

SULLE TEORIE POETICHE DI JOHN CROWE RANSOM

1. Il nome di John Crowe Ransom viene di solito collegato, com'è noto, con il movimento letterario dei « New Critics ». Il nome del movimento, del resto, fu preso proprio dal titolo di uno dei libri del Ransom, anche se sembra ormai accertato che egli a quel tempo (1941) non pensava di dare il via a un movimento letterario vero e proprio, bensì proponeva un rinnovamento generale degli studi letterari. Bisogna inoltre ricordare che è stata preoccupazione, non solo del Ransom, ma anche di tutti i critici connessi in qualche modo con il « New Criticism » — e fra gli altri di Allen Tate, Robert Penn Warren e Cleanth Brooks —, quella di far presente che essi non appartengono a nessuna scuola critica omogenea. Ciononostante, è possibile assegnare a questi critici una comune origine storica (e in un certo senso anche geografica), ed è possibile anche stabilire alcune caratteristiche comuni della loro poetica: se non altro quella di voler studiare l'opera d'arte in se stessa, attraverso analisi formali minuziose, ignorando ogni collegamento biografico, ideologico o sociale.

Il gruppo come tale apparve per la prima volta riunito attorno a una piccola rivista di poesia pubblicata a Nashville, Tennessee, dall'aprile del 1922 al dicembre del 1925: *The Fugitive*¹. Più tardi, nel 1930, con un passaggio assai brusco dalla poesia alla politica, il gruppo divenne noto come quello dei « Southern Agrarians ». A quel tempo essi ebbero un *leader* politico nella persona di Donald Davidson e pubblicarono, insieme ad altri intellettuali del Sud, un *manifesto* intitolato: *I'll Take my Stand*. Era il tempo in cui gli Stati Uniti si trovavano colpiti da una crisi politica e culturale assai preoccupante — anche se contenente in sé i germi di rivoluzionari rinnovamenti — e gli intellettuali del Sud intervennero nelle accese discussioni ideologiche del momento, mettendo sotto accusa la filosofia del progresso dell'industrialismo e del liberalismo allora preva-

¹ Per informazioni sulla rivista e sui collaboratori, v. M. MOORE, *The Fugitive*, Boston, 1939.

lente nel Nord e in particolare nel New England. Secondo gli «Agrarians», tale filosofia conteneva in sé le radici di molti mali sociali. Come alternativa essi proposero un ritorno a un più stabile ordinamento sociale, poggiante su una cultura essenzialmente regionalistica e su una economia essenzialmente agricola². Leggendo ora i loro scritti può venire la tentazione di trascurare certi aspetti delle loro dottrine, come il loro sostanziale Jeffersonismo e la natura nostalgica e sentimentale della loro protesta, per collegarli con alcune dottrine reazionarie europee³. D'altra parte, non bisogna dimenticare che la consistenza politica delle dottrine proclamate dai «Southern Agrarians» era ben scarsa, che essi stessi se ne resero presto conto, e che quasi tutti altrettanto presto abbandonarono le battaglie politiche per dedicarsi a interessi esclusivamente letterari. Semmai si può notare che un certo senso di disillusione e di sdegnoso isolamento, una tendenza a rinchiudersi in scuole e cenacoli, e anche un vago desiderio di arroccarsi dietro solide difese tradizionali (retoriche, religiose, ecc.) restarono caratteristici dei «Southern Agrarians» anche quando essi si volsero a studi letterari e divennero noti sotto il nome di «New Critics». Ma come già prima i loro velleitari pro-

² V. *Ill Take my Stand*, New York, 1930. Il libro contiene saggi, fra gli altri, di J. C. RANSOM, D. DAVIDSON, J. G. FLETCHER, A. TATE e R. P. WARREN (Cfr. D. DAVIDSON, «I'll Take my Stand: a History», in *American Review*, 5 (1934), pp. 301-321). Nel 1936 i «Southern Agrarians» pubblicarono un altro libro: *Who Owns America? A New Declaration of Independence*, a cura di H. AGAR ed A. TATE, Boston, 1936. Si tenga anche presente che il gruppo ebbe a propria disposizione parecchie riviste, la *American Review* (diretta da S. COLLINS, 1933-1937), la *Southern Review* (diretta da C. BROOKS e R. P. WARREN, 1935-1942) la *Kenyon Review* (diretta dal RANSOM, 1939, ancora in vita), e in certi periodi la *Virginia Quarterly Review* e la *Sewanee Review*. Sul movimento dei «Southern Agrarians» in generale, v. R. M. WEAVER, «Agrarianism in Exile», in *Sewanee Review*, 58 (1950), pp. 586-606.

³ Certuno non ha saputo resistere a questa tentazione. Si v., per es., l'articolo molto polemico di R. G. DAVIS, in cui i «Southern Agrarians» sono accusati d'aver assorbito — se non direttamente, almeno di seconda mano (tramite T. E. Hulme e T. S. Eliot) — le dottrine papiste di Joseph De Maistre e quelle semi-fasciste di C. Maurras: R. G. DAVIS, «The New Criticism and the Democratic Tradition», in *The American Scholar*, 19 (1949-50), pp. 9-10. L'articolo ha suscitato un'ondata di proteste, fra cui quelle personali di Y. Winters (si v. la lettera alla rivista con la risposta del Davis nella stessa annata, pp. 227-231). Più tardi l'intero problema fu discusso in un *Forum* organizzato dalla stessa rivista con la partecipazione del Davis e di K. Burke, M. Cowley, A. Tate, e H. Haydn: cfr. *American Scholar*, 20 (1950-51), pp. 86-104, 218-235).

nunciamenti politici dimostravano d'aver dietro a sé più sentimenti e nostalgie che una vera e propria filosofia politica, così anche le loro dottrine di poetica sembrano derivare più da preferenze di gusto che da solide basi filosofiche ed estetiche.

È ormai un luogo comune associare le dottrine poetiche dei «New Critics» con le teorie di T.S. Eliot e I.A. Richards; ed in realtà le influenze di entrambi i critici sono state profonde — ma non bisogna dimenticare che le posizioni di Eliot e Richards sono tutt'altro che simili fra loro e che i «New Critics» ne beneficiarono in modo assai disuguale (il Brooks, per esempio, sembra essere assai più vicino al Richards di quanto non lo sia il Ransom). Si può tentare anche di stabilire qualche altra parentela culturale dei «New Critics». I movimenti europei anti-romantici, ad esempio, e in particolare il Simbolismo francese, hanno tutti, in modo più o meno profondo, suscitato l'interesse dei «New Critics». E anche la generale polemica anti-positivistica (una polemica che nel mondo anglosassone, grazie alla eliotiana teoria della «dissociazione della sensibilità», finì per polarizzare la storia della cultura in due contrapposte correnti rappresentate l'una da Bacone, Hobbes, Locke, Hume, Bentham e Spencer; l'altra da E. Burke, S.T. Coleridge, Th. Carlyle e M. Arnold) sembra aver trovato consenzienti i «New Critics»⁴.

Ma una volta accennato al vago e generale anti-romanticismo e anti-positivismo, è assai difficile approfondire ulteriormente la ricerca sui fondamenti culturali dei «New Critics». Né va trascurato il fatto che essi, più che di ogni altra cosa, più che di ricerche filosofiche, si occuparono di elaborare un gusto raffinato e aristocra-

⁴ Recentemente si è tentato anche di stabilire eventuali rapporti fra i «New Critics» e l'estetica crociana: v. I. BERGEL, «Croce as a Critic of Goethe», in *Comparative Literature*, 1 (1949), pp. 349-359; M. KRIEGER, «Benedetto Croce and the Recent Poetics of Organicism», in *Comparative Literature*, 7 (1955), pp. 252-263; E. WASIOLEK, «Croce and Contextualist Criticism», in *Modern Philology*, 57 (1959), pp. 44-54. In genere, però, va detto che non si può parlare di influenze di Croce sui critici americani; al massimo si possono rilevare analogie e parallelismi di pensiero. Della incomprendenza del pensiero crociano, tipica dei «New Critics», è testimonianza il capitolo dedicato a Croce in *Literary Criticism - A Short History*, di W. K. WIMSATT e C. BROOKS (New York, 1957, pp. 499-521); basti dire che il capitolo è intitolato: «Expressionism».

tico, di reinterpretare in conformità con tale gusto la tradizione poetica inglese, e di teorizzare una nuova metodologia, o almeno alcune nuove metodologie, per avvicinarsi all'opera d'arte.

2. Se è difficile tracciare con precisione la storia e i caratteri del movimento del «New Criticism» in generale, ancor più difficile riesce collocare al giusto posto dentro quel movimento la personalità di John Crowe Ransom. Una prima differenza fra il Ransom e gli altri «New Critics» la si può segnalare nel fatto che egli ha una maggiore preparazione filosofica, con non pochi pizzichi di hegelismo assimilati quando si trovava come «Rhodes Scholar» a Oxford, negli anni antecedenti la prima guerra mondiale. In comune con gli altri «New Critics», il Ransom ha un gusto molto esigente e raffinato e un senso della storia piuttosto sofisticato e a volte anche assai labile. Più che negli altri, invece, c'è in lui una forte propensione a sviluppare strategie mentali e a giocare con le parole, divertendosi a sconvolgerne l'aspetto semantico. È proprio di Ransom inoltre un gusto per certe ironie garbate e certi maliziosi sottintesi — anzi, chi lo ha incontrato assicura che l'aristocraticità garbata e lo *humour* raffinato sono caratteristici anche del Ransom insegnante e conversatore⁵.

Ci sono nella filosofia di Ransom alcune contraddizioni fondamentali, così come ci sono tendenze opposte nella sua mente e nei suoi gusti. Qualche volta egli si sforza di ridurre le contraddizioni a una coerente razionalizzazione. Certe altre volte egli preferisce esibirle così come sono, con le loro insanabili divergenze — giustificandole come proprie di ogni moderna e onesta presa di posizione (la eliotiana teoria della «dissociazione della sensibilità» dell'uomo moderno fa capolino molto frequentemente nella critica anglosassone di questi anni).

Al pari di molti altri critici americani, il Ransom è acutamente conscio di vivere nell'età della scienza, dell'analisi e dell'intellettualismo. Spesso non recrimina neppure, poiché si rende conto di non

⁵ Il Ransom ha insegnato alla Vanderbilt University dal 1914 al 1937, e al Kenyon College dopo di allora.

poter sfuggire al momento storico in cui gli è capitato di dover vivere. Egli stesso a un certo punto dice di appartenere a una generazione di:

uomini che sono cresciuti frammezzo a queste discipline schiettamente intellettuali, e non possono far la parte degli ingenui sprovveduti senza sentirsi sciocchi e ridicoli⁶.

Sciocchi e ridicoli, dice il Ransom, finiamo inevitabilmente col sentirci, ogni volta che tentiamo di scrivere o di esaltare una poesia che sia puro e ingenuo sfogo di emozioni. La poesia che il Ransom ammira, e quella che egli stesso scrive, deve rifuggire pudicamente da ogni aperta effusione sentimentale⁷; non è più il tempo, sostiene il Ransom, dei poeti tremanti come foglie:

I will be brief,
Assuredly I have a grief,
And I am shaken, but not as a leaf⁸.

⁶ J. C. RANSOM, *The World's Body*, New York, 1938, p. VIII. La bibliografia di Ransom è molto ampia (per i libri e gli articoli fino al 1947, cfr. R. W. STALLMAN, «J. C. Ransom: A Checklist», in *Sewanee Review*, 56 (1948), pp. 442-476). Citerò qui solo alcuni dei titoli più importanti, dando fra parentesi le sigle con cui alcuni di essi verranno richiamati nel seguito di queste note. A) Opere poetiche: *Poems about God*, New York, 1919; *Chills and Fever*, London, 1924; *Grace after Meat*, London, 1924; *Two Gentlemen in Bonds*, New York, 1945; *Selected Poems*, New York, 1927. B) Scritti critici e teorici: *God without Thunder*, New York, 1930; *The World's Body (WB)*, New York, 1938; *New Criticism (NC)*, Norfolk, 1941; «Criticism as Pure Speculation» (CPS), in *The Intent of the Critic*, a c. di D. STAUFFER, Princeton, 1941, pp. 91-124; «The Bases of Criticism», in *Sewanee Review*, 52 (1944), pp. 556-571; «Art Worries the Naturalists. Who in Turn Worry the Arts with Organism, Fusion, Funding» (Awn), in *Kenyon Review*, 7 (1945), pp. 281-299; «Poetry: the Formal Analysis» (PFA), in *Kenyon R.*, 9 (1947), pp. 436-456; «Poetry: the Final Cause» (PFC), in *Kenyon R.*, 9 (1947), pp. 640-658; «The Literary Criticism of Aristotle», in *Lectures in Criticism*, a c. di E. COLEMAN, New York, 1949, pp. 15-42 (anche in *Kenyon R.*, 10 (1948), pp. 382-402); «The Understanding of Fiction» (UF), in *Kenyon R.*, 12 (1950), pp. 189-218; «W. Wordsworth: Notes toward an Understanding of Poetry» (WWN), in *Kenyon R.*, 12 (1950), pp. 498-519; «The Concrete Universal: Observations on the Understanding of Poetry - Part I» (CUI), in *Kenyon R.*, 16 (1954), pp. 554-564; «The Concrete Universal... - Part II» (CUII), in *Kenyon R.*, 17 (1955), pp. 381-407; *Poems and Essays (PE)*, New York, 1955. Il Ransom ha pubblicato molti altri articoli e recensioni, non solo sulla *Kenyon R.*, ma anche su *The American Review*, *The Sewanee Review*, *The Virginia Quarterly Review*, *The Yale Review*, *The Saturday Review of Literature*, *The Southern Review*, *The New Republic*.

⁷ È nota comune a molti «New Critics» quella di esercitare contemporaneamente attività critica e poetica.

⁸ «Agitato ma non troppo», in *Chills and Fever*, 1924, *cit.*, p. 13.

La poesia del Ransom è intessuta di arguzie, sottigliezze e ironie (e si potrebbe anche sostenere che, pur fra tanto anti-romanticismo, tali ironie sono di pretta marca romantica). Il Ransom elabora il suo dettato poetico con estrema attenzione, usando i mezzi tecnici più raffinati e introducendo immagini particolarmente complesse e parole dalla coloritura arcaica. Certe volte l'attitudine sperimentale e l'ossessione formale occupano totalmente il poeta, con un risultato di inevitabile aridità; altre volte invece l'umore satirico, il pathos segreto, i tecnicismi stravaganti: tutti si fondono con successo a produrre alcune poesie di nitida bellezza: « Dead Boy », « Spectral Lovers », « Bells for John Whiteside's Daughter », « Janet Waking », « Antique Harvesters », « The Equilibrists », ecc.⁹.

3. Contraddizioni, incertezze, ripensamenti sono, come abbiamo visto, caratteristici del pensiero del Ransom, e infatti appaiono evidenti anche a una lettura superficiale dei suoi numerosissimi scritti teorici. L'impressione generale è che il Ransom sia continuamente in cerca di una soluzione ad alcuni problemi fondamentali, ma che sia ognivolta scontento della soluzione trovata, lanciandosi perciò alla ricerca di altre soluzioni. I suoi pensieri si trovano così ad essere organizzati per stadi successivi, senza che ci sia una sistemazione definitiva, e per di più con continue diversioni e continui pentimenti¹⁰.

⁹ Sulla poesia del Ransom, si v. R. P. WARREN, « J. C. RANSOM: A Study in Irony », in *The Virginia Quarterly Review*, 11 (1935), pp. 93-112; C. BROOKS, *Modern Poetry and the Tradition*, Chapel Hill, 1939, pp. 88-95; R. C. BEATTY, « J. C. Ransom as Poet », in *Sewanee Review*, 52 (1944), pp. 344-366; R. JARRELL, F. R. MATTHIENEN, C. BROOKS, H. NEMEROV in « Homage to J. C. Ransom », a c. di R. P. Warren e A. Tate, in *Sewanee Review*, 56 (1948), pp. 378-425; V. KOCH, « The Achievement of J. C. Ransom », *Ibid.*, 58 (1950), pp. 227-261; R. JARRELL, « J. Ransom's Poetry » in *Poetry and the Age*, New York, 1955 (ma la prima ed. è del 1953), pp. 87-100; A. LOMBARDO, « J. C. Ransom ed altri funamboli », in *Realismo e Simbolismo*, Roma, 1957, pp. 137-149.

¹⁰ È forse utile ricordare che il Ransom ha mostrato di aver interesse per certi aspetti delle arti figurative astratte, surrealistiche, costruttivistiche, ecc., del mondo moderno. Cfr., ad es., « Moholy-Nagy's New Arts », in *Kenyon R.*, 3 (1941), pp. 240-242.

La bibliografia degli studi sulle teorie poetiche del Ransom è vasta e assai varia. Come primo orientamento, si veda: A. KAZIN, *On Native Ground*, New York, 1956 (ma la prima ed. è del 1942), pp. 327-349; F. ROELLINGER, « Two Theories of Poetry

Una prima e abbastanza coerente sistemazione, ad ogni modo, è rappresentata da quel *corpus* di dottrine che ha esercitato maggior influenza sui critici americani contemporanei, o comunque, ha suscitato le più appassionate discussioni — e che si trova nei libri *The World's Body* (1938)¹¹, *New Criticism* (1941) e *Criticism as Pure Speculation* (1941).

Il mondo, secondo il Ransom, è *body*. E con espressioni che hanno un vago sapore schopenhaueriano, egli giustifica la sua definizione accumulando una dietro l'altra le qualifiche del mondo: il mondo è solido, massiccio, sostanziale, concreto, incoerente, denso e pieno. Esso è illimitato, sovrabbondante, eterogeneo, incoerente e rigoglioso. La sua consistenza la si trova soltanto al di sopra e al di sotto della tenue superficie. E il metodo scientifico, invece, ci aiuta a conoscere soltanto la tenue superficie:

La scienza rappresenta il reparto cognitivo della nostra vita animale; attraverso la scienza noi arriviamo a conoscere il mondo sotto forma di schemi convenzionali ed astratti. Quel che l'uomo, nella qualità di scienziato, non può assolutamente arrivare a conoscere è il mondo vero, quello composto di oggetti totali e irriducibili e cioè quel mondo che la poesia soltanto riscopre per noi¹².

La scienza, sostiene il Ransom, appartiene alla vita pratica; essa si avvale del pensiero e della ragione come di strumenti capaci di provvedere ai nostri bisogni e di migliorare la nostra posizione economica nel mondo. Ma, ciò facendo, la scienza ci allontana dal mondo reale e concreto. Lo scienziato, insiste il Ransom, costruisce

as Knowledge », in *Southern Review*, 7 (1942), pp. 690-705; Y. WINTERS, *The Anatomy of Nonsense*, Norfolk, 1943, pp. 168-228; E. B. BURGUM, « J. C. Ransom », in *The Rocky Mountain Review*, 8 (1944), pp. 87-93; M. BLUM, « The Fugitive Particular: J. C. Ransom », in *The Western Review*, 14 (1950), pp. 85-102; S. E. HYMAN, *The Armed Vision*, New York, 1955 (ma la prima ed. è del 1948), pp. 85-86 e 267-268; W. VAN O'CONNOR, *An Age of Criticism 1900-1950*, Chicago, 1952 (v. trad. ital.: *La critica letteraria in America 1900-1950*, Roma, 1955, pp. 182 e 189); J. P. FRITCHARD, *Criticism in America*, Norman, 1956, pp. 238-246; W. K. WIMSATT e C. BROOK, *Literary Criticism - A Short History*, New York, 1957, pp. 620-622 e 626-630.

¹¹ *The World's Body* raccoglie saggi pubblicati precedentemente tra il 1933 e il 1938. Il primo scritto teorico del Ransom risale al 1929: « Flux and Blur in Contemporary Art », in *Sewanee Review*, 37 (1929), pp. 353-366.

¹² Cfr. *WB*, pp. VIII-IX.

costantemente astrazioni e generalizzazioni, egli è per professione un distruttore di immagini concrete. Soltanto l'arte e la religione possono recuperare per noi il mondo nella sua complessa e multiforme realtà¹³.

L'arte, prosegue, è una forma di conoscenza e dicendo ciò si trova in accordo con una lunga tradizione di studi di estetica. Ma si spinge anche animosamente più in là, giungendo ad affermare che l'arte è una forma di conoscenza più pura e perfetta della scienza. Guardate all'uomo primitivo, osserva: egli non ha tempo per esperienze estetiche, la sua vita è governata da necessità biologiche, egli studia la natura al solo scopo di trovare il modo per assoggettarla. Combatte la natura, e quasi la «divora», trasformandone la molteplice complessità in semplificazioni e astrazioni:

L'arte è fondata sul secondo amore, non sul primo. Con l'arte, noi ritorniamo a godere di ciò che avevamo volontariamente trascurato¹⁴.

L'arte è reminiscenza e nostalgia. Essa è un «ritorno indietro», un «second look»¹⁵. Essa sorge quando l'uomo, nel corso della conquista scientifica del mondo, si imbatte in qualche zona che non si lascia facilmente ridurre a semplificazione o astrazione:

¹³ È interessante notare che arte e religione sono costantemente poste sullo stesso piano dal Ransom. Forse è anche interessante aggiungere che sia il Ransom che Cleanth Brooks sono figli di pastori protestanti e che tutti e due — come il Ransom stesso ammette — hanno «la teologia nel sangue» (v. *PE*, p. 149). Tuttavia è doveroso precisare che la religione di cui il Ransom si è fatto difensore e predicatore in *God without Thunder* (1930), non corrisponde alla religione di alcuna delle Chiese costituite. Il Ransom sostiene che la religione dovrebbe riscattarsi dalla moderna e morbida visione del Cristo, e ritornare al mito del Dio del Tuono. L'uomo religioso, egli dice, è essenzialmente un fabbricatore di miti, e il compito principale della religione è quello di conservare quei miti. E forse si può anche notare che l'attitudine del Ransom nello scrivere queste cose non è quella del predicatore o del profeta; anzi, le sue parole hanno il tono scontento e semischerzoso che è proprio dei «New Critics» quando essi ingaggiano una battaglia per difendere una causa che anche a loro stessi si presenta come persa in partenza. Una citazione da T. S. Eliot è probabilmente appropriata a questo punto: «Noi combattiamo per tenere qualche cosa in vita, più che non nella speranza che qualcuno dei nostri principi finirà col trionfare».

¹⁴ *WB*, p. 116.

¹⁵ In certi aspetti della sua concezione dell'uomo primitivo, il Ransom sembra allontanarsi dalla nozione propria dei romantici (e risalente al Vico) e di molti etnologi moderni. Ma la differenza non è grande: per altri aspetti, come ad es. per questa sua teoria del «second look», il Ransom si inserisce completamente nella tradizione degli studi etnologici: cfr. M. ELIADE, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, 1948.

L'oggetto ci appare come un'arca pregna di accidenti, una aggregazione di contingenze, una realtà su cui non ha presa la nostra solita avida curiosità, un qualcosa che appare estraneo se non proprio ostile. La creatura umana, messa di fronte a un tale oggetto, prende improvvisamente un atteggiamento di umiltà: un atteggiamento che nella vita religiosa si manifesta come attonita reverenza, in quella artistica come adorazione della bellezza, e in quella sentimentale come affetto indiscriminato¹⁶.

Il Ransom condanna la civiltà moderna, capitalistica e urbanistica, con espressioni secche e irrevocabili. L'uomo moderno è ritornato, secondo lui, allo stadio della lotta implacabile con la natura e con i bisogni economici, allo sforzo senza fine per migliorare gli strumenti tecnici a sua disposizione. La società è ridiventata preda della volgarità e della superficialità. E la sola alternativa a tutto questo, secondo il Ransom, è rappresentata da certe società rurali del Sud, dove gli uomini vivono in armonia con i principi di una sensibilità artistica e di un ordine morale tramandati da una tradizione ininterrotta. Perfino la vita chiusa e uniforme di certi *pueblos* del Messico è preferibile ai terrori e alle insicurezze di una vita fatta schiava del sistema capitalistico di prezzi e mercato¹⁷.

Ma la posizione del Ransom non è così semplice e ingenua come potrebbe sembrare. Egli è anche cosciente di appartenere all'età della tecnica e della scienza, di appartenerci, suo malgrado, anima e corpo. E del resto la poesia che egli tanto ammira, quella dei metafisici inglesi e quelli di T. S. Eliot, è possibile solo in un'età in cui l'equilibrio dei valori è stato rotto a favore di quelli intellettuali. Come si potrebbe pensare a una poesia di quel tipo in un *pueblo* messicano?

Da qui, da questo contrasto di preferenze e repulsioni, derivano molte delle contraddizioni del Ransom — da qui derivano anche il suo tono ironico, il macchinario retorico dietro cui cerca di nascondere le sue idiosincrasie, e i paradossi intellettuali che invano tenta di ridurre a razionalità.

¹⁶ *Awn*, p. 284.

¹⁷ Purtroppo, osserva il Ransom, le missioni bianche e le scuole governative stanno violentemente distruggendo la civiltà degli indiani del Messico, con il pretesto di portar loro la luce e il progresso. Cfr. «The Aesthetic of Regionalism», in *The American Review*, 2 (1934), pp. 172-200.

Nel primo stadio del suo pensiero, in *The World's Body* e in *New Criticism*, il Ransom cerca di dare una spiegazione storica di questi problemi, proiettando sullo schermo della storia, in dialettica successione, quelle che egli ritiene siano le tre attitudini fondamentali della mente poetica (che poi esse corrispondano veramente alla successione degli eventi storici è questione che richiede prove e documenti che il Ransom non ha voglia o non è in grado di mettersi a cercare).

Ci sono, secondo il Ransom, tre periodi diversi e successivi nella storia della poesia: il periodo « pre-scientifico », quello « scientifico » e quello « post-scientifico ».

La poesia « pre-scientifica » è quella che egli chiama anche « fisica » o « femminile ». È la poesia del violino, e non del clavicembalo ben temperato; la poesia del Tennyson, per esempio, o di Edna St. Vincent Millay¹⁸; la poesia del « primo amore », quella del paesaggio. Essa è a base realistica, di un realismo tedioso e poco interessante. Può anche non essere necessariamente « pre-scientifica », in senso cronologico, ma è necessariamente « anti-scientifica ». Il movimento dell'Imagismo, per esempio, presuppone il disgusto per il mondo delle astrazioni scientifiche. Esso consiste in un tentativo di sfuggire alla scienza per mezzo di una immersione nelle immagini. L'errore degli imagisti, tuttavia, secondo il Ransom, sta nell'aver pensato che le immagini da sole siano sufficienti per fare poesia. Ed invece, egli sostiene, non può esserci poesia vera senza idee e costruzioni intellettuali:

Il genere di poesia che ci interessa non è il prodotto di una mente bambina — e neppure deriva da quella eterna giovinezza che c'è in certe donne — bensì dallo sforzo di una mente adulta¹⁹.

La poesia « scientifica », al contrario, presuppone una conoscenza e una familiarità complete col mondo delle idee — essa è essenzialmente (e quella dell'epoca vittoriana ne sarebbe un perfetto esempio) poesia idealistica, allegorica, « platonica ». Il che corrisponde a dire

¹⁸ V. « The Poet as Woman », in *WB*, pp. 76-110.

¹⁹ *WB*, p. IX.

che essa, in ultima analisi, non è poesia affatto, bensì prosa ornamentale.

Anche la poesia romantica, secondo il Ransom, appartiene a questa seconda categoria. La sola differenza fra la poesia dei vittoriani e quella dei romantici è che il platonismo dei secondi è di genere negativo. La poesia romantica nasce dal fallimento e dalla disillusione dell'esperienza scientifica — essa non trova modo migliore per negare la realtà del mondo, se non idealizzandolo. Il Ransom arrischia perfino una spiegazione psicanalitica delle motivazioni del poeta romantico: questi è preda della sua « libido » nascosta, ha un troppo « scarso equipaggiamento di coraggio animale », un « adattamento alla realtà » insufficiente, e una persistente tendenza ad evadere²⁰. I prototipi del poeta romantico, secondo il Ransom, sono lo Shelley e il Wordsworth. Lo Shelley, per esempio, se accettiamo la interpretazione del Ransom, a volte cerca la sua propria immagine nella natura (nel qual caso agisce da persona sentimentale), altre volte vi cerca un'illuminazione morale (nel qual caso agisce da moralista): in entrambi i casi egli cerca nella natura « ciò che la natura non è in grado di dargli »²¹. Dello stesso tipo è, a un dipresso, secondo il Ransom, la poesia dello Shakespeare, che viene così ad essere una delle vittime più illustri della sua dottrina poetica²².

Infatti il Ransom è convinto che la vera poesia debba esprimere non tanto i sentimenti e le idee del poeta, quanto le qualità dell'oggetto che il poeta intende rappresentare. I soli sentimenti che egli ammette come legittimi nel poeta sono l'amore per il mondo e la risoluta volontà di costruire uno schema formale perfetto e tale

²⁰ Il vocabolario psicanalitico qui usato è prova che l'interesse del Ransom per quella disciplina è di vecchia data (infatti, già nel 1924 si può trovare una sua recensione ad un libro del Freud: cfr. « S. Freud-Group Psychology », in *Saturday Review of Lit.*, 4 ott. 1924, pp. 161-162). Tuttavia soltanto più tardi la psicanalisi assumerà una parte importante nelle dottrine del Ransom.

²¹ L'attitudine del Ransom verso Shelley e Wordsworth non è di completo rifiuto. Specialmente per quel che riguarda Wordsworth, le idee del Ransom hanno subito una notevole evoluzione: cfr. *WWN* (1950).

²² Anche la condanna di Shakespeare, malgrado le accuse d'essere un « dilettante » e di scrivere con « prodigiosa facilità » (una qualità negativa, quest'ultima, secondo gli *standards* del « New Criticism ») e di voler « strafare », non è assoluta. E anche per i giudizi su Shakespeare gli anni più recenti hanno portato note di moderazione o addirittura di ammirazione.

da catturare i più minuziosi aspetti del mondo e da rivelarli in piena luce. Quando il poeta si applica e riesce in questo intento, allora abbiamo la poesia matura, «mascolina» e «post-scientifica». L'elemento che agisce da catalizzatore nella complicata operazione che riunisce i diversi elementi dialettici dentro la sintesi della «poesia scientifica», è la memoria. Infatti il poeta vero, attraverso la memoria, ritorna a godere di tutte le ricche percezioni offertegli dall'esperienza scientifica — ma non si ferma lì. Egli non ha più alcun interesse a migliorare o idealizzare il mondo, vuole soltanto conoscere il mondo più addentro, conoscerlo nella sua pienezza, e realizzarlo dentro di sé:

I poeti veri non sono come i romantici, che van ripetendo ciò in cui essi vorrebbero ma non riescono più a credere. Piuttosto, essi sono quelli che si rendono conto come le strutture tecniche entro cui gli scienziati catturano il mondo non sono così sufficienti, poiché non lasciano il giusto posto ai particolari che son parte costitutiva della ricca corposità del mondo²³.

Memoria e tecnica sono i due elementi indispensabili che, secondo il Ransom, costituiscono la poesia «post-scientifica». Le idee contano soltanto come stimoli per mettere in moto l'intero meccanismo (infatti, mentre il poeta «scientifico» bada a trasformare la poesia in idee, il vero poeta, con procedimento contrario, bada a trasformare le idee in poesia). Il ruolo della tecnica nel processo poetico viene così ad essere estremamente diverso da quello della tecnica nel processo scientifico. Esso è piuttosto simile al ruolo del rito liturgico nella vita religiosa o a quello del codice di belle maniere nella vita sociale. Infatti, mentre lo scopo della tecnica scientifica è l'efficienza, quello della tecnica poetica è il ritegno. Essa serve ad allontanare l'oggetto osservato dalla presa diretta del poeta, costringendo quest'ultimo a procedere per la via più lunga e tortuosa. Il vero poeta, così: tiene l'oggetto davanti ai suoi occhi per un tempo assai lungo, finché il contenuto sfuggente, ignorato dall'intelletto, ritorna e impregna di sé il mondo una volta ancora. I poeti meno zelanti invece osservano l'oggetto

²³ *NC*, p. 43.

per un minuto soltanto e ne afferrano il primo particolare che capita sotto lo sguardo²⁴.

Il Ransom ha un grande e forse eccessivo rispetto per gli aspetti tecnici del dettato poetico: le inversioni, i tropi, le metafore. Essi, secondo lui, « non spalmano di burro il nostro panc, e ritardano il momento di mangiarlo »²⁵.

Il più importante fra gli strumenti della tecnica poetica, nell'opinione del Ransom, è la metafora, e specialmente il tipo di metafora usato dai poeti metafisici inglesi, il *conceit*, che è una metafora esplorata in tutte le sue possibili implicazioni:

La metafora è come una seconda poesia, introdotta nella poesia principale, a complicarla; così come, nella teoria tolemaica, gli epicicli complicavano il gioco ordinato delle orbite celesti²⁶.

A questo punto, con una certa disinvoltura, il Ransom ricorre alla terminologia di I. A. Richards, per definire la metafora un *vehicle* che serve a introdurre un contenuto nuovo e irrilevante dentro a un *tenor*:

Tenor significa inclinazione, tendenza, avanzamento dritto e sicuro... Un avanzamento che è come il lento camminare di un pedone. Ma se a un certo punto noi abbandoniamo il cammino per affidarci a un *vehicle*, noi ci comportiamo come un pedone che si è procurato un passaggio su una automobile. Una situazione fortunata, senza dubbio, contro la quale c'è solo una riserva da farsi — ed è che l'automobile non è diretta nel nostro senso, ma bensì lungo una via secondaria e perpendicolare alla nostra. Così stando le cose, noi potremo godere della bella scarrozzata, ma dovremo chiedere d'essere riportati di nuovo e dopo breve tempo sulla strada principale, non lontano dal punto dove l'avevamo abbandonata²⁷.

Il Ransom razionalista, evidentemente, non può permettere al Ransom sentimentalista di farsi una scarrozzata senza che ci siano punti di riferimento e una garanzia sicura di ritorno. Quel che egli richiede in una metafora è una base sicura di « verosimiglianza », un

²⁴ « The Making of a Modern: The Poetry of M. O'Donnell », in *Southern R.*, I (1935), p. 867.

²⁵ *WB*, p. 31.

²⁶ *NC*, p. 77.

²⁷ *Ibid.*, p. 73.

«fondamento letterale». La poesia, egli dice, a qualsiasi livello, «deve avere un senso almeno altrettanto consistente della prosa». Queste sono appunto le caratteristiche delle metafore usate dai poeti metafisici, e queste, purtroppo, non sono le caratteristiche delle metafore di Shakespeare. C'è qualcosa di soprannaturale e miracoloso nelle metafore dei metafisici. Esse scaturiscono da una identità, scoperta per caso, fra due cose. Una identità che è necessariamente parziale, ma che i poeti metafisici si adoperano arditamente a rendere completa e convincente. Tutto questo invece manca in Shakespeare. Come pure manca in Shakespeare, se messo a confronto con i metafisici, la cura della forma, la tendenza a costruire strutture armoniche e ordinate:

La poesia di Shakespeare assomiglia all'arte del paesaggio: essa pervade ogni cosa, riducendola a un tono medio dominante. L'architettura, al contrario, articola ogni oggetto, anche la pietra più insignificante, trovando un posto per esso nella sua struttura ordinata. Elaborando la metafora ancor meglio, si può dire che la poesia di Shakespeare non è tanto come il muro o il tempio, quanto piuttosto come l'edera che mollemente vi si arrampica e che in qualche modo riesce perfino ad oscurarlo²⁸.

I sonetti di Shakespeare, dice il Ransom, difettano di organizzazione logica e metrica. Shakespeare era un artefice poco scrupoloso e non era passato attraverso una severa disciplina scolastica. Messa a confronto con quella di Donne, la sua poesia appare suggestiva sì e piena di associazioni immaginose, ma non sufficientemente sottoposta al controllo della mente. È una poesia romantica, basata su false armonie musicali anziché sulla precisione intellettuale — una poesia che si ispira alle emozioni più che ad una reale conoscenza del mondo.

Le idiosincrasie del Ransom affiorano qui assai chiaramente. Si veda, ad esempio, quel che egli ha da dire a proposito di due famosi versi shakespeariani:

...those boughs which shake against the cold,
bare ruined choirs, where late the sweet birds sang²⁹.

²⁸ *WB*, p. 282.

²⁹ W. SHAKESPEARE, *Sonnet LXXIII*. Può essere interessante paragonare il com-

L'aggettivo « sweet », riferito agli uccelli, urta particolarmente la suscettibilità del Ransom; egli ci vede una spia sentimentale e una deviazione pericolosa, una incoerenza, rispetto al preciso gioco strutturale delle immagini³⁰.

Come appar chiaro da questo esempio, il Ransom non si perita di entrare nel corpo stesso della lingua poetica ad enucleare parole o immagini, per poi esaminarle e misurarle, così isolate, alla luce dei particolari criteri della sua poetica: emozionalismo, ardittezza intellettuale, precisione strutturale, ecc.

Un procedimento abbastanza arbitrario, come ognuno può vedere. Ancor più arbitrario tale procedimento diviene poi quando il Ransom applica quello che è il criterio centrale della sua critica: la distinzione, cioè, nell'interno di una poesia fra gli elementi strutturali (*structure*) e quelli contestuali (*texture*). Allo stesso modo che il Ransom è regionalista in politica e dissociazionista in psicologia, egli è anche sezionalista e frammentista in poesia. Secondo lui, non ha senso mettersi a cercare gli elementi che danno unità e organicità ad una poesia. Anzi è compito del critico separare o anche divaricare i diversi componenti: poiché essi, per la loro stessa natura, non fanno un insieme omogeneo, non si comportano, cioè, come un composto chimico (il sale, ad esempio, in cui gli atomi di Sodio e di Cloro non entrano come elementi separati, ma anzi, fondendosi, danno origine a un nuovo elemento con nuove caratteristiche), piuttosto si comportano come una soluzione meccanica (una limonata, ad esempio, in cui gli ingredienti acqua e limone conservano le loro proprie qualità e caratteristiche).

Non è difficile rendersi conto di quel che il Ransom vuol dire quando afferma che una poesia è una « logical structure » accompa-

mento del Ransom con quello di W. EMERSON allo stesso verso: *Seven Types of Ambiguity*, London, 1930, pp. 2-3.

³⁰ Il giudizio del Ransom su Shakespeare ha suscitato le proteste di A. MIZENR (« The Structure of Figurative Language », in *Southern Review*, 5 (1940), pp. 732-733) e di CLEANTH BROOKS (*The Well Wrought Urn*, New York, 1957, ma la prima ediz. è del 1947, p. 248). Già si è detto che il Ransom ha più tardi cambiati notevolmente i suoi giudizi su Shakespeare: cfr. l'analisi dell'orazione funebre di Antonio in *Julius Caesar*, in *PFA* (1947), o le interpretazioni di alcuni passaggi di *A Midsummer Night's Dream* e di *Hamlet* in *PFC* (1947), o anche il saggio sulla lingua di Shakespeare (« On Shakespeare's Language ») in *PE*, pp. 116-134.

gnata da una « local texture ». Egli ricorre a tutta una serie di similitudini per spiegare il suo assunto. Un componimento poetico, dice, è come una casa, in cui i muri, le travi, le tavole, il gesso rappresentano gli elementi strutturali, mentre l'intonaco, la carta da parato, la tappezzeria rappresentano gli elementi contestuali. Oppure una poesia è come una torta natalizia, imbottita di tutte le leccornie che riesce a contenere. Oppure ancora essa può venir paragonata a un albero di Natale. C'è l'albero, forte e diritto, e ci sono i doni e gli ornamenti fitti fra i rami:

L'albero sta dritto: noi siamo sicuri che gli accessori non lo faranno crollare. E immediatamente ci rendiamo anche conto della qualità e del numero degli accessori, e intuiamo che l'oggetto tutto è grande e magnifico, e già pregustiamo l'avventura di esplorarne tutti i particolari³¹.

Un altro paragone ancora: il lettore di una poesia è come un turista in visita alla Bretagna. Egli percorre il paese seguendo un itinerario prefissato e armato di un buon senso d'orientamento:

Il turista non visita alcuna regione secondaria, come ad esempio quella di St. Malô, senza collocarla, in scala, sulla sua pianta. È molto probabile, poi, che durante la sua visita egli abbia alcune esperienze interessanti, magari collegate con un'area ancor più limitata, come il molo, una chiesa, un caffè. Quando poi egli avrà completato il suo viaggio, un mese più tardi, e riesaminerà le sue note e le sue piante, si troverà ad avere accumulato un gran numero di impressioni, ognuna delle quali avrà un suo riferimento spaziale e temporale. E ognuna delle impressioni potrà anche essere considerata come un'impressione della Bretagna... Soltanto che quello che il nostro turista aveva visto sul molo non era esattamente una caratteristica della Bretagna, bensì quella di un molo in una città della Bretagna³².

L'invito che il Ransom avanza in tono perentorio, insomma, a critici e lettori di poesia è quello di non considerare la poesia come unità, bensì di vederla come un aggregato inorganico di elementi diversi. E il compito del critico, secondo il Ransom, è proprio quello di esplorare i vari elementi, separarli e anatomizzarli. Il destino della

³¹ *Ann.*, pp. 294-295.

³² *Ibid.*, p. 298.

poesia, allora, finirà coll'essere non molto dissimile da quello della povera Miss Gee di cui parla W. H. Auden:

They hung her from the ceiling,
Yes, they hung up Miss Gee;
And a couple of Oxford Groupers
Carefully dissected her knee³³.

Pur fra tanta polemica contro la scienza e la tecnica, non si può, a questo punto, fare a meno di sentire tintinnare dentro la pagina del Ransom cesoie, forcipi, lime e trincianti.

Secondo il Ransom, quattro sono le parti costituenti principali di un componimento poetico: la struttura e il contesto semantici, e la struttura e il contesto fonici:

Considerata da un certo punto di vista, una poesia è un complesso semantico, e come tale ha due tratti costitutivi: una struttura logica e un contesto. Da un altro punto di vista, essa è un complesso sonoro, e come tale ha due altri tratti costitutivi, paralleli ai primi: una struttura metrica e un fraseggio musicale³⁴.

Il Ransom attribuisce grande importanza al metro. Secondo lui, il metro assolve due funzioni diverse in poesia: anzitutto, esso provoca l'arricchimento della struttura logica, introducendo appropriati significati contestuali; inoltre, esso fornisce uno schema sonoro (ma lo schema deve essere tale da invitare il lettore ad accettare, o perfino ad attendere, un certo numero di variazioni entro il modello di base). L'intero meccanismo, così come è concepito dal Ransom, risulta essere piuttosto complesso. La composizione di una poesia, secondo lui, è un lungo esercizio verbale alla ricerca di un linguaggio che possa allo stesso tempo accontentare il senso ed il metro:

Una perfetta costruzione metrica è poco probabile che faccia senso.. Allo stesso modo una perfetta costruzione semantica è poco probabile che rispetti il metro³⁵.

³³ W. H. AUDEN, *Collected Poetry*, New York, 1945, p. 231.

³⁴ *NC.*, p. 268.

³⁵ *Ibid.*, pp. 297-298.

Il Ransom è un paladino risoluto del verso tradizionale. Egli ritiene che il verso libero non possa fornire quegli stimoli e quei controlli che sono indispensabili nell'esperienza poetica.

Poco chiaro, invece, è il suo pensiero per quanto riguarda la funzione degli elementi musicali ed eufonici in poesia. A volte egli sembra disprezzare ogni musicalità, ritenendola una spia della rilassatezza e della superficialità della poesia romantica. Altre volte, sembra giudicare positivamente gli elementi eufonici del componimento poetico, anche se è incerto se classificarli fra gli elementi contestuali o fra quelli strutturali:

L'eufonia è una specie di estremo affinamento contestuale nell'ambito della dimensione fonica di una poesia... Affinare il contesto (*texture*) significa smussarne gli angoli, renderlo meno rilevato, soffocarne le caratteristiche troppo accentuate, e insomma armonizzarlo meglio con la struttura generale della poesia³⁶.

Quel che il Ransom combatte senza incertezze e con estrema decisione, invece, è l'opinione assai comune che gli effetti fonici in una poesia possano essere « espressivi » di per sé, possano cioè offrire sonorità che « assomigliano » o in parte « sono » o almeno « suggeriscono » l'oggetto che viene rappresentato. Questa opinione, dice il Ransom, è totalmente ingannevole. Non c'è parola, egli aggiunge, che possa « rassomigliare » in modo consistente all'oggetto a cui si riferisce. Basta introdurre, ad esempio, una piccola variazione in un verso come:

the murmuring of innumerable bees

facendolo diventare:

the murdering of innumerable beeves

perché il mormorante effetto onomatopico, che noi avevamo colto nel primo verso, si dissolva completamente. Eppure le caratteristiche fonetiche del secondo verso sono quasi completamente identiche a quelle del primo³⁷.

³⁶ *Ibid.*, p. 326.

³⁷ *WB.*, pp. 95-97. Cfr. le obiezioni di R. WELLES e A. WARREN, in *Theory of Literature*, New York, 1956 (ma la prima ediz. è del 1942), pp. 150 e 286.

Secondo il Ransom, insomma, una poesia è il risultato di una combinazione di natura inorganica, e di caratteristiche quasi miracolose, fra le proprietà semantiche e quelle fonetiche del linguaggio. Prese ciascuna di per sé, tali proprietà non hanno nessun interesse — occorre sempre che esse vengano combinate, mediante un procedimento che assomiglia molto alle soluzioni e agli intrugli avventurosi dell'alchemista.

La speranza del Ransom in interventi fatali e miracolosi, è quella che giustifica la sua ricerca di una poesia di qualità spesso opposte e contrastanti, come un contesto ricco di metafore combinato con una struttura rigida e ordinata. Solo che i miracoli sono altrettanto rari, quanto le rondini di gennaio — ed ecco allora che il Ransom certe volte si mette alla ricerca di composizioni perfettamente architettate, mentre altre volte si accontenta di assaporare finenze e rarità particolari.

Se si guarda tuttavia agli scritti del Ransom nel loro insieme, è facile vedere che le sue preferenze vanno alle qualità strutturali più che a quelle contestuali del linguaggio poetico (e questo sia detto a correggere il giudizio assai diffuso di un Ransom estetista e degustatore di frammenti lirici). Quel che importa per il Ransom, infatti, non sono tanto le impressioni del turista che visita St. Malô, e neppure le possibili note di colore locale raccolte sul molo della cittadina; quel che importa per lui è la mappa del turista, una mappa ben disegnata e, se possibile, in rilievo:

La natura è quasi totalmente *texture*, composta com'è di una moltitudine di forme che la rendono quasi informi. Il problema più difficile che si presenta all'artista è infatti, con tutta probabilità, quello di ritrovare strutture adatte a catturare e dar forma alle *textures*³⁸.

Il Ransom ripete con insistenza che non ci può essere vera poesia senza una adeguata struttura logica. La maggiore debolezza della poesia di T. S. Eliot, secondo lui, sta appunto nel fatto che a volte essa resta amorfa, e i frammenti stupendi non trovano un'organizzazione strutturale sufficiente:

³⁸ NC., p. 249.

Io ho sempre pensato che *Prufrock* e *Gerontion* siano le composizioni più riuscite di Eliot, perché esse sono anche le meglio costruite³⁹.

E se un poeta è tanto ardito da usare *textures* strane ed esotiche (come è il caso delle simbologie bizantine di Yeats), ebbene — sostiene il Ransom — egli deve essere ancor più ardito nel cercare strutture metriche e logiche tali da rendere quel contesto accettabile al lettore⁴⁰.

Nel complesso, la concezione che il Ransom ha della forma poetica, sembra essere notevolmente intinta di materialismo. Spesso egli volge la sua attenzione esclusivamente agli strumenti e alle tecniche poetiche, considerandoli in sé, e non come mezzi per esprimere emozioni o pensieri. Anzi, alle volte un tale interesse materiale per la forma diviene ossessivo, e allora il critico parla di « strategie » poetiche e del « gioco » della composizione.

Una tale attitudine può facilmente essere sottoposta a procedimento critico: si può accusare il Ransom di eliminare violentemente dal campo degli studi letterari ogni ricerca storica biografica psicologica o etica — di subordinare ogni cosa all'attenzione minuta ed ostinata per il testo poetico in sé, per la sua organizzazione formale, per le metafore e i giochi verbali che lo compongono. Criticabile è anche la distinzione fra *textures* e *structures*, che spinge ad anatomizzare arbitrariamente il tessuto stesso del linguaggio poetico.

Ma non bisogna dimenticare che sono proprio queste le idee del Ransom che più hanno influito sulla critica statunitense degli ultimi vent'anni, e che spesso vi hanno influito in modo positivo. Poiché quando il Ransom entrò nell'agone critico, il mondo letterario americano, così fertile di opere creative, era in uno stato di notevole confusione nel campo delle attività critiche. Esisteva una critica accademica ed erudita, che in un certo senso non era critica affatto, poiché si fermava alla soglia dell'opera d'arte, limitandosi a fornire i materiali storici e filologici che potessero aiutarne la comprensione. Esisteva anche una critica militante, su cui molto avevano influito

³⁹ « The Inorganic Muses », in *Kenyon Review*, 5 (1943), p. 295.

⁴⁰ Cfr. « The Irish, the Gaelic, the Byzantine », in *Southern Review*, 7 (1942), pp. 517-546. Questo su Yeats è uno fra i migliori saggi critici del Ransom.

le dottrine marxiste — una critica piena di vitalità e di buoni propositi, ma che finiva spesso col promuovere il più crudo contenutismo. Il pericolo, d'altra parte, cui andavano incontro i « nuovi critici » del tipo di Ransom, era che, reagendo contro una critica esclusivamente contenutistica, essi finissero col praticare una critica esclusivamente formalistica, ampliando in tal modo il divario fra contenuto e forma, anziché chiuderlo. E c'è da dire che sia il Ransom che i « New Critics » non evitarono tale pericolo, cedendo, come fecero spesso, a pure escrcitazioni formali e a vane acrobazie esegetiche (non sorrette, tra l'altro, dalla necessaria preparazione filologica). I difetti della « Nuova Critica », pur fra l'entusiasmo dei consensi iniziali, divennero sempre più palesi, man mano che passarono gli anni e, secondo una vicenda storica non insolita, finirono coll'accentuarsi, invece che correggersi. Oggi, a vent'anni dal suo sorgere, la « Nuova Critica » è in crisi, e c'è il pericolo che anche tutto quel che di positivo essa arrecò alla critica letteraria americana, finirà coll'essere distrutto. A onore del Ransom, bisogna dire che egli si rese conto assai presto dei pericoli cui andava incontro la « Nuova Critica » e che cercò di correre ai ripari. Che egli non sia riuscito a trovare una via d'uscita, che la sua ricerca affannosa sia rimasta inconcludente, è purtroppo un dato di fatto. Ciò però non ci esime dal riconoscere che il Ransom, più che altri « New Critics » dotato di grande intelligenza e di forti capacità intuitive, abbia visto chiaramente che ci si stava dirigendo verso un pericoloso *cul-de-sac*.

4. Nel 1947 il Ransom pubblicò sulla *Kenyon Review* due saggi in cui espresse la sua insoddisfazione per i risultati ottenuti dalla « nuova » scuola critica e propose una versione modificata delle sue teorie⁴¹. I risultati raggiunti, egli ammise, erano notevoli, ma non sufficienti perché fondati su troppo deboli basi psicologiche:

Le fortune della « Nuova Critica » sono dovute soprattutto alla miglior comprensione della natura del linguaggio poetico, che essa ha portato con sé. Ma bisogna tener presente che anche la vecchia critica si è

⁴¹ Cfr. *PFA* e *PFC*.

rinnovata nel frattempo, promuovendo soprattutto studi e ricerche di psicologia ⁴².

Il Ransom, eternamente alla ricerca di una teoria poetica soddisfacente, si rivolse allora alla psicologia (il che poi vuol dire, alla psicanalisi), quasi a rimettere equilibrio fra i diversi campi di interesse. Naturalmente lo spostamento di accento dalla linguistica alla psicologia non avvenne senza dubbi e tentennamenti. Il Ransom stesso a un certo punto cercò di giustificarlo come dovuto a pure ragioni strategiche. Scrisse infatti in una lettera a R. W. Stallman:

I miei saggi più recenti dimostrano, è vero, un cambiamento di tattica, ma non un rovesciamento. Io sono pronto anche adesso a sostenere che l'esperienza poetica è diversa da quella morale o da quella utilitaria (quest'ultima, per esempio, quale è rappresentata dalla parafrasi). Soltanto che ora io vado chiedendo a me stesso: che cosa significa propriamente esperienza poetica? In altre parole: quale è la ragione dell'interesse dell'uomo per la bellezza? E non posso fare a meno di pensare che ci sia una forza innata e organica nell'uomo che lo spinge verso la bellezza ⁴³.

Il mettersi alla ricerca dello stimolo e delle facoltà psicologiche che sono alla origine delle attività poetiche dell'uomo, implica però un cambiamento notevole nell'ambito della poetica del Ransom, più di quanto lui stesso non voglia ammettere. Implica infatti trascurare almeno in parte il testo poetico in sé, e concentrare l'attenzione del critico anche sulla psicologia del poeta creatore e su quella del lettore. A un certo punto il Ransom stesso volle ammettere l'importanza e la portata del cambiamento:

I critici di poesia sembra si siano accontentati di assaporare l'esperienza amorfa che nasce dalle opere poetiche così come loro le interpretano. Così facendo essi si precludono la possibilità di trovare quale sia l'elemento che dà significato e rilievo alla poesia e che suscita l'interesse umano del lettore... In un'età di eccezionali risultati critici, noi abbiamo finito, in un modo o nell'altro, coll'arrivare rapidamente a una *impasse* imbarazzante... Quanto sembra lontano l'entusiasmo con cui, venti anni fa,

⁴² PFA, p. 440.

⁴³ R. W. STALLMAN, «J. C. RANSOM: a Checklist», in *Sewanee Review*, 56 (1948), p. 458.

alcuni di noi offrivano un nuovo trattato su « come capire la poesia »⁴⁴... Le innovazioni di allora erano importanti ma non complete⁴⁵.

Ma queste sono parole scritte nel 1952, quando il Ransom si era reso ancor meglio conto delle deficienze della « Nuova Critica », e quando anche i « giri di valzer » con la psicanalisi si erano dimostrati eccitanti ma non sufficienti.

Al tempo dei saggi del 1947-48, il Ransom non aveva abbandonato, naturalmente, la sua teoria secondo cui il discorso poetico è fatto di emozioni provocate e introdotte dagli schemi logici per dare spessore e profondità alla rappresentazione del mondo. E neppure aveva abbandonato la distinzione tra *structure* e *texture*. A quel punto però la psicanalisi gli offrì il destro di spiegare meglio in cosa consistesse la *texture*.

Secondo la nuova interpretazione, il contesto poetico è costituito soprattutto da oggetti « preziosi » che hanno una particolare « sostanza » e un particolare valore « affettivo ». La psiche umana (o, se usiamo, come fa il Ransom, il vocabolario freudiano, *l'id*: vale a dire la parte inconscia della psiche, contrapposta all'*ego*, che ne costituisce la parte conscia) a volte sviluppa un particolare « amore spontaneo », una « fissazione », un « attaccamento sentimentale », per certi oggetti naturali. Si tratta di un attaccamento cieco, inteso esclusivamente come ricerca di piacere, e non collegato con nessuno scopo utilitario. Un attaccamento istintivo, come lo è ogni attività dell'*id*:

Ma *l'id* è situato nel profondo dell'organismo psicologico, ed è cieco, e non sa come soddisfare i desideri che si sviluppano in esso sotto gli stimoli del mondo esterno. Ecco perché *l'id* si è procurato un rappresentante, un agente incaricato di prender cura dei suoi affari pubblici, l'*ego*... Tutto va bene, finché un comportamento insolito indica all'osservatore che un impulso sta manifestandosi, proveniente dal profondo dell'*id*, e tale che l'*ego* non è in grado di controllare⁴⁶.

⁴⁴ Il Ransom accenna qui al fortunato libro di R.P. WARREN e C. BROOKS, *Understanding Poetry*, New York, 1938.

⁴⁵ « Poets and Flatworms », in *Kenyon Review*, 14 (1952), pp. 157-58.

⁴⁶ PFC, pp. 654-655.

Ora, è noto che Freud stesso, e i Freudiani dopo di lui, sono rimasti incerti se riconoscere le pretese dell'*id* e garantirgli libertà di azione nei suoi conflitti coll'*ego* (come sostiene la scuola biologica), oppure se negare tali diritti in base a ragioni di equilibrio psicologico (come sostiene la scuola sociologica). Il Ransom, che ha voluto collegare la poesia con l'attività dell'*id*, non può fare altro, se vuol salvare i diritti della poesia, che schierarsi con la scuola biologica. L'*id*, egli dice, è una parte inclinabile dell'uomo e il negarne la libera attività è come privare l'uomo di una parte della sua vita e ridurlo a un puro meccanismo sociale. Ma il Ransom si rende anche conto dei pericoli insiti nelle sue dottrine psicologiche: il ridurre la poesia a un'attività istintiva, il farne una ragione di equilibrio fra le facoltà psichiche dell'uomo, porta con sé inevitabilmente atteggiamenti edonistici.

Un tentativo di evitare l'edonismo è rappresentato appunto dalla spiegazione, di vaga intonazione teleologica, che il Ransom dà dell'origine della poesia — cercando di inscrivere tale origine in quella ancor più remota e misteriosa dell'intero genere umano:

È come se il Creatore, una volta terminata l'opera della creazione delle specie, e volendo incoraggiare il giovane Adamo che si avventurava nella sua carriera terrena, pronunciasse queste parole, nella lingua di Mosé: *Tu avrai dominio sulla terra e su tutto ciò che è sopra la terra; ma pur governando le cose a tuo piacere, tu non potrai evitare di amarle, poiché tu fosti creato dalla polvere*⁴⁷.

Il ricorso a toni di religioso mistero non salva però il Ransom dal cadere nell'edonismo. E del resto la tendenza edonistica salta fuori ancor più evidente quando egli sposta la sua attenzione dal meccanismo psicologico della creazione poetica a quello del suo godimento:

Ritengo che i critici della mia generazione abbiano mostrato particolarmente — se non tutti, molti di essi almeno — le loro debolezze, quando si sono mostrati incapaci di intendere, o soltanto di intuire, i bisogni emozionali che spingono il pubblico a leggere poesie. Non voglio dire, con questo, che non sia intervenuta alcuna misura di passione nel

⁴⁷ *Ibid.*, p. 657.

modo con cui i critici stessi hanno accolto la poesia ma mi sembra che sia stata soltanto una passione per le forme, per la pirotecnica del linguaggio, o per altre cose altrettanto insignificanti. E invece i lettori sanno che la passione comunicata dalla poesia deve essere qualcosa di più vitale e importante... Il linguaggio della poesia non esprime solo significati manifesti, ma anche significati latenti... e sono questi ultimi che danno alla poesia quel particolare potere che ci trascina verso la sanità spirituale e la felicità... La poesia e il romanzo ci trasportano in un mondo immaginario, che appare sotto forma di un mondo primitivo, non costituito tanto da idee intellettuali, quanto e più da affetti spontanei e naturali... L'occasione emotiva della creazione poetica è fornita da certi oggetti o gruppi di oggetti che hanno un particolare rilievo e che inducono particolari reazioni dentro di noi. L'importanza umana dell'opera d'arte sta nel fatto che essa « tocca il cuore ». Essa è rappresentata appunto da un'esperienza che è massiccia, deliziosa, tonica... Il suo clima è come un'alterazione nel clima stesso della nostra vita: come un passaggio dal freddo al caldo, il passaggio a un clima che ci soddisfa di più... L'oggetto familiare [uno *stock object*] già tante volte da noi incontrato durante la nostra vita sentimentale (la mamma, ad es., o un figlio, un coniuge, un gruppo sociale, la patria, Dio...) ...Oppure esso può essere un oggetto « collaterale », che magari incontriamo incidentalmente, ma abitualmente, nel corso della nostra esistenza: una quercia lungo un sentiero, o un paesaggio naturale. Questi sentimenti si formano inconsciamente e spontaneamente in noi e, quando sono formati, provocano reazioni rapide e irriflesse. Un tale comportamento non viene approvato, naturalmente, dall'intelletto quando esso raggiunge quello stadio di sviluppo che lo induce a voler impadronirsi del potere e imporre il suo « metodo scientifico » sempre più ampiamente. Ma la poesia sostiene quei sentimenti e si nutre di essi, e li investe di autorità pubblica, e autorizza un modo di procedere che è tanto persistente quanto è primitivo e irriflesso ⁴⁸.

Queste parole, scritte nel 1950, dimostrano che a quel tempo il Ransom aveva già percorso un lungo cammino da quando aveva abbandonato gli interessi esclusivamente linguistici e formali delle sue prime dottrine. Ora anche la psicanalisi (che è qui tuttora presente con certi concetti terapeutici come quello di « sanità spirituale » o di « esperienze toniche ») non tiene più il campo in modo esclusivo. Elementi derivanti dalle diverse discipline sociologiche o etnologiche si sono fatti avanti alla loro volta. In un senso assai generale, si può

⁴⁸ *UF*, pp. 201-203.

dire che il Ransom si è mosso lentamente dalla compagnia dei « New Critics » per avvicinarsi a critici più eterodossi e versatili come K. Burke⁴⁹.

5. È difficile dire se le nuove avventure nei diversi campi delle scienze pratiche abbiano avuto un effetto utile o chiarificatore sulla teoria poetica del Ransom. Anzi, è piuttosto certo che esse non lo abbiano avuto (anche se si può sostenere che esse hanno avuto un effetto favorevole nella sua critica pratica, dandole maggior ampiezza di respiro). Tuttavia esse sono state testimonianza dell'insoddisfazione del Ransom per le dottrine strettamente formalistiche già predicate da lui e dai suoi amici. Ad ogni modo, tante e così irrequiete avventure non hanno prodotto alla fine una poetica coerente e sistematica, anzi, si può dire che la relativa coerenza iniziale (che pur era molto unilaterale) si è più tardi persa in una selva di contraddizioni, compromessi e pentimenti. E l'immagine generale che si ricava dalla lettura, tutt'altro che facile, degli ultimi scritti del Ransom, è quella di un brillante e intelligente manipolatore di concetti filosofici, sociologici e psicologici.

In generale, comunque, si può dire che, per quel che riguarda le specifiche dottrine di poetica, il trasferimento di accento da elementi linguistici ad elementi psicologici, ha portato con sé la sostituzione della *texture* alla *structure* come elemento essenziale e centrale nell'interesse del critico.

Naturalmente il Ransom non ha abbandonato la sua vecchia opinione, secondo cui il linguaggio poetico è un composto inorganico di elementi intellettuali e affettivi. Ma ora è proprio nel corpo stesso degli elementi affettivi che egli tenta di scavare sempre più in profondità, per analizzarne il ricco ed intricato tessuto:

Quindici anni fa circa espressi l'idea che il componimento poetico fosse costituito da una impalcatura logica, cioè una *structure*, e da una *texture*, le cui caratteristiche fossero solo parzialmente rilevanti rispetto alla for-

⁴⁹ In una recensione al libro di S. HYMAN, *The Armed Vision*, cit., il Ransom scrisse in modo assai significativo: « forse il tipo di critico di cui c'è bisogno oggi dovrebbe essere una combinazione fra Blackmur e Burke »: « The New Criticism », in *Kenyon Review*, 10 (1948), p. 687.

ma logica e allo scopo della poesia. La mia concezione della *texture* specialmente ha suscitato forti proteste; la verità è che anch'io, non appena l'ebbi formulata, mi accorsi quanto il mio fosse stato un modo piatto e inadeguato di descrivere quella parte della composizione poetica che è così vivida e così facile a percepirsi, che si è portati a identificarla con l'essenza stessa della poesia⁵⁰.

Sono parole del 1955 ed esprimono ancora una volta il disagio del Ransom per le sue stesse teorie, e la volontà di rivederle dalla base. Una revisione del concetto di *texture* la si può trovare, per esempio, nel saggio su Wordsworth (1950), là dove egli cerca di fare un nuovo elenco degli strumenti tecnici del linguaggio poetico. Fino ad ora, come abbiamo visto, la sua attenzione era andata soltanto al metro e alla metafora. Ora la lista viene ampliata a contenere quattro elementi essenziali: 1) termini singolari, o *spreaders* (diffusori), vale a dire « vocaboli e frasi che esplorano la viva concretezza degli oggetti o degli eventi, anche se pare esteriormente che assecondino il discorso logico relativo all'uso di tali oggetti »⁵¹; 2) termini distattici, o *rufflers* (scompigliatori), vale a dire inversioni, ambiguità, condensazioni, elisioni, omissioni di legami razionali, ecc... Attraverso l'uso di questi termini, il linguaggio poetico tende a ritornare all'« originale stato caotico della natura... cioè a quello stato in cui ci si deve mettere alla ricerca se si vogliono trovare connessioni logiche »⁵²; 3) termini metaforici, o *importers* (importatori), vale a dire *vehicles* che introducono nuovi contenuti nel *tenor*, col risultato di estendere la massa del contenuto oggettivo e al tempo stesso di irrobustire i nostri sentimenti verso l'oggetto originario; 4) il metro, vale a dire il mezzo che ci permette di « allargare la sostanza poetica rafforzando quei valori fonetici che sono propri del linguaggio indipendentemente dalle sue referenze semantiche »⁵³.

La valutazione positiva di alcuni caratteri stilistici del linguaggio poetico, prima non presi in considerazione (e se si cerca di leggere al di sotto delle immagini colorite del Ransom, si vedrà che si tratta

⁵⁰ *CUI*, p. 559.

⁵¹ *WWN*, p. 505.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*, pp. 505-506.

soprattutto di elementi lessicali e di alcune figure stilistiche), permette ora al Ransom di prendere in considerazione e giudicare positivamente un numero di poeti molto più largo, e per di più comprendente anche poeti che non appartengono alla tradizione metafisica o a quella eliotiana⁵⁴. Man mano che passano gli anni, insomma, il gusto del Ransom si fa meno esigente e più conciliativo:

Una poesia presa in sé è uno degli oggetti più molteplici e complessi che si possano trovare... Venti critici diversi potranno prenderla in considerazione e darle venti giudizi diversi⁵⁵.

Un allargamento di visione lo si ha anche nella nuova descrizione che il Ransom fa delle dimensioni essenziali del linguaggio poetico, non più due dimensioni (*structure* e *texture*), ma tre:

Propongo di considerare il componimento poetico come un'entità realizzante non un solo oggetto poetico, ma tre oggetti al tempo stesso... L'oggetto finale, la poesia, per essere apprezzato pienamente, dovrebbe essere considerato sotto i tre diversi aspetti, uno dopo l'altro. Con ciò non andrà perso il senso e il godimento della poesia come un tutto — perché la economia poetica è tale che la sua essenza può essere colta sistematicamente in tre modi diversi e in tre oggetti diversi. Sia chiaro però...: questi tre oggetti non costituiscono una specie di Santa Trinità, e neppure una triade Hegheliiana — niente di tutto questo!⁵⁶.

Il primo di tali oggetti sarebbe dunque la struttura logica, l'argomento, la trama del componimento. Il secondo sarebbe la grande entità multiforme che si sviluppa irresistibilmente al di sopra, al di sotto e frammezzo la struttura logica. È una comunità d'oggetti, più che un oggetto solo, è in sé un piccolo mondo:

⁵⁴ Una testimonianza dell'allargamento di vedute del Ransom la si trova, per es., in un saggio del 1951 sulla poesia del primo mezzo secolo. Il Ransom ammette di aver sviluppato un gusto troppo esclusivo fino ad allora. Poi dà una lista di quelli che secondo lui sono stati i migliori poeti del Novecento. Ne nomina dieci minori: R. Bridges, W. De La Mare, J. Maschfield, V. Lindsay, W. C. Williams, E. Pound, M. Moore, E. E. Cummings, H. Crane e A. Tate; cinque di media importanza: A. Housman, W. Stevens, W. H. Auden e D. Thomas; e cinque grandi: T. Hardy, W. B. Yeats, E. Arlington Robinson, R. Frost e T. S. Eliot. La scelta e la graduatoria possono essere discusse, senza dubbio, ma bisogna anche ammettere che esse sono sorprendentemente liberali.

⁵⁵ « Why Critics Don't Go Mad », in *PE*, pp. 150-151.

⁵⁶ « Humanism at Chicago », in *PE*, p. 99.

Un piccolo mondo... una versione semplificata del nostro mondo originario, nella sua integrità originaria... Una specie di imitazione dell'antico Paradiso terrestre, dove noi abitavamo in completa innocenza⁵⁷.

Quel che è prodigioso nell'esperienza poetica, è che noi possiamo passare dall'uno all'altro mondo con grande facilità:

Il primo è il mondo affaccendato in cui noi oggi viviamo, e che è nostra intenzione rendere il più bello possibile. L'altro è il mondo in cui crediamo di ricordarci d'aver vissuto, e che non vogliamo dimenticare⁵⁸.

Ma c'è una terza dimensione nel componimento poetico, ed essa è rappresentata dal metro. Si tratta di una dimensione completamente visibile e udibile — e attraverso di essa le parole prendono ciascuna il posto loro assegnato:

Il ritmo del metro avvolge gli altri due oggetti come un'atmosfera, esso è al tempo stesso una costrizione e una benedizione⁵⁹.

Sembra qui di cogliere nelle parole del Ransom una intonazione nuova. Sembra che egli abbia abbandonato la concezione inorganica della poesia e si sia dimenticato della vecchia divisione fra *structure* e *texture*:

Ritengo che i metri siano come imitazioni delle idee Platoniche e che essi, permeando gli altri due mondi, ci permettano di conoscerli *sub specie aeternitatis*⁶⁰.

Ma non si devono prendere quelle immagini di «atmosfera» e di «idee platoniche permeanti la struttura e il contesto poetico» troppo alla lettera. Il Ransom stesso si accorge a un certo momento di aver dato forse una impressione sbagliata del suo vero pensiero, e si affretta a correggerla:

Immaginiamo per un momento che il componimento poetico sia un organismo. Ebbene, allora esso avrà la sua fisiologia. E se vogliamo imma-

⁵⁷ *Ibid.*, p. 100.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 100-101.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 101.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 101.

ginare quali sono i suoi organi principali, credo sia abbastanza considerarne tre: la testa, il cuore e i piedi. Tali organi lavorano tutti e tre nello stesso tempo — eppure è carattere peculiare del nostro organismo che il lavoro totale non risulta dalla fusione, ma semplicemente dalla somma del lavoro individuale e indipendente dei vari organi. Naturalmente una certa cooperazione fra quegli organi è necessaria, altrimenti potrebbero verificarsi soprusi nell'attività di un organo a danno dell'altro: di qui la necessità di raggiungere un compromesso minimo, al di là del quale però ogni organo resta indipendente... Tali organi sono ciascuno intelligente in sé, e ciascuno dotato di parola. Il prodotto del loro lavoro comune è una poesia, composta in una lingua che tre parlanti parlano costantemente e contemporaneamente in un linguaggio diverso e individuale: la testa in un linguaggio intellettuale, il cuore in uno affettivo, i piedi in uno ritmico... Ogni critico ha il diritto e il privilegio di preferire uno dei tre linguaggi, ma egli dovrebbe anche essere invitato a rendersi conto che altri due linguaggi sono usati nel componimento, altrettanto motivati, e pronti ad essere intesi da altri critici⁶¹.

Le espressioni del Ransom sono come sempre colorite, il suo atteggiamento è insolitamente conciliatorio⁶². Eppure è facile scorgere come anche questa sua nuova concezione della poesia sia per molti lati ancora meccanicistica e pluralistica. Egli sembra voler prendere in considerazione con nuova liberalità e comprensione una vasta gamma di forme e di espressioni poetiche. Ma quel che egli cerca in esse, sono ancora e sempre le tracce di un'attitudine psicologica furtiva e bisognosa di giustificazione, di un peccato originale e di una sensibilità dissociata.

Dopo tanto rovello, dopo tante ricerche, sembra insomma che il critico sia sempre al punto di partenza. Con questo non è detto che si debba considerare con sufficienza e disdegno il lavoro del Ransom — anzi bisogna far conto della sua opera infaticabile per

⁶¹ *CUI*, p. 650.

⁶² Un altro aspetto interessante degli ultimi scritti del Ransom, è il crescente interesse per la narrativa. Egli però si schermisce, dicendo a un certo momento che « la sua conoscenza di opere di narrativa è solo casuale », che egli « ha pochissima esperienza di critica del romanzo » (cfr. *UF*, p. 193). Se questo è solo parzialmente vero (basti considerare le molte recensioni di narrativa pubblicate dal Ransom per anni e il saggio giovanile, del 1936, su « The Content of the Novel », in *American Review*, 7 (1936), pp. 301-318), è però vero che la sua teoria del romanzo è scarsamente originale e dipende quasi totalmente da concetti già espressi da Henry James.

rinnovare il gusto e per innalzare il tono della critica americana — né si deve dimenticare che lo stesso svolgimento tormentoso e contraddittorio delle sue dottrine poetiche, può essere insegnamento e monito a chiunque voglia rimettersi a studiare i caratteri, il valore e la funzione della poesia nella vita dell'uomo⁶³.

REMO CESERANI

⁶³ Da quando questo saggio fu scritto, sono apparsi diversi studi sui *Fugitives* e sul Ransom. Ved. particolarmente: *Fugitives' Reunion*, ed. by R. ROY PURDY, Nashville, 1959; L. COWAN, *The Fugitive Group, A literary history*, Baton Rouge, 1959; JOHN M. BRADBURY, *The Fugitives, A Critical Account*, Chapel Hill, 1958, e la mia recensione dei tre libri in «Il Mondo», 30 agosto 1960.