mondo dei Sartoris Narcissa oppone il suo sogno lilla, un sogno di pace. Quando miss Jenny le mostra la miniatura di John bambino, Narcissa istintivamente capisce di dover difendere il piccolo che le sta crescendo nel seno: i capelli di John, il cognato, *perfino* in quella prima età avevano una forte gradazione *tawny*. Già rivelavano, cioè, il segno della futura violenza. Così, nonostante il desiderio di miss Jenny, Narcissa non chiamerà John il figlio, ma vorrà, con il mite cognome della propria famiglia — Benbow — attenuare le possibilità del tramandarsi della violenza nell'ultimo Sartoris. Gente tranquilla, i Benbow, ma Narcissa di una tranquillità quasi irreali. Rivolgendosi a lei il fratello Horace declama il famoso verso di Keats: « thou still

unravished bride of quietness » (pp. 182 e 352). E Narcissa, nelle prime pagine, è apparsa con gli occhi gravi, violetti. Ella ha qualcosa della Cecily di *Soldier's Pay*, la linea esile, flessuosa del corpo e « a constant epicene unrepose » (p. 55), i vestiti bianchi. Ma deriva dalla signora Powers la compostezza di carattere per cui gli abiti le si modellano dritti, tolta al color bianco ogni nota di frivola grazia e lasciategli una gentile giovane dignità. Però dall'incrocio, se di incrocio si può parlare, nasce una creatura più varia, meno schematica, con sue incongruenze. E, alla fine, una creatura paradossale. La sottile, ferma donna che viene attirata nell'orbita arrogante di un Sartoris, all'inizio del romanzo — quasi in un preludio delle vicende che seguiranno — ha i capelli bronzei (p. 55), lei che per tutto il resto del romanzo ci verrà descritta con due ali di capelli neri. Se può avere, sia pure per poco, una tonalità fulva, deve averla in conformità con la tonalità fulva (p. 47) della donna che l'ha preceduta nell'essere attratta nell'orbita violenta di Bayard. Ed ecco che Narcissa all'amore si accosta con un presagio di tempesta, con del rimpianto per un mondo femminile, di pace (p. 259). Tuttavia « the walls of her serene garden » sono già « cast down » (p. 258) e lei stessa è « like a night animal or bird caught in a beam of light and trying vainly to escape » (p. 258). L'accordo fra i due opposti mondi del giovane Bayard e Narcissa non può essere che temporaneo. Pagine e pagine sul frantoio, sull'autunno, sulla caccia all'opossum, sulla pioggia porgono presentimenti e il tema si sviluppa toccando atmosfere cariche di malinconia e bellezza che, nei modi più vistosi di una loro correlazione con lo stato d'animo della donna, fanno pensare al legame tra Foscarina e l'autunno di Venezia in un romanzo italiano. V'è, nello stato d'animo di Narcissa, un tono ombroso, schivo. Il dolore si deflette in malinconia e aspirazione alla vecchia, nota pace. L'unione va franando. Il vecchio Bayard muore, il giovane si allontana e poi muore anche lui, e nell'apprendere quest'ultima notizia miss Jenny ricorda qualcosa che ha sentito una volta da Narcissa: di un mondo senza uomini. Giugno riempie la casa del profumo dei gelsomini e di tutti i pigri effluvi dell'estate. Personaggi superstiti e sfatti si avviano ad un loro declino: dolce, caldo e quieto, quasi che,

esausta la tensione provocata dal fermento maschile, ormai si schiuda il mondo in cui ha fiducia Narcissa: di donne, di pace.

Tuttavia il ritorno di Narcissa al suo sogno, « a lilac dream », (p. 380), acuisce la differenza tra lei e miss Jenny. Miss Jenny è un po' spenta, ma sempre bellicosa, mentre Narcissa assume un'aria distaccata. Perché è stato recidendo la propria anima dal vivo contatto degli affetti maschili (Bayard, Horace) che essa ha potuto ritrovare la tranquillità. Il « lilac dream » ha sapore di morte.

3. Non si può trascurare il fatto che il dualismo *violenza-aspirazione alla quiete*, schema di *Sartoris*, si riflette sul piano cromatico. Ma si tratta di un riflesso che non si riduce a un gioco astratto e meccanico. In primo luogo il sogno di Narcissa è definito *lilla* solo nell'ultima pagina del romanzo, mentre il rosso e il fulvo ricorrono con frequenza in più pagine. In secondo luogo i due opposti colori hanno una genesi dissimile. Il rosso nasce per un processo immaginifico, metaforico, dovuto all'eccitazione della fantasia: si incontra in certi episodi come nota allusiva ribattuta a richiamare il motivo fisso, anche se a volte, essendo casuale, non sveglia echi e non si fa avvertire dal lettore. È compito della critica mettere in evidenza la particolare sensibilità dell'autore di *Sartoris*, come è compito della critica non forzare i suggerimenti travisando un clima in simbolo. Nel colore non si ha la concentrazione di un principio — in questo caso la violenza. I colori non servono una simbologia mistica. Il Faulkner non arriva al simbolo perché non vuole astrarre, ma si appoggia alle similitudini, alle metafore, a un gruppo di colori (rosso, bronzo, fuoco, fulvo) proprio per un bisogno di concretezza rappresentativa. Alcuni esiti del processo immaginifico possono essere non intenzionali. Ma più spesso si ha la scoperta volontà di rendere concreta una idea.

Il lilla invece si forma per un processo associativo. La sera senza vento, immobile, lilla, versa la sua promessa e si offre agli occhi di Narcissa come sinonimo di sogno. La quiete scivola nel sogno *lilla* perché connessa con un'atmosfera vespertina, con uno smorzarsi della luce. L'atmosfera è qui l'estensione sensibile del personaggio Narcissa, l'unico approfondimento del suo stato d'animo. Ma il

Faulkner stesso si distrae dietro l'effluvio dei gelsomini. In fondo *Sartoris* è per il Faulkner il momento della scoperta del profumo. Alcuni stati d'animo vengono addirittura guidati sul filo di un preciso riferimento olfattivo. Perciò i gelsomini, nell'ultima pagina, distruggono l'autore. Ma non fino al punto che l'idea centrale del brano — la quiete dell'ora e degli animi — non si realizzi in una concreta rappresentazione dell'immobilità: le tendine ferme, la sera senza vento. Il senso vero dell'ora è dato a Narcissa dalle tendine « motionless », dalla sera « windless », dalla sera che ha un color lilla — la sfumatura del trapasso dalla luce al buio<sup>12</sup> — e così, per la sua serenità, è « foster dam of quietude and peace » (p. 380).

In un altro romanzo del Faulkner, cioè all'inizio dell'*Absalom*, ci imatteremo in una situazione che avrà qualcosa di simile: due persone in una stanza, e delle due una vecchia e legata al passato, l'altra giovane: la signorina Coldfield con la sua dura sedia e il ragazzo Quentin Compson; la stanza *buia* (benché solo per le persiane chiuse) ed egualmente popolata di fantasmi; l'opposizione *esterno-interno* (*esterno*: passeri, luce, profumo del glicine; *interno*: buio, morte, il sospiro del tempo ricorso durante 45 anni e imprigionato nell'atrio della casa come in una tomba), opposizione che in *Sartoris*, ben decisa allorché miss Jenny si sveglia nel tardo pomeriggio e indugia sul letto mentre fuori vivono profumi e passeri, si perde quando all'esterno la pace cala nella scena del salotto come un prodigioso telone sull'ultimo atto del dramma. I connotati simili rendono più marcata la differenza tra i due brani. Sottolineano che il profumo — non chiaramente centrato nella sua funzione in *Sartoris* — giunge in *Absalom* a costituire un elemento essenziale dell'atmosfera. Il lilla, suggerito nell'uno dal colore della sera e quindi organato rudimentalmente nella trasposizione sera lilla-sogno lilla, nell'altro romanzo entrerà imposto dalla fioritura del glicine. Questo sostituirà il gelsomino per il profumo e la sera per il colore. E avrà un senso proprio. Ma un senso che è il lilla di *Sartoris* a preparare, non solo avviando una prima suggestione funerea, ma già offrendosi, almeno

<sup>12</sup> Cfr. W. FAULKNER, *Light in August*, New York 1932, p. 223: « Then the copper faded into lilac, into the fading lilac of full dusk ».

in parte, come colore del glicine. In *Sartoris*, certo, il lilla non è dato intenzionalmente in quanto colore del glicine: benché lungo le pagine di *Soldier's Pay* e di *Sartoris* più volte a « wistaria » si sia affiancato l'aggettivo qualificativo « lilac ». La verità è che in *Sartoris* la presenza fisica del glicine non è importante. Più importanti a prima vista il caprifoglio, i gelsomini, i carrubi, i grilli, i ranocchi, i passeri, i merli, gli unicorni della fantasia di Horace, senza parlare di tutti i lincamenti della campagna autunnale e iemale del sud. Inoltre il glicine deve spartire il timbro del colore con gli arbusti del lillà e con i boccioli delle paolonie. Ma per ben due volte la sua presenza coincide con una visione di serenità (quando il vecchio Bayard contempla la propria casa e quando Horace scrive alla sorella Narcissa e ripensa alla casa paterna). Altrove, nella narrativa del Faulkner, esso sarà riconosciuto in tutta la sua sontuosità, non più per accostamenti quasi sotterranei, addirittura casuali. Per ora, nel *Sartoris*, la sua funzione, duplice, ha sempre il valore di mera coincidenza: da una parte fisicamente presente, coinvolto nella raffigurazione di *modelli* di quiete (le case tranquille), dall'altra a prestare il timbro del suo colore ad una immobile sera, ad un sogno di quiete.

E che la tonalità lilla abbia già in *Sartoris* una dolcezza incantevole ma fallace, una dolcezza che altererà il proprio equilibrio, è dimostrato da quel che la realizzazione del sogno di pace viene a costare a Narcissa. Già in *Sartoris* ella si allontana da Horace perché Horace turba l'ordine delle convenzioni sociali. Ma solo in *Sanctuary* s'apre l'abisso tra i due fratelli. Una franca opaca disumanità travolge e intacca in *Sanctuary* l'immobile lindore del carattere di Narcissa. Vale la pena di gettare uno sguardo su *Sanctuary* a controllare gli sviluppi e i risultati del sogno lilla. La differenza tra Narcissa e miss Jenny si accentua. Il desiderio di quiete si ottunde nella giovane donna in un egoistico conformismo e in una spietata cecità. E per difendere una posizione sociale, borghese, intollerante, un codice di buone maniere, la rispettabilità, Narcissa arriva al compromesso in *There Was A Queen*. In questo racconto la casa dei Sartoris è veramente, ormai, e da anni, una « big house without men »<sup>13</sup>

<sup>13</sup> W. FAULKNER, *There Was A Queen*, in *Coll. St.*, p. 736.

in cui le due superstiti possono vivere « their women's life » « quietly » in modo che « the quiet was now the quiet of women-folks »<sup>14</sup>. Essere, crescere senza una direzione. Perciò Narcissa è una figura irreal e fantastica e con i germi di quella irreal e fantastica *fanciulla alla finestra* che in *Requiem for A Nun* riuscirà una delle creazioni più sorprendenti del Faulkner: « that passivity, that stasis, that invincible captaincy of soul which didn't even need to wait but simply to be, breathe tranquillity, and take food »<sup>15</sup>.

4. *Sartoris* è un lavoro con sezioni ben precise: di cui ognuna scopre una tecnica compositiva particolare, legata al soggetto. Lo stile *schematico* vi si esercita alternato a quello *retorico* deponendo così a favore dell'ambivalenza dell'espressione del Faulkner. Il contrasto con l'altro gli giova; insieme indicano che nello scrittore agiscono due tendenze: l'una verso la forma cruda, brutale, spesso piatta e incolore, che valorizza la *molecola* facendo a meno del canto ma puntando sul rilievo che la molecola può acquistare dal momento in cui la luce cade su di essa, cioè dal ritmo; lo stile è schematico perché ci dà le cose nella loro disposizione e successione apparentemente naturali, i gesti in un elenco uniforme e perfino alogico. Dalla seconda tendenza il Faulkner è spinto a liricizzare e favolizzare, con un processo più poetico che narrativo, e si affida piuttosto alla qualità del tono, né libera l'oggetto ma continua a lavorarci intorno, a farlo fermentare. Le atmosfere hanno una presenza episodica, a volte costituendo una contaminazione dei due stili, o meglio integrando il realizzarsi dell'uno con elementi dell'altro. Per quanto contribuiscano alla vicenda, non sono poi molto strumentali. Tuttavia non vivono nemmeno come decorazione. Solo che conservano una loro autonomia. Con *Sanctuary* la fusione dell'atmosfera e del personaggio è compiuta, nel senso che non esistono atmosfere che non siano strutturali. L'unità di *Sartoris* si potrebbe pur sempre bellamente spaccare seguendo il disegno delle sue venature. *Sanctuary* non si può spaccarlo. Qua e là trapelano momen-

<sup>14</sup> W. FAULKNER, *ibidem*, p. 727.

<sup>15</sup> W. FAULKNER, *Requiem for A Nun*, New York 1951, p. 258.

ti di stile *retorico*. Ma perfino le confessioni dall'andamento di monologhi (le parole di Horace all'inizio, le fantasticherie di Temple nel colloquio con Horace a Memphis), benché dissimili dal resto del lavoro per uno stile che mutua da quello *retorico*, dànno le stesse acute e malvagie essenze che il resto del lavoro dà. Così si può dire che *Sanctuary* è concepito lungo una linea netta<sup>16</sup>. Quelle saltuarie pagine di *Soldier's Pay* in cui il Faulkner aveva svolto fatti con una tecnica il più possibile realistica ottenendo una straordinaria compulsione era già in *Sartoris*, limitatamente alla figura di Snopes e a qualche pagina del giovane Bayard. Con *Sanctuary* il metodo si amplia, sorregge da solo il peso dell'intera impalcatura. In *Sartoris* il Faulkner inseguiva effetti diversi: da una parte le atmosfere, con la loro vitalità ribelle agli schemi, da una parte gli schemi, condotti avanti senza vigore e convincimento, da una parte certi studi di carattere, come nel caso della figura di Snopes, che parevano dover scomporre l'armonia dell'insieme, eccentrici dall'inizio alla fine, mai attirati dal pieno della narrazione<sup>17</sup>. *Sanctuary* insegue un effetto solo. Tutte le forze tendono ad equilibrarsi per cancellare ogni deviazione, ogni disperdimento. Di rado i particolari descrittivi hanno valore ornamentale: più spesso le vicende degli uomini travolgono l'ambiente fisico e lo investono di un significato al di là della sua portata. Ciò avviene perché il personaggio, in *Sanctuary*, non si approfondisce, ma può sopravvivere solo dilatandosi, traboccando nelle cose intorno, urgendo su un piano orizzontale. Così il colore, come elemento dell'atmosfera, del clima fisico, da *Sartoris* porta di peso in *Sanctuary* il fisso alone sentimentale che ormai lo caratterizza. Il colore, e in genere il dato descrittivo, sono intimamente correlati alla vicenda del personaggio: in modo ora sottinteso, ora dichiarato, esplicito, quasi con funzione parasimbo-

<sup>16</sup> Secondo Linton Massey la storia di Horace Bonbow, che era importantissima e divideva lo scettro con l'altra di Temple, quando il Faulkner ha riscritto il romanzo è divenuta secondaria, anzi funzionale per la storia di Temple. Cfr. LINTON MASSEY, «Notes on the Unrevised Galleys of F.'s *Sanctuary*», in *Studies in Bibliography*, vol. 8<sup>o</sup>, Charlottesville (Virginia) 1956. Cfr. inoltre O'CONNOR, *op. cit.*, p. 63.

<sup>17</sup> In *Requiem* la fanciulla alla finestra apparirà anch'essa eccentrica — all'inizio —, ma poi la luce si sposterà su lei e ne farà uno dei motivi fondamentali. Da considerare che *The Jail*, la sezione di *Requiem* in cui essa si trova, non è un racconto, ma un ricapolo di motivi, ricordi, giudizi, quindi si muove più libero.

lica, in un linguaggio metaforico. L'opprimente pacifico pomeriggio di maggio dell'incontro fra Horace e Popeye gravita su una prosa asfittica, che avanza a fatica, con petrificata lentezza. La casa dell'Old Frenchman e la natura che la circonda sono, oltre che una condizione fisica, squallore morale. La stanza di Temple nella casa equivoca di Memphis inghiotte le luci e il crepuscolo con annoiata indifferenza e lo specchio è « a stagnant pool ». Popeye non veste che di nero e « smells black ». Sull'angolo del cortile della prigione l'albero del paradiso ha lasciato cadere gli ultimi fiori, la cui dolcezza stucchevole e moribonda acuisce il disgusto di Horace<sup>18</sup>. La grigia autunnale estate dei giardini del Lussemburgo si accorda al viso imbronciato scontento e triste di Temple. E v'è una pagina in cui la rispondenza fra *esterno* e stato d'animo raggiunge una intensità eccezionale. Nella pagina le sensazioni di paesaggio vengono date a grappoli intorno ad una centrale forte e viva: la primavera dal color lavanda. Questa immagine le altre circuiscono affollandosi e moltiplicandosi come nel verso del Keats le foreste sul capo del vecchio dio Saturno detronizzato: « Forest on forest hung about his head Like cloud on cloud ». E l'immagine centrale può sembrare autosufficiente ma solo per equivoco, perché rende un'impressione di freschezza che non è quella che l'autore vuol comunicarci. Non contiene, cioè, l'idea dell'inizio conturbante della decadenza. Posta nel quadro di una ragazza che ha appena cominciato a muoversi verso un mondo corrotto, la primavera ha bisogno di definirsi e chiarirsi come un monito, una indicazione, l'insidia di una precoce vecchiaia morale. Le immagini che accompagnano quella centrale ne precisano perciò il carattere; per quanto piene di grazia, sottintendono qualcosa di essenzialmente diverso. Vi sono due piani di tempo: la mattinata luminosa in cui Popeye guida la macchina portando Temple nella casa equivoca di Memphis, e la primavera che ha preparato appunto questa mattina fondendo i colori del glicine, dei siliquastri, del lilla e dell'albero del paradiso in un'unica luce, matura e dolcissima, in uno stesso timbro di sensuosa promessa. Da una parte le nuvole e dall'altra le bouganvillee gonfiano, in effetti,

<sup>18</sup> O'CONNOR, *op. cit.*, p. 59. CAMPBELL e FOSTER, *op. cit.*, cap. *Imagery*.

la mattina facendola lievitare, spingendola al limite del disfaccimento. In questo passo, dunque, insieme con le altre immagini quella del glicine non è esornativa, ma organica, strutturale.

La pagina ha due respiri, che sono anche due momenti di stile. Dapprima il Faulkner dà il paesaggio in un modo asciutto, diretto, che arriva all'elenco pur spezzandosi, entro lo schema stesso, per il vigore delle immagini. L'elenco è in un inciso. Sintatticamente le notazioni di paesaggio sono chiuse, come serrate, nel periodo che ha per soggetto logico e grammaticale Temple Drake. Temple siede nella macchina che Popeye rapido, ma senza fuggire, guida verso Memphis. La ragazza è stordita, umiliata. Guarda dinanzi a sé « as the road she had traversed yesterday began to flee backwards under the wheels as on to a spool » (pp. 109-110)<sup>19</sup>. Poche righe oltre, i due fatti (Temple che guarda dinanzi a sé e la strada che fugge) non risultano più solo contemporanei, giustapposti. Si precisa che Temple *osserva* la corsa all'indietro del paesaggio e il paesaggio è inserito nella descrizione dell'atteggiamento e delle sensazioni di lei. L'inciso dipende da una subordinata implicita, quella che in inglese si chiama « present participial phrase », e precede tre « present participial phrases » in parallelo schieramento; ogni subordinata implicita inizia con un participio presente, per cui vi sono quattro terminazioni in *-ing*; a queste, lungo il periodo, si possono aggiungere due aggettivi participiali, un gerundio, un participio presente (ripetuto) nella forma progressiva: bisogna quindi calcolare ben nove suoni in *-ing*, il che dà l'impressione di un tessuto molto compatto, quasi duro. Col capoverso muta lo stile, e la campagna non è più imprigionata nello sguardo di Temple. I soggetti sono numerosi, ma concorrono tutti ad una visione unitaria del paesaggio, e questa visione si altera alla presenza di Temple e Popeye, la natura tradisce uno stato patologico. L'aria pacifica è un inganno: poiché gli alberi da frutto non hanno avuto, a loro tempo, una normale fogliatura e fioritura. Ma le condizioni che impedivano loro pienezza e rigoglio, sono state quelle che hanno favorito le piante dai fiori viola. Il lilla, il glicine, il siliquastro e perfino il povero

<sup>19</sup> W. FAULKNER, *Sanctuary*, Penguin Books, 1955.

albero del paradiso non potrebbero essere più carichi e fulgenti, con un profumo più bruciante. I torbidi umori della stagione primaverile, timidamente espressi dal bianco degli alberi fruttiferi e dal verde del cotone, hanno trovato la loro più ricca e felice espansione nel lavanda. E anche lo stile trova la sua più ricca e felice espansione. In confronto al forte e preciso tessuto della prima parte da noi analizzata, la prosa qui si dispiega con movimenti irregolari, fatta di concisi rilievi e di volute ampie. Fino alle due ultime righe del passo Temple non è nominata, l'intero capitolo è il capitolo di Temple ed è ancora Temple, con la sua presenza, a serrare e segnare l'espansione del color lavanda.

Il passo si schiude con una forma stilistica quanto mai banale: « It was a bright, soft day » (p. 110). Ma questa forma d'apertura diverrà, nelle mani del Faulkner, uno dei più potenti mezzi espressivi. Seguendone il cammino si arriva all'estate di glicini del secondo capitolo di *Absalom*. In questa pagina di *Sanctuary* l'uso dell'impersonale è ancora un modo meccanico, facile, di distogliere l'attenzione del lettore dal personaggio e indirizzarla ai rilievi circostanziali. Ma non sono banali le immagini che seguono. Qualcuna già la conoscevamo: anche in *Soldier's Pay* le nuvole in un mattino di aprile precoce, dolcemente gravide del mezzogiorno, erano gonfie come panna montata: « clouds fat as whipped cream » (p. 114); in *Sanctuary*, p. 110: « fat clouds like gobs of whipped cream ». Ed anche in *Soldier's Pay* all'immagine delle nuvole succede quella del color lavanda: « The clouds had piled higher and thicker, taking a lavender tinge » (p. 116). Ma in *Soldier's Pay* nuvole e color lavanda sono una cosa sola. In *Sanctuary* abbiamo il salto. L'autore nota la luce del mattino, le nuvole, pacificamente, e la prosa si drappeggia in un ricco periodo. Poi, all'improvviso, la scoperta: « It had been a lavender spring ». In *Absalom* si avrà il procedimento inverso: il particolare giungerà a dilatarsi fino a riempire di sé l'atmosfera. Così l'estate di glicini viene un po' preparata. La primavera color lavanda no. Ma in entrambi i casi la frase è breve, e l'uso dell'impersonale diviene di una forza evocativa. In *Sanctuary* il legame fra Temple e il paesaggio comincia in realtà a stringersi solo ora. Sì, è stata una primavera bellissima. Ma perché

il lavanda abbia potuto dominare, saturar di sé una stagione, si è reso necessario uno sviluppo anormale delle cose: trionfando questo colore a scapito degli altri solo a patto che gli altri cedessero o si atrofizzassero del tutto. La primavera non è stata armonica, sana. E bisogna che ormai la visione si frantumi e l'autore ne analizzi le componenti.

Come a rispecchiare la situazione umana da cui sboccia, il paesaggio svela la propria cancrena. Lo stile *retorico* subentra deciso a far palpitare gli aquiloni delle sue immagini. È una tappa vitale della parabola del glicine. Non isolato, ma visto in una *famiglia* di piante con cui ha in comune la tonalità dei fiori, è il glicine — insieme con le altre piante — a commentarci la fioritura di Temple. Il paesaggio nasce in margine a un episodio della vita della ragazza, come suo riflesso morale. Chiuso dapprima in un inciso, ad elenco, tra le « present participial phrases » che costituiscono l'elenco dell'atteggiamento e delle sensazioni di Temple (rigido il parallelismo dei due elenchi), sembra che poi, con lo scatto del nuovo passo, con la rottura provocata dal banale « It was », possa allinearsi libero accanto all'episodio di Temple. La stessa scrittura aiuta l'illusione, abbandonando le schematiche simmetrie, l'enunciazione appena qua e là mossa, variegata. La figura di Temple era come di profilo: pochi tratti, e secchi, con una stilizzazione dura. Quando le simmetrie si scompigliano, la prosa crea in profondità effondendosi sonora e vivace e priva di ordine, con un ritmo libero e voluttuoso. Ma il paesaggio non nasce libero. La stessa pagina della primavera vien conclusa dal grido di Temple. Il paesaggio è soffocato dalla presenza della ragazza.

Però, anche, le cose e l'ambiente che si colorano di tale presenza sono le condizioni speciali, strane, che alla succube giovinezza di Temple impongono di tentare e portare avanti l'avventura. Il paesaggio non è solo un riflesso. È insieme la prigione, la tela di ragno in cui Temple si dibatterà invano ogni volta che cercherà di alzare la sua debole protesta.

5. Se fino a *Sanctuary* la presenza fisica del glicine è irrilevante, notevoli invece si sono dimostrati gli interessi di stile e la sensibilità

coloristica che ne preparano il trionfo. La sensibilità coloristica opera in *Soldier's Pay* per una ancora meccanica caratterizzazione dei personaggi e un gusto visivo della natura, in *Sartoris* sottolinea e accompagna il dualismo violenza-aspirazione alla quiete che forma lo schema del romanzo, in *Sanctuary* interpreta e trasferisce su un piano di natura, ambientale, momenti della vicenda umana. Ma già con *The Sound and the Fury*, da cui *Sanctuary* è preceduto, il grigio della II sezione tradiva la volontà di trovare nel colore-atmosfera un riflesso o una eccitazione dello stato d'animo del personaggio. Anzi il grigio ha una storia particolare: che dalle fantasie tragiche di Quentin (*The Sound and the Fury*) va alle scene di pioggia morte e tombe in *The Unvanquished* e *Absalom*, dall'ultima pagina di *Sanctuary* all'episodio della nonna di Christmas in *Light in August*. Ma tutta la storia del colore in Faulkner è ricca e ne scandiscono i momenti più vitali il nero vento di *Wild Palms* e *Mistral* e il tema della decadenza-in-viola sviluppato in *Absalom*.

Il tema di questa decadenza sembra, con *Absalom*, all'apice di uno studio del Sud. In un primo tempo (*Sartoris*, *The Sound and the Fury* e *Sanctuary*) il Faulkner indaga il disfaccimento delle famiglie di oggi. Il presente è un'agonia, ma al passato si guarda con rispetto. Invece *Absalom* affronta proprio il mito del passato e trova in esso le radici del male odierno. Anche il passato è corrotto. Così il lilla che in *Sartoris* esprimeva la dolcezza della resistenza, della volontà di pace, ma una dolcezza ingannevole, già con un suo lieve sapore di morte, insiste nel lavanda di *Sanctuary*, e ha questa volta un significato più carico, più duro: è la dolcezza troppo torbida e gonfia. In *Absalom* prende una sfumatura luttuosa, funerea, si esalta per la vicinanza dell'autunno e della morte, scava la dimensione emotiva e spirituale del personaggio-relatore Quentin nella rovina e nelle ultime convulsioni del Sud. Per il Sud di *Absalom* si pensa ad una pittura, ma il linguaggio non è più pittorico. Già in *The Sound and the Fury* il glicine veniva isolato, e non come colore, ma come profumo. Il profumo portava un'atmosfera: la pioggia, la fanciullezza, i giochi<sup>20</sup>. Se *Sartoris* tracciava la scoperta del profu-

<sup>20</sup> W. FAULKNER, *The Sound and the Fury*, New York 1946, pp. 187-188.

mo<sup>21</sup>, *The Sound and the Fury* si avvale della scoperta e *Sanctuary* fonde profumi e colori nella primavera del lilla, del glicine, del siliquastro e dell'albero del paradiso. Ebbene, quando arriviamo ad *Absalom*, quella fusione non è di una pagina o di più pagine soltanto, non compare qua e là sparsamente in singoli episodi ed atmosfere, ma è una onnipresenza a volte dichiarata a volte sottintesa — meno dichiarata che sottintesa — la quale pervade di sé l'intero lavoro. E non onnipresenza di un fiore qualunque: finalmente abbiamo il glicine, cioè la pianta, i fiori, il colore, il profumo; e, insieme, la qualità, il significato del suo messaggio; la identificazione di atmosfera e protagonisti. Abbiamo, servendoci del sermo nobilis di Rosa Coldfield, « *a pervading everywhere of wistaria* » (p. 44), « *a vintage year of wistaria* » (p. 144)<sup>22</sup>, e per anno vendemmiale Rosa Coldfield intende una dolce congiunzione di radice fioritura e impulso e momento e clima. È appunto l'ora vendemmiale del glicine, in *Absalom*. Si verifica una dolce congiunzione di fantasia, sensibilità, affetti, memoria. Certo il settembre del Mississippi, proiettato indietro, fatto rivivere dal ricordo mentre Quentin Compson si trova a Harvard in mezzo al più duro gelo della Nuova Inghilterra, è — direbbe Valgimigli — respirato da Quentin come un aroma. E che il glicine, elemento essenziale di quel settembre, sia più respirato che visto, l'inizio del romanzo sembra addirittura sancirlo quando ci presenta la buia stanza della signorina Coldfield « *with the blinds all closed and fastened for forty-three summers* » (p. 7) e poi subito ci presenta glicini in fiore e passerì, e noi dobbiamo capire che sono l'olfatto e l'udito di Quentin ad avvertire l'esistenza di quel glicine e di quei passerì, non la vista, proprio perché le persiane sono chiuse ermeticamente. Così la presenza del glicine è data dal suo profumo; la penombra della stanza ne è tutta impregnata (p. 8). Ma in *Absalom* il profumo è virtù anche di colore, e colore particolare, il violaceo della wistaria, tanto molle e pervicace e decadente. Quel che si cerca è una certa pittura francese

<sup>21</sup> Solo più tardi la scoperta si cristallizzerà in maniera: v. l'odore di verbena in *The Unvanquished*. Invece in *Intruder in the Dust* l'odore dei negri sarà addirittura l'odore di uno stato sociale.

<sup>22</sup> Il corsivo è nel testo, qui come alla pagina seguente.

dell'Ottocento, ma sentita, trasfigurata da una fantasia che il colore stesso macera e decompone in una luce più voluttuosa. Del glicine finisce per imporsi anche il colore perché anche il colore le risposdenze funeree attraverso tutto il libro attraggono a sé, e quando dal primo capitolo, con il suo accento sul profumo, si passa al secondo, cioè quando un crepuscolo settembrino greve del profumo di glicine si dilata in un'estate di glicini, non è più questione di profumo o colore: è questione di compiutezza di un'atmosfera, e profumo e colore sono ormai tutt'uno, ed è come per la «lavender spring» di *Sanctuary*, gli occhi ne sono picni, ma non solo gli occhi; «sense, sight, smell» (p. 143) si impegnano contemporaneamente per questa estate di Quentin. Tuttavia nemmeno soltanto «sense, sight, smell», sebbene Rosa Coldfield neghi che una memoria ci sia: «not mind, not thought: there is no such thing as memory» (p. 143). L'animo, la mente di Quentin sono picni anch'essi dell'estate di glicini, e nel freddo tombale della camera a Harvard il Mississippi è questo per «the morose and delicate offspring of rain and steamy heat» (p. 346): un crepuscolo settembrino, una stagione di glicini di lucciole di polvere, «that dead summer twilight — the wistaria, the cigar-smell, the fireflies» (p. 173), una saturazione di decadenza, un «Nevermore of peace. Nevermore of peace. Nevermore Nevermore» (p. 373), certo — insinua Shreve — «a kind of vacuum filled with wraithlike and indomitable anger and pride and glory at and in happenings that occurred and ceased fifty years ago» (p. 361). Cosicché Quentin «smelling.. the cigar and the wistaria, seeing the fireflies blowing and winking in the September dusk» (p. 181) è con tutto l'animo dentro un tempo, un clima, tempo e clima morti da anni, immobili e perduti per sempre insieme con i protagonisti della storia di Sutpen. La stradolce fioritura del glicine si propaga nella vicenda nel modo che «the wistaria, sun-impacted on this wall here, distills and penetrates this room as though (lightunimpeded) by secret and attritive progress from mote to mote of obscurity's myriad components» (p. 143). Il «secret and attritive progress» del glicine nella vicenda avviene per tutti gli innumeri aggettivi e sostantivi che gettati qua e là abbondantemente in descrizioni fatti commenti nutrono il tema della

decadenza. A cominciare dalle prime pagine. Tutti i «dusty» e «dried» e «old» e «dead» e «faint» e «static» e «dim», «grim», «impotent»; tutta la polvere, il calore, il buio, gli spettri, gli incubi, i sogni, i deliri. Non a caso ogni tanto toni ribadiscono questo tema come di un momento di civiltà unico e irripetibile, che non permette il coincidere della toletta «mauve and lilac» della vedova octoroon di Charles Bon con altra cultura. La presenza del glicine riemerge di continuo, breve quanto sufficiente richiamo ad una situazione di fondo, lo sfacelo politico economico sociale del Sud. Del resto, già preso a sé il glicine appartiene ad una *famiglia* di piante che evoca qualcosa di spento o in via di spegnersi. Può valere per essa la mistificazione poetica che segnò il destino romantico notturno dell'upupa nel settecento-ottocento italiano. È vero che alcuni poeti con la fioritura del lillà indicano il risveglio della natura: T. S. Eliot, Amy Lowell. Ma una Woolf, per esempio, la ricollega ad un cimitero: i lillà de *La camera di Giacobbe* «d'aprile piovano, con un sentor di camera d'inferno, sul muro del presbiterio»<sup>23</sup>. È il protagonista de *Il garofano rosso*, di Vittorini, confrontando la triste casa paterna con quella del nonno e gli allegri parenti con gli aridi genitori, esce a dire, stranamente: «C'era una zia quasi ragazza che faceva un meraviglioso odore di biscotti appena sfornati; mentre il petto di mia madre non odorava che di glicine»<sup>24</sup>. Ma ci aiuta soprattutto lo stesso Faulkner, non solo quando all'inizio di *Absalom* chiama «cossin-smelling» la penombra «sweet and oversweet with the twice-bloomed wistaria» (p. 8), ma specie quando in *Soldier's Pay* nelle pagine sui funerali di Donald Mahon osserva che i fiori esalavano un'impurità come se perfino loro si corrompessero al contatto della morte. Cosicché è difficile stabilire se in *Absalom* siano le fioriture del glicine ad accentuare il carattere della vicenda o non sia, piuttosto, proprio il carattere della vicenda a suggerire la sfumatura funerea del glicine. Perché è certo che la morte, al cui contatto perfino i fiori si corrompono, è la vera protagonista del romanzo. La costruzione di *Absalom* è infatti la costruzione di una grande necropoli. Tutti i personaggi, tranne Quen-

<sup>23</sup> VIRGINIA WOOLF, *La camera di Giacobbe*, trad. Anna Fanti, Milano 1950, p. 23.

<sup>24</sup> ELIO VITTORINI, *Il garofano rosso*, Milano 1948, p. 138. Il corsivo è mio.

tin e l'amico Shreve (coloro che indagano) oltre qualche legame di natura secondaria fra il passato e il presente (il relatore signor Compson), prima o poi finiscono sotto una pietra tombale. Di solito la morte non sopraggiunge spontanea, ma è accelerata dall'esterno, con violenza; ogni catastrofe conclude un processo di corruzione fisica, o morale, o fisico-morale. Il rogo delle ultime pagine affretta, per alcuni personaggi, un processo che si rivelava troppo lento. Si esaspera l'affetto per i momenti conclusivi, terminativi, dei cicli umani che abbiamo notato in *Sartoris*. *Sartoris* iniziava con il ricordo di un morto mitizzato e finiva con un cimitero: i vivi che rimanevano, erano maculati: resi fissi in una decomposizione non appariscente ma interiore. In *Absalom* Quentin non è il sopravvissuto rispetto ai protagonisti della storia. Egli costituisce la fase dei posteri, è lo « storico »; crede, sì, del mondo e della razza che egli indaga, e attirato nella vicenda (gli ultimi anni delle famiglie Sutpen-Coldfield), ma estraneo. E vive — oltre la distruzione dei Sutpen-Coldfield — in quanto estraneo alla loro vicenda. Ma noi sappiamo da un precedente romanzo (*The Sound and the Fury*) che Quentin partecipa della decadenza del Sud; la sua stessa famiglia è in sfacelo: Benjy è idiota come Jim Bond; ideali e sogni si sgretolano, si rivelano inefficienti; Quentin finirà anche lui molto presto sotto una pietra tombale. Così, non solo gli stessi personaggi di *Absalom* vengono esumati e ripiombati nella morte più volte, ma il compito dell'esumazione spetta ad un giovane che deve prima, dall'autore, essere esumato anche lui. Sono dunque gli occhi di un morto (Quentin), risuscitato per l'occasione, a vedere e consegnarci il mondo del Sud. Un afflusso di fatti e pensieri per palpebre che si sollevano a stento, con pesantezza, come da sonno. Lo stile, intriso di parole e immagini funeree, aiuta questo intenso torpore. Da ciò il carattere di grottesco avviluppamento. Dinanzi a noi non abbiamo uomini, ma simulacri di uomini. Ed ecco la loro fisicità, gli occhi privi di sguardo, assenti, la remota scarna scabra difficile configurazione fisica e mentale, il rigido « endeavour », la parola che viene da strati di tempo ormai consumati e dissolti, che furono un tempo umano e che, per essere ricondotti alla vita, hanno bisogno di un sortilegio, quasi di una cerimonia magica, scaturendo

nella memoria e nella fantasia tra scintille e odore di zolfo: in una versione sensibile, popolare e della presenza diabolica. Medioevo, barocco e romanticismo, scavalcando le auree cristalline conquiste stilistiche e spirituali del rinascimento e dell'illuminismo, prestano certe loro facce di maniera, certe loro esasperate contorte dimensioni di sogni e incubi al mondo di *Absalom*. Resiste la tradizione popolare e colta « sepolcrale » anglosassone. V'è il gusto della perversità sottile e tuttavia primitiva, un poco incantata. Ma in una Brönte lo spirito del male, personificato in Heathcliff, si esaurisce in se medesimo e qualcuna delle creature che ne erano contagiate riesce a sottrarsi per tornare al bene. In *Absalom* invece mancano il riscatto, la salvezza. *Absalom* appartiene ancora a quella fase che Ernest Sandeen definisce di « flight from reality », di ripudio del finito, di « images of revulsion against man's earthly condition »<sup>25</sup> a parte alcuni caratteri come Lena Grove di *Light in August* e Dilsey di *The Sound and the Fury*.

6. Punto ultimo della parabola esterna del glicine, cioè della parabola esaminata come un aspetto del rapporto fra *Absalom* e i romanzi precedenti, è la storia particolare del glicine nell'interno di *Absalom*. Questa storia si lega intimamente alla curiosa struttura del romanzo. Infatti il lavoro si organizza secondo due specie di divisioni: in capitoli e in archi. Gli archi non tengono conto della divisione in capitoli. Sono spaziali e temporali, uniscono quindi piani diversi di spazio e di tempo, tracciano di continuo prospettive. Se il mondo del Sud è dato come una pittura, questa pittura è subordinata ad elementi architettonici che la raccolgono e frantumano, la delimitano o le aprono orizzonti. Ogni personaggio, ogni fatto nascono in relazione a qualche altra ora o luogo, e questa tecnica di lontananze ma pure di accostamento, porta la materia vicino e insieme la fa remota, offre un senso di immediatezza e subito sconfinata nella mitizzazione. Così una stanza in penombra è una stanza le cui persiane sono rimaste chiuse per quarantatré estati, come una pianta di glicine che fiorisce è la seconda volta che fiorisce

<sup>25</sup> E. SANDEEN, *Faulkner: His Legend and His Fable*, in *The Review of Politics*, XVIII, n. 1 (gennaio 1956), p. 66.

in quella estate, senza dire che Rosa Coldfield a lutto ci si veste *da ben quarantatré anni*, e il Sud in cui Quentin si prepara per Harvard è *morto dal 1865*. Ed ecco Jefferson che non è semplicemente una cittadina del Mississippi settentrionale, ma è la Jefferson vista da un neworleanese (come almeno alcuni jeffersoniani suppongono che un neworleanese abbia potuto vederla), oppure da un jeffersoniano il quale si trovi ormai a distanza notevole (Quentin a Harvard) o da un canadese (Shreve): vista quindi da un sud più sud e da nord come da due poli di civiltà. Per cui il Mississippi della contea di Yoknapatawpha è calore estenuante e umido rispetto alla Nuova Inghilterra e alla sua neve ferrigna, ma paragonato alla Louisiana è « *a little harder country* » (p. 323); non solo: è la terra corrotta, schiavista, violenta che tutti gli uomini del nord giudicano con severità, ma diviene bucolico e puritano e dignitoso e aspro non appena lo si confronti con New Orleans.

L'organizzazione della presenza del glicine è connessa con questo ordine strutturale. Il piccolo arco disegnato nella prima pagina e ridisegnato nella seconda (« *There was a wistaria blooming for the secondo time that summer* » e « *There would be the dim coffin-smelling gloom sweet and over-sweet with the twice-bloomed wistaria* ») si amplia, nel secondo capitolo, a comprendere il respiro di una stagione intera. Abbiamo diversi momenti per questo processo. Nella prima pagina del primo capitolo è descritta la stanza-ufficio della Coldfield: il glicine è un elemento dell'atmosfera. Che sia importante lo si comprende dalla sua posizione sintattica. Ogni periodo infatti forma un blocco piuttosto grosso con il suo punto vitale all'inizio, nella reggente. Eliminando le subordinate, gli incisi, rimane alla pagina questa ossatura: da una certa ora ad una certa ora di un certo pomeriggio essi (Quentin e Rosa) sedevano...; v'era una pianta di glicine fiorita per la seconda volta; di fronte a Quentin sedeva Rosa. Nella seconda pagina, dopo un periodo dal taglio brevissimo, di nuovo la presentazione del glicine è contenuta in una reggente. Invece i passeri sono entrambe le volte in subordinate, legati al glicine ma in posizione dipendente. Con la seconda pagina l'interno della casa e il profumo del glicine si confondono e identificano, cioè tutto il pomeriggio di settembre si empie del pro-

fumo. Ma è un pomeriggio di rievocazioni e in esso l'oscurità dolce e stradolce di glicini è « coffin-smelling ».

Nel momento in cui attua il dilatarsi di un pomeriggio di glicini in un'estate di glicini, l'inizio del secondo capitolo lancia un altro arco: l'estate è data attraverso il ricordo che Quentin ne ha quando è già a Harvard, nel freddo della Nuova Inghilterra. Al Parco il compito di allacciare due luoghi (il Mississippi e la Nuova Inghilterra), due stagioni (estate e inverno), due diversi piani di rievocazione, la seconda rievocazione in ordine di tempo conglobando anche la prima. Dalla dilatazione sentiamo di essere passati all'identificazione wistaria-Mississippi. Certo il Mississippi non è solo estate e wistaria — le pagine sul Natale della rottura fra Sutpen e Henry ci salvano da uno schema. Ma ogni volta che nelle pause dell'indagine Quentin si abbandonerà ad una forma sentimentale, *privata*, di ricordo, cioè ad un suo istintivo rapporto con il Sud, scaturirà il crepuscolo di lucciole e glicini, insieme con l'odore del sigaro del padre.

Il glicine non fiorisce soltanto presso la casa della Coldfield; impregna di sé anche l'aria intorno alla casa dei Compson e più tardi Quentin continuerà a rammentarlo insieme alle lucciole: quelle lucciole che dalla veranda della casa paterna egli guarda danzare sul prato. E glicine in fiore troviamo a Sutpen's Hundred, nel giardino creato dalla fantasia di Rosa: il giardino di un'estate della fanciullezza. Il Mississippi non è solo estate e wistaria, ma il glicine è il Mississippi. Questo il senso che si ricava dall'arco estate-wistaria e inverno-neve ferrigna, cioè l'arco Sud e Nuova Inghilterra. E poiché il Sud viene mitizzato, anche il glicine viene mitizzato. La parabola del glicine in *Absalom* è la parabola della sua mitizzazione. In *Sanctuary* non v'era alcun tentativo di mitizzare la primavera color lavanda. Creava la pagina una tecnica diversa. Prima un gruppo di immagini che non facevano prevedere quello che doveva seguire, non contenevano un presentimento, vivevano di una propria pienezza ed efficienza. Poi la scoperta: « It had been a lavender spring ». Mancava qualsiasi preparazione. Solo in un secondo momento l'autore passava ad analizzare le fibre e le vene della « lavender spring ». La tecnica in *Absalom* segue il procedimento oppo-

sto, poiché l'estate di glicini vien preparata. Eppure ci coglie come di sorpresa. Forse a motivo dell'impeto che ha in sé. Per comprendere la forza di quest'impeto è sufficiente paragonare la frase « It was a summer of wistaria » con le identiche forme qua e là in *Sanctuary*. Prima di tutto l'impersonale di « It was a bright, soft day »: ancora meccanico, e tanto lontano dalla concisione dell'impersonale successivo (« It was a lavender spring ») da reggere un periodo folto, esteso, con un suo ritmo abbandonato e languido. Il « It was a lavender spring » è già un grido. Quando si pensi al luogo ove tra qualche ora andrà a finire Temple, la primavera color lavanda è il punto più acuto di un rimpianto: una primavera anormale, ma più bella in campagna che nei « grassless plots » di Memphis, « with now and then a forlorn and hardy tree of some shabby species gaunt, lopbranched magnolias, a stunted elm, or a locust in greyish, cadaverous bloom »<sup>26</sup>. Ecco il grigio in cui si volge la fioritura di Temple dopo la prima radiosa promessa color lavanda. Tutta l'estate di Temple e Popeye si fa grigia: « It had been a grey summer, a little cool »<sup>27</sup> e Popeye ormai attende la morte: « It had been a grey day, a grey summer, a grey year »<sup>28</sup> e Temple che cammina nei giardini del Lussemburgo ha il viso « sullen and discontented and sad »<sup>29</sup>.

Con il quarto esempio dell'uso dell'impersonale si ha anche in modo sommario un procedimento di dilatazione: « It had been a grey day, a grey summer, a grey year ». Ma questo stesso procedimento in *Sanctuary* si rivela di valore conclusivo. Quando il crepuscolo di *Absalom* si dilata in un'estate, noi non siamo dinanzi a un congedo. Poiché la breve frase di *Sanctuary* riassume rigidamente un ciclo di esperienze, e assorbe e distrugge anche la bellezza della primavera lavanda: « a grey year ». Cancella perfino gli attimi buoni, certi slanci di Horace, certo lindore della donna di Goodwin. L'estate in *Absalom* dischiude invece un suo ciclo. Non è epitaffio, sebbene appaia estate di spettri in terra di spettri.

<sup>26</sup> W. FAULKNER, *Sanctuary*, p. 113.

<sup>27</sup> W. FAULKNER, *ibid.*, p. 249.

<sup>28</sup> W. FAULKNER, *Sanctuary*, p. 252.

<sup>29</sup> W. FAULKNER, *ibid.*, p. 253.

7. Alla mitizzazione del glicine in *Absalom* contribuisce la mitizzazione della propria fanciullezza da parte di Rosa Coldfield, nel capitolo quinto. Come ha rilevato il Poirier, il capitolo quinto con il cosiddetto soliloquio di Rosa è alla metà esatta del romanzo, chiuso fra due gruppi paralleli di quattro capitoli ciascuno<sup>30</sup>. Il capitolo quinto è perciò centrale. Tuttavia, a tener conto dello sviluppo della vicenda come cronologia di fatti, il capitolo quinto si lega al primo. Il « soliloquio » di Rosa deve avvenire nel pomeriggio del settembre 1909 allorché Quentin è in casa Coldfield<sup>31</sup>. Il glicine di cui la vecchia parla al ragazzo è quello stesso che il ragazzo ha già da sé avvertito come profumo, secondo quanto narra il primo capitolo. Perciò nella parabola del glicine interna ad *Absalom* i momenti dovrebbero disporsi in questo ordine: cap. I, cap. V, cap. II. E cioè un primo arco disegnato nella prima pagina e ridisegnato nella seconda (cfr. sopra, cap. I); la presenza del glicine individuata da Rosa e assunta come elemento essenziale della rievocazione e mitizzazione della fanciullezza (cap. V); l'estate di glicini del cap. II. Quentin avvertirebbe dunque il glicine come profumo mentre sta in casa Coldfield ad ascoltare la signorina Rosa, confondendolo poi « sweet and oversweet » con un'impressione funerea e malinconica dell'ambiente (« the dim coffin-smelling gloom », « the eternal black » della signorina Rosa, « the long-dead object of her impotent yet indomitable frustration ... evoked ... out of the biding and dreamy and victorious dust », « the deep South dead since 1865 » e tutte le altre risposdenze funeree). Ascolterebbe quindi Rosa indicargli proprio quella presenza del glicine e alterarla in un secondo tempo da concreta in una visione simbolica: una fase della fanciullezza mitizzata in un anno vendemmiale di glicini. Tornato a casa e aspettando nella veranda con il padre dopo cena si troverebbe ancora alla presenza del glicine (« The twilight was full of it », p. 31) e dilaterrebbe il pomeriggio di glicini in una stagione intera, in un clima storico-sociale: la decadenza del Sud. Il « soliloquio » di Rosa con il mito

<sup>30</sup> W. R. POIRIER, « Strange Gods » in *Jefferson, Mississippi: Analysis of Abs.*, in *W. Faulkner, Two Decades of Criticism*, a cura di F. J. HOFFMAN - OLGA W. VICKERY, Michigan ristamp. 1954, pp. 227 e 230.

<sup>31</sup> W. R. POIRIER, *op. cit.*, p. 230.

di fanciullezza frustrata costituirebbe uno degli elementi decisivi della dilatazione e poi dell'identificazione wistaria-Mississippi da parte di Quentin. Il gradino più alto di questo processo coinciderebbe con l'aprirsi di una nuova prospettiva: il *presente* della vicenda (pomeriggio-sera del settembre 1909) trasferito già sul piano del passato per il premere, l'urgere di un *più che presente*: l'inverno a Harvard, con il raccoglimento del rievocare e indagare. Sarà ormai dal piano del *più che presente*, cioè dall'inverno a Harvard, che scaturirà il ricordo del crepuscolo di glicini, il *morto* crepuscolo estivo: e morto non già perché veduto da una stagione posteriore e quindi inteso come « passato », ma perché partecipe dell'intimo e vasto sfacelo di una civiltà.

Senonché il Faulkner non ci offre la parabola del glicine nell'ordine da noi ricostruito. Perciò ai fini della comprensione del romanzo tale ordine risulta un arbitrio del nostro esercizio logico. Infatti presuppone un unico svolgimento della parabola. Invece, a guardar bene, *Absalom* dà due parabole, distinte fra loro e cionondimeno simili: l'esperienza di Quentin e l'altra di Rosa. Quella di Quentin chiude nel suo arco tutto il romanzo, l'altra di Rosa è un'isola, a sé. Certo bisogna ammettere che quella di Quentin, estesa a tutto il romanzo, comprende anche la parabola del glicine dell'esperienza di Rosa, per cui glicine verrebbe una spinta, una suggestione; in questo senso le due esperienze non potrebbero dirsi disgiunte. Tuttavia la struttura del romanzo dà la identificazione wistaria-Mississippi nel II capitolo e la favola della fanciullezza di Rosa nel V: la prima *precede* l'altra, è un fatto compiuto quando ancora l'altra è lontana dall'essere presentata. Ciò significa che, in sostanza, le due esperienze si sviluppano ognuna per conto proprio contribuendo entrambe all'atmosfera. Ma soprattutto quella di Rosa è autonoma. Posto fra i due gruppi di capitoli il « soliloquio » è in sé concluso; a sua volta la parabola del glicine che esso contiene ha una rotondità conclusa per essere inserita ad inciso nel discorso dei 19 anni. Anello dentro anello. Il discorso dei 19 anni è la prima parte del « soliloquio ». La vecchia incomincia infatti col rievocare il tragico pomeriggio della morte di Charles nel 1865. Chiamata da Wash Jones e accorrendo a Sutpen's Hundred che cosa si aspettava? Lei

aveva allora 19 anni. Si apre a questo punto la parentesi: la favola della fanciullezza. Alla fine della parentesi Rosa, nel riprendere il racconto del tragico pomeriggio del 1865, dirà che la nipote Judith, bloccandola nella corsa verso il cadavere di Charles, aveva bloccato una corsa iniziata cinque anni prima, allorché Charles era stato in casa di lei, Rosa, senza trovarla. Cinque anni prima, cioè nella piena fanciullezza. La parentesi contiene il mito di questa fanciullezza. « *Once there was* » (p. 143)<sup>32</sup>: c'era una volta, ci fu una volta. L'inizio è di favola e irraggia una qualità lirica su tutta la parentesi. Ma qualità lirica è nell'intero « soliloquio » di Rosa, come anche nel primo capitolo. E nasce dall'atteggiamento del tutto negativo di Rosa verso se stessa, senza respiro, una consapevolezza assoluta della propria inefficienza: e una inefficienza così assoluta da sconfinar nell'irreale, nell'assurdo. Per questa incapacità di stabilire contatti positivi con l'id, l'ego di Rosa sprofonda in una solitudine mitica, in una cocente e strana interiorità. L'interiorità è la sua regione di vita e poesia, il suo spazio, la sua misura. Ma è una interiorità buia, che somiglia al segreto e chiuso buio della casetta a Jefferson in cui la donna vive. Ogni volta che la donna ritrae se stessa, un muro le si erge tutto intorno creando la sensazione del pozzo: sia che si tratti di una stanza, di un giardino, di un orto. La sua è una terra di cantina: « *this cellar earth of mine* » (p. 146). Anche la favola è un recinto. La favola la cinge da ogni parte e le impedisce di vivere concretamente e umanamente. Può sembrare un'evasione, ed è spazio chiuso. Ogni avventura fuori della solitudine porta a nuova solitudine e perfino nel momento stesso in cui si svolge non perde mai il carattere di atto solitario, privato, *non sociale*<sup>33</sup>. Così l'accorrere di Rosa a Sutpen's Hundred, nel tragico pomeriggio della morte di Charles, era un atto solitario che Rosa compiva per sé. Il trovarsi respinta da Clytie, da Judith, da una porta, se poteva esasperarla non doveva però sorprenderla. Significava ritornare nei limiti della favola da cui per un trasognamento lei aveva creduto di uscire. V'era una giustificazione a tutto questo: ma bisognava risalire indietro,

<sup>32</sup> Questo e i successivi corsivi delle citazioni sono nel testo.

<sup>33</sup> W. R. POTIERA, *op. cit.*, pp. 230-235.

agli anni in cui la favola di Charles si era formata. Rosa allora getta un suo arco, supera i 19 anni tragici per toccare la sostanza irrealistica dei 14: il legame dovrebbe essere il ricordo di Charles quale il tempo dai 14 ai 19 ha potuto offrire alla creatura solitaria. E che cosa è il ricordo di Charles? Il suo comporsi attraverso i sensi nell'esistenza di lei sarebbe dovuto equivalere al « *progress* » del glicine nella stanza ove lei è ora con Quentin: un *progress* materiale in mezzo alla materia, « *from mote to mote of obscurity's myriad components* ». Ma il ricordo di Charles *non esiste*. Poiché il ricordo è senso, vista, odorato, è glicine che si propaga nell'aria di una stanza, è *contatto*. Invece Charles lei non lo ha conosciuto: non lo ha visto mai, nemmeno morto. E qui Rosa argomenta con la sottigliezza con cui sulla scorta dello Stagirita rimatori e poeti del Duecento disquisirono intorno alla natura dell'amore. Sul fatto di non aver veduto mai Charles, essa infatti insisterà a lungo. L'incredulità, lo stupore alimentano il tono della favola. Quel pomeriggio del 1865, quando la bara veniva portata dalla casa alla penombra fra i cedri, Rosa « *tried to take the full weight of the coffin* » per dimostrare a se stessa che « *he was really in it* » (p. 151). Nella casa di Sutpen's Hundred Charles non ha lasciato tracce, neppure lacrime. « *Yes. One day he was not. Then he was. Then he was not* » (p. 152). Così dell'esistenza e della morte di lui Rosa non ha toccato nulla. Se qualcosa si propaga, non è la conoscenza dell'oggetto, una conoscenza di sensi: vista, udito; un diffondersi strato per strato al modo del glicine, con tutta la forza « *secret and attritive* » del glicine distillato dal sole di settembre. Si propaga piuttosto il suo contrario: il disconoscimento dell'oggetto, di Charles. Il carattere dell'irrealtà si diffonde strato per strato nella leggenda di Rosa e investe anche Judith e Clytie, che hanno pur conosciuto Charles, lo hanno visto, vivo e poi morto, lo hanno chiuso nella bara. Questo perché la cosa (l'apparire e scomparire di Charles) è stata troppo breve: in sei ore di un pomeriggio. Judith e Clytie sono attratte nel clima artificioso della non realtà di Rosa: *noi* — dirà Rosa a Quentin — non abbiamo avuto un cadavere, *noi* non abbiamo avuto nemmeno un assassino; nessuna parlò di Henry, quel pomeriggio, *nessuna di noi tre; tre donne* seppellirono qualcosa, e per *nessuna delle tre* egli fu

poi mai esistito. Non solo: ma il buio di Rosa si trasmette a Judith e Clytie; anche le due sorelle diventano terre di cantina; dopo il seppellimento di Charles e nell'attesa di Sutpen — narra ancora Rosa — noi vivevamo in una apatia che era quasi pace: «*like that of the blind unsentient earth itself...*» (p. 155). E più tardi, parlando della sera in cui Sutpen le avrebbe promesso di sposarla, Rosa dirà che si era seduta a tavola «*with the familiar dream-cloudy shell which we had grown used to*» (p. 163). *We*, cioè, noi, di nuovo.

Ora dunque, se già quel che i muscoli conoscono rende una somma sbagliata e falsa e non degna che del nome di sogno (p. 143), che cosa può Quentin aspettarsi da Rosa, dal momento che quanto essa vuole appunto raccontare non è stato appreso e vissuto in modo concreto? Non attraverso i sensi il ricordo di Charles s'è composto, se pure si può dare il nome di ricordo a quello che non potrebbe a diritto chiamarsi nemmeno sogno (e cioè, secondo Rosa, deformazione della conoscenza sensoria). Possiamo così capire il valore di quell'inizio di favola, l'«*Once there was*» che si arresta dubbioso affinché venga chiarito prima un concetto essenziale alla struttura e consistenza stessa della favola: il concetto del ricordo. Il chiarimento vale come premessa. Quando la favola — e ormai scoperta, dichiarata — riprende il suo corso, l'abbandono all'enfasi è infantile. C'era una volta un'estate di glicini: «*a summer of wistaria*» (pp. 143), ed era la stagione dei 14 anni di Rosa; dappertutto glicini nel massimo della loro fioritura: «*It was a pervading everywhere of wistaria*» (pp. 143-144) come se tutte le primavere non ancora violate si condensassero in una sola, o in un'estate, pienezza primaverile ed estiva di ogni donna. La favolizzazione dei particolari 14 anni di Rosa si realizza mediante la parabola del glicine e il processo ha qualcosa di simile a quello dei capp. I e II. Anche il glicine di Rosa vive due fasi: la concretezza del suo esistere là nella casa Coldfield, sia pure concretezza ricca di allusività, e la fase della traduzione in simbolo. L'atto del notare il glicine non è più solitario, esclusivo di Quentin; la differenza con l'atto di Rosa è se mai in questo: che Rosa consapevolmente attira di forza il glicine nell'orbita della sua favola. Ella si esprime con un linguaggio che il glicine carica di violenza; il colore, il profumo, il significato del glicine si diffon-

dono nella trama delle sue fantasie. Non solo un'estate di wistaria, un « everywhere » di wistaria: tutto l'anno in cui lei compie i 14 anni diviene wistaria: « *It was a vintage year of wistaria* » (p. 144). Sono movimenti sintattici paralleli a far raggiungere il vertice: *from mote to mote*, con un crescendo a paralleli scatti in alto: il secondo « *Once there was* » assorbito in questa regolarità di tecnica senza l'estro del primo, importante per la dichiarazione improvvisa della favola. Gli scatti regolari sono tre: « *Once there was... a summer of wistaria* ». Poi: « *It was a pervading everywhere of wistaria* ». Il terzo scatto riprende puntualmente l'ultima forma, con un gioco di anafora: « *It was a vintage year of wistaria* ». La fanciullezza è, così, mitificata, e insieme lo è il glicine.

8. L'astrattizzazione di Charles nel cap. V rientra in un procedimento tipico dell'oratoria di Rosa. Rosa costruisce la propria realtà demolendo e demolendosi. Il metodo è spinto fino all'eccesso: di negazione in negazione si arriva a creare fisionomie quasi astrali, disumane. Diversamente dagli altri relatori in *Absalom*, Rosa non indaga la cause tangibili, storiche che possono aver determinato la recita dei personaggi nella vicenda dei Sutpen; non la interessano l'ambiente, l'eredità di tradizioni e costumi, di pensiero e ideali che debbono aver costretto l'individuo a muoversi con la società e il tempo ai quali apparteneva. Essa anzi scompiglia l'armonia appena vi si imbatte, nella furiosa e impotente *frustration* di certi terribili vecchietti frenetici del mondo faulkneriano: dalle ossa aride e leggere pronte ad accendersi come legna secca, quali il nonno di Christmas in *Light in August*, Doc Hines, o il dottor Shumann di *Pylon*. Anche la favola della fanciullezza è creata da Rosa con l'accumular negazione su negazione. Escluse tutte le possibilità di essere non bambina ma meno ancora che bambina, non più bambina che donna ma meno perfino di qualsiasi carne femminile, non fioritura, neppure foglia deformata, una vita non da donna, non da ragazza, che cosa rimaneva ai 14 anni? Lei non ha saputo niente dell'amore, neanche quello dei genitori; non ha atteso la luce, solo la condanna, riservata alle donne, di resistere e resistere senza senso o motivo o speranza di ricompensa. Così della luce e dello spazio in cui si muo-

veva e respirava la gente lei, Rosa, poteva avere un'idea come del sole visto attraverso un vetro affumicato (p. 145). Si può chiamarla, quella di Rosa, una crescita rovesciata, una forma di paradossale involuzione. Rosa *non* conosceva Charles, il quale *non* l'aveva trovata in casa quando era passato da lei insieme con Henry, fino allora lei *non* aveva *neppure* udito il suo nome, *non* sapeva *neppure* che esistesse. E, *nemmeno* si può dire che in seguito lo amasse; la sua terra di cantina *non* era forse ancora pronta all'amore, perciò nell'estate trascorsa a Sutpen's Hundred lei *non* spiava Judith quando la seguiva, e anche se la spiava *non* si trattava di gelosia dato che *non* amava Charles, ma anche se amava Charles *non* era come amano le donne. La vertigine delle negazioni continua: lei, divenuta *non* amante, *non* amata, ma più che l'amore stesso, *non* avvertiva *nemmeno* la mancanza di lui. Perciò passeggiando nel giardino di Sutpen's Hundred fra gli arbusti che dovevano aver visto Charles, lei *non* spiava Judith; *non* spiava e *nemmeno* si nascondeva perché abbastanza bambina da *non* aver bisogno di nascondersi, tanto che la sua presenza *non* sarebbe stata una violazione *nemmeno* se lui fosse stato accanto a Judith, nello stesso tempo abbastanza donna da poter incitare Judith alla confidenza, eppure *non* aveva *mai* fatto questo perché avrebbe dovuto dire a Judith: *non* parlarmi dell'amore, ma lascia che te ne parli io che ne so più di quanto tu potrai mai sapere. Poi il padre tornò a riprenderla e riportarla a casa, e lei ancora aspettò, osservò, « *for no reward, no thanks* » *non* amando Charles nel senso in cui noi intendiamo « amare ». Se lei amava, era con quel sentimento che dà tutto ciò che ha e tuttavia *non* aggiunge nulla alla sostanza dell'amato. Così lei donò tutto il suo avere. E *non* a lui, Charles, ma a Judith. Poiché Judith *non* sapeva amarlo come egli meritava, e nonostante che il peso del dono di Rosa *non* fosse tale da essere sentito da lui più di quanto egli *non* ne sentisse la mancanza, in seguito egli avrebbe potuto scoprirlo in un qualunque momento della sua vita coniugale con Judith e stupirsi.

Nel ricostruire, entro i limiti della favola dei 14 anni, l'edificio negativo di Rosa, non abbiamo potuto tener conto di *tutti* gli avverbi e congiunzioni e aggettivi negativi che danno un ritmo ossessivo, quasi stridente. È stato necessario tracciare come una linea maestra

un sentiero nella boscaglia. Perché ad accompagnare la certezza dell'atteggiamento negativo di Rosa v'è sempre un che di labile, di ambiguo; ambiguità è sempre in ciò che si riferisce a Rosa quando è Rosa a riferirlo a se stessa. Ogni negazione segna un trapasso verso una maggiore certezza e nello stesso tempo verso una maggiore ambiguità, ma ambiguità intesa come un secondo aspetto negativo. Lo stesso « soliloquio » non è mai dichiaratamente qualcosa; scritto in corsivo sembra limitarsi ad una fantasia interiore, ad un processo *privato e geloso* di rievocazione. Ma la *solidarietà* del ripiegamento sul proprio io viene intanto contraddetta dall'esplicito rivolgersi di Rosa a Quentin per tutto il capitolo. Più esplicito ancora è nell'ultima pagina del capitolo, alla fine del corsivo, il ritorno alla narrazione oggettiva, con il categorico « But Quentin was not listening » (p. 172) ripetuto poco dopo: « He was not even listening to her ». Cioè il ragazzo non ascolta, eppure la posizione del capitolo nel romanzo denuncia il carattere di ricordo (da parte di Quentin) del « soliloquio » di Rosa. Abbiamo dunque una sequenza fluida, labile, non sancita in una situazione emotiva e razionale: uno stato, invece, di trasognamento e incanto, che dalla verità di Rosa (qui come in trance) si comunica alla verità di Quentin. Per cui anche Quentin è in una non-coscienza, abbandonandosi ad una sua fantasia. « Svegliati, Rosa » (p. 141). Ma si potrebbe dire anche « Svegliati, Quentin ». Perché Quentin non sa svegliarsi, come non sa farlo Rosa. Rosa e Quentin vivono entrambi automaticamente, sfruttando le vecchie assimilazioni e senza potere attivo. Un gesto nuovo sarebbe la vittoria, il senso della vita. Ma Quentin è come Temple: anche lui si dibatte, ma debolmente, in un Sud in corruzione, in una tela di ragno<sup>34</sup>. Anche lui è giovane e già volto a disfarsi, con la precoce vecchiaia che noi avvertiamo nella fanciullezza di Rosa, nella « *child's vacant fairy-tale* » (p. 146). Solo che v'è una sostanziale differenza tra Quentin e Rosa. Il declino del Sud è la tela di ragno per Quentin: il glicine, con il suo timbro luttuoso, ne è la sottile insinuazione malvagia, ma Quentin non ne pare consapevole. Egli iden-

<sup>34</sup> ILSE DUSORF LIND, « The Design and Meaning of Abs., Abs.1 », in *PMLA*, vol. LXX, n. 5 (dic. 1955), p. 892.

tifica Sud e glicine con un impulso che raggiunge tutt'al più lo stadio di un sentimento oscuro. Ma il rapporto fra estate di wistaria e fase della fanciullezza è stabilito senza possibilità di dubbio da una Rosa consapevole. Bisogna vedere con quale impeto e asprezza l'io di Rosa si introduce nel paesaggio del glicine quasi a porvi un argine: « *It was a vintage year of wistaria... and I (I was fourteen) I...* ». Anno vendemmiale è « *that sweet conjunction of root bloom and urge and hour and weather* » (p. 144), ma troppi elementi mancavano a Rosa perché si potesse parlare di un anno vendemmiale della sua fanciullezza. L'anno vendemmiale del glicine non costituirebbe perciò la metafora per l'anno vendemmiale della fanciullezza. La fanciullezza di Rosa era buia, era terra di cantina, non sapeva che la radice e l'impulso. Anche il rapporto, dunque, fra il glicine (un glicine ormai simbolico) e la propria fanciullezza sarebbe veduto da Rosa negativamente. Il glicine dovrebbe valere come proiezione di un ideale positivo, il « *might-have-been* » (p. 143) sognato e desiderato (e forse sognato e desiderato solo molto tempo dopo); la fanciullezza di Rosa invece sarebbe « *truth* » (p. 143), l'amarognola parte di un « *factual scheme* » (p. 143). Appena prima dell'inizio della favola dei 14 anni vi è un passo che proporrebbe tale contrasto (p. 143). Poiché il « *might-have-been* » può essere più vero del vero, allora per Rosa ci sarebbe stata, una volta, una iridescente età, nella coincidenza di umori terreni e astri. Ma infine il vero è diverso, e Rosa svegliandosi avrebbe dovuto ammetterlo e accettarlo: « *That was the miscast summer of my barren youth* » (p. 144).

Scarnita la pagina e accostati i due termini del rapporto (le due estati, quella del glicine e quella della fanciullezza), la presenza del glicine con tanto vigore intrecciata alla fanciullezza di Rosa potrebbe però anche significare altro: un'atmosfera ricca ma precaria, ingannevole come poté esserlo il mattino della primavera lavanda nell'avventura di Temple. Un'atmosfera-presagio che avvampi oltre le dimensioni umane, creando in apparenza un suo remoto universo, ma poi finisca per stringersi e coagularsi (secondo un'espressione del Cecchi) intorno al giovane io di Rosa: « *Once there was... a summer of wistaria* », « *That was the miscast summer of my barren youth* ». Ci troviamo così una volta di più dinanzi ad una forma

ambigua: poiché vi sono argomenti per dimostrare che i due termini del rapporto vivono di contrasto e vi sono argomenti che permettono di scioglierli l'uno nell'altro in un solo mito negativo, colorato sontuosamente e voluttuosamente di viola.

9. Due le parabole del glicine nell'*Absalom*. Ma poiché entrambe le esperienze (di Quentin e di Rosa) partono da un dato concreto del glicine — il profumo — per giungere ad una sua visione totale e funzione simbolica, ripetendo un processo identico o quasi simile o per lo meno parallelo, si può parlare anche di una sola parabola interna ad *Absalom*. È come se all'apice della sua parabola esterna il momento ultimo si sdoppiasse in prove gemelle. Per nascita e sviluppo possono sovrapporsi, non svolgersi l'una dall'altra. Tuttavia in Rosa il centro dell'esperienza è l'io; Quentin trabocca e si disperde nell'ambiente intorno. Rosa assorbe l'atmosfera per nutrire la propria personalità; Quentin immerge e dissolve la propria personalità nell'atmosfera. O forse la rotazione di Quentin su se stesso è di raggio più ampio e l'interesse personale di lui meno appariscente. Ma certo dicendo « crepuscolo di glicini » Quentin dice decadenza propria nel ciclo di tutta la decadenza del Sud; Quentin è Sud, cioè non un ragazzo, il ragazzo Quentin Compson, e questo è ben dichiarato nelle prime pagine del romanzo: « his very body was an empty hall echoing with sonorous defecated names; he was not a being, an entity, he was a commonwealth » (p. 12)<sup>35</sup>. In quanto a Rosa, il Sud è Rosa. Il Sud trova la sua voce in lei: questa voce appartiene ad uno spettro nel momento in cui Quentin l'ascolta, ma forse un tempo è stata un grido alto « And maybe (the voice, the talking, the incredulous and unbearable amazement) had even been a cry aloud once » (p. 14), tanti anni fa quando lei, Rosa, era

<sup>35</sup> Qualche pagina prima il ragazzo sembrava scindersi in due; p. 9: « the Quentin Compson preparing for Harvard in the South ... listening, having to listen, to one of the ghosts » e « the Q. C. who was still too young to deserve yet to be a ghost, but nevertheless having to be one for all that, since he was born and bred in the deep South the same as she was ». Il Quentin pronto per Harvard aveva la possibilità di divenire diverso, nuovo, di liberarsi del Sud; l'altra parte era già condannata a subire la pesante eredità. A cominciare dal cap. II è chiaro invece che neanche allontanandosi il ragazzo riuscirà a liberarsi del Sud.

fanciulla: « long ago when she was a girl » (p. 14); quale specie di fanciulla, poi: « of young and indomitable unregret, of indictment of blind circumstance and savage event » (p. 14).

Ed è perché il Sud è la voce di Rosa che Quentin perdendosi « amid the voice » (p. 14) si perde nel Sud. Egli può fare anche a meno di ascoltare: la voce resta dentro di lui e lavora a fiaccarlo. Pur potendo sovrapporsi per identità o similarità di procedimento tecnico, le due esperienze vanno perciò in senso opposto: Rosa tende alla mitificazione dell'io, Quentin alla spersonalizzazione. Rosa, spettro attivo, inizia la leggenda dei Sutpen. La leggenda dei Sutpen *si fa* chiudere da Quentin, crede passivo del Sud.

ANGELA GIANNITRAPANI

## LA NARRATIVA DI EUDORA WELTY\*

La prima raccolta di racconti di Eudora Welty, *A Curtain of Green*<sup>1</sup>, uscita nel 1941, è anche l'opera meglio orchestrata e più rappresentativa della scrittrice, la sintesi più alta e compiuta delle sue possibilità narrative. Per un primo e provvisorio tentativo di definire tale sintesi, potremmo ricorrere ai termini abbastanza esatti, anche se generici, di R. B. Heilman il quale ha scritto, a proposito d'una temperie della narrativa del Sud, d'una particolare coincidenza fra senso del concreto o senso dell'elementare da una parte e senso dell'ornamentale o del rappresentativo dall'altra, coincidenza che sembra doversi intendere come «senso della totalità»<sup>2</sup>.

Concretezza, dunque, e lievitazione espressiva o rappresentatività: elementi che possiamo riconoscere senza difficoltà nelle pagine di Eudora Welty. Benché in altre opere posteriori l'arte della Welty possa apparire a volte disincarnata e irreali, e l'autrice preoccupata non tanto della realtà oggettiva, quanto di trascrizioni simboliche e oniriche, nei racconti della sua prima raccolta ella è saldamente, concretamente, legata alla terra natale. E tuttavia nella rappresentazione precisa e attenta non disdegna l'«ornamentale», inteso non come abbellimento superfluo, *décor*, ma come specifica consapevolezza del mezzo verbale, come disposizione a elaborare e amplificare, come volontà di utilizzare il ricco e il ritmico. Quanto al senso della totalità, che è un senso del tempo, della estensione delle azioni e possibilità umane, esso è evidente nell'obbedienza della Welty alla tradizione e al passato, un passato inteso non come oggetto di devozione sentimentale, ma come una riserva di valori che possono essere veduti in prospettiva, e allo stesso tempo ci danno la prospettiva, e per così dire, la profondità del presente.

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

<sup>1</sup> EUDORA WELTY, *A Curtain of Green*, New York, Harcourt, Brace and Co., 1941.

<sup>2</sup> ROBERT B. HEILMAN, *The Southern Temper*, in *Southern Renaissance*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1953, p. 3.

Senonché tra passato e presente non esiste un rapporto razionale, ma soltanto uno scambio delle parti, per cui il presente si colora delle grazie favolose del passato, e il passato diviene contemplazione nostalgica di valori perduti. Ne deriva che questa profondità del presente e questa «totalità di visione» non hanno un carattere storico, ma una dimensione irrazionale, un alone d'ombra, un grado di mistero. Allora sarà più preciso cogliere il senso della totalità nella penombra del mistero, il quale va accettato e non risolto, ed orla sempre la chiara luce dei personaggi della Welty, come espressione d'una mancanza, d'una deficienza, e cioè come rappresentazione indiretta d'una autenticità assoluta, d'una chiarezza superiore, d'una compiutezza essenziale.

Ma per ora è opportuno cogliere l'aspetto più evidente di questo rapporto della scrittrice con il suo mondo, con la «natura» del suo Sud. Del resto, il dato che ricorre più frequente nella sua prima raccolta è quello dettato da insistenti motivi autobiografici.

Quasi tutti i racconti della Welty, con pochissime eccezioni, sono autobiograficamente ambientati nello stato del Mississippi. È noto l'attaccamento della scrittrice al suolo natale, a Jackson, in cui è nata e in cui tuttora risiede. Se si eccettuano poche scorribande nel Nord e un viaggio in Europa, Jackson è stata finora la sua residenza costante. Ella stessa ebbe a scrivere: «I never felt that anywhere but Jackson was my home and base». E riferendosi al suo ultimo libro, frutto di un viaggio all'estero, continuava:

I tried some stories laid in locations new and strange to me (result of a Guggenheim that let me go to Europe) and tackled with some pleasure the problems the stories set me of writing from the outside, where my honest view point had to look in from. The inside kind of story, where the outside world is given, I'll always come back to, as I do in a number of stories in the new book; for the interior world is endlessly new, mysterious and alluring<sup>3</sup>.

Per questi suoi rapporti non puramente esteriori col mondo che descrive, per questa sua ricerca di una più intima autenticità del suo

<sup>3</sup> Cfr. un profilo sulla Welty di BERNARD KALE in *Saturday Review*, 9 aprile 1955, p. 18.

paese, più che in una tradizione bozzettistica o di colore locale, la Welty a buon diritto può essere iscritta nella tradizione regionalistica americana.

In questa regione reale e sentimentale che è il Mississippi la scrittrice deve essere cresciuta un po' come ella stessa narra in uno dei suoi racconti più sospesi e vibranti, «A Memory», la storia di una bambina che è esclusa dal mondo degli adulti per il suo stato di immaturità, ma che vuol conoscere i segreti della vita guardando ogni cosa. Quello «squaring my vision with my hands» o quel fare «small frames with my fingers to look out at everything», pare il gesto di chi è nato per scegliere e disporre elementi apparentemente disparati in un'armonia dai confini precisi. Il che effettivamente accade nell'opera letteraria della Welty. Di qui quel suo realismo così articolato e sottile, quella minuta introspezione delle anime, quella scelta accurata dei particolari più insignificanti per raggiungere una determinata intensità emotiva. Nel medesimo racconto ella scrive: «to watch everything about me I regarded grimly and possessively as a need». E ancora:

through some intensity I had come almost into a dual life, as observer and dreamer. I still would not care to say which was more real — the dream I could make blossom at will or the sight of bathers. I am presenting them, you see, only as simultaneous.

L'atteggiamento della bimba di «A Memory» rivela dunque un altro aspetto autobiografico della poetica weltiana: la convergenza del sogno e della realtà. Un elemento positivo di *A Curtain of Green* è infatti il raggiungimento di un raro e misurato equilibrio tra reale e ideale, tra materia e sogno.

Per cogliere un primo esempio di questa capacità di fondere realtà e simbolo, quotidianità e fantasia, si veda il racconto «Old Mr. Marblehall», in cui il protagonista è un personaggio paradossale e caricaturale quanto si vuole, ma rappresentato con realismo articolato e sottile. Sessantascienne, «so well preserved», come gli dicono in faccia, ma «one foot in the grave», come gli dicono dietro alle spalle, Marblehall, nonostante le apparenze di una esistenza regolare e metodica, conduce una doppia vita. Infatti a sessanta anni

si è sposato contemporaneamente con due donne, da ciascuna delle quali ha avuto un figlio. Così la sua esistenza scorre in un duplice « menage », tra due figli della stessa età, maliziosi e diabolici, tra due mogli, ognuna delle quali è naturalmente ignara dell'esistenza dell'altra.

Questo è tuttavia un caso estremo. In *A Curtain of Green* i personaggi hanno in genere una più tesa carica drammatica. Del resto, la società della Welty è una società che rientra nei confini d'una tradizione epico-drammatica della vita americana. Anche se non combattono più come i pionieri della Cather, tuttavia insieme con l'amore e l'attaccamento alla terra di quelli, i personaggi della Welty hanno conservato un senso di delusione, di isolamento, di sconfitta nei confronti del mondo circostante. La società della Welty non ha la baldanza dell'americano del Nord, è una società che non è stata ancora convertita al vangelo del progresso, del successo, della vittoria; e che vive inoltre nella sola parte degli Stati Uniti dove gli uomini sanno, attraverso l'esperienza, che la sconfitta è possibile. La maggior parte di questi personaggi sono incompresi, falliti, anormali. È una società, che allontanatasi dal contatto diretto con la terra vergine, ha perduto la sanità del corpo e dello spirito, non si è ancora urbanizzata, e vive perennemente in uno stato di solitudine e d'incubo. In un racconto come « Petrified Man », il senso dell'orrore, che potrebbe far pensare a Poe, si riduce invece a un'accettazione amara e quotidiana dell'esistenza, per quanto entro un'atmosfera che ha qualcosa di visionario e surreale.

Il tema della solitudine che avvolge i personaggi della Welty, costituisce, ad esempio, l'essenza d'un racconto come « Death of a Travelling Salesman », il primo che la scrittrice abbia dato alle stampe e indubbiamente uno dei suoi migliori, risolto poi da A. Miller in un dramma di più incisiva e articolata protesta, ma non con la stessa capacità di scandaglio psicologico.

Il racconto (ma si deve dire che non è chiaro se la vicenda sia reale o semplicemente un parto della fantasia eccitata del personaggio: il racconto può leggersi in entrambi i modi ed è, in questo senso, bivalente), narra le vicende di un commesso viaggiatore che, appena convalescente da un'influenza, ma ancora febbricitante, si

perde durante un viaggio nel Sud e trova rifugio per una notte nell'intimità di una casa abitata da due giovani sposi. Ma quello che veramente importa è che proprio in quel momento Bowman, il viaggiatore, giunge a comprendere la sua vita e a comunicarci il suo travaglio. Dal momento in cui entrerà in quella casa, egli avvertirà che la sua vita è stata tutta un errore ed è stata dominata da un senso di vuoto e di solitudine:

But he wanted to leap up, to say to her, I have been sick and I found out then, only then, how lonely I am. Is it too late? My heart put up a struggle inside me, and you may have heard it, protesting against emptiness.

E ancora dirà:

Somehow he felt unable to be indignant or protest, although some sort of joke had certainly been played upon him. There was nothing remote or mysterious here — only something private; the only secret was the ancient communication between two people.

Potremmo citare Tom Harris, il protagonista del racconto « The Hitch-Hikers », affetto da un tale acuto senso di solitudine, da un così profondo pessimismo di fronte alla monotonia della vita, da ricordarci l'esperienza eliotiana di *The Love Song of J. Alfred Prufrock*.

Per la Welty, è di particolare interesse il comportamento degli anormali, per quanto i suoi personaggi deficienti mostrino spesso tratti che sono comunemente considerati normali. In questa duplicità o bivalenza (normalità-anormalità) è il simbolo dell'ambiguità del mondo moderno, della sua tragica irrazionalità. Si potrebbe tracciare rapidamente una fenomenologia di queste figure di tarati o degenerati o offesi. Sono frequenti, ad esempio, membri di minorità razziali, individui economicamente oppressi o chiusi nella stretta di forze sociali dominanti.

Little Lee Roy, il negro del racconto « Keela, the Outcast Indian Maid », non desidera la riparazione che gli è offerta per un terribile torto subito e la sua superiorità morale (la legge razionale che implicitamente egli esprime) sopra i suoi tormentatori nasce dal racconto come riscatto ideale d'una decisione profonda e assurda.

Nel racconto « A Worn Path » la *nurse* della clinica a cui una vecchia negra si è rivolta dopo un lungo viaggio per avere le medicine per il nipotino malato, diventa consapevole d'una barriera irrazionale fra lei e « grandma », la vecchia donna negra, una barriera la cui natura le appare inspiegabile. Ancora una volta è l'umile, l'oppresso, il malato, a farsi portatore d'una esigenza di razionalità. Similmente in « A Visit of Charity », la visita d'una ragazza a un ospizio di vecchie si rivela priva d'utilità, fuori da una qualsiasi ragione, di cui tuttavia il racconto fa sentire la dolorosa esigenza. Nel racconto « Lily Daw and the Three Ladies » ancora una volta le parti si rovesciano e l'irrazionale della giovane « feeble-minded » si rivela come diretto da un rigore che è invece ignoto alla falsa e interessata razionalità delle dame.

È evidente in tutti questi racconti il sottinteso simbolico: l'incomprensione, la crudeltà dei rapporti sociali, l'attenzione spietata a tutto ciò che rompe la normalità, il senso dell'anormalità come di qualcosa che sconvolge il rigore sterile e consuetudinario di rapporti umani inariditi e infecondi. L'anormale diventa, in tal modo, il portatore di una nuova esigenza umana: di un rapporto d'amore, di una nuova fecondità.

Gli sparsi elementi che abbiamo raccolto, mentre riconducono quasi tutti al mondo del Sud, come a una tipica dimensione geografico-sentimentale della fantasia weltiana, così propongono tutti il problema d'una essenza umana, concepita come interiorità e singolarità, ma insieme come autenticità, come « valore ». La ricerca dell'uomo lungo le strade del Sud sembra essere l'itinerario d'una tale narrazione. Quel Sud che per Faulkner era stato il « simbolo di tutto l'odio e di tutto il terrore del mondo », filtrato attraverso quella riduzione dello spazio e del tempo a categorie sentimentali che K. A. Porter è poi andata svolgendo, subisce nella Welty un processo di lievitazione fantastica, toccato qua e là da un'ironia vibrante. Dentro a questa lucida atmosfera, che quasi sfocia nell'irrealtà per un eccesso di tensione che pare implicito in quel modo di osservare concentrato e acuto, l'uomo del Sud, e cioè l'uomo in generale, appare sospeso nella sua solitudine, tutta trasposta nella sottile intensità dei particolari oggettivi che la rivelano, e appare

separato dagli altri, tagliato fuori dall'amore, per uno sbaglio non sai se umano o di natura, fanciullo o idiota, minorato, insomma « minus habens », per un mancamento che lo isola e lo sospende in una dolorosa o ironica incompiutezza. Questa incompiutezza o immaturità o minorità è tuttavia l'espressione rovesciata di un'umanità compiuta, in armonia con il mondo e con se stessa; è l'esigenza negativa di un valore; è l'espressione difettiva e allusiva d'una essenza, di un significato profondo dell'uomo, della sua totalità. Senonché l'essenza o il valore sono sempre da cogliere al di là della presenza o apparenza, in un'interiorità più profonda, che si ponga appunto come totalità, armonia, amore, di cui è possibile scoprire un presagio in quella tensione isolata e vibrante che tutte le cose acquistano sotto gli occhi della Welty. Ciò che manca (il senso pieno e totale dell'uomo, l'essenzialità della sua vita) è dunque presente come rappresentazione, come vibrazione fantastica e talora ironica della realtà. In questo senso va dunque precisato quell'equilibrio tra realtà e fantasia di cui si diceva.

Tuttavia l'equilibrio è fragilissimo. Basta un minimo spostamento perché la fenomenologia d'una umanità minorata e difettiva diventi pura apparenza, ritmo di forme, pago di sé, del suo rallentarsi o affrettarsi<sup>4</sup>, mentre l'essenza o il valore, la totalità insomma, si rivela come una postulazione arbitraria, inconoscibile.

Mentre *A Curtain of Green* costituisce il polo positivo d'una parabola narrativa ancora aperta e in sviluppo, il romanzo *Delta Wedding*<sup>5</sup> ne rappresenta il termine negativo. In esso per l'uomo non esiste più un dover essere, un « valore », non esiste più l'angoscia oggettiva d'una integrazione mancata, d'una totalità che lo assuma e lo sollevi dalla sua limitatezza, dalla sua minorata umanità. La totalità è qui concepita in modo equivoco come collettività familiare, tradizione ancestrale. Il dramma dell'uomo viene così eluso, poiché la scrittrice ricorre alla soluzione più facile, accomodante e ovvia.

<sup>4</sup> Su questa nozione del tempo divenuto, nelle opere successive della W., ritmo ora accelerato ora rallentato, vedi appena un cenno nell'articolo di C. GORLIER, « Tre esperienze narrative », in *Galleria*, 5-6, dicembre '54, p. 358.

<sup>5</sup> EUDORA WELTY, *Delta Wedding*, New York, Harcourt, Brace and Co., 1946.

La quotidianità o normalità della vita del Sud, espressa nella staticità del procedimento narrativo, non diventa mai il problema di una coscienza; pertanto la trama risulta troppo gracile in un romanzo riversato all'esterno, in un'immobile oggettività che vuol essere espressiva ed è soltanto inerte. Di qui deriva la non individualità dei personaggi, che è poi un aspetto dell'insostanzialità dell'uomo, e cioè della rottura di quell'equilibrio tra fenomeno ed essenza, tra apparenza e totalità, che era il punto di partenza di *A Curtain of Green*.

Il Mississippi è lo scenario e il protagonista del romanzo: non il fiume carico di vita e di battelli fumanti dei romanzi di Mark Twain, ma un mondo quasi addormentato in una sorta di estasi. C'è, in questo paesaggio, il senso d'una permanenza della natura mentre fluiscono le voci degli uomini e le loro apparenze. Quella profondità o struttura che la Welty non può trovare nel personaggio, nella storia d'una coscienza, ella traspone fuori del personaggio, nel gran fiume sonnolento, nella sua densa e inerte oggettività. Il paesaggio appare dunque l'evasione da un impegno umano e narrativo più preciso, il recupero lirico-naturalistico d'una mancata identificazione e fondazione dell'uomo. Per tutto questo *Delta Wedding* rappresenta il limite negativo della scrittrice, la sua permanente possibilità di scadere nel non autentico, nel luogo comune, nei miti della folla, nella oleografia consolatoria.

Tra l'esigenza d'una totalità reintegrata e di un umanismo assoluto in *A Curtain of Green* e lo scadimento dell'impegno umano nell'acquiescenza, proprio di *Delta Wedding*, in cui sono da riconoscere i termini permanenti e contraddittori dell'atteggiamento della Welty di fronte alla realtà, la serie di racconti lunghi e delle *short-stories* che va dal '42 al '55 rappresenta una complessa vicenda di tentativi e approssimazioni, a carattere a volte sperimentale e provvisorio.

Il problema è sempre quello di uscire dal gioco fenomenico delle apparenze per dare all'uomo un'integrazione superiore. Il processo della narrativa weltiana va compreso partendo da questa esigenza, come assunzione di un preciso impegno umanistico o, al

contrario, come fuga da esso, o anche, più spesso, come una serie di soluzioni intermedie di caute approssimazioni.

Nel 1942, un anno dopo la pubblicazione della prima raccolta di *short-stories*, che segnalò nella W. una originale continuatrice delle migliori tradizioni regionalistiche del Sud, il romanzo *The Robber Bridegroom*<sup>6</sup> formò attorno alla scrittrice un cerchio di diffidenza.

Qui la scrittrice abbandonava la *short-story* per il romanzo, ma, forse più che di un romanzo, si tratta di una *fantasy* che anima i personaggi al centro di un favoloso scenario da folklore americano. *The Robber Bridegroom* voleva essere un racconto lungo, un esperimento sul tipo della leggenda indigena americana, una favola delle « origini »; l'idea era interessante, ma fallì (come ha giustamente osservato il West)<sup>7</sup> per la poca chiarezza degli intenti, per la non risolta fusione di un rozzo umorismo di frontiera con un'atmosfera troppo rarefatta e forse troppo femminile di fantasia e sogno. In altre parole non si ripeté più quel mirabile equilibrio di realtà e fantasia, proprio della prima opera della scrittrice.

*The Robber Bridegroom* è una lunga favola ambientata nel Sud. La struttura narrativa è fondata su uno sdoppiamento di personalità, che vuole avere un significato simbolico (legato al rapporto civiltà-natura, storia-primitività, città-campagna), ma appare soltanto come un espediente di tecnica narrativa abbastanza esteriore: il protagonista, Jamie Lockart, ha una doppia vita, ora si finge persona civile, ora bandito. I suoi propositi sono complessi, come pure le sue azioni. Ma gli elementi della sua personalità non si colgono mai perché sono sempre pronti a dissolversi nelle forme di un presunto conflitto universale. Le due facce di questo favoloso e indulgente dottor Jekyll, innamorato dei boschi e d'una vita liberamente anarchica, non si configurano mai in lineamenti precisi, perché si dissolvono nel simbolo o in un incomposto dissidio tra reale e ideale. Più particolarmente la dualistica natura del suo carat-

<sup>6</sup> EUDORA WELTY, *The Robber Bridegroom*, New York, Harcourt, Brace and Co., 1942.

<sup>7</sup> RAY B. WEST JR., *The Short-Story in America*, Chicago, Henry Regnery Co., 1952, pp. 111-112.

tere rappresenta simbolicamente la neurosi che risulta dall'incapacità dell'uomo moderno di raggiungere i suoi ideali. Tra gli altri personaggi troviamo Clement, una delle vittime di Jamie Lockart, a cui il bandito rapisce la figlia Rosamond, e Salome, la moglie di Clement, creatura felina, la quale non ha nulla nel suo cuore distrutto se non ambizione, e la esercita, col suo atteggiamento da dominatrice, su Clement e Rosamond.

L'inizio di questo lungo racconto è nel regno del reale. Del resto è evidente, nel generale svolgimento favoloso, un ritorno intermittente ad una rappresentazione realistica; sì che il romanzo par composto a scacchiera, a caselle bianche e nere, tra favola e realtà, senza che i passaggi siano mediati, senza che l'urto sia risolto in una comprensiva armonia. Solo alla fine la scrittrice sembra ritrovare quella sua straordinaria capacità di equilibrio tra realismo e simbolo, tra asprezza realistica e lievitazione fantastica che abbiamo osservato nell'aria un po' stregata di alcune novelle di *A Curtain of Green*: il senso della realtà è riconquistato quando Jamie e Rosamond si stabiliscono a New Orleans. Tuttavia la qualità magica e favolosa di quei dintorni dove « beauty, and vice and every delight are hospitable to one another », richiama la natura selvaggia dei boschi, antica dimora di Jamie Lockart e lega il mondo reale con il mondo del sogno.

Il dissidio tra reale e ideale e il conflitto sociale che tale dissidio tende a rappresentare, sembrano comporsi alla fine in questo ritrovato senso della quotidianità e della misura degli affetti, per quanto quasi sospeso in un alone appena percettibile di vibrazione favolosa. Ma occorre ripetere che tutto il macchinoso svolgimento dell'intreccio narrativo sembra essere autonomo e staccato da questa soluzione, che vale quindi per se stessa, come una novella, una di quelle pagine, tipiche della Welty, di osservazione attenta e appena esaltata, delirante.

Nella raccolta di racconti *The Wide Net*, pubblicata nel 1943, la fantasia ha un gioco più pieno che nella prima raccolta *A Curtain of Green*: il mondo reale fa maggior luogo al sogno.

Anche in questa raccolta, e particolarmente negli sfondi strani

e *dreamlike* dei racconti, la Welty non si allontana dalla pista di Natchez, nel Mississippi. Anche qui i personaggi sono meridionali nel temperamento, nel costume, nella parlata, benché trascendano, per certi loro aspetti, qualsiasi limite geografico. Ciò è particolarmente evidente nei racconti favolosi e selvaggi ambientati nella grande foresta del XIX secolo ai tempi di Aaron Burr, di Audubon e del bandito Murrel.

In « A Still Moment », ad esempio, è narrato il pellegrinare del pastore evangelista Lorenzo Daw attraverso una foresta piena di pericoli; egli lotta contro gli indiani finché gli si affianca Murrel, il bandito, e Audubon l'artista. I tre personaggi vogliono scoprire il mistero della propria esistenza. L'evangelista Lorenzo cavalca per le selve « crying for souls to save »; Murrel il bandito vuol risolvere il mistero della vita con l'uccidere uomini; Audubon l'artista cerca solo bellezza per la sua arte. E la vede in un bianco airone, nella candida purezza del suo profilo, nel raggiare delle penne scintillanti. La qualità essenziale di questo racconto si trova nella scena in cui Audubon, in una situazione che è l'esatto rovesciamento di quella del Coleridge della *Rime of the Ancient Mariner*, uccide l'airone bianco:

The gaze that looks outward must be trained without rest, to be indomitable. It must see as slowly as Murrel's ant in the grass, as exhaustively as Lorenzo's angel of God, and then Audubon dreamed, with his mind going to his pointed brush, it must see like this and he tightened his hand on the trigger of the gun and pulled it, and his eyes went closed. In memory the heron was all its solitude, its total beauty. All its whiteness could be seen from all sides at once, its pure feathers as if counted and known and their array one upon the other would never be lost. But it was not from that memory that he could paint.

Quasi subito Audubon riconosce di non aver posseduto interamente la vita dell'airone, la cui essenza gli sfugge; nessun angolo visuale, nemmeno una semplice occhiata, può far sì che l'airone appartenga a lui o a un altro uomo. E capisce che qualunque cosa avesse dipinto, appena uscita dalle sue mani, non sarebbe mai stata l'essenza della cosa, ma un insieme di parti e non si sarebbe mai identificata con l'idea della bellezza.

Il racconto può trovare un parallelo soprattutto nel racconto di Hawthorne «The Artist of the Beautiful». Anche l'artista di Hawthorne «strives to put the very spirit of beauty into form and give it motion». Ma al tempo stesso, come l'artista di «A Still Moment», ha la consapevolezza di quanto sia arduo creare una cosa perfetta. La farfalla, simbolo per Owen Warland, come l'airone per Audubon, di bellezza e perfezione, una volta riprodotta in un monile prezioso, resa visibile ai sensi umani, perde ogni valore agli occhi di colui il cui spirito l'ha posseduta nella realtà.

Nel racconto della Welty, Audubon, «as he had seen the bird most purely at its moment of death, in some fatal way, in his care for looking outward, he saw his long labour most revealingly at the point where it met its limits». Ma questa è anche l'esperienza dell'artista di Hawthorne, Owen Warland, «who leaves half his conception on the canvas to sadden us with its imperfect beauty...». Questa somiglianza accidentale nel tema, nel metodo, nel simbolo, tra i due racconti è degna di attenzione ché ci mostra una più generale e profonda somiglianza: tanto Owen che Audubon lottano per l'espressione degli stessi valori; in entrambi è il medesimo sforzo per scoprire un equilibrio tra l'espressione esteriore e l'esperienza interiore, lo stesso tentativo di introspezione e la conseguente integrazione con l'universo.

Allo stesso modo lo Hawthorne che ha creato Ethan Brand ritorna vagamente alla memoria del lettore di fronte a un altro racconto della Welty, «At the Landing», i cui personaggi raggiungono una parziale realizzazione del mistero d'amore, ma comprendono che la completa visione di esso è sempre nascosta; che l'uomo deve restare perduto in un amaro stupore, per la scoperta dell'impossibilità di un autentico rapporto umano, per il fallimento di fronte al compito di penetrare l'«essenza» del proprio simile, della persona amata.

Questo senso di inconoscibilità, di profondo e incomunicabile segreto d'anima, è facilmente rintracciabile, benché venato di sottile umorismo, anche nel racconto «The Wide Net» che dà il nome alla raccolta. Si narra qui il dragaggio del fiume Pearl compiuto da un intero paese per rintracciare la moglie di William Wallace, che il

marito crede annegata. Il dragaggio, a cui partecipa una fitta schiera di popolo, non dà alcun risultato, se non un'enorme retata di pesci. Tornato a casa deluso, Wallace vi trova la moglie, la quale si era semplicemente nascosta.

La ricchezza di toni, l'abilità dei passaggi (dal narrativo, all'umoristico, al patetico), l'alacrità festosa e animata della fantasia, il gran movimento nel fiume e la pesca miracolosa, fanno di questo uno dei più complessi racconti della Welty. William Wallace non può neppure lontanamente prevedere i passi della moglie e della sua segreta intimità. Al più, può trovarsela accanto, alla fine, imprevedibilmente, come una grazia, pari a quella della pesca miracolosa. È da riconoscere in queste pagine quasi un sorriso superiore, come di chi sta dalla parte di una incomprensibile verità. Ed è forse in questi motivi una sottile venatura di ironia.

Il tema dell'incomprensione e dell'incomunicabilità ricompare, assumendo un aspetto grottesco, quasi divertito, per quanto al fondo amaro, anche in «The Asphodel», un racconto tutto pervaso da un senso di disfaccimento fisico, da un'aria di corrotta sensualità decadente. La follia di Sabina, una donna tradita e abbandonata dal marito, è quella di chi vorrebbe uscire dalla incomunicabilità e dalla solitudine, di chi non sa riconoscere l'«essenza» profonda dell'anima e non ne venera il mistero, di chi rifiuta la coscienza di un'umanità manchevole e respinge quindi la possibilità d'una integrazione. Di qui una sorta di dannazione laica: la follia, per lei, e il vagabondaggio, per il marito, in una grottesca nudità che atterrisce tre squalide zitelle.

*The Golden Apples*<sup>8</sup>, la terza raccolta di *short-stories* in ordine di tempo, è essenzialmente una ripetizione di temi già enunciati nelle precedenti, ma con una sostanziale variazione di modi e d'intonazioni. Se in *A Curtain of Green* abbiamo trovato i racconti più notevoli per quella mirabile unione di realtà e sopra-realtà e se in *The Wide Net* abbiamo osservato il predominio del simbolo e la concezione dell'uomo come valore impenetrabile e incomunicabile, ora,

<sup>8</sup> EUDORA WELTY, *The Golden Apples*, New York, Harcourt, Brace and Co., 1949.

in *The Golden Apples*, la narrazione della Welty compie un passo ulteriore verso l'intonazione lirico-elegiaca. Non c'è più ironia o umorismo, ma una delicata pervadente malinconia domina tutti i racconti. Vi sono lunghi interludi di delicata introspezione, lavorati, come scrive O.D. Hormel<sup>9</sup>, «with a rare fecundity of imaginative detail», e ogni particolare «is in the manner of a slow-motion picture, where everything is deliberately felt, sometimes, it must be confessed, to a point of satiety».

Considerevole è l'abilità della scrittrice nel delineare stati d'animo, nel creare un'atmosfera, nell'evocare suggestioni. Il suo linguaggio e i suoi procedimenti stilistici sono psicologicamente femminili, nel significato migliore e peggiore del termine: sono fervidi, intuitivi, ma anche fragili, verbosi, ipersensibili.

Un tema dominante nei racconti più liricamente sospesi è quello della perdita dell'innocenza, il viaggio dalla fanciullezza alla maturità. Accanto a questo tema fondamentale, vi sono altri temi di sfondo o di contorno, come quelli dell'esilio, dell'infedeltà, dell'indifferenza del mondo moderno.

Il tema dell'esilio è dominante nel racconto «Music from Spain» in cui il protagonista, Eugene MacLain, trasportato dalla sua terra selvaggia in una grande città moderna ha in sé qualcosa del Faulkneriano Quentin Compton di *The Sound and The Fury*. La sua storia consiste per gran parte in una passeggiata notturna lungo le rocce che sovrastano la baia di San Francisco, un peregrinare oscuramente motivato che fa ricordare la passeggiata di Quentin lungo il fiume Charles poco prima della morte.

Presi assieme, questi racconti della città e del paese moderno mostrano la condizione verso cui l'umanità sta scivolando, un'umanità fatta di uomini che non riescono più a comprendersi. Solo i fanciulli riescono a vedere cose che agli adulti sono precluse, ma a patto che si siano conservati in uno stato d'innocenza. In «Moon Lake», Loch Morrison, il bimbo che vive appunto in tale stato di grazia, è consapevole di una barriera che esiste fra lui e gli altri suoi coetanei in un *camping* sul lago e si allontana da loro. Così nel

<sup>9</sup> In *Christian Science Monitor*, 24 agosto 1949, p. 16.

racconto «The Wanderers» la morte della madre lascia indifferente una figlia, la quale non si rende conto di quello che ha perduto.

Ma fra questi racconti il più riuscito, il più vario, il più evocativo, è senz'altro «June Recital», un racconto narrato secondo diverse angolazioni soggettive con una singolare convergenza di vari angoli visuali. Il senso d'incomprensione da parte degli uomini e di sordità da parte delle cose grava su tutto il racconto. Cassie, la sorella maggiore di Loch, che ricorda chiaramente e analiticamente gli incidenti che hanno guidato alla presente degradazione una vecchia pianista minorata e la sua giovane allieva, non può vedere le strane attività che stanno accadendo nella casa di fronte. Loch, nel suo stato d'innocenza, vede invece il presente con estrema chiarezza, ma non lo comprende perché non ha esperienza sufficiente.

Un'altra caratteristica di questo racconto, come pure di altri della medesima raccolta, è la proustiana qualità di rievocare fatti, di far rivivere il passato attraverso un suono, un odore, un colore. Pare che lo stesso metodo di composizione della scrittrice sia quello di scrivere ricordando. L'interesse di Loch per la casa di fronte è destato da un suono di pianoforte che proviene da una delle stanze:

The tune came again like a touch from a small hand that he had unwittingly pushed away. Loch lay back and let it persist. All at once tears rolled out of his eyes. He opened his mouth in astonishment. Then the little tune seemed the only thing in the whole day, the whole summer, the whole season, of his fevers and chills, that was accountable. It took him back to when his sister was so sweet, to a long time ago. To when they loved each other in a different world, a boundless, trustful country all its own where no mother or father came, either through sweetness or impatience — different altogether from his solitary world now, where he looked out all his eyes like Argus, on guard everywhere.

Nasce da queste pagine l'esigenza di un mondo d'amore e, nello stesso tempo, pare ripetersi l'esperienza della bimba di «A Memory»: «to look at every thing» per scoprire l'essenza delle cose.

In sostanza *The Golden Apples* riprende molti dei temi e ambienti che caratterizzano le prime opere weltiane. Se manca l'ampia commedia dei migliori racconti, tuttavia eccelle l'intima, individuale, emotiva vita dei personaggi colti nello sfondo di una regione vividamente dipinta.

*The Wide Net* e *The Golden Apples* rappresentano dunque una serie di tentativi con i quali, pur nella sostanziale monotonia dei temi, la Welty è venuta allargando la vicenda dei rapporti umani, della solitudine e della separazione. Le sue due opere successive, *The Ponder Heart* e *The Bride of the Innisfallen*, come già dicemmo per *The Robber Bridegroom*, segnano la rottura del «realismo umanistico» della prima maniera weltiana in direzioni opposte: o nel ritmo meccanico di pure apparenze (*The Ponder Heart*), o nell'evasione naturalistica degli ultimi racconti ambientati nel Sud (*The Bride of the Innisfallen*).

Contrariamente ad altre opere, come ad esempio, *Delta Wedding*, in *The Ponder Heart*<sup>10</sup> l'azione ha un vivo senso dinamico. Altrove abbiamo notato quanto vasto sia l'orizzonte sociologico della scrittrice, che giunge ad abbracciare anche le creature più umili; ma la sua predilezione va agli spiriti semplici, ai poveri di spirito, all'umanità meno intellettualmente dotata.

In *The Ponder Heart* la maggior parte dei personaggi, ad eccezione di Edna Earle, donna dallo spirito pratico, rivelano caratteri ossessivi e maniaci: Uncle Daniel ha la mania di far dono di qualunque cosa gli capiti fra mano, Miss Teacake ha la mania del canto, Bonnie Dee è affetta da infantilismo cronico, i Peacock hanno tutto un loro peculiare modo di agire. Non possono queste ossessioni chiamarsi vera e propria follia, né esse danno luogo a contrasti drammatici; è vero tuttavia che l'umorismo di questa *novelette* nasce dallo stato quasi patologico dei vari personaggi.

Il racconto è narrato in prima persona da Edna Earle, proprietaria del Bculah Hotel e nipote di Uncle Daniel. La vicenda è imperniata intorno a un processo, il cui esito tiene in ansia tutti gli abitanti di Clay: Uncle Daniel è accusato di aver assassinato la sua seconda giovane moglie Bonnie Dee; ma l'accusa, durante il corso del processo, risulta infondata e alla fine la giuria pronuncia il verdetto: «Not guilty», e il decesso della moglie viene archiviato come dovuto a un attacco cardiaco.

Il racconto, soprattutto nella prima parte, è brioso e sciolto.

<sup>10</sup> EUDORA WELTY, *The Ponder Heart*, New York, Harcourt, Brace and C., 1954.

Nella seconda parte il processo a Uncle Daniel è troppo spesso interrotto dal giudice, il quale si reca a mangiare tutte le volte che le cose sembrano mettersi male per l'imputato. Queste interruzioni sembrano in realtà fatte apposta per appianare il compito della scrittrice più che per aumentare la tensione o l'umorismo. Tuttavia il romanzo ha un andamento lieve ed effervescente, il che risulta da un periodare breve, a volte telegrafico, dall'abbondanza del dialogo, dalla mancanza di descrizioni o introspezioni psicologiche. Particolarmente vive sono le rappresentazioni dei personaggi, quelle di Uncle Daniel, ad esempio, e del Grandpa Ponder:

They did set up a pair. Grandpa despised to come to town, but Uncle Daniel loved it, so Grandpa came in with him every Saturday. That was the way you knew the day of the week it was — those two hats announcing themselves, rounding the square and making it through the crowd.

Il resoconto della favolosa generosità di Uncle Daniel è un'autentica nota del folklore della piccola città di Clay: Uncle Daniel poteva con la medesima facilità disfarsi di « a string of hams, a fine suite of clothes, a white face heifer calf, two trips to Memphis, pair of fantail pigeons, fine Shetland pony (loves children) ». La Welty è particolarmente felice nella rappresentazione della famiglia Peacock, la famiglia di Bonnie Dee al processo: « I think there were more Peacocks if possible at the trial than at the funeral ». Anche il vestiario ha la sua importanza: il vestito di chiffon rosa di Bonnie Dee il giorno delle nozze, le scarpe da tennis della madre il giorno del funerale e le pianelle da casa con il ponpon il giorno del processo sono quasi dei correlativi oggettivi in cui si riflette la particolare mania o ossessione del personaggio.

Anzi, i personaggi sono spesso trasposti in un'oggettività mossa e cangiante, non vivi di una profonda intensità umana, ma di una loro magica e frenetica attività, quasi trascinati nel giro di un balletto meccanico. Si tratta di un meccanico *Puppenspiel*, in cui si ripresentano le incertezze di *The Golden Apples*, vale a dire la difficoltà di risolvere il dilemma fenomeno-essenza. Le apparenze, « i modi d'essere », si rivelano come « gioco delle parti », mentre l'essenza profonda appare incomunicabile e irraggiungibile. L'incapa-

cità, in sostanza, di definire l'«essenza» di là dell'apparenza fenomenica fa sì che tutta la realtà umana si riduca a questo gioco meccanico di marionette che girano attorno a una definizione dell'uomo irraggiungibile per questa via.

*The Bride of the Innisfallen*<sup>11</sup> è una raccolta di sette racconti apparsa nel 1955; sino a oggi, è l'ultima opera della Welty. Alcuni di questi racconti sono ambientati nel Sud, come «No Place for You, My Love», «Kin», «Ladies in Spring», altri in paesi diversi, come «Going to Naples» e «The Bride of the Innisfallen»; altri ancora sono rifacimenti mitologici come «Circe», o storie allucinanti, come «The Burning», un racconto denso, fra l'altro, di elementi faulkneriani.

La novità più ovvia, ma scarsamente significativa, di questi racconti, è rappresentata dal fatto che in due di essi la Welty abbandona il suolo nativo e varca l'oceano per portare l'azione in Italia e in Irlanda. Ma in sostanza la raccolta non aggiunge nulla di nuovo alla scrittrice. I racconti d'oltreoceano continuano la situazione irresolubile di *The Ponder Heart*; infatti anche qui l'incapacità di raggiungere una definizione dell'uomo fa sì che la narrazione si riduca a balletto e a bozzettismo.

Uno di questi racconti ambientati oltre oceano è «Going to Naples», una novella condotta un po' secondo i modi e i temi di W.D. Howells: è il resoconto della vita di bordo di un gruppo di italo-americani diretti in Italia in occasione dell'anno santo. Il linguaggio vuole aderire alla fiorita parlata di questa gente che ha dimenticato l'italiano e storpia l'inglese; ne nasce un gergo fortemente caratterizzato, come del resto caratterizzati sono i personaggi che viaggiano sulla Pomona. La durata del racconto è quella della traversata. Con straordinaria abilità la scrittrice riempie una sessantina di pagine senza raccontare nulla di sensazionale: si tratta quasi di un giornale di bordo, un monotono viaggio in classe turistica di personaggi senza importanza.

<sup>11</sup> EUDORA WELTY, *The Bride of the Innisfallen*, New York, Harcourt, Brace and Co., 1955.

La penna della Welty è tuttavia particolarmente felice proprio nel bozzetto, nella descrizione delle piccole cose o dei personaggi umoristici, o meglio nel ritmo coerente ed espansivo che sintetizza questi dati analitici e diaristici come in un'eccitazione continua; che è poi il tentativo di uscire dal gioco delle apparenze per raggiungere una definizione complessiva e una sintesi unitaria attraverso le dissolvenze dei personaggi e il ritmo dei loro gesti. Ma è la via senza uscita di *The Ponder Heart*.

I racconti del Sud rappresentano invece il ritorno a una maniera tipica, il tentativo di recuperare dalle origini, dalle prime intuizioni di *A Curtain of Green*, la spinta primitiva di una narrazione che nell'atmosfera e nelle condizioni ambientali del Sud parve trovare le proprie ragioni più profonde. Tuttavia resta lontana la misura e l'esattezza analitica, la singolare capacità d'attenzione, che era propria di quei racconti.

Ora la narrazione perde il proprio centro di equilibrio e dall'uomo si sposta al paesaggio. L'umanità appare ancora una volta irraggiungibile nella sua «essenza». Resta una situazione anfibia, in cui il processo di umanizzazione del paesaggio non giunge mai ad esprimere l'autonomia di una figura che viva di ragioni proprie e indeterminate.

Su questo piano la condizione dell'uomo è incerta, bivalente appunto e l'uomo passa facilmente all'«altro da sé», alla natura. In questa direzione è possibile interpretare il travestimento del mito omerico in «Circe», dove la maga, che parla in prima persona, trasforma in porci i compagni di Ulisse, ma non Ulisse stesso, che ha natura più che umana, è un croc e pertanto non può subire l'alienazione naturalistica. Così Ulisse può liberare i compagni e ridurli all'aspetto umano per riprendere il viaggio. La salvezza, contro l'alienazione naturalistica, è soltanto un ipotetico miracolo: può venire solo dal «più che umano», dall'«eroe».

A questo punto, se la Welty non fosse legata al suo mondo di umanità finita e manchevole, ad un tenace immanentismo, ci aspetteremmo una soluzione religiosa, che resta comunque la via aperta di un possibile sviluppo (o involuzione, data la radicale finitezza del suo punto di partenza). Per ora l'impossibilità di risolvere il

rapporto tra apparenza-essenza, tra mancanza e pienezza, tra separazione e amore, tra particolare e totalità, fa sì che le ultime opere della Welty si pongano in una zona di sospensione dove l'uomo non ha autonome radici in se stesso ed è pertanto pronto a naufragare nella propria naturalità o in un ipotetico e mitologico « più che umano ».

Poiché la vicenda della narrativa weltiana è ancora aperta, sarebbe comunque arrischiato trarre sin d'ora delle conclusioni definitive. La Welty potrà venir ricalcando le opere che hanno ottenuto un più largo consenso di pubblico, per cui poco o nulla aggiungerebbe al ritratto più noto e più divulgato della propria personalità di scrittrice. O potrebbe disperdersi nella moltiplicazione dei tentativi con i quali, pur nella sostanziale monotonia dei suoi temi, ella è venuta allargando la vicenda dei rapporti umani, della solitudine e della separazione. Ma potrebbe anche ritornare alla sua più autentica vena, alle sue più sincere ispirazioni, all'equilibrio dei primi racconti, che nasceva dal senso d'un destino umano senza possibilità di evasioni, aperto e drammatico ma radicalmente presente, non traducibile o reversibile in altro da sé, in atmosfere favolose o miti naturalistici.

Sarebbe assurdo pensare a future posizioni di rivolta, a radicali sovvertimenti. Importante è che la Welty ritorni coraggiosamente a quel suo avvio di carattere umanistico, che assuma il problema dell'uomo in modo radicale, attraverso i dati interni del problema stesso. Importante è che la sopra-realtà della Welty rimanga il dover essere dell'uomo e non l'*Ersatz* di ciò che l'uomo non è.

LORENZA GALLI

## DJUNA BARNES

L'opera di Djuna Barnes è esile, e non tutta facilmente disponibile. Il suo primo libro fu *A Book* (pubblicato nel 1923 e poi ristampato col titolo *A Night among the Horses* nel 1929), si conosce inoltre l'esistenza di *Rider*, una parodia di Fielding, della Bibbia e di Chaucer nonché di un *Ladies' Almanac* stampato privatamente a Parigi. La sua fama intensa e ristretta è rimasta affidata al romanzo *Nightwood* (pubblicato nel 1932, con una presentazione di T.S. Eliot, in Inghilterra), fino al 1958, anno nel quale è uscito a distanza di tanto tempo, un dramma in versi, *Antiphon*. Pochi hanno voluto penetrare di là dell'apparenza caotica e tutta letteraria dei suoi libri, ed in Italia non si ricorda se non un articolo di Claudio Gorlier apparso su una piccola rivista nel quale *Nightwood* veniva esaminato attentamente.

Della persona di Djuna Barnes si sa che vive a Greenwich Village e che una poesia di Kay Boyle, «Angels for Djuna Barnes», le è dedicata.

*Nightwood* è un romanzo che a tutta prima sembra un gabinetto di curiosità teratologiche: varie lesbiche fuor di senno; un medico californiano d'origine irlandese, di sesso incerto, che parla all'impazzata, un Mercuzio piombato per avventura nella Dublino di Joyce ed emigrato poi a Parigi; una schizofrenica, Robin, mezza bambola e mezza vergine folle che tutti gli altri mostri s'industriano di catturare e far loro. Si è detto: a tutta prima, poiché se i discorsi dei quali è intessuto il racconto sono in effetti assai vicini a quelli dei personaggi dell'ultimo estenuato decadentismo inglese, di un Firbank o di Rolfe, non è soltanto ad uno spettacolo di fuochi d'artificio, di frasi contorte, distillato del più rarefatto snobismo, che veniamo invitati. Ecco il fitto intreccio: dapprima compare sulla scena il falso barone viennese Volkbein, un ebreo infatuato di crismi araldici che sposa una austriaca d'aspetto teutonico e militare e ne ha

un figlio, Felix. La scena iniziale del parto che costa la vita alla madre dà il colore del libro, un'esasperazione dell'*intérieur* borghese saturo di pezzi d'antiquariato. Cremisi e oro sono profusi nella camera, gli stemmi degli Asburgo ed il fraudolento emblema dei Volkbein assistono al parto ed alla morte. Come una vegetazione senza linfa nelle altre stanze della casa frammenti di statue romane e stucchi rococo; come carcasse di bestioni tre pianoforti stanno adagiati sopra tappeti spagnoli color sangue. Da questo antro pittorresco e opprimente esce un giorno il giovane Felix, e si getta nella vita, aspirando a entrare nel mondo delle antiche famiglie, a convertire l'antiquariato in viva tradizione. Invece cade fra i suoi pari, falsi nobili truffatori e guitti dei circhi, un *bric à brac* umano, « capace di quella grossa inquietudine che si chiama intrattenimento », dove « le donne hanno un sentore più fiero e gli uomini più debole di quello delle loro belve ». Ad un ricevimento berlinese dove stanno in grottesca parata i più illustri di costoro Felix incontra il medico Matthew O' Connor, che inonda di discorsi incocrenti fatti di divagazioni degne d'un *Bombast* elisabettiano quanti gli stanno attorno. Felix lo incontra di nuovo a Parigi, e viene trascinato da lui alla visita d'una paziente. Entrano in una camera d'albergo dove giace una americana che esala, abbandonata su d'un letto fra piante esotiche e fiori recisi, un odore di funghi, « the perfume that her body exhaled was of the quality of that earth-flesh, fungi, which smells of captured dampness and yet is so dry, overcast with the odour of oil of amber » (p. 34 di *Nightwood*, ediz. New Directions). « Her flesh was the texture of plant life... meat of child and desperados » (pp. 34-35). Il dottor Matthew rianima la dormiente, le cui fattezze hanno legato irrevocabilmente a sé Felix, che ha deciso di dover perpetuare la sua stirpe dopo aver visto quell'immagine di umanità vegetale.

Il dottore ne coglie i pensieri e mentre escono dall'albergo si prodiga in una delle sue tirate: « Il fato e l'intrico hanno ricominciato, lo scarabeo stercorario torna a spingere in alto il suo carico — oh, l'aspra ascensione! Ebbene, che cos'è la nobiltà?... Lo so — i pochi che hanno mentito così bene e a lungo da diventare immortali. Così lei sente di dover avere un figlio. Un re è l'attore del contadino, che

diventa così scandaloso che bisogna inchinarsi al suo cospetto; scandaloso nel senso augusto, beninteso! E perché bisogna inchinarsi a lui? Perché è stato distinto come l'unico cane che non ha bisogno di rispettare le regole della casa».

Felix sposa Robin Vote, l'americana dall'aria sonnambolica e se la porta a Vienna. Robin si prepara al parto con l'unica sua risorsa: una catalessi durante la quale scompare per giorni di seguito, vagabondando per le campagne.

Dalla catalessi la sveglia il parto, durante il quale impreca sì da gettare nel panico Felix, che ella dopo poco abbandona con il suo piccolo Guido, l'erede del casato. Robin fuggiasca in America convive con Nora, una donna protesa verso gli altri al punto di dimenticare se stessa, che ha «la faccia di coloro che amano la gente — una faccia che diventava cattiva quando scopriva che amare senza senso critico significa essere traditi... coloro che amano tutto vengono disprezzati da tutto». Robin e Nora si incontrano in un circo equestre e si comprendono con un'occhiata — come due adolescenti, e da allora insieme viaggiano per l'Europa. Ma il loro legame è come deve essere fra le creature di Djuna Barnes, precario per eccesso di sensibilità. Ecco una notazione proustiana: «Talvolta in momenti di cordoglio insoffribile Robin faceva un gesto, usava un giro di frase a lei inconsueto, innocente del tradimento così perpetrato e grazie al quale Nora scopriva come ella fosse venuta da un mondo al quale sarebbe tornata».

Finché un giorno Robin s'imbatte in Jenny e si mette a vivere con lei. Jenny ama senza limiti, ecco come viene tratteggiata: «la sua attenzione era ristretta alla percezione dei passi falsi... quando s'innamorava era con la furia perfetta della disonestà accumulata; diventava di colpo una dispensatrice di emozioni di seconda mano, quindi incalcolabili».

Il nuovo legame s'è intrecciato con la solita fulmineità. Jenny e Robin si trovano ad un ricevimento a Parigi con il dottor Matthew e all'uscita avviene in una carrozza la scena straordinaria: Robin s'intrattiene con una fanciullina inglese, Jenny spinta da gelosia la graffia a sangue e Robin fugge con lei in America. Allora Nora corre dal dottore a chiedere consiglio. Una scena capitale del romanzo:

Nora non sa se non ripetere la sua ossessione amorosa ed il dottore divaga senza freni. La camera del dottore è popolata da un sordido affastellio di strumenti e vestiti femminili. Egli sta disteso nel letto con una parrucca in testa, tutto truccato e Nora pensa: « Dio mio, i bambini sanno cose che non riescono a dire; amano Cappuccetto Rosso e il lupo nel letto ». Il dottore spiega a Nora la teoria della notte. Gli americani si lavano troppo, vogliono tagliarsi fuori della notte, dove le facce non si discernono l'una dall'altra, « coloro che convertono il giorno in notte, i giovani, i drogati, i viziosi, gli ubriachi, ed il più miserabile, l'innamorato che guata durante l'intera notte, con paura e angoscia. Costoro non riescono più a vivere la vita del giorno ».

Tale la sapienza del dottore, riconciliarsi con la notte, poiché l'albero della vita è l'albero della notte. È una tirata dove tutto il virtuosismo di Djuna ha campo di giocare, e l'eco di Eliot si coglie a ogni passo. Eliot tentò la narrativa, in una rivista minore (*The Little Review*), durante quegli anni, ma è nella prosa di Djuna che si coglie l'eco degli orrori e delle definizioni precise della poesia eliotiana, più che nel tentativo di trasposizione di Eliot stesso. Ecco un esempio: « some enter the night as a spoon breaks easy water, others go ahead foremost against a new connivance; their horns make a dry crying, like the wings of a locust, late come to their shedding ».

È una sregolatezza sistematica dei sensi che predica il dottore dal suo orrido letto? No, una disperata ricerca di salvezza dalla prigione in cui si dibatte chi abbia ereditato lo spirito puritano. La nozione dell'umida notte cosmica era uno dei temi degli americani di Parigi attorno al 1920, e il direttore della rivista *Transition*, Eugene Jolas, aveva scritto *The Language of Night* in quegli anni<sup>1</sup>. Il particolare surrealismo degli americani di Parigi, che denunciava nella

<sup>1</sup> La notte oscura di San Giovanni della Croce non è la vera fonte (anche se tale creduta) dell'idea della notte in questa atmosfera letteraria. Piuttosto il wagnerismo e la sua disintegrazione pura, diversa dal místico o contemplativo abbandono. La fonte è il secondo atto del *Tristano*: BEIDE: *Bricht mein Blick sich / wonn' erblindet, / erleicht die Welt / mit ihren Blenden.* ISOLDE: *Die uns der Tag / trügend erhellt,* TRISTAN: *Zu täuschenden Wahn / entgegengestellt,* ISOLDE: *Selbst dann / bin ich die Welt: / Wonne-hehrstes Wehen / Liebe-heiligstes Leben / Nie - wieder - erwachens wahnlos / hold bewusster Wunsch.*

sua serietà l'origine puritana, ricerca che non conosceva la sfumatura del divertimento, si rifaceva, nelle parole dello Jolas « alla nozione romantica della notte cosmica di Novalis, il dissolvimento della coscienza nel mondo oggettivo mediante un'estasi affine all'idea dell'unione mistica ». Queste goffe giustificazioni non impacciano la prosa torrenziale, joyciana che Djuna mette sulle labbra del dottore il quale invita al salto che Proust non osò, perduto nella contemplazione di Albertine addormentata, il salto nella lotta « abitata da gente senza nome con cui possa essere negata, gente che l'assenza d'una identità personale rende noi stessi... il sonno esige da noi un'immunità colpevole ».

Nella notte s'apre l'occhio che si teme, l'occhio che viene chiamato nuca, e si comprende come per pensare alla ghianda bisogna diventare l'albero. « The face is what anglers catch in the daylight, but the sea is the night! » esclama melvillianamente il dottore.

A tal segno si è alienati dalla natura che ormai riprendere contatto con essa significa calarsi nella notte senza confini, nell'orrore della disperazione. A tal segno si è alienati l'uno dall'altro che il dialogo fra il dottore e Nora è un disperato urlare di due voci discordanti, e ciò che taluno si illuse potesse essere ancora l'antica rassegnazione alla sorte (*l'amor fati* nietzschiano), appare convulsa paralisi, tanto che il dottore esclama: « alla fine tutti voi sarete intrecciati, e a pensarci io entro in una schiuma di disperazione; sarete come le povere bestie a cui si annodano le antenne e vengono trovate morte così, le teste ingrassate da una conoscenza reciproca che non avevano desiderato, dovendosi contemplare fino alla morte l'una l'altra, a testa china e occhio contro occhio: ecco, così sarete, tu, Jenny e Robin ».

Il romanzo ora torna nella chiave ironica che sigilla la figura del barone Volkbein, il quale s'intrattiene su Robin con il dottore, mentre trascina per le strade di Parigi il figlioletto ebete che egli pensa indirizzato alla santità. Anche a lui il dottore somministra la sua saggezza rovesciata, che cosa pensa che sia l'amore del passato se non amore della corruzione? Guai all'americano che vuole l'esiziale pulizia, il destino è sporco, polveroso, e Robin affascina perché non ha paura della sporcizia, della polvere, del passato. Soltanto

gli avvenimenti orridi e il delitto fanno sentire il passato. Non diceva forse Freud che la tradizione è viva in quanto non si conosce e arriva con un soprassalto, scandalizza emergendo dal tempo remoto? Il dottore invita ad accogliere quel trauma. Così catechizza il falso barone: «La calamità è ciò che tutti cerchiamo. Lei l'ha trovata. Ce l'ha in suo figlio. Un uomo è intero soltanto quando prende in considerazione anche la sua ombra, e che cos'è la sua ombra se non il suo alto strumento? Guido è l'ombra della sua ansia, e Guido è l'ombra di Dio».

Una terza grandiosa lezione sulla notte viene poi impartita dal dottore, stavolta di nuovo a Nora che è andata in traccia dei vagabondaggi di Jenny per i bassifondi d'Europa. Altre massime s'incastonano nella pagina: «tutto ciò che non possiamo sopportare nel mondo, un giorno lo ravvisiamo in una persona, e l'amiamo tutto insieme all'improvviso. Dinanzi a questa tragedia il dottor Matthew consiglia a Nora di considerare Robin la sua bambola, alla quale infondere vita come le bambine appunto alle loro bambole, atto non dissimile da quello del poeta che dà vita ricordandola ad una donna.

Ma da quel convegno che gli ha cavato i precetti segreti e scoraggianti della sua saggezza il dottore riceve una scossa morale troppo rude, che lo spinge in un'osteria dove grida la sua filosofia ad un gruppo di avventori con una rabbia ormai disperata. Questo vaniloquio è un'implorazione, che si possa infine comunicare e vincere la solitudine che fa accumulare immagine su immagine, che costringe a esibirsi in giochi folli e accorati, che spinge all'istrionismo barocco per richiamare l'altrui attenzione, sempre più scemante.

L'ultimo capitolo ci fa rivedere per un istante Robin. Davanti ad un altare sta giocando con un cane; ella abbaia, striscia in terra, facendo balzare spaventata la bestia, finché infine questa capisce la risata oscena e commovente di Robin e le si accuccia accanto. La comunione con la bestia è l'ultimo tocco del libro.

Era fatale che questa realtà vista in proporzioni gigantesche dovesse sembrare uno studio per la provocazione di revulsioni, un gioco nefando. Fu ventura che Eliot si assumesse il compito di dire le parole giuste d'avvertimento, scrivendo nella prefazione: «Nelle vite normali l'orrore è nascosto, e quel che più è miserando, nascosto

agli occhi di chi lo subisce ancor più che a quello di chi l'osserva. Il malato non conosce il suo male; vuole in parte saperlo ed in parte vuole celarlo ai propri occhi». L'intreccio dei destini di persone sradicate è l'orrendo disegno nel tappeto che Djuna invita a contemplare, e con una profusione di colori e di acutezze che dà splendore alla miseria.

Il mito che campeggia nel libro è quello della bella schizofrenica, vagabonda e in certo senso custode della spontaneità, imprevedibile, per altro senso atona, vegetale (questo l'aggettivo prediletto da Proust nel descrivere Albertine).

È un mito femminile che nasce da una progenitrice romantica, la donna angelica, estenuata. Già in Poe si spiano le prime tracce del disordine schizofrenico sul volto infantile delle sue donne-angeli. Chiusa nel suo mondo privato sta la bella schizofrenica, imprevedibile e preda di tutti. Ancora un passo ed è diventata una bambola di cera. Verso di lei si è costretti a comportarsi come con una bambola, poiché un impegno umano da lei non ci si può aspettare, né responsabilità né coerenza potranno mai albergare in lei, come nemmeno la passione che si nutre di miti tradizionali. È ribelle al suo corpo e vittima del suo corpo, la donna degli sradicati per eccellenza. Il languore romantico così trapassa in mutismo, stupore, impulsività e vagabondaggio senza meta. S'è detto, ella confina con la bambola. Questo giocattolo mostruoso appena sorto dal suo ufficio nell'infanzia, invadeva le orride case dei piccoli borghesi e delle prostitute e la parola entrava nel repertorio delle svenevolezze dell'alcova piccolo borghese. Il saggio di Rilke sulle bambole è del '21, e spiega molte cose del mito della bambola che domina in *Nightwood*, propaggine estrema della bella schizofrenica. Quel saggio sta all'uso ripugnante delle bambole-ornamento del costume piccolo borghese come un trattato di teologia cattolica al culto ingenuo delle statue taumaturgiche.

Il borghese ha sempre adorato una sua particolare immagine dell'infanzia, non come germe dell'uomo adulto, ma come stato esente dalla responsabilità, meschinamente, melensamente innocente, oggetto di sdilinquimenti ipocriti e obbligatori. La bambola del piccolo borghese è un emblema di maggior disperazione. Dice Rilke: « essa giace innanzi a noi, come il raccapricciante corpo estraneo, in cui

abbiamo gettato il nostro più genuino calore; come il simulacro d'annegato dipinto in superficie che si lasciava alzare e portare dalle inondazioni della nostra tenerezza, finché noi si finiva di nuovo aridi e lo si dimenticava in qualche sterpaio. Io so, io so, dovevamo avere, noi, cose simili che accettassero tutto. Il più semplice commercio d'amore oltrepassava già il nostro intendimento; con una persona, che era bene qualche cosa, era per noi impossibile vivere e trattare, al più potevamo noi inculcarci in lei e in essa andare perduti... ci lasciamo andare a porre la nostra prima inclinazione là dov'essa non ha speranza. Così che dappertutto nel gusto di quella sconsideratissima tenerezza si spargeva l'amarezza della sua inutilità. Chissà se più tardi là fuori nella vita, da simili ricordi non cada nel sospetto di non poter essere amato? Se in questo non continui ad agire funestamente la sua bambola». Essere senza sesso preciso, orrido vaso di tenerezze spurie, di finta dedizione, simbolo di un'incapacità e rinuncia a comunicare, vezzo funebre, rassicurante e dannante.

I personaggi di Djuna si sentono portati sull'onda della loro passione per la bella schizofrenica immersi nel *bric à brac* rosso-oro dei loro *intérieur* borghesi e rimuginano il desiderio di tenere in cattività e l'impossibilità di tener prigionie l'oggetto della loro ossessione, e ne diventano prigionieri alla fine affondando nella sua notte dove non si riconoscono volti e ci si converte in piante carnivore. Il loro teologo, il dottor Matthew, sta incerto fra l'esaltazione della notte primordiale e l'adorazione perversa della bambola. Intanto nella vita reale tutto ciò intendevano i miseri piccoli borghesi deponendo le loro ributtanti bambole (o altrettali oggetti di vaneggiamenti e spicce adorazioni) sui divani o sui letti. In realtà dicendo: abbiamo intonato il lamento e non ci è stato risposto; abbiamo tentato di parlare e le nostre parole hanno suonato falso. La comunicazione è morta, viviamo di succedanei.

Trascorrono molti anni dall'uscita di *Nightwood* e non giunge alcuna opera di Djuna a darci notizia del suo periplo nella notte che si stende dietro l'ingannevole giorno del mondo quotidiano. Infine è uscito il dramma in verso, *Antiphon*, un'opera di difficoltà inaudita (Faber & Faber, 1958). Le bizzarrie del migliore Christopher

Fry, le acutezze di un Lawrence Durrell paiono al confronto piane e facili. Ogni verso esige lo studio di un filologo, costanti sono i giochi che convertono un'espressione di gergo americano in una locuzione elisabettiana, dipanare la complicazione esige uno studio non minore di quello esatto da Joyce. Ma a differenza di Joyce mai il furore verbale è puro, sempre esso sta al servizio del senso e della ragione. Una tragedia di tipo greco in un linguaggio elisabettiano, quasi irrapresentabile se non ad un pubblico che a somiglianza di quello dei Noh giapponesi fosse disposto ad accettare una lenta iniziazione. Ma questa iniziazione sarebbe fruttuosa, e vale la pena di accennarne le tappe.

Anzitutto si deve dare la ragione del titolo, *Antifona*. Dal mondo di mostri di *Nightwood* echeggia il motivo della solitudine e si esprime così in un distico di *Antiphon*:

He who, for fear, denies the called response  
Denies the singing and damns the congregation

Il rinvio è evidente, a San Matteo, II, 16: «Ora chi assomigliò questa generazione? Ella è simile ai fanciulli, che seggono nelle piazze e gridano a' lor compagni. Noi vi abbiamo sonato e voi non avete ballato; vi abbiamo cantato il lamento e voi non avete fatto cordoglio».

Invano si chiede l'antifona, invano se ne è richiesti, paralizzati come si è tutti dalla paura, in un mondo dove non c'è più un antifonario che valga a educare alle giuste risposte. Un mondo rovesciato, e se si vuole dare in esso il senso di compattezza, di rigore della tragedia greca converrà rovesciarne i termini, come Djuna Barnes ha fatto. Ecco la trama.

Siamo a Burley Hall, un tempo seminario, poi dimora, della famiglia Burley, nel 1940. L'Europa crolla e anche l'antica casa dei Burley è in sfacelo. Vi fa ritorno, dopo decenni passati viaggiando per l'Europa, Augusta Burley e a uno a uno la raggiungono i suoi figli, uno di loro travestito da cocchiere e riescono a renderle così disgustosa la permanenza da spingerla a uccidere sua figlia Miranda e se stessa durante un furibondo alterco. Augusta-Clitennestra è casta, Elettra-Miranda ha avuto quaranta amanti: così viene rovesciata

l'Orestiade. Il padre di Miranda, un mormone, possedette la figlia ancora fanciulla.

Siamo al primo atto. Nel salone crollante di Burley Hall. Entra Miranda con il fratello travestito da cocchiere:

*Miranda.* Here's a rip in nature; here's gross quiet,  
Here's cloistered waste;  
Here's rudeness once was home

*Jack.* There's no circulation in the theme...  
The very fad of being's stopped...

.....  
What prank of caution brought you back again?

*Miranda.* The world is cracked — but in the breach  
My fathers mew.

*Jack.* Now that's a nip in zero that undoes me!  
Who springs a trap, and it be not molested?

*Miranda.* When called his other name, whom heels the dog?  
To what depths does one arise on hearing « Love »?  
This dated stumble, this running jig of days,  
This dust that carries man and commons him —  
This lichen bridled face of time

Dal loro dialogo esaltato si apprende che questa è stata la casa della madre Augusta, che sposò il barbaro di Salem, Titus Higby Hobb.

Dice Miranda:

Of that luckless sprawl, three sons she leaned to fairly:  
On me she cast the privy look of dogs  
who turn to quiz the thing they've dropped

All'accusa di Miranda alla madre fa eco il disprezzo di Jack per il padre, al quale Miranda replica che egli parla troppo, includendo troppo e troppo tralasciando.

Jack vaneggia grandiosamente, come il dottor Matthew di *Night-wood*, deprecando l'idea di tornare nella casa crollante, lamentando che i barbari stanno usurpando l'antica Europa, finché giungono gli altri due fratelli, Dudley ed Elisha. Anche alla loro presenza continua a parlare incessantemente, pur sapendo che il soliloquio è fuori moda, essendo una sorta di discorso con i propri superiori.

Non si svela a Elisha e Dudley come il loro fratello, ma si lascia scambiare per un maggiordomo. Elisha e Dudley rimasti soli si ripromettono di approfittare della situazione eccezionale. Così dice Dudley:

We'll never have so good a chance again;  
 Never, never such a barren spot,  
 Nor never again such anonymity as war.  
 All old people die of death, remember?  
 We're strangers; they people that estrangement —  
 Good, here's innocence, let's taste it.  
 Landscapes alter everything. The sea  
 Will wash us. Monday we were men, but Tuesday?  
 Undaunted! Swing in my stability.  
 The ground they stand on, let's uncover it,  
 Let us pull their shadows from under them

Nel momento di anonimato, di notte oscura che è la guerra sarà lecito il gioco degli smascheramenti, a questo si apprestano i due fratelli.

Al secondo atto compare Augusta, la madre. Una sarabanda di rievocazioni della vita passata sconvolge la casa; ad un certo punto i quattro si uniscono in un balletto sadico. Sono delle maschere senza personalità, e soltanto colui che si maschera e compare in incognito, Jeremy-Jack, riesce ad avere moti umani proprio perché travestito, perché recita una parte. Dietro gli altri il vuoto, il ricordo di infamie che non si sa se giudicar tali poiché

Then began the trick of tricks,  
 The balking embryo. That mischief's parcel,  
 That legless flight, that gizzard-brain,  
 That sitting hummock crouching on the head

Rolling in a palm-full of the belly's Thames

Praying without hands...  
 And time began

Tanto che unico spiraglio umano sono le bambole che Jeremy-Jack intaglia.

Al terzo atto è calata la notte, gli uomini dormono, madre e figlia si ritrovano insieme. Augusta s'accosta a Miranda:

When you were young and out of company  
I made you sitting donkeys, one like that  
But only smaller. I made you ducks and drakes  
Of butter — coloured flannel and stocking legs.  
My amends — for every kind of thing.  
Non the animals are put in the box,  
Let us be young again and tell us of our lives.  
Recount to me, Miranda, who have been too slain  
In public, how it is. What news of me?

Ma la figlia le rimprovera di averla generata, e poi lasciata alla mercè del padre, finché Augusta esclama: «Pensare che ho una figlia per inquisitore!». Miranda ha da raccontare la sua vita, i suoi molti amanti, la sua esperienza dello spreco di vergogna in un sacrificio di tempo, della voluttà in atto, del piacere che chiama il delitto, ma questo non vuole udire la madre, la quale desidera tornare innocente bambina accanto alla figlia, essendo una creatura inetta ad abbandono dinanzi all'orrida notte, e grida:

Fie! I say, upon the whole of love's debris;  
That horrid holocaust that is the price  
Of passion's seizure.

Mentre Miranda, pur essendosi arresa alla notte non ha ottenuto alcuna trasfigurazione o trasformazione, poiché la notte ormai non è somministrata attraverso rituali, ma coglie come una maledizione muta; che ne è di Miranda?

Thugged to death, not killed upon the altar;  
Carrion cast, not offering

Risuona il corno che annuncia la partenza di Dudley ed Elisha, che hanno scherzato e vilipeso ed ora se ne partono, non avendo altro da fare nella casa. Le due donne rimaste sole lottano l'una contro l'altra, Augusta uccide la figlia.

Nella lotta anche Augusta muore. Resta Jeremy-Jack a trarre le conclusioni:

This is the hour of the uncreate;  
The season of the sorrowless lamenting;

. . . . .

So I, who thought to medicine contumely  
With a doll's hutch — that catches villains! —  
Find I've breathed up my disaster and myself.  
Say I was a man, of hornc so utterly bereft  
I dug me one, and pushed my terror in.

Djuna Barnes sa che la tragedia, la figlia della notte, è inevitabile, ma sa anche che nessun rito insegna ormai a portarla.

Augusta che crede di poter scampare e Miranda che crede di poter affrontare e accettare sono entrambe sconfitte. Il gioco dei fratelli, il loro adattamento alla leggerezza crudele li spoglia di loro stessi. Soltanto Jack-Jeremy, l'uomo in incognito, che recita una parte e costruisce bambole sopravvive per testimoniare della tragedia senza tragicità.

È stato detto che mai l'alienazione dello spettatore dal dramma fu portata al punto cui l'ha spinta Djuna Barnes; lo stesso Brecht appare un drammaturgo nel senso tradizionale, che non ebbe il coraggio di portare fino in fondo la sua idea del teatro epico freddo alienante, che costringe a pensare e distaccarsi dai personaggi. Come molta parte della musica moderna è piuttosto da leggere che da ascoltare, così questo dramma difficilmente verrà mai rappresentato o avrà fortuna teatrale. Tutt'al più potrà essere trasformato in balletto e la musicalità elisabettiana del verso verrà forse gustata non per la disperazione che sta dietro ma per lo spettacolo della furia che avvampa le frasi. Bambole o marionette o danzatori senza fisionomia appariranno i personaggi, e tale sarà la fine dei mostri. E ancora una volta l'avvertimento sulla terribilità dell'esistenza non soccorsa da riti e pienamente sradicata, sarà ignorato dalle vittime.

ÉLÉMIRE ZOLLA



## THE END OF A DREAM?

It is presumptuous to end something so durably flimsy as a dream, and it is critically presumptuous, perhaps, for an Englishman to suggest that Americans have abandoned their dream. R.W.B. Lewis and F.I. Carpenter, in their studies of the dream, have admitted that in the nineteenth century there were voices of irony and despair in the debate on the dream, as well as the more strident and characteristic voice of hope. Perhaps also three books by Nelson Algren, Jack Kerouac and James Gould Cozzens (*Never Come Morning, On The Road, By Love Possessed*), fit into my pattern without at all being representative. The fact remains, however, that these three writers examine the dream in the three stages of man, and offer, ultimately, only death, disillusionment or duplicity as alternatives for living. Henry James set the end of innocence at a certain awkward age, and then, immediately afterwards produced his middleaged Lambert Strether, an innocent abroad. His literary heiress set the age of innocence in a social, not a personal milieu; but J.D. Salinger's *Catcher in the Rye* repeats once more the predicament and solution of Huck Finn, who cannot quite face the prospect of being «civilised». The difference is (it is crucial, too) that Huck still has the territory to «light out for», and the pastoral idyll still means something. The lustre of the dream remains in urban surroundings, however, clinging tenaciously to its bearers, so that when the dream is examined with radical attention — as Graham Greene examines it in *The Quiet American* — such total commitment strikes one as unAmerican. The child, the adolescent or the female have been the traditional vessels of innocence in European literature, but in the American tradition, age or sex is less important than just being American. James's characters grow up with him from Christopher Newman to Lambert Strether, and through death, defeat or despair, the hope, the glow of the innocent, spiritually triumphant, persists. Not even Freud has shaken the general feeling however that Rousseau was right, and adolescence has seemed the right point for the artist to take in examining inno-

cence and its relation to the world. Ihab B Hassan comments (in *American Quarterly*, Fall 1958) on a long line of adolescents in American literature from Daisy Miller (and Hawthorne's Pearl preceded her!) to the hero of Salinger:

Obviously, then, the cult of adolescence is not an accident of our time. Quite to the contrary, its history reverts to some of the most basic impulses in American experience. Behind it lies what we used to call the American Dream, the vision of youth, hope and the open road. It is, of course, a vision that has given the American novel its distinctive force and has left on the American character an indelible impression.

Mr Hassan's past tenses are very suggestive. That is to say, so long as, in the nineteenth century there was a *debate* between opposing voices, the dream was a motivating factor and its reality or not irrelevant; but if the voices of hope disappear, if the affirmation is lacking or constantly qualified, how long can the dream survive? The vision of youth, hope and the open road is an ironic basis to Mr Algren's *Never Come Morning*. Like Huck Finn, Bruno Biceps, the hero, is a young underprivileged boy, called, in twentieth century jargon: a juvenile delinquent. He has no father, and, unlike Huck, the pastoral setting of the Mississippi is not available: he lives in North West Side Chicago. The book itself is introduced by Richard Wright, dedicated to Sartre, and epigraphed from Whitman: thus whilst attacking respectability, it lays claim to literary respectability. It is not a «Beat» generation book, but it is a «Howl» — the howl of a sixteen years' old boy who finds literate comfort in womb images beneath the elevated railway; a boy with an ailing Polish mother (who ironically traces his corruption to their removal from the stabilities of the old world to the stabilities of the New World). He is, therefore, part of a national minority, a roman catholic, in process of second-generation integration. Religion is consequently offered as part of their life, and in the characters of Steffi and Biblebacks, as some sort of solution; but to a tough guy like Bruno Biceps and the jungle world in which he finds himself, it is either unattainable or irrelevant. He is interested in proving his manhood, and fulfilling his ambitions — to

be either « a big-league hurler » or the « contender for the heavy-weight championship of the world ». He balances these ambitions, which are portrayed as dreams, with the needs of living: « His life was a ceaseless series of lusts: for tobacco so good he could eat it like meat; for meat, for coffee, for bread, for sleep, for whisky, for women, for dice games and ball games and personal triumphs in public places ». In Algren's descriptions the actual needs of living move smoothly back into the realm of dreams, the secret life of Bruno Biceps, and opposing this realm are the dreams of privacy (not publicity), a steady girl, a steady job, and a clean, well-lighted place that is his own. For Bruno is a post-Hemingway hoodlum and, therefore, too sensitive beneath the facade of the brute to accept the merely animal, the purely casual. He recognises — and this is part of his innocence and the dream — that it is these stabilities which make a man a man, or if he lives in a jungle, a wolf. And life in North West Side Chicago is a jungle where police, prostitutes, pimps and hoodlums all hunt and are hunted in the search for a living. Immediate pleasure and preservation are the only things that can matter to an individual: tomorrow will take care of itself.

It is part of Bruno's vision that he cannot quite accept this: like Maisie, he knows all but still retains some moral judgement. Having had intercourse with Steffi he shares her with the gang as is the custom, but he alternates shame and nausea with pride at the thought of this betrayal and resolves the situation in violence, murdering a Greek who has joined the queue! After a prison sentence for an earlier crime (the police at this point cannot pin the murder of the Greek on him) he becomes the pimp and chucker-out for the Polack cat-house where Steffi now « works » — thus using his pugilistic powers in an ironic context. Steffi still loves him; she cheats for him at cards and again he leaves her to face the consequences. She is persuaded to trap him in return. His first official fight has been fixed and she is to get him drunk the preceding night and thus spoil his chances. She is jolted out of this plan by the sudden realisation that Bruno still loves her: he still dreams of marriage and the securities of life in those terms: « under his pretense of toughness he was still that soft ». The match takes place, but it is with a

negro, and the audience have determined that, fair or foul, it shall be a white man's evening. So Bruno's public triumph is soured by the ugliness of racial hatred, and having won the match on these terms he is arrested for the murder of the Greek. Yet, as he is preparing to leave for trial and presumably execution, Algren twists the reader's sympathy for the underdog; for Bruno's thoughts are not of his own predicament but on the plight of an old Mexican who is being beaten up in the next bout. As the bell sounds announcing the old man's release from the ring, Bruno leaves knowing that he will never make twenty-one anyhow. There is no Mrs Wix for Bruno Biceps: only death as an end of innocence.

The characters in Kerouac's *On The Road*, Salvatore Paradise and Dean Moriarty, are not adolescents, though they often behave like them. They represent the literary arrival of the «sordid hipsters of America, a new beat generation», and Moriarty is Representative Man — the jaillkid with «the tremendous energy of a new kind of American saint». The Beat generation has been dismissed as ephemeral, called literary spivs and compared with the Angry Young Men: whatever their *literary* value, their presence and values are interesting, for presence and values attack the same kind of respectability as Algren aimed at in the sad tale of Bruno Biceps. These are yesterday's teenagers however, who reached the age of if not the condition of maturity at the end of the war and found their only certainty — the only thing to be proud of — was to be beat. The term is vague, as is most of the jargon of the movement. Beats seek to find something to believe in, to let them live at peace with themselves and the world; for them, to find ones self is to find God. This is by no means new: it is a characteristic tenet of nineteenth century transcendentalists or of Whitman; only what the nineteenth century expressed in metaphor, these writers live in fact. They write, as Gertrude Stein would say «sensationally», and as such they are open to criticism. They often sound like an affectation of literary Bohemianism; nevertheless, with the creed of Do Everything and the trinity of Poet, Hoodlum and Junkie, the movement opens up new vistas on the road of the American Dream. Or rather it restates them, but in terms of savage denial. The novel, as its title suggests, is picaresque,

unified by the changing relationship between Sal Paradise, the narrator, and Dean Moriarty, the Beat Man, a kind of twentieth century Bronson Alcott. Each section, excluding the last, is an excursion on the road of the American Dream, in quest of a father (with all the implications T. S. Eliot has endowed *that* quest with) and the Heaven of sensation, when the moment comes that you think «that everything was about to arrive — the moment when you know all and everything is decided forever». Progress is effected first by the change of geographical excursion; secondly by the changing relationship of Sal Paradise to Dean, and thirdly by the sense of time passing. Thus at the beginning, Moriarty, the mad Ahab, is a «young Gene Autry — trim, thin-hipped, blue-eyed, with a real Oklahoma accent — a side-burned hero of the snowy West», but at the end of the novel he is involved in the complexities of living and abandoned — a small, pathetic figure shivering in a moth-eaten overcoat on a cold New York evening, drained of enthusiasms by the people who have «used» him throughout the book as a stimulus. The age of these people is as important as in both Algren and Cozzens: they are at the precise point of growing old (i.e. middleaged), when, according to the world of the square, a man should have married and settled down with a family. Moriarty has been married three times, divorced twice, is living with his second wife, and, here and there, has four children, but there is no sense of settling down.

Meanwhile the heaven, the dream, has been defined in terms of sensation. The «one and noble function of the time» is to *move*: and in doing so they break every law of the road. Thus the cops who seek to prevent nobility, are Victorian; arbiters of respectability who refuse to accept the requirements of minority beatitude. For Paradise and Moriarty, the road is life, and the soul is wrapped up in a fast car, a coast to reach, and a woman at the end of the road. Their God is the pianist Shearing (a blind God), listened to under the influence of «tea». There comes a point when, obviously, even the great American continent has been geographically and sensationally exhausted, when all roads have been taken; when the question must be asked: Which road?: «holyboy road, madman road, rainbow road, guppy road, any road. It's anywhere road for anybody any-

how». They take the road to Heaven and ironically Heaven lies *outside* America; it is in Mexico. It is in the Mexican visit that the latent primitivism (earlier Sal wishes he were a negro to get more kicks out of life) lends a fullness to the pastoralism. In Mexico the road is good, as good as an American road, and everyone on it «goes» (i.e. drives as madly as Dean who does 1180 miles in seventeen hours on one occasion) and the police never interfere, merely look bored. Here the women are obliging and wonderful, and «tea» grows in the garden. And here, ironically, Dean abandons Sal Paradise with a fever:

When I got better I realised what a rat he was but then I had to understand the impossible complexity of his life how he had to leave me there sick to get on with his wives and his woes.

For these people the real world is simply pretense, and only chaos is true; their real world becomes a composite of inversions:

We hit all the dull bars in the French Quarter with Old Bull and went back home at midnight. That night Marylou took everything in the books: she took tea, goofballs, benny, liquor, and even asked Old Bull for a shot of M, which of course he didn't give her; he did give her a martini. She was so saturated with elements of all kinds she came to a standstill and stood goofy on the porch with me. It was a wonderful porch Bull had. It ran clear around the house; by moonlight with the willows it looked like an old Southern mansion that had seen better days. In the house Jane sat reading the want ads in the living room; Bull was in the bathroom taking his fix, clutching his old black necktie in his teeth for a tourniquet and jabbing with the needle into his woesome arm with the thousand holes; Ed Dunkel was sprawled out with Galatea in the massive master bed that Old Bull and Jane never used; Dean was rolling tea; and Marylou and I imitated the Southern aristocracy.

«Why, Miss Lou, you look lovely and most fetching tonight».

«Why, thank you, Crawford, I sure do appreciate the nice things you do say».

With amazing economy, no words wasted, Kerouac has portrayed in this reminiscence of the Old South, the romantic dream that has turned into a nightmare.

The transition to the world of Arthur Winner in Cozzens' *By Love Possessed*, is apparently an abrupt one, and the two worlds

would seem to have little in common, but the title of the novel, with its verb « possessed » indicates an obsessive quality, and the action of the novel demonstrates that even the most genteel world conceals or contains behind its elegant facade, the same impulsive crimes and emotions as North West Side Chicago. It is another Peyton Place: a large novel full of people and action, containing the stock American components — Negro, Roman Catholic, Irish immigrant, and White Anglo-Saxon Protestant; and again it is an immensely literate novel, epigraphed from Shakespeare and full of literary echoes and allusions. It is the story of a twentieth century Lambert Strether: for against the panorama of loves, in all the diversity of « Love », the central moral crisis is Arthur Winner's, and it is his innocence that is exploited, denied and re-affirmed in new terms. Winner is exactly 54 years old, and the action of the novel covers exactly two days and one hour of his life; he is a lawyer which adds point to the situation as well as widening the circle of those he will meet who are possessed by love. During the first two days, roughly, we are shown Winner as a kind and wise man, honoured and respected, an exemplar of gracious living — the kind of living associated with even the remnants of wealth and power, intense moral scruples, and membership of Christ Church Episcopalian. A man out of Mr Eliot's early poetry, perhaps, who in the end discovers that all this, in fact, depends upon a crime committed by someone also regarded as honest and wise; and can only continue if he assists at the crime not merely passively by not denouncing it, but actively by aiding it. The novel has two major motifs: the hidden heart and love both intertwined: for Love is surprisingly the noble instinct and the concealed animal within us. In showing us the possible exploitations or reconciliations of love, Cozzens prepares us for the hidden man — or what man is really like as opposed to what he is socially held to be:

If all hearts were open, all desires known; and if no secrets were hid — each of us, I think, might do well to consider just where that would leave him personally, whether he'd still be quite so well regarded as he may be now.

This is said in praise of Noah Tuttle, about whom Winner preserves

an innocence comparable to Strether's belief in the « virtuous attachment » of *The Ambassadors*. Winner's innocence extends from an early childhood pastoral idyll, presented through the symbol of the Ponemah oak with its associations of childhood and its permanence through time from the Indians to present day civilisation:

Those children had been real; as, in their time, the Indians, possibly passing by, had been. The innocence of that stage of life was real; for innocence's essence was a rapturous unknowing, a bliss of doubtfree ignorance. The folly of being wise, those children had never yet committed.

And Winner has never committed the folly of being wise about his father-in-law Noah Tuttle. When the New York lawyer makes Tuttle angry he explains it to himself plausibly in terms of Noah's testiness at having his authority questioned, and by an out-of-town lawyer, and a Jew; and even that Jew lawyer from New York is prepared to be deceived by the social splendor though he offers Winner evidence to merit suspicion. Yet why should Winner suspect Tuttle? The novel opens with an example of Noah Tuttle's moral scruples in rejecting the Sutphin case because it would involve not exactly illegality but sharp practise, and throughout the novel sober judges testify to Tuttle's uprightness: he is a man of « complete probity, of absolute integrity ».

At the beginning of Part II, the Ponemah oak is struck with lightning and as Winner weaves his way through the social and legal difficulties of his life there runs, to the end of the novel, his preoccupation with the saving of the oak. It can we learn be saved or preserved but at great expense, and *if* under treatment it leafs out fairly strong next spring then it can be permanently restored. Winner is willing to « venture » the money. When soon afterwards his world and his innocence are shattered by the revelation that both exist upon a crime committed by Noah Tuttle (the father of his first wife, Hope), like Strether learning the truth, he has to decide what repairs can be made and at what expense. Here the hidden man and the love motif culminate, for it appears that his partner Julius Penrose has not only known of this for the last thirteen years (and has been waiting for the old man to recover himself from the false position which a quixotic crime those many years ago put him

into) but has also known of Arthur Winner's affair with Marjorie Penrose. Just as the silence was appreciated in the case of love, so in the case of law Winner has to be silent and ashamed. Throughout the book Winner has been tested not only on his kindness and wiseness, but also on his honesty: in the legal attitudes he takes, the advice he gives, the people he has to deal with (in one short sequence he has to deal with Marjorie Penrose on Roman Catholicism, Fred Dealey on the upstart Brophy as a judge, and Elmer Abbott the frail end of the great Orcutt dynasty) — he has demonstrated his capacity for wisdom in understanding under great personal stress, the callousness of Reggie Shaw after Helen Detweiler's suicide, for example; and the previous evening he has been offered a favor — a bribe? — by Brophy, and offered it in the visit of a young country lawyer whose honesty is painfully apparent. As he emerges from all these tests, and assumes the but rarely worn ceremonial costume of an Episcopalian Sunday morning, he is ready for the final decision: to preserve the status quo at the expense of his innocence — to keep, as at the end of *The Golden Bowl*, the silence of duplicity.

I make no claim for the literary value of these books. One can learn often more from a bad book as from a good one. What is interesting here is that three novels publishing contemporaneously, in different ways, have between them examined the American dream of innocence, youth and hope and the future ahead, in terms of the three stages of man. One assumes that an old man, the fourth and last stage, will have little intensive interest in the future, and hopes fixed on another world. For the rest, death, disillusionment and duplicity are the alternatives; but — and this is the frightening thing — the luster of the dream persists in a kind of nostalgic tenderness towards heroes betrayed by life. Have the Americans sold their birthright for a mess of nostalgia? or have they abandoned the dream? And if they have what now is the Matter of America? When Hemingway wrote of that other lost generation, in a book that demonstrated little hope in the lives of people, his title at least promised another day: *The Sun Also Rises*. Mr Algren offers no such hope: his novel bears the uncompromising title: *Never Come Morning*.

ARNOLD P. HINCHLIFFE



« MY DEAR UNCLE » — THREE LETTERS FROM  
FRANCIS MARION CRAWFORD TO SAMUEL WARD

edited by ROBERT L. GALE

Francis Marion Crawford was a popular American writer, who between 1882 and 1909 wrote more than forty melodramatic novels and in addition many works of history, biography, and travel, several short stories, and a couple of plays. He was born at Bagni di Lucca, Italy, in 1854, was educated in various countries, travelled widely, succeeded as a story-teller, and purchased a villa at Sant' Agnello di Sorrento, which was his main residence from 1885 until death there in 1909 ended his intensely active life<sup>1</sup>.

His father was Thomas Crawford, the distinguished American sculptor, whose studios at villa Negroni in Rome were frequented by patrons and visitors from many lands until — and indeed even after<sup>2</sup> — his tragic death of eye cancer in 1857 at the age of forty-four. F. Marion Crawford's mother was Louisa Ward Crawford (later Mrs. Luthe Terry), of the famous New York Wards. Her older sister was Julia Ward Howe, abolitionist, authoress of « The Battle Hymn of the Republic », suffragist, and finally grand old lady; her younger sister, Annie Ward, distinguished herself by marrying Adolphe Mailliard, natural son of Joseph Bonaparte, Napoleon's older brother; and her brother, Samuel Ward, was an utterly fantastic man — brilliant scientific mind, student in Europe, linguist, banker in his father's Wall Street firm, California gold-rusher, would-be philosopher and critic and poet, occultist, lobbyist, and uncle to a host of adoring nieces and nephews<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> For additional information about F. Marion Crawford, see F[red]. L[ewis]. P[ate]c. « Crawford, Francis Marion », *Dictionary of American Biography*, ed. by ALLEN JOHNSON and DUMAS MALONE, 20 vols. (New York: Charles Scribner's Sons, 1920), IV, 519-520; and ARTHUR HOBSON QUINN, *American Fiction: An Historical and Critical Survey* (New York: D. Appleton-Century Company Incorporated, 1936), pp. 385-403. For bibliographical material on Crawford, see JACOB BLANCK, *Bibliography of American Literature* (New Haven: Yale University Press, 1957), II, 341-363. For biographical as well as bibliographical information on Crawford, I am indebted to JOHN PILKINGTON, JR., unpubl. diss. (Harvard, 1951), « The Life of Francis Marion Crawford ».

<sup>2</sup> For example, by Nathaniel Hawthorne; see his *Notes of Travel*, 4 vol., III, 272-275, in *The Complete Writings of Nathaniel Hawthorne: Graylock Edition*, 22 vols. (Boston and New York: Houghton Mifflin Company, 1900).

<sup>3</sup> The best general account of these four Wards is LOUISE HALL THARP, *Four Saints and a Sinner: Julia Ward Howe, Louisa, Annie and Sam Ward* (Boston and

Toward the end of his amazing life, Sam Ward (1814-1884) inestimably aided his beloved nephew F. Marion Crawford. The young man, having been educated in New Hampshire, Cambridge, Heidelberg, and Rome, and then having spent some time in India as a student of Sanskrit and as an editor, had finally gone to Boston and New York to continue his studies and to cast about for employment. First he considered teaching, then review-writing, politics, and even a commercial position, if his influential Uncle Sam would help him by pulling a few of his illimitable wires. Instead, one night early in 1882 Uncle Sam assisted him in an even better way: after hearing Crawford tell the thrilling story of a diamond merchant named Mr. Jacobs, whom he had met in Simla, India, Ward encouraged him to fictionalize it and evidently acted as a mentor during the swift writing of it<sup>4</sup>.

*Mr. Isaacs: A Tale of Modern India* (1882), as the resulting work was called, was an instantaneous success. It was a happy combination of exotic ingredients, with Isaacs, the pleasantly mysterious Persian jewel dealer, intriguing for the release of an abducted Indian revolutionary, playing flawless polo, shooting tigers, and falling in love with a charming British girl—all in faraway India in a crowded month of well-paced action.

*Doctor Claudius: A True Story* (1883) quickly followed, begun in fact before the first novel had been accepted for publication. Again, Uncle Sam was an advisor<sup>5</sup>; and, again, the work was a hit.

This second novel, however, is not so good as the first. True, as Crawford himself judged, *Doctor Claudius* is more finished in style, the conversation — especially in the first half of the book — more sparkling, and the plot somewhat more credible. The story tells how Claudius, Phil. D., a *privat-dozent* at Heidelberg, inherits a fortune awaiting him in America and falls in love with Margaret, the young widow of a Russian count. Once in New York after a charmingly described voyage with the slowly melting though thoroughly chaperoned Margaret, the hero promptly absents himself from the last quarter of his novel to recross the Atlantic ostensibly to foil the sudden villainy of a former friend but actually to unblock Margaret's seemingly lost

Toronto: Little, Brown and Company, 1956). For information on Samuel Ward alone, see also MRS. WINTHROP CHANLER, *Roman Spring: Memoirs* (Boston: Little, Brown, and Company, 1934), pp. 100-102, 156-158; and FRANK MALOY ANDERSON, *The Mystery of «A Public Man»: A Historical Detective Story* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1948), pp. 146-170.

<sup>4</sup> MAUD HOWE ELLIOTT, *My Cousin F. Marion Crawford* (New York: The Macmillan Company, 1934), pp. 127-128; MAUD HOWE ELLIOTT, *Uncle Sam Ward and His Circle* (New York: The Macmillan Company, 1938), pp. 601, 625, 643; and ANDERSON, *Mystery*, p. 155.

<sup>5</sup> ELLIOTT, *My Cousin*, pp. 132, 137, 140, 142.

jointure. There is too much plot, especially when almost all of it comes in the second half of the book. In addition, the villain is the initially charming Silas Barker, who too suddenly turns into almost a caricature of evil. The novel wanders and lacks the timing of *Mr. Isaacs*. Nonetheless completely different in setting, spiced with some clever social satire, and brightened with one especially fine character, *Doctor Claudius* does perhaps after all, as its author stated, « come very well as a second to Isaacs ».

The noteworthy character for us in *Doctor Claudius* is Horace Bellingham. Short but powerful, bald but snowily bearded, adept in Latin and knowing in the ways of the world, this seventy-year-old *bon vivant* was modeled directly on Uncle Sam Ward<sup>6</sup>. In fact, when Bellingham is first mentioned, he is called « the uncle of the whole human race »<sup>7</sup>. He pops in and out of the story on an endless round of social engagements, appearing to think only of the good of others, not least when merely gracing their lives with his superb conversation. When Claudius at one point visits him in his rooms, an unusually detailed description of the place follows, a description which one may conjecture proceeded from Crawford's innumerable confabs with Uncle Sam at his home. While entertaining his visitor, « Uncle » Horace genially confesses that like most men he is a liar, adding, « ...there's a club of us, two Americans and one Englishman »<sup>8</sup>. It is known that Sam Ward, Lord Rosebery, and a New York editor named William Henry Hurlbert formed « The Mendacious Club » when the three were in New York<sup>9</sup>. Further, Bellingham confides to Claudius that some day he will write a book of reminiscences. Starting to reveal its title, he stops and changes the subject, and when the young teacher asks the names, the older man refuses to tell, adding, « ...you would go and write it yourself, and steal my thunder »<sup>10</sup>. This all sounds very much like a private joke between Crawford and Ward, because Claudius is not a writer, save of lectures.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 229; ELLIOTT, *Uncle Sam*, pp. 601-602; and ANDERSON, *Mystery*, p. 155.

<sup>7</sup> F. MARION CRAWFORD, *Doctor Claudius: A True Story*, p. 181, in *The Complete Works of F. Marion Crawford*, 32 vols. (authorized ed., New York: P. F. Collier & Son, n. d.).

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>9</sup> ANDERSON, *Mystery*, p. 170. For information concerning Hurlbert, see ELLIOTT, *Uncle Sam*, pp. 560-561. Lord Rosebery was Archibald Philip Primrose, 5th Earl of Rosebery (1847-1929). He was foreign minister of England under Gladstone, 1886 and again 1892-1894, and was prime minister of England, 1894-1895. Rosebery was an intimate friend of Sam Ward for many years, visiting him in America and entertaining him at his estate, Dalmeny Park, Edinburgh, and elsewhere. It was in care of the Earl of Rosebery, Dalmeny Park, Edinburgh, that Crawford wrote his letter to Ward dated January 3, 1883.

<sup>10</sup> CRAWFORD, *Doctor Claudius*, p. 245.

Finally, Horace Bellingham is described as writing « endless letters, and his correspondence was typical of himself — the scholar, the wanderer, and the Priest of Buddha by turns, and sometimes all at once »<sup>11</sup>. This too is a picture of Sam Ward, whose prodigious correspondence can be sufficiently indicated, surely, by noting that 365 letters from him to Henry Wadsworth Longfellow have survived<sup>12</sup>.

And now back to Crawford. Early in 1883 he rapidly wrote his third novel, *A Roman Singer*, which was serialized in the *Atlantic Monthly* beginning in July. Crawford's opinion that this work would « hit the mark » was both correct and justified. Like *Mr. Isaacs*, it is skillfully put together. Unlike *Doctor Claudius*, it has characters which are consistently drawn and parts which are effectively balanced. *A Roman Singer* has for its hero Nino Cardegna, who rises from humble beginnings to become a supremely thrilling opera tenor; but love is more important than art in this story, as Nino pursues the object of his affection from Rome to the wilds of Abruzzi — virgin territory for any British or American novelist to explore and exploit, exactly as was the India Crawford had used for the locale of *Mr. Isaacs*.

It was not until 1884 that *A Roman Singer* appeared in book form. By that time its author had tried a short story and an anti-British article<sup>13</sup>, had suddenly (in May of 1883) proceeded to London — seeing Uncle Sam at 36 Piccadilly<sup>14</sup> — and thence to Rome to join his mother and his half-sister Margaret Terry<sup>15</sup>, and had written his fourth novel, *To Leeward*, published in 1883. Late that year Uncle Sam, who had left America the previous November to avoid the legal consequences of some financial chicanery on the part of his business partners<sup>16</sup> and had been residing in various parts of England, joined the family group at Sorrento, moving to Rome when it did. In the words of Julia Ward Howe's daughter Maud,

At this time Uncle Sam seems to have vibrated between  
his sister's home, the Altamps in Rome, and Mentmore,

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>12</sup> ANDERSON, *Mystery*, p. 187. See also ELLIOTT, *Uncle Sam*, *passim*, for innumerable Ward letters.

<sup>13</sup> See footnotes 35 and 37 below, which explain Crawford's references in his letter to these short works.

<sup>14</sup> ELLIOTT, *My Cousin*, p. 156. When Ward left America on November 20, 1882, « to avoid servance of proces » in connection with the disloyalty of two business associates, he went to England, giving his sister Julia as his address — « which keep private » — care of Charles Ellis, 36 Piccadilly, London; ELLIOTT, *Uncle Sam*, pp. 636-638. Crawford's letter of April 16, 1883, is so addressed to his uncle.

<sup>15</sup> For details of Crawford's trip, see ELLIOTT, *My Cousin*, pp. 155-159.

<sup>16</sup> See footnote 14 above.

the Roseberys' country seat in England. The old man is still obsessed by his interest in Marion, alternately blaming him for neglect and praising him for industry<sup>17</sup>.

Fancying that his intensely busy nephew often failed to write him enough letters when they were apart, he still praised the young man's next novel, *An American Politician* (not published until 1885), as its composition progressed<sup>18</sup>.

In February of 1884 Crawford went to Constantinople determined to woo and win the hand of Elizabeth Berdan, daughter of General Hiram Berdan — the two were married in October of the same year — but the courtship was interrupted by virtually the only eventuality which Crawford would have allowed to interfere, the mortal sickness of a member of the family. Uncle Sam was dying, and the devoted nephew returned to Rome on March 25 to help care for him. Perhaps they talked about *Zoroaster*, Crawford's next novel, which his uncle did not live to see in print — it came out in 1885 — but which Crawford had long considered writing and may have finished during the winter of 1883-1884. Uncle Sam died on May 19, 1884, at Pegli, and his nephew was with him until the last<sup>19</sup>.

So ends the story of a celebrated uncle and a famous nephew. The three letters which follow demonstrate the relationship, and the love, between them. The letters were discovered only last year in Sorrento. Why they failed to remain with the bulk of Samuel Ward's papers, which ultimately were deposited in the Library of Congress and in the Howe and Chanler collections at Harvard University, will probably never be known. Perhaps they were near Sam Ward's bed in Rome and Crawford kept them for mementos after his uncle's death, knowing that the old man had loved them<sup>20</sup>. At any rate, the three letters, now published for the first time, escaped « the iniquity of oblivion » and are here printed by permission of the owner.

ROBERT L. GALE

<sup>17</sup> ELLIOTT, *My Cousin*, p. 174. Crawford addressed his letter of March 14, 1884, to his uncle at Palazzo Altamps in Rome.

<sup>18</sup> ELLIOTT, *My Cousin*, p. 174.

<sup>19</sup> CHANLER, *Roman Spring*, p. 158; ELLIOTT, *My Cousin*, p. 179; and ELLIOTT, *Uncle Sam*, pp. 682, 683 and 686.

<sup>20</sup> It is known that Uncle Sam cherished Crawford's letters, for he wrote to his sister Julia Ward Howe on February 15, 1883, « I have written your Maud [Howe Elliott] lately and have sent your letters to Rome, saving two of Marion's which I keep as precious treasures of grateful affection... »; ELLIOTT, *My Cousin*, p. 152. Crawford's letter of January 3, 1883, may have been one of the two so saved.

241 Beacon St  
 Boston Mass<sup>21</sup>  
 Jan 3<sup>d</sup> 1883

My dear Uncle

Many thanks for two letters, and for the notices from the Pall Mall and Athanaeum<sup>22</sup>. The one in the Pall Ml. though less laudatory is by far the most intellect criticism I have had, and if you know the writer, I would be glad if you would convey to him my sincere thanks.

The extraordinary reception which Isaacs has had, has resulted in many advantages. Mr Aldrich of the *Atlantic Monthly*<sup>23</sup> has contracted to pay me 1200 dollars for the privilege of printing a story not yet written, all rights remaining mine for further publication. Messrs Houghton Mifflin & Co<sup>24</sup> are making me advantageous offers for Dr Claudius, but I have not concluded anything as I shall ask Macmillan<sup>25</sup> what he will give me for the copyright all in a lump. I am advised by competent persons here, *not* to sell the rights to Isaacs and Claudius for *less* than 8000 dollars, which seems to me too much. At all events the sale has been phenomenal. In less than three weeks that copies have been available here, I have heard of the book from all parts of America, and from the most unexpected sources. I think that Claudius, which is much more

<sup>21</sup> This was the address of the home of Crawford's aunt Julia Ward Howe, where Crawford was staying at the time. See LAURA H. RICHARDS and MAUD HOWE ELLIOTT, *Julia Ward Howe: 1819-1910*, 2 vols, (Boston and New York: Houghton Mifflin Company, 1916), II, 71.

<sup>22</sup> These were British periodicals: the *Pall Mall Budget*, a London weekly, was issued from 1868 through 1920; the *Athanaeum*, a London literary weekly, was founded in 1828 and ran until 1921.

<sup>23</sup> Thomas Bailey Aldrich (1836-1907) was an American author and editor. Though he also wrote poetry and travel sketches, he is now best known for a few surprise ending short stories and his fine autobiographical novel of childhood, *The Story of a Bad Boy*, 1870. Aldrich was editor from 1881 to 1890 of the *Atlantic Monthly*, the distinguished American magazine founded in Boston in 1857.

<sup>24</sup> The fine American publishing house.

<sup>25</sup> Alexander Macmillan (1818-1896) was head of the British publishing firm and a director of the commercially separate American company of the same name. Macmillan and Company, London and New York, brought out most of Crawford's books.

highly finished, will come very well as a second to Isaacs. I will not risk sending the MS of Claudius to Macmillan, nor will I accept 10 per cent as the condition of publishing, seeing what offers are made here. I owe to them the first offer, but I do not feel obliged to take from them less than others are ready to give. It would be very important to me to know the *number of copies printed by Macmillan in the first edition of Isaacs*, if convenient, by cable — the mere number is sufficient. My arrangement with Aldrich is now a contract, the money to be paid on delivery of the full manuscript. I will let you know about the plan of the story, which is laid in Rome and the Abruzzi<sup>26</sup>.

In regard to your instructions for obtaining information about elections &c, I must know a little more about what you require. The proceedings of the two parties are known to be very different. Will there be time if I give you all you require by the 15th March? If sooner, please cable, as my work is pressing and I must make arrangements. The first number of the Atlantic story will appear on April 15th<sup>27</sup> and they must have three numbers to start with; besides this, I have yet the second article for the Century<sup>28</sup> to write. You see I am hard driven, and must plan my time.

To return to Claudius — it is a better book than Isaacs, but will never have the same success. Perhaps some passages may call out the admiration of English Critics, like my scene in the Himalayas — I mean, for instance, the night at sea in the yacht<sup>29</sup>. But they will have to allow that the style is more finished, the conversations more brilliant, and the story less improbable.

<sup>26</sup> This story, not yet referred to by title, was *A Roman Singer*, first published in book form in 1884. The Abruzzi scenes are excellently done.

<sup>27</sup> The first installment actually appeared in July; see *Atlantic Monthly*, LII (July, 1893), 1-12. The entire novel appeared in twelve consecutive monthly issues, two chapters per month, ending June, 1884.

<sup>28</sup> The *Century Magazine* was a popular New York quarterly (1870-1930), to which Crawford frequently contributed; however, no item in it by Crawford has been identified earlier than 1893.

<sup>29</sup> Crawford is referring here to a very dramatic scene in each of his first two novels; Chapter XII of *Mr. Isaacs* tells of the exciting rescue, against a backdrop of the awesome Himalayas, of the Indian revolutionary; in Chapter VII of *Doctor Claudius*, the hero tells Margaret that he loves her, under a warm, starry sky in the mid-Atlantic.

As for the Italian Story, I have hopes that I may succeed better with it than I have hitherto done in my own eyes. You know that I was never sanguine about my first, and hardly expected to attract any notice. I am not sanguine now, though the flattering offers I receive give me a good, sound sense of freedom for the future. But my inmost wish is to please myself, a thing I have not hitherto done.

Boocock has not yet sent for the 50 dollars<sup>30</sup>, for which however, you have my sincerest thanks. Do not send me any more, unless it be for work to be done like that you propose. You have done much for me, but the most successful of your doings was making me a novelist.

Very respectfully your affectionate

Marion

Samuel Ward Esq.

Ap. 16. 1883.  
241 Beacon St.  
Boston Mass.

My dear Uncle,

The series of very interesting and remarkable letters with which you have blessed me demand an immediate answer. First of all, let me tell you that I have delayed my departure until some time in May. The Gardners will go to Japan<sup>31</sup>, and I to Rome. The resolve

<sup>30</sup> Boocock is Samuel Ward Boocock, who was the son of Julia Ward Howe's favorite music teacher and who was named not for Uncle Sam Ward but for his and Julia's father Colonel Samuel Ward (1786-1839). Boocock «was a loyal friend to [Uncle] Sam, who loved him like a son», says Elliott in *Uncle Sam*, p. 621. Occasionally, he helped to straighten out Uncle Sam's often tangled finances. The mention of the fifty dollars probably has to do with a gift which Ward sent Julia on November 19, 1882 (on the eve of his sudden departure for England), «to pay Marion's expenses to Canada [to secure copyright] when his book [*Mr. Isaacs*] appears»; ELLIOTT, *Uncle Sam*, p. 638. For a slightly different version of the same letter from Sam Ward, just quoted, see ELLIOTT, *My Cousin*, p. 147. *Mr. Isaacs* was published on December 5, 1882; see BLANCK, *Bibliography of American Literature*, II, 341.

<sup>31</sup> Mrs. John L. Gardner and her wealthy husband, of 152 Beacon Street, Boston, lived near Julia Ward Howe. «Mrs. Jack», as the attractive, witty woman, fourteen years Crawford's senior, was called, encouraged the budding novelist during the beginning of his literary career. It should perhaps be added that Crawford's family,

was made hastily, and the sudden execution of it turned out impossible, but it is now all quite settled and I have written home to prepare them all for my coming. As for your kind and tempting offer to come to you in London, I can and will come after the summer is over<sup>32</sup>. As I said before, I want to see you, but certainly not the whole Almanach de Gotha in battle array. I cannot by letter enter into details, but I will ask you not to mention to [*sic*] my plans to madame, if you write to her, as you sometimes do write. There is a time in a man's life when certain things must stop, and I think the time is come. Help me, dear uncle and father, and keep my counsel<sup>33</sup>.

First I will tell you of my doings. The article on the Mohamadans [*sic*] in India, of which I lately spoke elicited a cheque of \$150 from Harper's Monthly<sup>34</sup>. I have also written a short story, very sad, I fear, which will probably appear in Harper's Weekly<sup>35</sup>. The «Roman Singer» begins to come out in the *July* number of the Atlantic, to begin the [*sic*] volume<sup>36</sup>. I have written another letter to the *Tribune*<sup>37</sup>, which appeared yesterday, in a more serious

worried by the report that Crawford was considering a trip to Japan with the Gardners, was rather relieved when arrangements were changed—Crawford decamped for England and then Rome, while the Gardners sailed for the Orient without him. See ELLIOTT, *My Cousin*, p. 122; CHANLER, *Roman Spring*, pp. 118-119; and THARP, *Three Saints and a Sinner*, pp. 350-351. For a reproduction of the Sargent portrait of Mrs. Gardner, see MAUD HOWE ELLIOTT, *Three Generations* (Boston: Little, Brown, and Company, 1923), opposite p. 378.

<sup>32</sup> However, Crawford changed his plans and went from Boston to Rome via London, after all, arriving there on May 16, 1883; ELLIOTT, *My Cousin*, pp. 155-156.

<sup>33</sup> This section is interesting for three reasons: (1) though always a devoted son, Crawford here refers to his mother as «madame» in what may be a slightly satirical way (note further that in the letter of March 14, 1884, to his uncle, Crawford seems sorry that society in Constantinople will not permit his half-sister Margaret [see footnote 45 below] to visit there unless chaperoned by «the mother»); (2) Crawford at the age of twenty-eight is just beginning to find his vocation and hence to express his independence; and yet (3) Crawford, whose father had died when the future novelist was only three years of age, looks to his «dear uncle» for paternal comfort.

<sup>34</sup> F. MARION CRAWFORD, «The Mohammadans [*sic*] in India», *Harper's New Monthly Magazine*, LXXI (July, 1885), 165-180.

<sup>35</sup> F. MARION CRAWFORD, «A Recognition», *Harper's Weekly*, XXVII (June 2, 1883), 346-347.

<sup>36</sup> See footnote 27 above.

<sup>37</sup> F. MARION CRAWFORD, «British Rule in India», *New York Daily Tribune*, April 15, 1883, p. 3, cols. 4-5. Crawford's early works are curiously filled with

strain, telling certain stories of my own knowledge. I know well the opposition that such writings must elicit, and the kind of sneering, go-to-the-devil, tone that will at first be taken against me. But I think such work will not affect the sale of my books in one way or another. However that may be, I am sure that I am right, and I mean to see whether it is not possible to raise some discussion before the world. The height of my ambition at present is to get an article on the subject printed in the *Revue des Deux Mondes*<sup>38</sup>. No half-expressed opinions will do at the beginning of such a question.

I am sorry to learn that Macmillan will not put *Claudius* through the magazine — but I think he is right. There are no *points* for a serial in that odd book, and the plot does not amount to a row of pins, as Aunt Julia would say. Macmillan has been misinformed about the supplies of Isaacs. The whole American edition was sold in three weeks, and, for nearly *two months*, not a copy could be bought in the country — anywhere. There is now a plentiful supply. *Claudius* will perhaps sell well — but not at first on its own merits. The *Roman Singer* will hit the mark. *Zoroaster*<sup>39</sup> still absorbs my thoughts and will make a massive center piece for a romance. Best thanks for the *Firdusi*<sup>40</sup>, not yet arrived. I received Lord Lawrence's life in the *Critic*<sup>41</sup> the other day and was delighted with it. It is the fairest account of one of the best men who ever served a despotic government.

My health is better than it has been since I went to India. I abstain wholly from all stimulants, including tea and coffee, and I smoke light cigarettes, which seem to agree with me. I am surprised

anti-British pronouncements. Evidently it was one of his ambitions in 1883 «to raise some discussion before the world» about British colonialism. Note the anti-British comments in the letter of March 14, 1884, from Constantinople.

<sup>38</sup> *The Revue des Deux Mondes* is the famous cultural semi-monthly founded in Paris in 1831.

<sup>39</sup> The composition of *Zoroaster* was delayed but may have been accomplished during the winter of 1883-1884; see the letter of March 14, 1884. The novel was published in 1885.

<sup>40</sup> As an amateur student of several Eastern languages, Crawford would naturally be interested in the *Shāhnāma* of the Persian poet *Firdousi*.

<sup>41</sup> The *Critic* was a New York fortnightly review of literature, running from 1881 to 1906. John Laird Mair, Lord Lawrence (1811-1879), was governor-general of India 1863-1869; his moderate policy of non-intrigue Crawford admired.

at finding myself so much better after a winter of such hard work, and I am game for another book.

As you expected, I laughed very much over Jacobs'<sup>42</sup> letter, and Ellis'<sup>43</sup> remarks. No Oriental in India would relish being shown shown in the connexion in which I put Isaacs, and no Englishman could see the beauty of the man's face and eccentric character. He is not Armenian, but Persian, and in spite of his protest, he was a devout Mohammadan [*sic*] when I knew him, reading the Korán and fasting, and all the rest of it.

I am reading the numerous speeches you have sent me, with great interest. So far, L<sup>d</sup> R's<sup>44</sup> is by far the best. L<sup>d</sup> Salisbury<sup>45</sup> is an old woman. I will write more when I have read them all.

One word I must add about Margaret's change of faith. I need not tell you that she has my fullest sympathy in her step. It is remarkable that not a word has been said of her father in all the correspondence I have received directly, any more than in what you send me. How will he take it?<sup>46</sup>

Believing, as I do, that Western Scientists are making much cry over very little wool, I rejoice to see her safely rescued from the ideas of Spencer and Huxley<sup>47</sup>. Truly, she knew how to find in

<sup>42</sup> Jacobs was a Persian diamond merchant whom Crawford had met in Simla, India, in 1879; he was the model for the titular hero of *Mr. Isaacs*. See ELLIOTT, *My Cousin*, pp. 67-70.

<sup>43</sup> Presumably Charles Ellis, of 36 Piccadilly, London; see footnote 14 above.

<sup>44</sup> Undoubtedly Lord Rosebery; see footnote 9 above.

<sup>45</sup> Robert Arthur Talbot Gascoyne-Cecil, 3rd Marquis of Salisbury (1830-1903), British statesman whose arguments at the Constantinople Conference of December 1876-January 1877 and whose conservative policy as secretary for India, 1874-1878, Crawford evidently disapproved. *Speeches of the Marquis of Salisbury* were edited with a short biography in 1885 by H. W. Lucy, a close friend of F. Marion Crawford.

<sup>46</sup> Margaret is Louisa Margaret (« Daisy ») Terry, later Mrs. Winthrop Chanler (1862-1952), Crawford's half-sister, the daughter of his mother Louisa Ward Crawford and her second husband, Luther Terry, an American painter in Italy. Terry was a Protestant, and two of his brothers were Presbyterian ministers. See CHANLER, *Roman Spring*, p. 3. For information concerning Margaret's conversion to Catholicism, see her own account, together with letters to and from Crawford written late in 1882, in CHANLER, *Roman Spring*, pp. 125-149. Crawford himself had become a Catholic only a few years earlier. Margaret became a Catholic on March 19, 1883, at San Luigi dei Francesi in Rome: both of her parents, especially her father, were disappointed, but she wrote more than fifty years later that she « never for a moment had reason to regret it »; CHANLER, *Roman Spring*, p. 148.

<sup>47</sup> CRAWFORD here refers to Herbert Spencer (1820-1903) and Thomas Henry

their dry thoughts, interpretations of noble beauty — but the beauty was her own, and she put it to them. But she soon found them unsatisfactory, and it was a case of Catholic or atheist with her. Happily she chose the right — and not the least satisfaction to me is that you are yourself glad.

And so I close this letter of odds and ends, with many, many thanks for your written sayings, while I hope that before long there need be no writing between us.

Very respectfully your affectionate

*Marion*

S. Ward Esq.

P. S. - I forgot to tell you — and it may please you — that the other night I was the honoured guest of the *Papyrus Club* (a literary fraternity in much esteem here) and the entire banquet of about a hundred gentlemen drank my health standing, after listening to a long eulogy of me by the president.

Club de Constantinople, Pera<sup>48</sup>.

March 14, 1884.

My dear Uncle

The weather is worse and worse. It is snowing here, and I am glad you are among the sunbeams in Rome, instead of kneedeep in the slush of Péra. I saw Lady Dufferin and Lady Helen Blackwood this afternoon and they send you affectionate messages to the effect that they are disappointed that you have not come. Lord D.<sup>49</sup> I have not seen for some days.

Huxley (1825-1895), powerful late 19th-century British advocates of Darwinianism, which they applied with certain reservations to ethical and sociological considerations. Crawford's *Doctor Claudius* mentions Spencer repeatedly, though not in a derogatory way; see *Doctor Claudius*, pp. 82, 105, 245, and 305.

<sup>48</sup> The European section of Constantinople.

<sup>49</sup> Lord Dufferin was Frederick Temple Hamilton-Temple-Blackwood, 1st Marquess of Dufferin and Ava (born 1826 in Florence, Italy; died 1902). Dufferin was a highly competent diplomat and administrator, serving England well in the Levant, India, Canada, and Russia before 1881, at which time he was transferred to Con-

I had a letter from the Duchess of S.<sup>50</sup> last Monday, saying that the Duke was coming here. I had already heard that he was in Asia Minor performing juggling tricks with the geography of that region, and supporting a scheme to convert the Dead Sea into a soda water fountain. A Mrs Blair is said to be with his party — I am told she is the wife of a man whom the Duke accidentally killed some time ago. Is this true? Is she not one of the Hope Lodge symposium?

Garmoyie is here in the glory of his masher collar and his breach of promise. He excites no notice.

I spent yesterday afternoon on horseback with General and Miss Berdan<sup>51</sup> scouring the downs and riding up perpendicular precipices. Everyone rides here, and they ride up and down places that make one's hair stand on end, until one is used to it.

Fasting began on Ash Wednesday with its usual severity. I attended the sixth heavy dinner last night since that date. Lenten dinners consist of fourteen courses with punch before the game. This is mortification of the stomach — and if any ordinarily sensitive stomach is not mortified to the verge of decay by the treatment, it is that the austerities are not undergone in the proper spirit. The proper spirit is two helpings of foie gras and one of each of the other punishments, to be followed by two hours conversation before a raging coal fire. You will then feel like a Strasburg goose on the eve of execution.

I am pottering over a stew of ideas, and I mean to potter for some time in a complete abstraction from any sense of duty in the matter of writing books. An occasional idea takes shape, but the ideas are scarce and the shape shadowy. I do not allow anything to

stantinople to negotiate in connection with a political disturbance involving Turkey, Egypt, and Arabia. In 1884 he was appointed viceroy to India. He and Lady Dufferin were lifelong friends of F. Marion Crawford and his wife, both of whom were gladdened when in 1888 Dufferin was made ambassador at Rome.

<sup>50</sup> Possibly another reference to Salisbury; see footnote 45 above.

<sup>51</sup> The reference is to General Hiram Berdan, inventor of the famous Berdan rifle used during the American Civil War, and to his daughter, Elizabeth Christopher (« Bessie ») Berdan, whom Crawford married in October, 1884, in Constantinople; see ELLIOTT, *My Cousin*, pp. 184 and 190.

disturb the peaceful visions of nothingness that float like cool air through my brain. Escott must wait — everybody must wait, until I am ready to set to again. I have been overdriven and must get my wind before I do anything more. I ought ho have read a dozen novels instead of writing one<sup>52</sup> this winter. I do not think I will publish that one.

By this mail I write to the mother, proposing that she and Margaret should come here for a month, or as long as they please, in the late spring. Unfortunately society here will not accept the idea of Margaret<sup>53</sup> travelling alone with me, especially with different names. Such is the ridiculous prejudice of this age! And may the foul fiend take it!

This is only a scrawl, but it bears a loving greeting, dear Uncle and you must even take the will for the deed of the eloquence it has not brought forth. Love to all.

Very respectfully. Your affectionate

*Marion*

S. Ward *Esq.*

<sup>52</sup> Probably *Zoroaster*, published 1885. Crawford's increasing self-assurance and independence are notable here, and indeed throughout the letter of March 13, 1884.

<sup>53</sup> Margaret is Crawford's beloved half-sister; see footnote 46 above (see also footnote 33 above).

## AFTERTHOUGHTS ON OPERA AND *THE SCARLET LETTER*

To speak of a libretto is not to speak of an opera. A famous aria, heard, will tell more about an opera than the libretto, read. And only to speak of, or worse, to analyze either is like closing a door you want to go through.

A libretto is a form, that is a structure, which, at best, guides and excites the creative imagination and, at worst, obstructs or stifles it. The most interesting aspect of a libretto that Boito writes for Verdi is in what it reveals about Verdi and the way he works.

I defy anyone to understand the words during an opera performance, even those in his own or a familiar language; he won't understand simply because he won't listen, for it is not on the words that his attention can rest. There is too much fuss made about libretti on the part of the opera-goer and very often too little on that of the composer.

The words, their arrangement, even their literary quality, are of the utmost importance to the opera composer. From them will emerge the shape of his work, the all-over shape as well as the smaller details of his phrasings; in his day-to-day work, the syllables themselves assume capital importance, the commas, the spaces and the silences. It is upon the word that his conscious attention is primarily fixed. If this attention has been keen enough and his sensibility attuned, a *musical* discourse will result which seizes the essential logic and pace of the text. This achieved, the text loses most of its importance, while remaining fixed fossil-like, in the final artistic expression. Curious, this process, so similar to the formation of diamonds and coal, which includes, in its final form, an element whose real significance in the creation of a given opera is historical, if you will, and not aesthetic. That is to say, words,

though appearing in the end product, are the residue of the means, imbedded there without further artistic function. Seen in this light, the whole question of «opera in English» falls quite rightly by the way.

For this, a given libretto will appeal to a given composer and will be a function of his particular training, his accumulated taste, his way of viewing the world. I read *The Scarlet Letter* for the first time only a few years ago and its operatic «feel» struck me at once. While working upon the opera, many of the reasons became evident: its scope is large-sized, its situation clear and concentrated, its formal structure strongly conceived, its language vigorous and expansive and its principal characters whole, of one piece.

Take, for example, the question of form. In writing the libretto, it was necessary to severely cut, time and time again, the full-blown and resounding Hawthornian rhetoric to the bone. Yet, in doing so, the structure of the story was never compromised; under the verbal volutes and curlicues is a sturdy building, clean, even classical, almost obsessively insistent in statement, its formal lines marking the greatest tension between two points. And for opera, in which verbal speculation is not only lost but is, in fact, a defect, and in which dramatic meaning is communicated to the eye through gesture, to the ear through music, this formal sparseness is essential.

There was some difficulty in deciding on the size of the opera. The breadth of the story, seen in terms of the sentiments expressed, is immense while the physical apparatus is contained, even intimate. Rarely do more than two people appear on the stage at once, yet the degree of tension they generate, the far-reaching significance of their encounters, the very terms of expression, are of a very genuine grandeur. I decided that to give the story a large framework, regardless of the visual intimacy, did less violence to the original novel and to my operatic concept of it. Thus, *The Scarlet Letter*,

an opera about three people who met in pairs, became « grand »; this decision turned out to be the correct one.

My relationship to time is altogether queer; I find it passes in lurches and spells, not in a constant flow, rather as with one who suddenly awakes and finds that next week has come and gone. It is also a deep, I would say an almost central, relationship; the moments of time-awareness are almost always moments of self-revelation, or increased self-awareness, and I suppose that this close time-self relationship is not unusual in an artist, part of whose medium is time itself. Though not every composer feels this; nowadays there is a school of composition part of whose intent is to destroy this impression of « time-passing », which is surely the reason why this particular sort of musical avant-garde remains so foreign to me. And, by the same token, why the music of the 19th century seems so much nearer, where « time-passing » is incorporated into some of its most eloquent formal structures (the sonata, the symphony). In its highest forms (Mozart, late Beethoven), there is nothing more sublime, and more human, than this use of time, in its essential essence, as an expressive device.

Now, *The Scarlet Letter* makes just this use of time. « Time-passing », measured in knots and episodes and affecting isolated and solitary natures, is fundamental to the story, indeed one of the principals, if you will. Note, for example, how time is used throughout Chapter V (« Hester At Her Needle ») as something more than mere fact, how its motion becomes identified with the development of Hester's very constitution. And it is possibly not far-fetched to suggest that one of Pearl's chief narrative functions is to be found in just this measuring of the passing of time. Viewed in this way, there is some fascinating parallel between the formal structure of *The Scarlet Letter* and that found in 19th century instrumental music.

Looking back on the work, I see that I immediately caught the importance of « time-passing ». The opera opens with four

rising chromatic notes, which drop back and rise repeatedly, in an *ostinato* figure (and, if you think about it, *ostinato* is one of the most primitive, I should say almost primaeval, devices for the musical measure of time). This fragment runs, like an obsession, throughout the entire score, changing form and substance, direction and texture, but omnipresent. Surely, this seizes the essence of the novel.

But to return to my dealings with the story. It being so close to my personal time-awareness, I could not fail to be impressed by the fact that Hawthorne arranged his narrative into a series of episodes (usually nothing more than encounters between the protagonists), thus gathering time into nodes, by virtue of which the psychological development of the characters became manifest. Not only: it constituted an excellent dramatic framework, per se. It is interesting, in this respect, that most people are not aware that the novel is carried forth, at every crucial moment, in dialogue. With one exception: the Hester scene (Chapter V) mentioned above, in which the effects of solitude are described in narrative prose. Furthermore, I found that by extracting the major scenes in dialogue and placing them side by side in the original order, the basic outline of the libretto was drawn. From then on it was a question of cutting, of writing the Hester scene (using phrases and ideas from the narrative) and of developing, for reasons of formal balance and contrast, the Five Women in the final scene. As I got into the work, I saw that two further details, of some importance in the novel, had to be eliminated: the mysterious, and exquisitely symbolic, meteor which appears in Chapter XII and the final revelation, the «ghastly miracle» of the letter seared on Dimmesdale's breast. Both of these episodes would have inevitably appeared grotesque, and even comic, in an opera of the kind I had imagined. I replaced the meteor by the moon emerging suddenly from the clouds (for unexpected illumination is essential to the scene) and simply deleted the «miracle» since Dimmesdale's death was feasible without it (his poor health is stressed throughout the work) and I

had, from the start, excluded the earlier scene in which Chillingworth discovers the mark on Dimmesdale's chest.

Once the libretto took on its final form, I begin to wonder if the very concentration in the development of its theme, the very spareness in the formal structure, would not result in unrelieved operatic monotony. In the novel, Hawthorne separated his « scenes » with prose narrative, descriptions and speculative digressions. In cutting out all this and putting the scenes side by side, where was I to find the variety essential to any lengthy stage-work? With Shakespeare, Mozart and Verdi as active, though often unconscious, models, how was I to loosen the tight insistence of the libretto, give it leavening and range?

The answers to these queries came only as I began composing the music; it was at that moment that I discovered the incredible *internal* rhythm, at once varied and essential, of the Hawthornian dialogues as they appeared in my libretto. They seemed to breathe, to rise from the prosaic to the poetic, drop back and recondense, to gather into animation, then relax, then return. It was thus that I was guided to a kind of Gluckian solution, where recitatives and airs blend, then separate, alternate, always this coming and going, this departure and return.

Now, what is important is that formal structures such as this suggested most of the musical accompaniment. This suggestion was very often based upon a return of identical or, in any case, similar verbal rhythms at moments where a psychological relationship was also indicated. Dimmesdale first abandons himself to a more or less explicit reminder of their former union in the phrase:

« Thou and I, Hèster... »

Later, as though too exhausted to seek escape, he says:

« A'òne, Hèster... »

Even a phrase in Hester's earlier reply:

« We said so to each òther »

corresponds to her later reply:

« Thou shalt not go alone! »

In fact, the music in these two places is almost the same, and both mark a similar psychological situation, the withdrawal from reality into their mutual love.

I found the Hawthorne text to be full of such returns. In the final scene, for example, when Dimmesdale, dying, turns to Hester and says,

« ...and twine thy strength about me »,

I found that the same melodic phrase was suggested immediately after in:

« ...with all his might »

and later on, when Dimmesdale speaks to Chillingworth with a similar spirit of resignation and forgiveness,

« May God forgive thee! »

« Thou, too, hast deeply sinned! ».

Or, at the end of Scene II, Act IV, when Hester calls to Pearl: « Come, dearest child! How slow thou art! », « Here is a friend of mine... », « ...and come to us. », « ...like a young deer », « Thou strange child », « ...not come to me? », « Hasten, Pearl, or I shall be angry with thee! ». Such a reiteration of pattern could not fail to determine the style of this particular recitative.

And again. In Chillingworth's first encounter with Hester (Act I, Scene II), he says, « ...what had I to do with youth and beauty like thine own? », followed shortly thereafter by, « ...of that scarlet letter blazing at the end of our path ». Much later, in Act IV, Scene I, in Chillingworth's second encounter with Hester, I came back, at a certain moment, to the same rhythmical figure which accompanied their first encounter; I soon saw why this seemed both logical and inevitable when I set the phrase, « Let the black flower blossom as it may! » The relationship is this:

with youth and beau — ty	like thine own?
that scar — let let — ter	blaz-ing....path!
Let the black flower	blòs-som....mày!

All three sentences thus fit a similar melodic figure, to the great advantage of dramatic, psychological and musical unity.

Possibly for visual reasons, I find it easier to compose music to a text which has a verse shape. When I first extracted the dialogues from the novel, I copied them out in their original prose form, thinking to leave them as they were. Later, as I was cutting and reworking the libretto, I felt as though the music which I sensed was contained in the sentences was somehow not being released, was not reaching me. I can describe the feeling in no other way. Rather by accident, I began to break the sentences down on the page so that they had the semblance of blank verse; suddenly the words loomed with music. This is perhaps the result of some personal idiosyncrasy, or that the shorter phrases, with their hints of breaks and pauses, simply resembled musical phrases more closely. What is pertinent here, and what this « versification » process revealed, is the immense musicality of Hawthorne's prose. Even a cursory comparison of the « verse » form of the libretto and the original text will demonstrate this. And this special quality of Hawthornian prose is evident in all his mature writing. Take, casually, any page of his work, such as, for instance, *The Minister's Black Veil*:

« Have patience with me, Elizabeth! » cried he passionately. « Do not desert me, though this veil must be between us here on earth. Be mine, and hereafter there shall be no veil over my face, no darkness between our souls! It is but a mortal veil — it is not for eternity! O! you know not how lonely I am, and how frightened, to be alone behind my black veil. Do not leave me in this miserable obscurity forever! »

Its music becomes manifest in the following form:

Have patience with me, Elizabeth!  
Do not desert me,  
though this veil must be between us here on earth.  
Be mine,  
and hereafter there shall be no veil over my face,  
no darkness between our souls!  
It is but a mortal veil —

it is not for eternity!  
 O! you know not how lonely I am,  
 and how frightened,  
 to be alone behind my black veil.  
 Do not leave me in this miserable obscurity  
 forever!

I soon became aware that Hawthorne, in his dialogues, used proper names to very special purpose. Very often the placement of a name, and its particular form, revealed at once the tone of the conversation. Many of the individual dialogues begin with the utterance of a name, often as a way of putting distance between the speaker and his listener, sometimes for the opposite reason, that is to bring the listener nearer. In the first Act, when Dimmesdale finally and reluctantly addresses Hester on the scaffold, he starts: «Hester Prynne...». Chillingworth, alone with Hester in the prison cell, begins his re-evocation of their past life with: «Hester....». Dimmesdale, when he learns that Chillingworth is Hester's husband, exclaims: «O Hester Prynne...» On the other hand, under strong emotional stress, the name often appears only after some initial exclamation: «Believe me, Hester, I shall seek this man...», «Who is that man, Hester?», «Thou and I, Hester, never did so», «Hush, Hester!» etc.

More important is the use of names to give emphasis or furnish a desired rhythmic pattern. One of the most frequent devices, and one which insensibly imposed a melodic equivalent, was a repeated imperative, separated by a name: «Hush, child, hush!», «Come, Hester, come!», «No, Hester, no!», etc. Or the name was used to give added weight to a negative: «Thou and I, Hester, never did so!». And surely one of the most moving moments in the libretto is the simple exchange of names when Dimmesdale and Hester meet in the forest, after so many years. Here the use of names is at its most tactile, is a genuine touch, a kind of ascertainment of disbelieved fact.

To illustrate how Hawthorne uses names to furnish a desired rhythmic effect is more difficult because they often affect the pace of entire scenes. Dimmesdale uses Hester's name often during their «love» scene, almost as if he were fondling it. At one moment he exclaims:

Think for me, Hester!  
Thou art strong,  
Resolve for me!

Take away the name and the build-up falls flat. Place it after the second sentence and one feels the interruption. Place it after the third and the whole becomes rhetorical and common. Try and place it before any of the sentences and the «hammer» effect, essential to the depiction of tension, is lost.

Or, again, when Chillingworth says;

Dost thou know me so little,  
Hester Prynne?  
Are my purposes wont to be so shallow?

That «Hester Prynne», at once so formal and consequently so menacing (for the two of them are alone), rounds off the first question rhythmically and creates an effective space between it and the second question, giving both an increased emphasis. It also avoids the repetitive pattern of the last word of each question («little» and «shallow»), lending the first one greater force by ending on a single strong syllable («Prynne»).

These are no longer literary questions, but musical ones. Nor do I wish to suggest that the above observations reveal anything of importance about Hawthorne's literary techniques. What I am getting at is that the existence of such patterns have an immeasurable effect on the composer who sets them to music. The pause between the two questions posed by Chillingworth, easily overlooked in reading the passage, is of considerable importance to the composer, where the spacing of sentences, their closeness or distance,

is essential to the establishment of the «right» dramatic pace of any given scene. Most of these considerations are not consciously made as one works, the composer having to trust to those selections determined by personal taste and sensitivity. In a good libretto, however, one is grateful for such things as that «Hester Prynne» placed at the end of the first question. It creates the necessary space of its own.

I did not intend, in the beginning, to write the first scene of Act I myself. I thought of preparing as much of the libretto as was possible with the dialogues already present in the novel and then turn to someone with greater experience in writing to fill in the empty spaces. By the time I had gotten the rest of the libretto into shape, I was so impatient to begin composing the opera that one evening I wrote the missing scene myself. In doing so, I kept as closely as possible to the prose images in Chapter V (Hester At Her Needle) and Chapter VI (Pearl). Mistress Hibbins' appearance is taken from the end of Chapter VIII (The Elf-Child And The Minister).

The central theme for the scene was taken from Hester's opening exclamation: «O Father in Heaven, if Thou art still my Father...», quoted from Chapter VI. I developed it later on into «O Father, Thou who teachest of love...» and, at the end of the scene, into «Father in Heaven, protect me...».

Hester's aria grew out of a prose passage in Chapter V

The days of the far-off future would toil onward, still with the same burden for her to take up, and bear along with her, but never to fling down; for the accumulating days, and added years, would pile up their misery upon the heap of shame.

It was necessary to underline the passage of time between this act and the one preceding it, thus the «Seven years... seven years of eyes that look...». Hawthorne remarks that «Hester Prynne, therefore, did not flee» and this element became, «To flee, to hide...». The ambiguity of her non-flight is expressed in the final phrases of her aria, where «my shame» is the direct reminder of «my joy...».

This scene also suggested a way to make Pearl a « presence » on the stage without recurring to the disagreeable solution of having a small-statured soprano apeing a seven-year-old child. In fact, Pearl presented a number of problems. She couldn't be done away with, for her symbolic function in the novel was of equal importance to the libretto, also because her symbolism is so often visual (crimson dress, liveliness, etc.). Hawthorne helped me here, too, for he gave Pearl two large scenes, of capital importance, in which her non-speaking is part of the dramatic impact, namely during her interview with John Wilson and later in the woods when Dimmesdale kisses the child. Going on the principle that a skillful child actress is easier to find than a capable child singer, I decided to make Pearl an acting rôle. But I kept her on-stage as little as possible, so as not to make her non-singing too evident. I subsequently had the happy idea of introducing her vocal « presence » in Hester's scene by having her singing at play just outside the house. At the opening of Hester's second big scene with Chillingworth, followed by that with Dimmesdale, the lights go up just as Hester is sending Pearl off to play by herself. In Dimmesdale's mad scene, I was forced to a compromise; she had to be on-stage and she had to speak, so, taking advantage of the stage darkness required by the midnight hour, I put Pearl's « voice » behind the scaffold, in the hopes that theatrical licence would permit this brief moment of ventriloquism.

It's interesting that the « Pearl-music » was the most difficult to bring off, for Hawthorne, himself, presents her flatly, contrary to the other principal characters. She rarely rises above the purely symbolic, and is thus a convention, a mere doll. Also, to return to an earlier point, she has no dialogue, no personal rhythm of speech, to suggest a rounded musical conception. Only in the Dimmesdale kiss-in-the-woods episode does she cast more of a shadow and, in fact, the music at that point is more varied and of richer dramatic range. Which would seem to confirm my notion that the « wholeness » of characters in a libretto will excite a similar « wholeness » in their musical treatment.

With unexpected ease, I wrote the added dialogue of the Five Women (who, incidentally, replace the conventional «chorus») in the final scene of the opera. Hawthorne gave a number of clues as to the changes of attitude towards Hester and the scarlet letter among the local people over the years, and I sought to incorporate them into this reappearance of the Women. Actually, they turn out to be more fully characterized than Hawthorne bothered with, and in depicting the cruelty, the ignorance and basic vulgarity of the common Puritan mind, I seemed to be drawing upon a source of information which I hardly knew I possessed.

This should not have surprised me. Hawthorne's puritanical novel written against Puritanism has long been recognized as an exquisitely American product. And it is. My attraction to it, and the curious identity and comprehension I experienced in working with it, contain just this paradoxical twist which marks almost everyone whose training has taken place in a puritanical atmosphere. No American escapes completely its touch; an alert mind will find it springing up in unexpected places, at unexpected times, in the simplest actions and most spontaneous thoughts. More than a mode of behavior, it is a moral attitude; that is, the Puritan mind tends to view every action in the light of a primitive morality or, more simply, in terms of right and wrong. When right is identified with discomfiture and wrong with pleasure, actions of the greatest cruelty and savagery can result. When right is identified with wealth and wrong with poverty, the greatest selfishness and vulgarity can result. When to submit to established convention is right and to seek personal evaluations is wrong, injustice and chaotic rebellion can result. But this same force, which seeks to penetrate to the moral center of action, present in a vigorous and generous mind, can result in a broad and coherent view of life. All these aspects of puritanism are depicted in Hawthorne's novel, thus its wholeness, its shine of truth and its value.

ROBERT W. MANN

# THE SCARLET LETTER

Libretto in Four Acts and Nine Scenes

by

ROBERT W. MANN

(based on the novel by Nathaniel Hawthorne)

## ACT I

*Scene I:* Boston, the late 17th century. The market-place at noon. A prison, a church and a scaffold nearby with a pillory. A throng of bearded men in sad colored garments and grey, steeple-crowned hats, intermixed with women, some wearing hoods and others bare-headed, is assembled in front of the prison. Five *Women* stand in a knot, speaking.

- 1st Woman:* Goodwives,  
I'll tell ye a piece of my mind!  
It would be greatly for the public behoof,  
if we women had the handling of such sinners  
as this Hester Prynne.  
What think ye, gossips?
- 2nd Woman:* If the hussy stood up before us for judgment  
she wouldn't come off so well!
- Several:* Marry, I trow not!
- 3rd Woman:* And she a married woman!
- 5th Woman:* Yea, but left alone.
- Several:* Well, well!  
Indeed!
- 4th Woman:* Silence, foolish girl!  
Solitude is no excuse for sin!
- Several:* Certainly not!
- 5th Woman:* But where is Master Prynne?  
Why has he not come to join his wife?
- 1st Woman:* He probably knew her black soul!
- 2nd Woman:* And good riddance for him, too!
- Several:* That's a truth!

- 4th Woman:* They should have put a hot iron brand  
on Hester Prynne's forehead.
- 1st Woman:* Madam Hester would have winced at that,  
I warrant me.
- 3rd Woman:* Little will she care  
what they put upon the bodice of her gown!  
Why, look you, she may cover it up  
and walk the streets as brave as ever!
- 5th Woman:* Ah, but even so,  
the pang of it will be always on her heart.
- 2nd Woman:* Why do we talk of marks and brands?  
This woman has brought shame upon us all  
and ought to die!
- Several:* That's a truth!  
She ought to die!
- Man's Voice:* Hush now, gossips!  
Here she comes, Mistress Hester Prynne herself.

(The door of the prison is flung open. The *Town-Beadle* appears, his right hand resting upon the shoulder of *Hester* whom he draws thus forward. On the threshold of the prison-door, she repels him by an action marked with natural dignity and force of character and steps into the open air, as if by her own free will. She carries a baby of some three months old in her arms. She bears in the breast of her gown the letter «A» elaborately embroidered in gold on a red background).

- 4th Woman:* Look now.  
The brazen hussy!
- 2nd Woman:* ... with her gaudy emblem!
- 3rd Woman:* She has good skill at her needle, that's certain!
- Several:* The haughty baggage!
- Town-Beadle:* Make way, good people,  
make way, in the King's name!

(A lane is opened through the crowd of spectators. *Hester*, preceded by the *Town-Beadle*, passes to the scaffold which stands nearly beneath the eaves of the church. She mounts the scaffold and is placed in the pillory).

- 1st Woman:* It were well if we stripped Madam Hester's rich gown  
off her dainty shoulders!
- Several:* The brazen hussy!
- 5th Woman:* Oh, peace, neighbors, peace!  
Do not let her hear you!

(Slowly, *Hester's* gaze fixes on *Roger Chillingworth* who has appeared

at the edge of the crowd; he has been watching *Hester* for some time in silence. He slowly and calmly raises his finger, makes a gesture with it in the air, and lays it on his lips.

Directly over the platform of the pillory stands a kind of balcony appended to the church. Here, to witness the scene, sits Governor *Bellingham* with four sergeants about his chair bearing halbers as a guard of honor. Other eminent men, distinguished by dignity of mien. Also present: *John Wilson*, the eldest clergyman of Boston, and the Reverend Mr. *Arthur Dimmesdale*, a young clergyman).

*Wilson*:           Hearken unto me,  
                          Hester Prynne!

(*Hester* turns her eyes to the balcony, pale and trembling).

Hester Prynne,  
I have sought to persuade my young brother here  
(*lays his hand on Dimmesdale's shoulder*)  
that he should deal with you,  
here in the face of Heaven  
and in hearing of all people,  
insomuch that you should no longer hide  
the name of him who tempted you  
to this grievous fall.  
(*turning to Dimmesdale*)  
What say you to it, once again,  
Brother Dimmesdale?  
Must it be thou,  
or I,  
that shall deal with this poor sinner's soul?

*Bellingham*:    Good Master Dimmesdale,  
                          the responsibility of this woman's soul  
                          lies greatly with you.

(The crowd's attention is drawn to *Dimmesdale*).

*Wilson*:           Speak to the woman,  
                          my brother.  
                          Exhort her to confess the truth!

(*Dimmesdale* bends his head in silent prayer and comes forward).

*Dimmesdale*:    Hester Prynne,  
                          I charge thee to speak out the name  
                          of thy fellow-sinner  
                          and fellow-sufferer!

Be not silent from any mistaken pity and tenderness  
for him.

What can thy silence do except it tempt him,  
yea, compel him,  
to add hypocrisy to sin?

Heaven hath granted thee an open shame.

Take heed how thou deniest to him,  
who, perchance, hath not the courage to grasp it for  
himself,

the bitter, but wholesome, cup  
that is now presented to thy lips!

(*Hester shakes her head.*)

*Wilson:* Woman,  
transgress not beyond the limits of Heaven's mercy!  
Speak out the name!

*Chillingworth:* (*speaking anonymously from the crowd*)  
Speak, woman!  
Speak  
and give your child a father!

*Hester:* (*turning pale, recognizing the voice*)  
I will not speak!  
My child must seek a heavenly Father;  
she shall never know an earthly one!

*Dimmesdale:* She will not speak!  
(*drawing back from the balcony, with his hand upon  
his heart*)  
Wondrous strength of a woman's heart!  
She will not speak!

(The dignitaries rise, rather sharply, and take their leave. The crowd stands looking silently at *Hester* and then, finding little more of interest, gradually begins to disperse. Lights fade.)

*Scene II:* In the prison. Enter a Jailer leading *Roger Chillingworth*. *Hester*, in a cell, becomes deadly silent and presses against the wall. The baby lies on the bed, crying. *Chillingworth* enters the cell and gives his first attention to the child. He examines the infant carefully, and then proceeds to unclasp a leathern case, which he takes from beneath his dress. It appears to contain medical preparations, one of which he mingles with a cup of water.

*Chillingworth:* My old studies in alchemy  
and my sojourn,  
for above a year past,  
among a people well-versed in the kindly properties of  
herbs,  
have made a better physician of me  
than many that claim the medical degree.  
Here woman!  
The child is yours,  
she is none of mine.  
Administer this draught,  
therefore,  
with thine own hand.

(*Hester* repels the offered medicine).

*Hester:* Wouldst thou avenge thyself  
on the innocent babe?

*Chillingworth:* Foolish woman!  
The medicine is potent for good;  
and were it my child,  
yea, mine own, as well as thine,  
I could do not better for it.

(*Hester* hesitates so *Chillingworth*, himself, takes the child and administers the draught. She falls into a deep slumber. He then turns his attention to *Hester*, feels her pulse and looks into her eyes. Finally, he proceeds to mingle another draught).

*Chillingworth:* Drink this!  
It may be less soothing than a sinless conscience;  
that I cannot give thee.

*Hester:* (*taking the cup and glancing at the slumbering child*)  
I have thought of death,  
have wished for it,  
have even prayed for it.  
Yet, if death be in this cup,  
I bid thee think again  
ere I drink it.

*Chillingworth:* Dost thou know me so little,  
Hester Prynne?  
Are my purposes wont to be so shallow?  
(*lays his forefinger on the scarlet letter and smiles*)  
Live,

and bear thy doom with thee.  
Drink.

(*Hester* drains the cup. *Chillingworth* motions her to sit on the bed where the child is sleeping, takes the only chair in the cell, draws it up and takes his seat beside her).

*Hester*,  
I ask not how thou hast ascended  
to the pedestal of infamy on which I found thee.  
The reason is not far to seek.  
I, a man of thought,  
a man already in decay,  
having given my best years  
to feed the hungry dream of knowledge,  
what had I to do with youth and beauty  
like thine own?  
From the moment we came down the old church steps  
together,  
a married pair,  
I might have beheld the bale-fire  
of that scarlet letter  
blazing at the end of our path!

*Hester*: Thou knowest...  
thou knowest that I was frank with thee.  
I felt no love,  
nor feigned any.

*Chillingworth*: True.  
It was my folly!  
But the world had been so cheerless!  
My heart was a habitation large enough for many  
guests,  
but lonely and chill,  
and without a household fire.  
I longed to kindle one!  
And so, *Hester*, I drew thee into my heart,  
into its innermost chamber,  
and sought to warm thee  
by the warmth which thy presence made there.

*Hester*: I have greatly wronged thee.

*Chillingworth*: We have wronged each other.  
Between thee and me, the scale hangs fairly balanced.  
Therefore, I seek no vengeance.

But, Hester, the man lives who has wronged us both!  
Who is he?

*Hester:* Ask me not!  
That thou shalt never know!

*Chillingworth:* Never know?  
Believe me, Hester,  
I shall seek this man  
as I have sought truth in books,  
as I have sought gold in alchemy.  
Sooner or later,  
he must needs be mine!  
Yet fear not for him!  
Let him live!  
Let him hide himself in outward honor,  
if he may!  
Not the less he shall be mine!

*Hester:* Thy acts are like mercy  
but thy words interpret thee as a terror!

*Chillingworth:* One thing more.  
Breathe not,  
to any human soul,  
that thou didst ever call me husband...  
...above all,  
to the man thou wottest of.  
Shouldst thou fail me in this,  
beware!  
His fame, his position, his life,  
will be in my hands.  
Beware!

*Hester:* I will keep thy secret  
as I have his.

*Chillingworth:* Swear it!

*Hester:* (*hesitating*)  
I swear it!

*Chillingworth:* And now, Mistress Prynne, I leave thee alone,  
alone with thine infant  
and the scarlet letter!  
Tomorrow thou shalt be released.  
(*turns to leave... hesitates at the door*)  
How is it, Hester?  
Doth thy sentence bind thee to wear the token in thy  
sleep?

Art thou not afraid of nightmares  
and hideous dreams?

*Hester:* Why dost thou smile so at me?  
Art thou like the Black Man  
that haunts the forest about us?  
Hast thou enticed me into a bond  
that will prove the ruin of my soul?

*Chillingworth:* Not thy soul.  
No, not thine!

(Lights fade as *Chillingworth* leaves).

CURTAIN

*End of Act I*

## ACT II

*Scene I:* The interior of *Hester's* modest dwelling at the edge of the forest. She is alone, sewing on a pair of elaborate gloves; she sews in silence. Slowly her hands drop to her lap and she gazes before her. Then she breaks and sobs as though she has seen some kind of truth there, in the silence, which she cannot face. Her tears pass and she bends to her sewing once again. From outside the window rises the voice of *Pearl*, improvising a child's tune, as children do.

*Pearl:* Rock-a-bye, Rock-a-bye, little Pearl..  
Little Pearl, little Pearl..  
Tra-la, La-la..  
There, there! Kill the Black Man!  
The dirty old Black Man!  
There, there!  
Little Pearl, little Pearl,  
Rock-a-bye, Rock-a..  
There, there!  
Dirty old Black Man!  
Kill, kill the Black Man!  
Kill, kill..

*Hester:* O Father in Heaven,  
if thou art still my Father,  
what is this being  
which I have brought into the world!

(*Hester* sobs and then quiets. *Pearl*, meanwhile, goes on with her childish chant).

*Hester*: The days of the far-off future  
toil onward,  
piling their misery  
upon this heap of shame.  
Seven years...  
seven years of eyes that look,  
fingers that point  
and hearts that close and condemn.  
Seven years...  
To flee,  
to hide,  
to lose myself into distance and time.  
Why not?  
Why not draw about a mantle  
fresher and green  
and cast off this barren shroud  
emblazoned with the symbol of my shame...  
My joy...  
O Father in Heaven,  
Thou who teachest of love,  
what is this wound that never closes  
and binds me to a place of pain?  
I know:  
your lesson is cruel!  
Will it purge my soul?

(The door slowly opens and *Mistress Hibbins*, the local witch, peers in).

*Mrs Hibbins*: Hist, hist!  
Wilt thou go with us tonight?  
There will be a merry company in the forest;  
and I well nigh promised the Black Man  
that comely *Hester Prynne* should make one.

*Hester*: Make my excuses to him, so please you!  
I must tarry at home  
and keep watch over my little *Pearl*.  
They threaten to take her from me.

*Mrs Hibbins*: Aha!  
We shall have thee there anon!  
(*withdraws with a laugh*)

(*Hester* returns to her sewing. Silence).

*Hester:* « Rock-a-bye, Rock-a-bye, little Pearl... »  
 No, they shall not take her from me!  
 They shall not take the one mote of light  
 which brightens this dreary maze!  
 They must not!  
*(She weeps once again).*  
 No, no!  
 not my little Pearl,  
 not my only treasure.  
 No, no!  
 The Black Man attends my soul;  
 if they take her,  
 I will go into the forest  
 and sign my name in his book...  
*(rises)*  
 ...with my own blood!  
*(She laughs hysterically).*  
 Yea, yea,  
 with my own blood!  
*(She then stops suddenly and falls to her knees, her  
 face buried in her hands).*  
 Father in Heaven,  
 protect me from the bitterness of my own heart.  
 Leave me not alone on the path  
 which leads back to my own despair!

*(Hester remains there, silent, for a brief time. Pearl begins her chant again. Hester listens, rises with decision and goes to the window).*

Come, child, we must go into the village.  
 Hasten, my treasure.

*(Lights fade).*

*Scene II: The Governor's Hall. A garden is visible through a large bow-window. Sunlight. In one corner, a shining coat of armor is suspended. Hester, accompanied by Pearl, is shown in by a servant. Pearl dances around, looking at her reflection in the mirrors and in the sparkling suit of armor. Hester goes to the bow-window and looks out. Pearl rushes over noisily.*

*Hester:* Hush, child, hush!  
 I hear voices in the garden.  
 The Governor is coming.

(Governor *Bellingham* enters followed by *John Wilson*, *Arthur Dimmesdale* and *Roger Chillingworth*. As the door of the bow-window is opened, *Hester* is partly hidden in the shadow of the curtains. *Pearl*, instead, has stopped directly before the door).

- Bellingham*: What have we here?  
How gat such a little guest into my hall?
- Wilson*: Ay, indeed!  
What little bird of scarlet plumage may this be?  
Art thou a Christian child — ha?  
Dost know thy catechism?  
(*He tries, unsuccessfully, to pat Pearl on the cheek*).  
But where is thy mother?  
(*He then catches sight of Hester and turns and whispers to Bellingham*).
- Bellingham*: Sayest thou so?  
She comes at a good time.  
(*turns and addresses Hester with a stern countenance*).  
Speak thou, Hester Prynne!  
Were it not for thy little one's temporal and eternal  
welfare  
that she be taken out of thy charge,  
and clad soberly,  
and disciplined strictly,  
and instructed in the truths of heaven and earth?  
What canst thou do for the child,  
in this kind?
- Hester*: (*laying her finger on the scarlet letter*)  
I can teach my little Pearl  
what I have learned from this!
- Bellingham*: Woman, it is thy badge of shame!
- Hester*: Even so, this badge hath taught me,  
it daily teaches me,  
it is teaching me at this moment,  
lessons whereof my child may be the wiser and better,  
albeit they can profit nothing to myself.
- Bellingham*: We will judge warily,  
and look well what we are about to do.  
Good Master Wilson, I pray you,  
examine this Pearl  
and see if she hath had such Christian nurture  
as befits a child of her age.

(*John Wilson* sits in an arm-chair and makes an effort to draw *Pearl* betwixt his knees. But *Pearl* escapes through the open window and stands on the upper step).

*Wilson:* Canst thou tell,  
my child,  
who made thee?

(*Pearl* places her finger in her mouth and refuses to speak).

Answer me,  
my child.

(General silence. *Chillingworth*, smiling, whispers something to *Dimmesdale*. *Hester* watches *Chillingworth*).

*Bellingham:* This is dreadful!  
Here is a child of seven years  
and she cannot even tell who made her!  
Methinks, gentlemen,  
we need inquire no further.

*Hester:* (*catching hold of Pearl and drawing her forcibly into her arms*)

Ye shall not take her!  
God gave me the child!  
He gave her to me in requital of all things else,  
which ye had taken from me.  
She is my happiness!  
She is my torture, none the less!  
Pearl keeps me here in life!  
Pearl punishes me too!  
Ye shall not take her!  
I will die first!

*Wilson:* My poor woman,  
the child shall be well cared for,  
far better than thou canst do it.

*Hester:* (*almost shrieking*)  
God gave her into my keeping!  
I will not give her up!

(*turning suddenly to Dimmesdale*)

Speak thou for me!  
I will not lose the child!  
Speak for me!

Thou was my pastor and knowest what is in my heart;  
thou knowest what are a mother's rights

and how much stronger they are  
when that mother has but her child  
and the scarlet letter!

Look thou to it!

I will not lose the child!

Look to it!

*Dimmesdale:* (*coming forward, holding his hand over his heart*)

There is truth in what she says

and in the feeling which inspires her!

This child was meant for a blessing,  
for the one blessing of her mother's life!

It was meant, doubtless, for a retribution, too;  
a torture;

a pang;

and ever-recurring agony

in the midst of a troubled joy!

If she bring the child to heaven,  
the child also will bring its parent there.

Herein is the sinful mother happier than the sinful father.

For Hester Prynne's sake, then,

and no less for the poor child's sake,

let us leave them as Providence hath seen fit to place  
them.

*Chillingworth:* You speak, my friend, with a strange earnestness.

*Wilson:* And there is a weighty import in what my young brother  
hath spoken.

What say you, worshipful Master Bellingham?

Hath he not pleaded well for the poor woman?

*Bellingham:* Indeed he hath.

We will leave the matter as it now stands;

so long, at least,

as there shall be no further scandal in this woman.

(*Dimmesdale*, on ceasing to speak, withdraws a few steps and stands with his face partially concealed in the folds of the window-curtains. *Pearl* steals towards him and taking his hand, lays her cheek against it. *Dimmesdale* looks around, lays his hand on *Pearl's* head, hesitates and then kisses her brow. *Pearl*, changing impulsively, laughs and goes capering down the hall. *Hester* grasps her, bows to the present, and leaves. Lights fade as the men move towards the door).

CURTAIN

*End of Act II*

## ACT III

*Scene 1:* In the study-laboratory of *Chillingworth*. A distilling machine and all the various utensils of alchemy and science. An open window looks out over the graveyard. *Chillingworth* is examining a bundle of unsightly plants. *Dimmesdale* leans with his elbow on the sill of the open window, his forehead in his hand.

*Dimmesdale:* Where, my kind doctor, did you gather those herbs with such a dark, flabby leaf?

*Chillingworth:* Even in the graveyard here at hand.  
They are new to me.  
I found them growing on a grave,  
which bore no tombstone,  
save these ugly weeds.  
It may be they grew out of some hideous,  
heart-held secret  
which the dead man had done better to confess  
during his lifetime.

*Dimmesdale:* Perchance he earnestly desired it,  
but could not.

*Chillingworth:* And wherefore?  
Wherefore not?  
Why should not a guilty man  
avail himself of the precious solace  
of confession?

*Dimmesdale:* It may be that he is kept silent  
by the very constitution of his nature.  
Or, guilty as he may be,  
that he shrinks from displaying himself  
black and filthy  
because, thereafter, no further good can be achieved by  
him.

*Chillingworth:* (*with more emphasis than usual and making a slight  
gesture with his forefinger*)  
Wouldst thou have me to believe,  
O wise and pious friend,  
that a false show can be better  
than God's own truth?  
Trust me, such men deceive themselves!

*Dimmesdale:* (*indifferently*)  
It may be so.

But now I would ask my well-skilled physician  
 whether, in good sooth,  
 he deems me to have profited by his kindly care  
 of this weak frame of mine?

(Before *Chillingworth* can answer, the laughter of *Pearl* proceeds from the adjacent burial-ground. *Dimmesdale*, being at the open window, sees *Hester* and *Pearl* passing by. *Chillingworth* draws to the window to watch them).

*Pearl*: Come away, mother!  
 Come away or yonder old Black Man will catch you!  
 He hath got hold of the minister already.  
 Come away, mother,  
 or he will catch you!

*Hester*: Hush, child, hush!

*Chillingworth*: What, in Heaven's name, is that child?  
 Is the imp altogether evil?  
 Hath she affections?  
 Hath she any discoverable principle of being?

*Dimmesdale*: (*as though speaking to himself*)  
 None,  
 save the freedom of a broken law.  
 Whether capable of good,  
 I know not.

*Chillingworth*: (*after a pause*)  
 Is Hester Prynne the less miserable,  
 think you,  
 for that scarlet letter on her breast?

*Dimmesdale*: I do verily believe it.  
 Methinks it must needs be better  
 for the sufferer to be free to show his pain,  
 as this poor woman, Hester, is,  
 than to cover it all up in his heart.

(There is another pause. *Chillingworth* returns to his table and begins again to examine and arrange the plants he has gathered).

*Chillingworth*: You inquired of my judgment  
 as touching your health.

*Dimmesdale*: I did and would gladly learn it.  
 Speak frankly, I pray you,  
 be it for life or death.

*Chillingworth*: Free, then, and plainly,  
 the disorder is a strange one.

Looking daily at you, my good Sir,  
and watching the tokens of your aspect,  
now for months gone by,  
I would deem you a man sore sick.  
But...

I know not what to say...  
the disease is what I seem to know,  
yet know it not.

*Dimmesdale:* (*glancing aside out of the window*)

You speak in riddles, learned Sir.

*Chillingworth:* Then to speak more plainly.

Let me ask, as your friend,  
hath all the operation of this disorder  
been fairly laid open  
and recounted to me?

*Dimmesdale:* How can you question it?

Sure, it were child's play to call in a physician  
and then hide the sore!

*Chillingworth:* (*fixing his eyes intently on Dimmesdale*)

You would tell me that I know all?

Be it so!

But, again,

he to whom only the outward and physical evil  
is laid open,

knoweth, oftentimes, but half the evil  
which he is called upon to cure.

*Dimmesdale:* (*rising somewhat hastily from his chair*)

Then I need ask no further.

You deal not,

I take it,

in medicine for the soul!

*Chillingworth:* (*standing and confronting Dimmesdale*)

Would you, therefore, that your physician heal the bodily  
evil?

How may this be,

unless you first lay open to him

the wound or trouble in your soul?

*Dimmesdale:* (*turning his eyes fiercely on Chillingworth*)

No!

Not to thee!

Not to an earthly physician!

Not to thee!

No!

Who art thou that meddlest in this matter?  
That dares to thrust himself  
between the sufferer and his God?

(*Dimmesdale*, with a frantic gesture, rushes out of the room).  
(Lights fade).

*Scene II:* Same as Act I, Scene I. An obscure night, the dark gray of midnight. As the church clock rings, *Dimmesdale* enters, walking as in a dream. He approaches the scaffold and mounts the stairs. While standing on the scaffold he is overcome with a great horror of mind. Without any effort of his will, or power to restrain himself, he shrieks aloud.

*Dimmesdale:* (covering his face with his hands)  
It is done!  
The whole town will awake,  
and hurry forth,  
and find me here!

(He uncovers his eyes and looks about him. He grows calmer. *John Wilson* approaches carrying a small lantern. *Dimmesdale* seems on the verge of speaking, controls the impulse, and shrinks back. *Wilson* sees nothing and he and the light disappear. Suddenly, carried away by grotesque horror and to his own infinite alarm, *Dimmesdale* bursts into a great peal of laughter. It is immediately responded to by a light, airy, childish laugh which he recognizes at once as that of *Pearl*).

Pearl!  
Little Pearl!  
(suppressing his voice)  
Hester!  
Hester Prynne!  
Are you there?

*Hester:* (in a tone of surprise)  
Yes, it is Hester Prynne.  
It is I and my little Pearl.

*Dimmesdale:* Come up hither,  
thou and little Pearl.  
Ye have both been here before,  
but I was not with you.  
Come up hither once again,  
and we will stand all three together!

(*Hester*, holding *Pearl* by the hand, ascends the steps and stands on the platform. *Dimmesdale* takes *Pearl's* other hand).

*Pearl*: Minister!

*Dimmesdale*: What wouldst thou say, child?

*Pearl*: Wilt thou stand here with mother and me,  
tomorrow noontide?

*Dimmesdale*: Nay, not so, my little *Pearl*.

Not so, my child.

I shall, indeed, stand with thy mother and thee,  
one other day,

but not tomorrow.

(*Pearl* laughs and attempts to pull away her hand. *Dimmesdale* holds it fast).

A moment longer, my child!

*Pearl*: But wilt thou promise  
to take my hand and mother's hand,  
tomorrow noontide?

*Dimmesdale*: Not then, *Pearl*,  
but another time.

*Pearl*: And what other time?

*Dimmesdale*: At the great judgment day.  
But the daylight of this world  
shall not see our meeting.

(*Pearl* laughs again. The moon, until now hidden by clouds, emerges and lights the market-place. *Dimmesdale*, his hand over his heart, and *Hester* with little *Pearl* can be seen on the scaffold. *Pearl* withdraws her hand from *Dimmesdale* and points across the square towards *Chillingworth* who stands at no great distance from the scaffold. *Dimmesdale* clasps both of his hands over his breast and casts his eyes upward. The moon is covered once again by clouds and darkness returns).

*Dimmesdale*: (*terrified*)

Who is that man, *Hester*?

I shudder at him!

Dost thou know the man?

I hate him, *Hester*!

(*Hester* is silent).

I tell thee, my soul shivers at him!

Who is he?

Who is he?

Canst thou do nothing for me?

I have a nameless horror of the man!

- Pearl:* Minister, I can tell thee who he is!
- Dimmesdale:* Quickly then, my child!  
Quickly!  
Tell me quickly!  
As low as thou canst whisper!
- (*Pearl* mutters some gibberish into his ear and then laughs aloud).  
Dost thou mock me now?
- Pearl:* Thou wast not bold!  
Thou was not true!  
Thou wouldst not promise to take my hand,  
and mother's hand,  
tomorrow noontide!
- Chillingworth:* (from the foot of the platform)  
Worthy Sir.  
Pious Master Dimmesdale, can this be you?  
Well, well, indeed!  
We men of study,  
we dream in our waking moments  
and walk in our sleep.  
Come, good Sir, and my dear friend,  
I pray you,  
let me lead you home!
- Dimmesdale:* How knewest thou that I was here?
- Chillingworth:* Verily, and in good faith,  
I knew nothing of the matter.  
But come with me, Reverend Sir,  
I beseech you,  
else you will be poorly able to do Sabbath duty tomorrow.  
Aha! see now, how they trouble the brain, —  
these books! — these books!  
You should study less, good Sir,  
and take a little pastime;  
or these night whimseys will grow upon you.
- Dimmesdale:* I will go home with you.
- (*Dimmesdale* yields himself to *Chillingworth* and is led away. Lights fade).

CURTAIN

*End of Act III*

## ACT IV

*Scene I:* A retired and lonely spot. *Chillingworth*, with a basket on one arm and a staff in the other hand, stoops along the ground in quest of roots and herbs. *Hester* enters, at some distance away, with *Pearl*. She signals to *Pearl* to go away and play and then approaches *Chillingworth*.

*Hester:* I would speak a word with you,  
a word that concerns us much.

*Chillingworth:* (*raising from his stooped position*)  
Aha! and is it Mistress Hester  
that has a word for old Roger Chillingworth?  
With all my heart!

(*Hester* stops and looks at *Chillingworth* more closely).

What see you in my face  
that you look at it so earnestly?

*Hester:* Something that would make me weep,  
if there were any tears bitter enough for it.  
But let it pass!

It is of yonder miserable man that I would speak.

*Chillingworth:* And what of him?  
Speak freely, Mistress Hester,  
and I will make answer.

*Hester:* Since we last spake together,  
now seven years ago,  
no man is so near to him as you.  
You tread behind his every footstep;  
you search his thoughts;  
you burrow and rankle in his heart!  
Your clutch is on his life,  
and you cause him to die daily a living death.  
Still he knows you not.  
In permitting this,  
I have surely acted a false part  
by the only man to whom the power was left me to  
be true!

*Chillingworth:* What choice had you?  
My finger, pointed at this man,  
would have hurled him from his pulpit into a dungeon,  
thence, peradventure, to the gallows!

*Hester:* It had been better so!

*Chillingworth*: Yea, woman, thou sayest truly!

*Hester*: Hast thou not tortured him enough?  
Has he not paid thee all?

*Chillingworth*: No! No! He has but increased the debt!

*(subsiding into gloom)*

Dost thou remember me, Hester,  
as I was nine years ago?

Even then, I was in the autumn of my days,  
nor was it the early autumn.

Dost thou remember me, Hester?

Was I not a man thoughtful for others,

kind, true, just, and of constant, if not warm, affections?

Was I not all this?

*Hester*: All this, and more.

*Chillingworth*: And what am I now?

A fiend!

Who made me so?

*Hester*: It was myself!

*Chillingworth*: I have left thee to the scarlet letter,

If that have not avenged me,

I can do no more!

*Hester*: It has avenged thee!

*Chillingworth*: I judged no less.

And now, what wouldst thou with me  
touching this man?

*Hester*: I must reveal the secret.

He must discern thee in thy true character.

What may be the result, I know not.

I shall not stoop to implore thy mercy.

*Chillingworth*: Peace, Hester, peace!

I cannot forgive.

Thy first step awry didst plant the germ of evil;  
since that moment it has all been a dark necessity.

It is our fate.

Let the black flower blossom as it may!

Now go thy way,

and deal as thou wilt with yonder man.

*(Chillingworth waves his hand and takes leave of Hester, stooping along the earth gathering herbs. Lights fade.)*

*Scene II:* In a deep wood. *Hester* and *Pearl* are seated in a little dell, arched over with high trees. A small stream flows at their feet.

*Pearl* rises and moves gayly about.

*Hester:* Go now, child, but do not stray far.

(*Pearl* leaves singing and danging. *Dimmesdale* appears on the foot-path in the distance. *Hester* makes a step or two towards the foot-path but remains under the deep shadow of the trees. *Dimmesdale* advances along the path, entirely alone, leaning on a staff which he has cut by the wayside. He has almost passed the place where *Hester* stands before she can gather enough voice to attract his attention).

*Hester:* (faintly)  
Arthur Dimmesdale!  
(louder, but hoarsely)  
Arthur Dimmesdale!

*Dimmesdale:* Who speaks?

(*Dimmesdale* stands more erect quickly. He looks towards *Hester* but does not, at first, recognize her until, stepping nigher, he discovers the scarlet letter).

*Dimmesdale:* Hester! Hester Prynne!  
Is it thou?  
Art thou in life?

*Hester:* Even so!  
And thou, Arthur Dimmesdale,  
dost thou yet live?

(*Dimmesdale* slowly puts forth his hand and touches *Hester's* hand. They move back into the shadow of the wood and sit in the dell by the stream).

*Dimmesdale:* Hester, hast thou found peace?

*Hester:* (looking down upon her bosom)  
Hast thou?

*Dimmesdale:* None!  
Nothing but despair!  
What else could I look for,  
being what I am and leading such a life as mine?

*Hester:* (gently)  
You wrong yourself.  
You have deeply and sorely repented.  
Is there no reality in the penitence  
thus sealed and witnessed by good works?

*Dimmesdale:* No, Hester, no!  
 There is no substance in it!  
 Of penance, I have had enough!  
 Of penitence, there has been none!  
 Had I one friend —  
 or were it my worst enemy —  
 to whom I could be known as the vilest of all sinners,  
 methinks my soul might keep itself alive thereby.

*Hester:* (*hesitating*)  
 Such a friend thou hast in me.

(*again hesitating*)  
 Thou hast long had such an enemy,  
 and dwellest with him under the same roof!

*Dimmesdale:* (*starting to his feet, gasping for breath and clutching at his heart*)

Ha! What sayest thou!  
 An enemy!  
 And under my own roof!  
 What mean you?

*Hester:* O, Arthur, forgive me!  
 That old man, the physician,  
 he whom they call Roger Chillingworth,  
 he was my husband!

*Dimmesdale:* (*at first paralyzed, then sinking to the ground he buries his face in his hands*).

O Hester Prynne,  
 thou little, little knowest the horror of this thing!  
 Woman, woman...  
 I cannot forgive thee!

*Hester:* (*flinging herself down beside him*)  
 Thou shalt forgive me!  
 Let God punish!  
 Thou shalt forgive!

(*Hester, with sudden and desperate tenderness, throws her arms around Dimmesdale and presses his head against her bosom. He strives in vain to release himself.*)

Wilt thou yet forgive me!  
 Wilt thou not frown?  
 Wilt thou forgive?

*Dimmesdale:* (*at length, out of an abyss of sadness, but not anger*)  
 I do forgive you, Hester.  
 I freely forgive you now.

May God forgive us both!  
 We are not the worst sinners in the world.  
 That old man's revenge  
 has been blacker than our sin.  
 He has violated, in cold blood,  
 the sanctity of a human heart.  
 Thou and I, Hester, never did so!

*Hester:* Never, never!  
 What we did had a consecration of its own.  
 We felt it so!  
 We said so to each other!  
 Hast thou forgotten it?

*Dimmesdale:* (*rising from the ground*)  
 Hush, Hester!  
 No, I have not forgotten!

(They sit down again, side by side and hand clasped in hand, on the trunk of a fallen tree. They are silent. Suddenly *Dimmesdale* starts, pressing his hand nervously over his heart).

*Dimmesdale:* And I!  
 How am I to live longer,  
 breathing the same air with this deadly enemy?  
 Think for me, Hester!  
 Thou art strong.  
 Resolve for me!

*Hester:* Thou must dwell no longer with this man.  
 Thy heart must be no longer under his evil eye!

*Dimmesdale:* What choice remains to me?  
 Must I sink down here and die at once?

*Hester:* (*weeping*)  
 Alas, what ruin has befallen thee!  
 Wilt thou die for very weakness?  
 There is no other cause!

*Dimmesdale:* The judgment of God is upon me!  
 It is too mighty for me to struggle with!

*Hester:* Is the world, then, so narrow?  
 There is the broad pathway of the sea!  
 It brought thee hither.  
 If thou so choose, it will bear thee back again.

*Dimmesdale:* It cannot be!  
 I am powerless to go!

*Hester:* Thou art crushed under this seven years' weight of misery.  
 The future is yet full of trial and success.

- Begin all anew!  
Up, and away!
- Dimmesdale:* O Hester!  
Thou tellest of running a race  
to a man whose knees are tottering beneath him!  
I must die here!  
There is not the strength or courage left me  
to venture into the wide, strange, difficult world alone!  
Alone, Hester!
- Hester:* (*in a deep whisper*)  
Thou shalt not go alone!
- Dimmesdale:* (*after some silence*)  
O Thou to whom I dare not lift my eyes,  
wilt thou yet pardon me!
- Hester:* (*calmly*)  
Thou wilt go!  
There is a ship newly-arrived in the harbor.  
I will arrange our passage.  
The past is gone!  
Let us not look back!

(*Hester* undoes the clasp that fastens the scarlet letter and taking it from her bosom, throws it some distance away. She then heaves a long sigh. Finally, she takes off the formal cap that confines her hair, which falls upon her shoulders, dark and rich).

- Hester:* Thou must know Pearl!  
Our little Pearl!  
I will call her!  
Pearl! Pearl!

(*Pearl* appears in the distance and approaches slowly).

- Dost thou not think her beautiful?  
I know whose brow she has!
- Dimmesdale:* She is mostly thine.
- Hester:* No, no! Not mostly.

(They watch as *Pearl* approaches).

- Dimmesdale:* Thou canst not think how my heart dreads this meeting,  
and yearns for it!
- Hester:* Fear nothing!  
She may be shy at first,  
but will soon learn to love thee!

(By this time, *Pearl* has reached the margin of the brook and stands on the farther side, gazing silently at *Hester* and *Dimmesdale*).

*Hester:*           *(stretching out both arms)*  
Come, dearest child!  
How slow thou art!  
Here is a friend of mine,  
who must be thy friend also.  
Leap across the brook, and come to us.  
Thou canst leap like a young deer!

(*Pearl* remains on the other side of the brook. She fixes her eyes from one to the other. *Dimmesdale*, involuntarily, places his hand over his heart. At length, *Pearl* points to her mother's breast).

Thou strange child,  
why dost thou not come to me?

(*Pearl*, still pointing, frowns and stamps her foot with a yet more imperious look and gesture).

Hasten, *Pearl*, or I shall be angry with thee!  
Leap across the brook, naughty child, and run hither!

(*Pearl* suddenly bursts into a fit of passion, gesticulating violently. She accompanies this wild outbreak with piercing shrieks, all the time pointing at *Hester's* bosom).

*(whispering to Dimmesdale)*  
I see what ails the child.  
*(turning towards Pearl)*  
*Pearl*, look down at thy feet!  
There! — before thee! — by the brook!

(*Pearl* looks and sees the scarlet letter).

Bring it hither!

(*Pearl* looks up at *Hester* and then at the letter and remains still).

Was ever such a child!

(*Hester* advances, takes up the scarlet letter and fastens it again to her bosom. She then gathers up the heavy tresses of her hair and confines them beneath her cap. She extends her hand to *Pearl*).

Dost thou know thy mother now, child?  
Wilt thou come across the brook and own thy mother  
now that she has her shame upon her,  
now that she is sad?

(*Pearl* bounds across the brook and clasps *Hester* in her arms, drawing down her head and kissing her brow and both cheeks. Then she puts up her mouth and kisses the scarlet letter, too. *Hester* remonstrates and takes *Pearl* by the hand. *Pearl* hangs back and manifests her reluctance by a series of odd grimaces. *Dimmesdale*, painfully embarrassed, bends forward and impresses a kiss on her brow. Whereupon, *Pearl* breaks away from her mother, runs to the brook, stoops over it and bathes her forehead vigorously until the unwelcome kiss is quite washed off. She then remains apart, silently watching *Hester* and *Dimmesdale*. *Dimmesdale* rises, looks hesitantly at *Pearl*, then turns and continues his way slowly up the forest path. *Pearl*, now that the «intruder» has left returns to her mother's side. Lights fade).

*Scene III:* The market-place, as in Act I, Scene I. A small crowd stands packed about the entrance of the church, its attention directed towards the interior. *Hester* stands slightly apart, at the foot of the pillory. *Pearl* stands nearby. There is a party of Indians standing about and a group of mariners gamble and drink in one corner of the square. The 1st *Woman* enters and greets the 2nd *Woman* who approaches the square from another part.

1st *Woman:* Good-day, Mistress Dudley.

2nd *Woman:* 'Tis indeed a good day, neighbor.

1st *Woman:* Hast thou seen the procession?

2nd *Woman:* The goodly part.

1st *Woman:* Surely, our good Reverend *Dimmesdale* bears the mark of genius.

2nd *Woman:* Some say he will be our next Governor.

(The 3rd and 4th *Women* enter, conversing. They approach).

4th *Woman:* What say ye, gossips?

3rd *Woman:* Have ye also found no place in the meeting-house?

1st *Woman:* Even so.

2nd *Woman:* Some must work while others play.

3rd *Woman:* That's a truth!

4th *Woman:* Come, goodwives. Let us see if we can listen in on yonder divine man.

(The four *Women* approach the crowd at the church door. During this conversation, *Chillingworth* enters the square in close and familiar talk with the Commander. *Pearl* quits her mother's side and plays of her own will about the market-place, finally running into the center of the group of mariners, who grow noisier and more boistrous at the games).

- 4th Woman: (turning from the crowd at the church door)  
Noisy barbarians!
- 3rd Woman: Servants of the Devill
- 1st Woman: With their spirits and smoke!
- 3rd Woman: An insult!
- 4th Woman: A disgrace!
- 1st Woman: Gambling in the public square!
- 2nd Woman: Yea, but they are mariners...
- Several: And so...
- 2nd Woman: The sea knows no human law.
- 3rd Woman: That's a truth!

(One of the mariners catches sight of *Hester* and, motioning to his comrades, approaches with curiosity and caution. A circle thus forms about her — the mariners are joined first by the Indians and then by some of the townfolk. Whispering).

- 4th Woman: Look now! The buccaneers have found our Mistress Hester.
- 2nd Woman: A rich treasure!
- 3rd Woman: A rare delight, indeed!
- Several: Ha, ha, ha!
- 1st Woman: Let us draw near to share their pleasure.  
(The Women join the circle).
- 2nd Woman: Surely, they must think her odd, indeed.
- 3rd Woman: A witch!
- 4th Woman: Or a princess!
- Several: Ha, ha!  
A witchly princess!  
Ha, ha, ha!
- 1st Woman: Foolish ones!  
Are not the very clothes you wear  
the product of her skill?
- 2nd Woman: Her soul is damned,  
but her needle is saved.
- 3rd Woman: Worth the price, I vow!
- 1st Woman: Hark now, the Election Sermon has ended.

(The church service comes to an end and the crowd begins to issue forth. The circle around *Hester* dissolves as *Mistress Hibbins*, leaving the crowd, approaches).

- Mrs Hibbins*: Now what mortal imagination could conceive it!  
Yonder divine man, that saint on earth!  
Truly, forsooth,

I find it hard to believe him the same man.  
 What is it that the minister seeks to hide,  
 with his hand always over his heart?  
 Ha, Hester Prynne!

(*Hester*, paling, turns aside. *Mistress Hibbins* then turns and makes *Pearl* a profound reverence).

Wilt thou ride with me some fine night, my child?  
 Then thou shalt know why the minister keeps his hand  
 over his heart!

(*laughs shrilly and departs*)

(The 5th *Woman* comes from the church and approaches the *Women*).

5th *Woman*: Surely we are blessed with such a divine man in our midst!

2nd *Woman*: How went it, neighbor?

5th *Woman*: A saint!

4th *Woman*: A good man, to be sure.

Several: Tell! Tell!

5th *Woman*: Never has human tongue uttered words of such glory!

1st *Woman*: Hush now, gossips. He comes.

(A train of venerable and majestic fathers moves through the broad pathway of the people. All eyes are turned towards *Dimmesdale*. He looks feeble and pale and totters nervously).

4th *Woman*: How pale he looks!

5th *Woman*: How pure!

3rd *Woman*: Yea, surely we are blessed!

1st *Woman*: But he is greatly weakened!

2nd *Woman*: I warrant his legs are too feeble for such a weighty spirit!

5th *Woman*: Speak not lightly of this pious man!

1st *Woman*: Aye, sister, thou lackest in reverence!

3rd *Woman*: Such a death-like hue!

4th *Woman*: Look now, he totters!

(*John Wilson* steps forward hastily to offer his support but *Dimmesdale* tremulously, but decidedly, repels his arm. He arrives before the scaffold and sees *Hester* holding *Pearl* by the hand. He stops. Governor *Bellingham* leaves his place in the procession and advances to give assistance. The *Women* separate and mix in the silent crowd. *Dimmesdale* turns towards the scaffold and stretches forth his arms).

*Dimmesdale*: Hester, come hither!  
 Come, my little Pearl!

(*Pearl* flies to him and clasps her arms about his knees. *Hester* draws slowly near but pauses before she reaches him. At this instant, *Chillingworth* thrusts himself through the crowd and catches *Dimmesdale* by the arm).

*Chillingworth*: (*whispering*)

Madman, hold!  
All shall be well!

*Dimmesdale*:

Ha, tempter!  
Thou art too late!  
Thy power is not what it was!  
With God's help, I shall escape thee now!

(*extends his hand to Hester*)

*Hester Prynne*, come hither and twine thy strength  
about me.

This wretched and wronged old man is opposing it with  
all his might!

Come, *Hester*, come!

Support me up yonder scaffold!

(*Hester* approaches, puts her arm about *Dimmesdale* for support; they approach the scaffold and ascend the steps. *Dimmesdale* takes *Pearl* by the hand. *Chillingworth* follows).

*Dimmesdale*: *Hester*, I am a dying man.

So let me make haste to take my shame upon me!

(*turns to the public*)

People of New England!

Ye that have loved me!

Ye that have deemed me holy!

Behold me here, the one sinner of the world!

At last! At last!

Lo, the scarlet letter which *Hester* wears!

Ye have all shuddered at it!

But there stood one in the midst of you

at whose brand of sin and infamy ye have not shuddered!

(*Dimmesdale*, seeming almost to faint but throwing off all assistance, steps passionately forward a pace).

It was on him!

The eye of God beheld it!

The Devil knew it well!

Now, at the death-hour, he stands up before you!

Stand any here that question God's judgment on a sinner?

Behold!

Behold a dreadful witness of it!

(*Dimmesdale* sinks upon the scaffold. *Hester* partly raises him and supports his head against her bosom. *Chillingworth* kneels beside him).

*Chillingworth*: Thou hast escaped me!

Thou hast escaped me!

*Dimmesdale*: May God forgive thee!

Thou, too, hast deeply sinned!

(*turning to Pearl*)

Pearl,

dear little Pearl,

wilt thou kiss me now?

(*Pearl* kisses him on the lips. The spell is broken and she weeps).

Hester, farewell!

*Hester*: Shall we not meet again?

Thou lookest far into eternity,  
with those bright dying eyes!

Surely, surely, we have ransomed one another,  
with all this woe!

*Dimmesdale*: Hush, Hester, hush!

Had this agony been wanting,  
I had been lost forever!

God is merciful!

Praised be his name!

Farewell!

(*Dimmesdale* expires. The multitude is silent).

CURTAIN

THE END



## UNA LETTERA DI W.H. AUDEN

Con il libretto che precede torna d'attualità quanto Carlo Izzo ebbe a scrivere nel N. 2 di *Studi Americani*, circa il carattere lirico di *The Scarlet Letter*, mettendo in luce gli elementi che, a parer suo, la indicavano come adattissima a ricavarne un « libretto » d'opera. Egli proponeva addirittura uno « scenario », e informava di averlo fatto pervenire a W. H. Auden, autore, due anni prima, in collaborazione con Chester Kallman, del libretto di *The Rake's Progress*, per la musica di Igor Stravinsky. Dava anche notizia della risposta negativa dello Auden, e ne discuteva la presa di posizione, forse troppo recisa. Oggi, quando l'opera di Robert W. Mann ripropone sul piano pratico la questione, siamo lieti di dare qui di sèguito il testo originale della lettera inviata a suo tempo dallo Auden all'Izzo.

April 9 (1952)

Via Santa Lucia 22  
Forio d'Ischia

Dear Mr Izzo,

Thank you for your two letters. I'm sorry not to have answered either of them but I had a terrible rush to finish a new libretto for Stravinsky before leaving for Europe<sup>1</sup>, and then I had to spend a few days in Paris. I hope the remarks on the back of this page will answer most of your queries<sup>2</sup>.

As to your suggestions about *The Scarlet Letter*, (There have been at least two operas on that subject, neither successful), interesting as they are, they would not, I fear, appeal to Stravinsky who would find the theme too music-drama for him. My own reservation about the suitability of Hawthorne for an opera is his lack of emotional contrasts, — everything is uniformly dark, and its (*sic*) not a story that permits of the introduction of a comic sub-plot. Thank you very much, though, for letting me see your outline.

It's very nice to be back in La Bella Italia.

yours very sincerely  
W.H. Auden

<sup>1</sup> Da New York, dove W. H. Auden ha il suo domicilio ufficiale.

<sup>2</sup> Circa le liriche dello Auden che C. Izzo andava allora traducendo.



## SUMMARY OF ARTICLES IN ITALIAN

AGOSTINO LOMBARDO: *Italian criticism of American literature.*

The author, in what is the first attempt to trace the history of the «fortune» of American literature in Italy, distinguishes three distinct stages. The first stage is formative, and the outstanding figure is Enrico Nencioni, while the authors most studied are Whitman and Poe. The second stage, between the two world wars, shows interest in American literature growing more widespread, due chiefly to the work of such critics and scholars as Linati, Cecchi and Praz. Side by side with the studies of these critics there is the work of such writers as Vittorini and Pavese, for whom America is in the first place a subjective experience, the symbol of their aspirations toward political freedom and toward a literary revival. The third stage, in the years since the second world war, was first marked by an Italian boom in American literature, and then by a critical reevaluation which, while depriving America of its mythical quality, has placed American studies in Italy on a more objective and less adventurous basis.

ADA GIACCARI: *Poe in Italian criticism. The fortune of E. A. Poe in Italy.*

This essay (an extract from a Doctorate thesis) examines the most important contributions of Italian critics (Jannaccone, Rosati, Croce, Praz, Baldini, Izzo, Chinol) on Edgar Allan Poe, and particularly on Poe's theories. It is coupled with a bibliographical note containing the first inventory of Italian studies and translations of Poe.

S. ROSSI: *Poe and the «Scapigliatura».*

The author examines the relations, generally held to be very close but in fact extremely vague, and in any case filtered through the medium of France, between Poe and the Milanese literary movement known as the «Scapigliatura», which reflects some of the first manifestations of Decadence.

GLAUCO CAMBON: *The word as emanation (marginal notes on Whitman's style)*.

The author analyses some of the lyrics of *Leaves of Grass* to show how Whitman's poetry is «substantially word in the making, half-way between the longed-for purity of absolute sensory perception and the formless tumult of Babel», and to show how in Whitman's poetry «we find besides the dissolution of fixed forms, the re-emergence of embryonic verse patterns which spring from the teeming of the verse itself». The author also suggests that in Whitman's best prose we find the spontaneous appearance of the same rhythmic impulses, so that no serious exploration of his style may ignore the prose of *Specimen Days*.

RENATO LO SCHIAVO: *Minor Poems of T. S. Eliot*.

The author has picked out for a second reading a few of Eliot's minor poems which he reinterprets and provides with a running commentary. The first group of poems dealt with belongs to the 1917 volume and the author points out that *Preludes* and *Rhapsody*, which may well illustrate the environment where Prufrock is supposed to act his part of a disappointed man, seem to anticipate a grim portrayal of the present-day world as a «waste land». He further remarks that *Mr. Apollinax* introduces the character of a priggish extrovert whose failings are lightly depicted with a touch of «metaphysical» wit. From *Ara Vos Prec* or *Poems 1920* the author has selected *The Hippopotamus* and *Whispers of Immortality*. He describes the first poem as a stern indictment of the Church and, possibly, a vague travesty of edifying poetry. As for *Whispers of Immortality*, he finds it particularly interesting because it sets forth Eliot's viewpoint on the intellectual and moral crisis of twentieth-century society. Finally, he analyses three of the «Ariel Poems» making some remarks on Eliot's indebtedness to Dante and Hadrian (*Animula*), and to Shakespeare (*Marina*).

SANDRO SERPIERI: *The significance of Gerontion in the poetry of T. S. Eliot*.

This essay purposes to consider *Gerontion* in its relation to the development of Eliot's poetry, in order to get a clearer idea, from a study of the references, both of the poem itself and of its value as a

preparation for *The Waste Land*. The first part of the essay briefly reviews the *Prajock* collection and *Poems 1920*, drawing special attention to the themes and motifs which were to be fused into a coherent whole in *Gerontion*. This is followed by a commentary on the poem.

In *Gerontion* the themes of Eliot's early poetry reach full maturity. The historical crisis which up to this moment the poet had merely stated, finds there its deepest expression, and looks forward to the turning point of *Ash Wednesday*, in which he showed that he was ready to accept a metaphysical solution, the need of which was already felt in *Gerontion*.

GIORGIO MELCHIORI: *T. S. Eliot's Latest Play.*

The author raises the question as to whether Eliot's latest play *The Elder Statesman* is a work of poetry and whether it adds anything to what Eliot had said in his previous dramas. The conclusion is on the whole negative. Eliot's mysticism reaches its most abstract and self-absorbed expression in *The Elder Statesman*. The play lacks the element of dramatic conflict since all moral and social issues are solved in advance along strongly dogmatic lines. The thought and feelings implicit in Eliot's earlier poems are « explained » in *The Elder Statesman* so that much of the play reads like explanatory footnotes to such works as « *Gerontion* » or « *The Waste Land* », thereby impoverishing the thought and abolishing the element of suggestiveness which is proper to poetry.

ANGELA GIANNITRAPANI: *Wistaria: the images in Faulkner.*

The essay deals with some of the stages in the development of Faulkner's form: stages which coincide with the presence of an element of the Faulknerian south: wistaria. The author traces the recurrent use of wistaria both within the narrative of *Absalom*, and in Faulkner's works leading up to this. The study throws light on Faulkner's feeling for colour and its influence on his style up to *Absalom*; while the examination of the wistaria-theme in *Absalom* itself, seen through the separate experiences of Rosa Coldfield and Quentin Compson, shows the process of the wistaria-Mississippi identification and, in so far as the south is mythical, shows the process by which the wistaria too becomes myth.

LORENZA GALLI: *The fiction of Eudora Welty.*

The author sees the aesthetic world of Eudora Welty as grounded on the intuition of a flawed humanity, in which she discovers, behind appearances, the need for rationality or «totality of vision» and for a new sincerity in human relationships. In this way, every realistic element from which she starts out, looks forward to an implicit but unavowed termination on another plane; to a «supra-reality» which has something surrealistic about it but which, at its best, is far from the mechanical solutions of automatic writing.

The admirable yet extremely delicate balance of Eudora Welty's first book, *A Curtain of Green*, was shattered in later books. It gave way to a feminine element of fable in *The Robber Bridegroom*, to a mechanical rhythm of mere appearances in *The Ponder Heart*, to an escape into naturalism in the last stories with a southern setting, *The Bride of Innisfallen*; and to the sentimentally idyllic oleographs of *Delta Wedding*. It seems necessary therefore to the author that Miss Welty should return to her human starting point, to the measured if slightly delirious balance of her early stories.

ELÉMIRE ZOLLA: *Djuna Barnes.*

The author examines Djuna Barnes' development from her novel *Nightwood* to her latest play, *Antiphon*. In the former the archetypes of the dark lady and of the doomed young angel are transformed and fused into a new myth: the beautiful doll-like schizophrenic. The character is of significance not only in literature but generally in many other expressions of modern life, and it found a theoretician in Rilke, who developed a philosophy of the doll.

In *Antiphon* the *belle schizophrène* is bestowed with a gift for Elizabethan oratory and for raving metaphor combined with flashes of eiotian exactitude. The title suggests the passage from the Gospel about the children who received no answer to their mourning and furnishes us with the key to the play. Human suffering cannot hope to call a response, being doomed to-day to echo in solitude, without the consecration of a ritual wherein its misery might find shape and scope.

## STUDI AMERICANI

Rivista dedicata alla letteratura, la storia e le arti negli Stati Uniti

Direttore: Agostino Lombardo

Il vol. I (1955) di pp. 320, L. 1200, contiene:

Premessa, p. 7. — VITTORIO GABRIELI, *Thomas Paine fra l'America e l'Europa*, pp. 9-53. — GIORGIO MELCHIORI, *Tradizione americana e romanzo inglese*, pp. 55-71. — AGOSTINO LOMBARDO, *Il primo romanzo di Hawthorne*, pp. 73-95. — CARLO IZZO, *Un metafisico della narrazione: Nathaniel Hawthorne*, pp. 97-124. — AUGUSTO GUIDI, *Le ambiguità di Hawthorne*, pp. 125-142. — BIANCAMARIA TEDESCHINI LALLI, *La natura nella letteratura americana*, pp. 143-157. — ALFREDO RIZZARDI, *La poesia di Herman Melville*, pp. 159-203. — GLAUCO CAMBON, *Le « Notes toward a Supreme Fiction » di Wallace Stevens*, pp. 205-233. — PAOLA BOMPARD, *Profilo di William Carlos Williams*, pp. 235-255. — NEMI D'AGOSTINO, *William Faulkner*, pp. 257-308. — ROBERTO GIAMMANCO, *La concezione dell'arte in George Santayana*, pp. 309-316.

Il vol. II (1956) di pp. 302, L. 2000, contiene:

Premessa, p. 7. — BIANCAMARIA TEDESCHINI LALLI, *Edward Taylor*, pp. 9-44. — SERGIO BALDI, *La poesia di Emily Dickinson*, pp. 45-66. — BARBARA MELCHIORI, *Scenografie di Hawthorne e il dilemma dell'artista*, pp. 67-81. — CLAUDIO GORLIER, *William Dean Howells e le definizioni del realismo*, pp. 83-125. — CARLO IZZO, *Henry James, scrittore sintattico*, pp. 127-142. — PAOLA BOMPARD, *Una nota su « The Golden Bowl »*, pp. 143-162. — NEMI D'AGOSTINO, *Sul teatro di Henry James*, pp. 163-177. — GIORGIO MELCHIORI, *Un personaggio di Henry James*, pp. 179-194. — ELÉMIRE ZOLLA, *Il « Jurgén » di Joseph Branch Cabell*, pp. 195-205. — MARIO PIAZ, *Racconti del Sud*, pp. 207-218. — ALFREDO RIZZARDI, *Poesie di Robert Lowell*, pp. 219-230. — GLAUCO CAMBON, *Simbolismo estetico americano*, pp. 231-242. — LUCIANO GALLINO, *Lionel Trilling: critica e narrativa*, pp. 243-259. — PIERO SANAVIO, *Il romanzo di Saul Bellow*, pp. 261-283. — AGOSTINO LOMBARDO, *Tradizione americana*, pp. 285-301.

Il vol. III (1957) di pp. 374, L. 2500, contiene:

Premessa, p. 7. — BIANCAMARIA TEDESCHINI LALLI, *Anne Bradstreet*, pp. 9-27. — AGOSTINO LOMBARDO, *Introduzione a Melville*, pp. 29-61. — ELÉMIRE ZOLLA, *Il linguaggio di Fierre*, pp. 63-97. — AUGUSTO GUIDI, *Considerazioni su *Bartleby**, pp. 99-107. — GUIDO BOTTA, *L'ultimo romanzo di Melville*, pp. 109-131. — BIANCAMARIA PISAPIA, *La solitudine nella letteratura americana dell'Ottocento*, pp. 133-169. — BARBARA MELCHIORI, *The taste of Henry James*, pp. 171-187. — ROBERT L. GALE, *Henry James and Italy*, pp. 189-203. — CAMILLA ZAULI-NALDI, *James e Trollope*, pp. 205-219. — ELIO CHINOL, *La poesia di T. S. Eliot*,

pp. 221-237. — NEMI D'AGOSTINO, *F. Scott-Fitzgerald*, pp. 239-263. — LIA WAINSTEIN, *Il cerchio magico di Elinor Wylie*, pp. 265-291. — GLAUCO CAMBON, *O' Neill e il dramma dell'anima americana*, pp. 293-313. — LUCIANO GALLINO, *Kenneth Burke e la critica americana*, pp. 315-345. — RICHARD H. CHASE, *Cesare Pavese and the American novel*, pp. 347-369. — Sommario degli articoli in inglese, p. 371.

Il vol. IV (1958) di pp. 436, L. 3500, contiene:

*Premessa*, pp. 7-8. — VITTORIO GABRIELI, *William Prescott e la storia come arte*, pp. 9-56. — LIA WAINSTEIN, *Washington Irving alla ricerca del passato*, pp. 57-84. — MARIO PRAZ, *Impressioni italiane di americani nell'Ottocento*, pp. 85-108. — ALMA PELLEGRINI, *Mark Twain alla scoperta dell'Europa: «The Innocents Abroad»*, pp. 109-134. — ROBERT D. LUNDY, *Mark Twain and Italy*, pp. 135-150. — PIERO MIRIZZI, *Il mondo di Mark Twain*, pp. 151-174. — CARLA CONSIGLIO, *La prosa di Mark Twain e i suoi influssi*, pp. 175-197. — *La fortuna di Mark Twain in Italia*. Nota bibliografica a cura di CARLA CONSIGLIO, pp. 198-208. — ROBERT L. GALE, *Willa Cather and the past*, pp. 209-222. — SERGIO BALDI, *L'organizzazione espressiva della «Terra Desolata»*, pp. 223-246. — FERNANDO FERRARA, *Aspetti e significati della «Family Reunion» di T. S. Eliot*, pp. 247-294. — GRAZIA CALIUMI, *Lincamenti del teatro di Arthur Miller*, pp. 295-316. — BIANCAMARIA TEDESCHINI LALLI, *Il «regionalismo» di Robert Frost*, pp. 317-342. — MARCELLO PAGNINI, *E. E. Cummings, poeta dell'impressione e dell'analisi*, pp. 343-362. — GIORGIO MANGANELLI, *La critica di Edmund Wilson*, pp. 363-398. — NEMI D'AGOSTINO, *Pavese e l'America*, pp. 399-414. — *A letter by Henry James to Francis Marion Crawford*, edited by ROBERT L. GALE, pp. 415-420. — *Alcune lettere di Ezra Pound*, a cura di VITTORIO BODINI, pp. 421-432. — Sommario degli articoli in inglese, p. 433.

Il vol. V (1959) di pp. 390, L. 3500, contiene:

*Premessa*, p. 7. — AGOSTINO LOMBARDO, *La critica italiana sulla letteratura americana*, pp. 9-50. — ADA GIACCARI, *Poe nella critica italiana*, pp. 51-89. — *La fortuna di E. A. Poe in Italia*. Nota bibliografica a cura di ADA GIACCARI, pp. 91-118. — SERGIO ROSSI, *E. A. Poe e la scapigliatura lombarda*, pp. 119-139. — GLAUCO CAMBON, *La parola come emanazione (Note marginali sullo stile di Whitman)*, pp. 141-166. — MICHAEL MILLGATE, *The Novelist and the Businessman: Henry James, Edith Wharton, Frank Norris*, pp. 161-189. — RENATO LO SCHIAVO, *Poetiche minori di T. S. Eliot*, pp. 191-217. — SANDRO SERPIERI, *Il significato di «Gerontion» nella poesia eliotiana*, pp. 219-232. — GIORGIO MELCHIORI, *L'ultima commedia di Eliot*, pp. 233-242. — ANGELA GIANNITRAPANI, *Wistaria: Le immagini in Faulkner*, pp. 243-280. — LORINZA GALLI, *La narrativa di Eudora Welty*, pp. 281-300. — ELÉMIRE ZOLLA, *Djuna Barnes*, pp. 301-313. — ARNOLD P. HINCHLIFFE, *The End of a Dream?*, pp. 315-323. — «My dear Uncle»: *Three letters from Francis Marion Crawford to Samuel Ward*, edited by ROBERT L. GALE, pp. 325-338. — ROBERT W. MANN, *Astherthoughts on opera and The Scarlet Letter*, pp. 339-350. — *The Scarlet Letter, Libretto in Four Acts and Nines Scenes*, by ROBERT W. MANN, pp. 351-384. — Sommario degli articoli in inglese, pp. 385-386.

## BIBLIOTECA DI STUDI AMERICANI

a cura di Agostino Lombardo

1. BIANCAMARIA TEDESCHINI LALLI, *Henry David Thoreau*. Pp. 156. L. 1200.
2. GLAUCO CAMBON, *Tematica e sviluppo della poesia americana*. Pp. 252. L. 1500.
3. AGOSTINO LOMBARDO, *Realismo e simbolismo. Saggi di letteratura americana contemporanea*. Pp. 264. L. 1800.
4. SALVATORE ROSATI, *L'ombra dei Padri. Studi sulla letteratura americana*. Pp. 220. L. 1800.
5. NEMI D'AGOSTINO, *Ezra Pound*. Pp. 180. L. 1800.

## ENGLISH MISCELLANY

A Symposium of History, Literature and the Arts

Editor: Mario Praz

Il vol. I (1950), di pp. VIII-264, con 20 illustrazioni f. t., L. 1400, contiene:

*Foreword*, pp. VII-VIII. — MARCO MINCOFF, *The social Background of Beaumont and Fletcher*, pp. 1-30. — MARGARET BOTTRALL, *The Baroque Element in Milton*, pp. 31-42. — FAUSTO NICOLINI, *Di alcuni rapporti tra il Vico e il Hobbes, con qualche riferimento al Machiavelli*, pp. 43-70. — EMILIO CECCHI, *Il giovane Wordsworth e la poesia di paesaggio*, pp. 71-91. — MARIO PRAZ, *Anthony Trollope*, pp. 93-143. — SALVATORE ROSATI, *Virginia Woolf*, pp. 145-159. — GIULIO CARLO ARGAN, *Le idee artistiche di William Hogarth*, pp. 161-177. — HELEN DARBISHIRE, *An english Impression of an Italian Genius: Eleonora Duse*, pp. 179-182. — H. W. HAUSERMANN, *Shelley's House in Geneva*, pp. 183-191. — WILLARD B. POPP, *The Masks of Keats*, pp. 191-196. — JACOB HESS, *Lord Arundel in Rom und sein Auftrag an den Bildhauer Egidio Moretti*, pp. 197-220. — EDWARD CROFT-MURRAY, *William Kent in Rome*, pp. 221-229. — LAMBERTO DONATI, *Giovan Battista Piranesi e Lord Charlemont*, pp. 231-242. — LEOPOLDO SANDRI, *Ippolito Pindemonte in Inghilterra. Appunti di viaggio*, pp. 243-263.

Il vol. 2 (1951), di pp. VIII-288, L. 600, contiene:

JAMES HUTTON, *Some English Poems in Praise of Music*, pp. 1-64. — KENNETH MUIR, *The Jealousy of Jago*, pp. 65-84. — PIERO REBORA, *Un eccentrico viaggiatore inglese del primo Seicento*, pp. 85-94. — F. T. PRINCE, *Lycidas and the Tradition of the Italian Eclogue*, pp. 95-106. — BONAMY DOBRÉE, *Chesterfield and France*, pp. 107-124. — OSWALD DOUGHTY, *Dante and the*

*English Romantics*, pp. 125-170. — MICHAEL LLOYD, *Italy and the Nostalgia of George Gissing*, pp. 171-198. — JEAN-JACQUES MAYOUX, *L'hérésie de James Joyce*, pp. 199-226. — GIORGIO MELCHIORI, *Joyce and the Eighteenth Century Novelists*, pp. 227-246. — NORMAN DOUGLAS, *On the Darwinian Hypothesis of Sexual Selection*, pp. 247-270. — LAMBERTO DONATI, *Un incidente romano di Thomas Lawrence*, pp. 271-278. — LUIGI SALERNO, *Daniel Webb plagiatario di Raffaele Mengs*, pp. 279-286.

Il vol. 3 (1952), di pp. viii-284, con 56 illustrazioni f. t., L. 900, contiene:

GIACOMO DEVOTO, *Anglosassone o inglese antico*, pp. 1-23. — H. W. DONNER, *St. Thomas More's Treatise on the Four Last Things and the Gothicism of the Transalpine Renaissance*, pp. 25-48. — JØRGEN ANDERSEN, *Giant Dreams, Piranesi's Influence in England*, pp. 49-60. — SIEGFRIED KORNINGER, *Lord Byron und Nikolaus Lenau*, pp. 61-123. — LESLIE A. MARCHAND, *Recent Byron Scholarship*, pp. 125-139. — W. H. AUDEN, *Portrait of a Whig*, pp. 141-158. — JACOB HESS, *Die Gemälde des Orazio Gentileschi für das «Haus der Königin» in Greenwich*, pp. 159-187. — ILARIA TOESCA, *Alessandro Galilei in Inghilterra*, pp. 189-220. — CLAUDIA REPICE, *Antonio Canova e gli inglesi*, pp. 221-233. — ANNA MARIA CRINÒ, *Un amico inglese del granduca Cosimo III di Toscana: Sir Henry Neville*, pp. 235-247. — VITTORIO GABRIELLI, *Le «Notes on Italy» di A. W. Power*, pp. 249-280. — LIVIO JANNATTONI, *La tomba di Arthur Annesley Ronald Furbank*, pp. 281-283.

Il vol. 4 (1953), di pp. 256, con 30 illustrazioni f. t., L. 1500, contiene:

AGOSTINO LOMBARDO, *«The sacrifice of Isaac» e il «miracle play»*, pp. 1-44. — ORHAN BURIAN, *Drama in the Universities*, pp. 45-66. — GABRIELE BALDINI, *Mellifluous Shakespeare*, pp. 67-94. — THOMAS FRANK, *Elizabethan Travellers in Rome*, pp. 95-132. — L. D. ETTLINGER, *«With all convenient speed to Rome»*, pp. 133-146. — LIVIO JANNATTONI, *Giuseppe Giacchino Belli e gli inglesi*, pp. 147-160. — JOHN S. MAYFIELD, *Swainburne's Boo*, pp. 161-178. — PIERO RUDOLFA, *Ricordi culturali italiani di Bernard Shaw*, pp. 179-186. — GIORGIO MELCHIORI, *Eliot and the theatre*, pp. 187-234. — CLAUDIA REPICE, *La scuola di pittura napoletana e l'arte inglese del secolo XIX*, pp. 235-246. — JACOB HESS, *Precisazioni su Orazio Gentileschi*, pp. 247-255.

Il vol. 5 (1954), di pp. 298, con 6 illustrazioni f. t., L. 2500, contiene:

AGOSTINO LOMBARDO, *«Morality» e «Interlude»*, pp. 9-39. — D. J. GORDON, *Chapman's «Hero and Leander»*, pp. 41-94. — H. LÜCKE, *Shakespeare as preserver of English speech*, pp. 95-106. — FRANZ STANZEL, *«Tom Jones» und «Tristram Shandy»*, pp. 107-148. — NEMI D'AGOSTINO, *La poesia di William Butler Yeats: il «Periodo del Sole» (1900-1919)*, pp. 149-202. — GIORGIO MELCHIORI, *The Lotus and the Rose, D. H. Lawrence und Eliot's «Four Quartets»*, pp. 203-216. — MARIO PRAZ, *Modern Art and Literature*, pp. 217-245. — VITTORIO GABRIELLI, *La Missione di Sir Kenelm Digby alla corte di Innocenzo X, 1645-1648*, pp. 247-288. — A. M. CRINÒ, *La visita a Firenze del bizzarro attore comico Joseph Haynes*, pp. 289-297.

Il vol. 6 (1955), di pp. 258, con 77 illustrazioni f. t., L. 3000, contiene:

ELIO CHINOL, *La caduta dal Paradiso Terrestre. (Per una interpretazione del Libro IX del «Paradiso Perduto» di Milton)*, pp. 9-30. — AUGUSTO GUIDI, *Milton e Hopkins*, pp. 31-43. — SIEGFRIED KORNINGER, *John Smith's «Scarronides»*. Ein Beitrag zur Geschichte der englischen Vergiltravestien des 17. Jahrhunderts, pp. 45-62. — SARA POLI, *La fortuna di Charlotte Brontë*, pp. 63-107. — MICHAEL LLOYD, *Hawthorne, Ruskin, and the Hostile Tradition*, pp. 109-133. — NEMI D'AGOSTINO, *La «fin de siècle» inglese e il giovane Ezra Pound*, pp. 135-162. — OLIVER EVANS, *The Making of a Poem: Dylan Thomas' «Do not go gentle into that good night»*, pp. 163-173. — JACOB HESS, *Amaduzzi und Jenkins in Villa Giulia*, pp. 175-204. — JÖRGEN B. HARTMANN, *Canova, Thorvaldsen and Gibson*, pp. 205-235. — ANNA MARIA CRINÒ, *Sir Samuel Morland nei suoi rapporti col Granduca Cosimo III di Toscana*, pp. 237-246. — EMILIO SIOLI LEGNANI, *L'uventura milanese di Sterne con la «Marquesina di F\*\*\*» fu «fabbri-cata di pianta»*, pp. 247-257.

Il vol. 7 (1956), di pp. 304, con 22 illustrazioni f. t., L. 3300, contiene:

AUGUSTO GUIDI, *L'ultimo Shakespeare*, pp. 9-18. — VIVIAN DE SOLA PINTO, *Rochester and Salvator Rosa*, pp. 19-24. — MICHAEL LLOYD, *Bulwer-Lytton and the Idealising Principle*, pp. 25-39. — MICHAEL H. FUTRELL, *Dostoyevsky and Dickens*, pp. 41-89. — AGOSTINO LOMBARDO, *De Sanctis e Shakespeare*, pp. 91-146. — GIORGIO MELCHIORI, *Leda and the Swan, The Genesis of Yeats' Poem*, pp. 147-239. — OLIVER EVANS, *The Making of a Poem: Dylan Thomas' «Lament»*, pp. 241-249. — GLAUGO CAMBON, *Two crazy Boats (Dylan Thomas and Rimbaud)*, pp. 251-259. — ANNA MARIA CRINÒ, *I rapporti di Sir Anthony Standen coi Granduchi di Toscana*, pp. 261-295. — E. R. VINCENT, *Overhearing Foscolo*, pp. 297-300.

Il vol. 8 (1957), di pp. 324, con 19 illustrazioni f. t., L. 3500, contiene:

IVY LILIAN MUMFORD, *Musical Settings to the Poems of Henry Howard Earl of Surrey*, pp. 9-20. — FERNANDO FERRARA, *Barnabe Riche, difensore del soldato inglese e autore di «A Larum for London»*, pp. 21-54. — NEMI D'AGOSTINO, *William Blake*, pp. 55-108. — RICHARD CHASE, *Notes on Manzoni's «Promessi Sposi» and the English and European Traditions*, pp. 109-124. — M. L. GIARTOSIO DE COURTEN, *Pen, il figlio dei Browning*, pp. 125-142. — T. N. MARSH, *The Turning World: Eliot and the Detective Story*, pp. 143-146. — HAYDEN V. WHITE, *Collingwood and Toybee: Transitions in English Historical Thought*, pp. 147-178. — J. R. HALL, *Cosimo and Lorenzo dei Medici: their Reputation in England from the 16th to the 19th Century*, pp. 179-194. — VITTORIO GABRIELI, *Bacone, la Riforma e Roma nella versione hobbesiana di un carteggio di Fulgenzio Micanzio*, pp. 195-250. — A. M. CRINÒ, *Il processo a lord e lady Somerset per l'assassinio di sir Thomas Overbury nelle relazioni di Francesco Quaratesi e di Pompilio Gaetani*, pp. 251-288. — JEANNETTE FULLHEIMER, *The Section on Italy in the Elizabethan Translations of Giovanni Botero's «Relazioni universali»*, pp. 289-306. — ROSALIE GLYNN GRILLS, *«Garibaldi's Englishman» - John Whitehead Peard*, pp. 307-320.

Il vol. 9 (1958), di pp. 368, con 5 illustrazioni f. t., L. 3500, contiene:

ROBERTO WEISS, *An English Augustinian in late fourteenth century Florence*, pp. 13-22. — R. MITCHELL, *Italian «nobiltà» and the English Idea of the Gentleman in the XV century*, pp. 23-38. — C. M. ADY, *Pius II and his Experiences of England, Scotland and the English*, pp. 39-50. — SERGIO ROSSI, *George Cavendish e il tema della Fortuna*, pp. 51-76. — GIOVANNI AQUILECCHIA, *Nota su John Toland traduttore di Giordano Bruno*, pp. 77-86. — ANNA MARIA CRINÒ, *Il conte di Tirone esule a Roma*, pp. 87-100. — FERNANDO FERRARA, *Presagi del romanticismo in Sir Joshua Reynolds*, pp. 101-126. — JOHN FLEMING, *Lord Brudenell and his bear-leader*, pp. 127-142. — E. H. THORNE, *Italian Teachers and Teaching in Eighteenth Century England*, pp. 143-162. — CECIL ROTH, *An Italian Family in Oxford in the XVIII century*, pp. 163-172. — C. GRAYSON, *Finch, Foscolo and Vieusseux*, pp. 173-184. — E. R. VINCENT, *The Siege of Genoa 1849 through English Eyes*, pp. 185-196. — E. F. JACOB, *The Oxford Dante Society after the first World War*, pp. 197-214. — ILVA CELLINI, *Genesi e sviluppo del romanzo di Thomas Hardy*, pp. 215-246. — HAYDEN V. WHITE, *Religion, Culture and Western Civilization in Christopher Dawson's Idea of History*, pp. 247-288. — OLGA D. BICKLEY, *Some Poems of Antonio Fogazzaro and their English Versions*, pp. 289-314. — JOSEPH TUSIANI, *David Gray and Sergio Corazzini: a Parallel*, pp. 315-328. — J. H. WHITFIELD, *Pirandello and T. S. Eliot, an Essay in Counterpoint*, pp. 329-358. — *Apropos of Garibaldi's visit to Cornwall*, pp. 359-362.

Il vol. 10 (1959), di pp. 346, con 13 illustrazioni f. t., L. 3500, contiene:

*Foreword*, p. 3. — MICHAEL LLOYD, *A Defence of Arcite*, pp. 11-25. — T. N. MARSH, *Elizabethan Ceremony in Literature and in the Wilderness*, pp. 27-42. — VESELIN KOSIĆ, *Spenser and the Bombian Linguistic Theory*, pp. 43-60. — JACKSON I. COPE, *Jonson's Reading of Spenser: The Genesis of a Poem*, pp. 61-66. — ANNA MARIA CRINÒ, *Baconiana: Nuovi documenti sulle versioni italiane 1618 e 1619 dei «Saggi Morali»*, pp. 67-86. — RICHARD PLATTEN, *The Question of Free Will, and Other Observations on «Macbeth»*, pp. 87-105. — AGOSTINO LOMBARDO, *Le immagini dell'acqua in «Antony and Cleopatra»*, pp. 107-133. — GIORGIO MELCHIONI, *Note sul problema di «Ferdies»*, pp. 135-155. — C. J. M. LUBBERS, *A Lost Paraphrase of Giuseppe Baretti*, pp. 157-188. — GINO MAGNANI, *Beethoven e l'Inghilterra*, pp. 189-206. — SANDOR BALMGARTEN, *The London Season of a Distinguished Foreigner*, pp. 207-222. — LIVIO JANNATTONI, *Byron e Dickens agli «spettacoli» di Mastro Titta*, pp. 223-231. — J. R. HALE, *Charles Lever and Italy*, pp. 232-2-6. — SYBILLE PANTAZZI, *Enrico Nencioni, William Wetmore Story and Vernon Lee*, pp. 247-281. — COSTANZA PASQUALI, *«Tailleurs», «tea-gowns» e anglomania nella società borghese «fin-de-siècle»*, pp. 282-313. — H. W. HAUSERMANN, *W. J. Turner and Bernard Shaw: A Disagreement*, pp. 311-328. — SERGIO ROSSI, *Una descrizione italiana dello scoglio di Bass*, pp. 329-344.

*Dicembre 1939*

ISTITUTO GRAFICO TIRRENO  
Roma - Via Gaeta, 14





