

## LA POESIA DI BRYANT

Il destino di Bryant nella storia della letteratura americana è quello tipico delle figure che un generale consenso e un'ammirazione tranquilla congiunta ad una stima per le sue indubbie qualità artistiche, ha confinato nel limbo della rispettabilità immobile e inalterabile dei minori (e si pensi all'epiteto di 'padre' della poesia americana conferitogli da Vernon L. Parrington).<sup>1</sup> Non che una nuova lettura della sua poesia o una analisi più circostanziata della sua personalità culturale possano portare a rivalutazioni di fondo, ma è certo se non altro che a rileggerlo oggi Bryant può rivelare una personalità più inquieta e che la sua caratterizzazione come poeta può ricevere nuova luce da un confronto con la contemporanea attività di critico, di giornalista, in una parola, d'uomo di cultura.

Già i suoi contemporanei, che accolsero con tanto favore le sue prime, precocissime composizioni poetiche (e basta ricordare l'entusiasmo con cui Richard H. Dana, a proposito di *Thanatopsis*, affermava che nessun poeta sapeva scrivere versi come quelli al di qua dell'Atlantico), ponendo l'accento su quanto di autonomo e di originalmente americano v'era nella sua esperienza poetica, contribuirono a incanalare la discussione critica intorno alla sua opera su quei binari da cui non s'è poi, nella sostanza, mai allontanata: e cioè del nuovo e indipendente uso del modello europeo, della dignità e nobiltà morale della sua ispirazione, della perfezione del suo stile, dell'oculattezza ritmica del suo verso e via dicendo. E la ragione, almeno per i suoi contemporanei, era evidente: un'esigenza di auto-

1. Cfr. VERNON L. PARRINGTON, *Main Currents in American Thought*, New York, 1958, vol. II, p. 239.

nomia culturale, di una prima, impetuosa e appassionata, affermazione di esistenza non solo come ente fisico o politico autonomo, ma come tradizione spirituale, come cultura originale e matura dell'America. E Bryant era dunque il mito ideale del poeta che è stilisticamente perfetto, letterariamente agguerrito e insieme è il bardo, il vate di una forma poetica americana, chiuso nel suo culto quasi ascetico della poesia che accetta solo contenuti nobili e ispirati ed è sempre tersa, elevata, protesa al canto ma anche alla elevazione morale, cioè a istruire, ad ispirare amore per valori come libertà, lealtà, eguaglianza, patria. Alla costruzione di questo mito, Bryant stesso non restò del tutto estraneo, sicché alla sua morte in età veneranda, era proprio questa immagine pubblica di nobile patriarca delle lettere che restò nell'immaginazione, tramandata dalle sue poesie d'occasione, tutte enfatiche e innografiche, certo l'eredità più fredda, più convenzionale e letteraria, della sua personalità e la parte più esteticamente irrilevante della sua poesia. Ed è perciò comprensibile che lettori più moderni, insensibili al fascino programmatico di quell'enfasi, abbiano reagito contrapponendo, al contrario, l'immagine di un Bryant pittore delicato e fine della natura, con una venatura quasi settecentesca nella sua sensibilità già tutta romantica, gentile e discreto pur nella misura ampia e sobria del suo verso: il Bryant non ufficiale, anche, dei suoi inediti, che coltivava gelosamente e teorizzava fino alla pignoleria la precisione metrica, lessicale, stilistica (e si ricordi il suo rimprovero al fratello che aveva composto una poesia sull'allodola, quando gli faceva notare l'inesistenza di un simile uccello nella fauna americana). Quest'ultima è certo l'immagine più vera di Bryant, ma ha con sé anche il rischio di confinarlo ancora di più nell'ombra silenziosa e discreta dei minori e, in ogni caso, non spiega adeguatamente il rapporto, che pure deve esservi, fra questi due aspetti della sua poesia né, infine, quale motivazione (storica, soggettiva) abbia questa separazione, quasi un abisso, così evidente fra il suo concreto operare poetico e il suo *mito* pubblico. È sintomatico che in ogni trattato di storia letteraria il poeta Bryant appaia disgiunto dal giornalista e dal critico: se-

parazione immotivata, ma che a volte sottintende quasi un suggerimento indiretto sul fatto che in poesia, nei suoi migliori momenti, Bryant si spogliasse d'ogni sovrastruttura letteraria o culturale, partecipasse e trascrivesse in maniera più immediata i moti del cuore e della sua delicata sensibilità, laddove negli scritti in prosa prevale quella tenace sopravvivenza di cultura puritana e augustea a un tempo, quel razionalismo settecentesco, liberale e prudente, cordiale e ironico.

In realtà, a me pare che già nella sua produzione in versi sia tenacemente e consapevolmente presente quell'eredità settecentesca, quell'esigenza di grazia e di dignità formale da Bryant mai rinnegate e anzi teorizzate, come vedremo, e che in ogni sua composizione Bryant, accanto alla sensibilità romantica includa, e anzi ad essa contrapponga, una esigenza di decoro, di dettato pacato e solenne che infreni l'urgere del nuovo contenuto romantico; gli dia lo stesso lustro d'eloquenza e di elevatezza della tradizione europea, modello non mai dimenticato, semmai sempre, quasi ossessivamente, presente alla sua mente, in una sorta di continua volontà di riportare il suo 'contenuto' (il paesaggio fisico, il volto, persino i nomi nuovi della fauna, della flora d'America e infine il suo sentimento della natura e della vita) all'altezza di quel modello quasi per dare una dignità, il crisma della poesia, a quel troppo nuovo 'contenuto' del tutto sconosciuto.

Mi rendo conto che queste mie affermazioni contrastano con le dichiarazioni fin troppo esplicite di Bryant in tal senso: i molti passi delle sue *Lectures on Poetry*, le sue recensioni di libri, di antologie della poesia americana, le sue note critiche su Cooper, su Washington Irving, ad esempio, dove è solennemente proclamata la necessità oltre che la dignità della letteratura americana, l'esistenza di nuove, imprevedibili ed entusiasmanti possibilità espressive che il Nuovo Mondo offriva al giovane letterato. Ma, a parte la constatazione abbastanza facile che questo era il luogo comune di tutta la pubblicistica e la cultura del tempo ed aveva perciò anche un intento prospettico, presupponeva come già dato ed operante quello che si desiderava nascesse e affermasse, il punto è che occorre ve-

dere fin dove queste affermazioni siano poi confortate dal concreto risultato poetico e in quale misura Bryant rifletteva la parte più vera di sé quando pronunciava, a distanza di tempo, dopo l'entusiasmo giovanile, quel giudizio prudente e distaccato su Wordsworth e su buona parte della tradizione lirica europea.<sup>2</sup>

Per questo a me pare che una buona introduzione alla poesia di Bryant, possa essere proprio l'analisi di quei documenti dove sono trascritti i suoi intenti di poetica: di questi, i più importanti sono senza dubbio le quattro *Lectures on Poetry* tenute nel 1826 dinanzi all'Athenaeum Society, dopo il suo trasferimento a New York.

\* \* \*

È sintomatico che la prima delle *Lectures* porti come titolo *On the nature of Poetry* e che, nella sua prima parte, si occupi del concetto di imitazione. In una prosa chiarissima ed elegante, di quella eleganza discreta e civile che gli è così

2. Il giudizio lo si può leggere riportato in nota all'introduzione del McDowell, che ha curato una selezione intelligente e precisa dell'opera di Bryant: (W. C. BRYANT, *Representative Selections*, ed. by TREMAINE McDOWELL, American Writers Series, New York, 1935), alla pagina 45:

« Wordsworth is generally spoken of as one who gave to our literature that impulse which brought the poets back from the capricious forms of expression in vogue before his time to a certain fearless simplicity... Yet the poetry of Wordsworth was but the consummation of a tendency already existing and active. Cowper had already felt it in writing his *Task*, and in his longer rhymed poems... We may infer that the genius of Wordsworth was in a great degree influenced by these, just as he in his turn contributed to form the taste of those who wrote after him... If this were the place to criticize his poetry, I should say, of his more stately poems in blank verse, that often lack compression, - that the thought suffers by too great expansion ». È se non altro da sottolineare quanto questo giudizio possa adattarsi a lui stesso, come vedremo in seguito.

Tutti i brani in prosa citati sono tratti da questa edizione del McDowell, mentre per le poesie s'è tenuta presente anche la *Oxford edition: Poems of William Cullen Bryant*, Oxford University Press, 1914, tranne che per *Farewell - the bitter word is said*, raccolta per la prima volta nell'antologia di McDowell.

congeniale, Bryant espone con finezza e a volte con notevole sottigliezza quello che egli intende per poesia, o meglio cerca di definire piuttosto il margine, la regione mentale e spirituale entro cui più propriamente essa si muove, distinguendosi dalle altre arti. Distinguendosi dalla scultura e dalla pittura, ad esempio, e Bryant controbatte che, se anche altri l'hanno prima associata a queste consorelle definendola, come loro, *imitativa*, la poesia al contrario è solo "metaphorically so... I would rather call poetry a suggestive art", in quanto le prime hanno a che fare con oggetti sensibili, mentre la poesia, per mezzo dei simboli delle parole, ci dà non solo gli oggetti, ma anche la loro *association*: in breve, scultura e pittura impiegano una imitazione "visible and tangible", mentre la poesia usa *arbitrary symbols*. Pertanto la poesia non avendo a sua disposizione che il linguaggio, è anche la più materialmente limitata di tutte le arti, in quanto la capacità che il linguaggio possiede di riprodurre in tutta la loro fisica esattezza gli oggetti, è molto scarsa, poco varia, poco precisa. È per questo, in sostanza, che la poesia è allusiva, suggerisce più che descrivere un oggetto, un sentimento, una situazione: quasi per una limitazione materiale ad essa connaturata (la scarsa precisione, la scarsa aderenza fisica agli oggetti della espressione linguistica), per un suo *handicap*, si direbbe, originario e tuttavia « it is... to the very limitation of this power of language, as it seems to me, that Poetry owes her magic ». Sono parole estremamente illuminanti, in quanto contengono *in nuce* tutta la poetica di Bryant, o meglio la contraddizione polare entro cui si muoveva: da un lato un residuo intellettualistico di formazione settecentesca che lo portava, con una distinzione casistica, a considerare l'inferiorità quasi *a priori* della poesia perchè legata a uno strumento poco malleabile e vario come il linguaggio, dall'altro la sua sensibilità romantica che lo spingeva ad esaltare questa limitazione come un ostacolo fortunato e anzi desiderabile perchè scattasse il 'magico' della poesia, l'incanto che le è proprio. Da un lato, dunque, la lingua come dato e limite materiale insormontabile, dall'altro l'illusione già romantica della sua modificazione creativa. Tant'è

vero che, subito dopo, Bryant fa notare come risultino stanchevoli, fredde e impoetiche proprio quelle composizioni dove abbondano il dettaglio, la descrizione minuta del particolare (sembra quasi, lo vedremo meglio in seguito, una singolare e certo inconscia autocritica), mentre proprio il tocco scarno e breve è la ragione di quello *spell*, di quell'incantesimo (ed è questa una parola-chiave per intendere la sensibilità di Bryant) che sveglia all'attività l'immaginazione e la riempie di sé, della sua ricchezza, molto più di quanto non possano oggetti definiti, come imitazione pedissequa della realtà. E tuttavia la chiarezza di questa impostazione, diciamo romantica, dell'operare poetico è subito soffocata dalla presenza dell'educazione formale settecentesca e dagli stimoli di quell'etica di origine puritana che è, nei poeti americani e anche in Bryant, quasi una seconda natura. Infatti, egli afferma subito dopo, eccitare l'immaginazione non è l'unico fine della poesia, perchè essa non solo è emozione (e quindi parla al cuore), ma anche intelligenza (*understanding*), nel senso della lezione di saggezza che essa ci consegna. Bryant rifiuta il didatticismo, almeno nelle intenzioni, tuttavia non è un caso che quella presenza di una verità morale, semplice e chiara, immediatamente persuasiva attraverso l'immaginazione, sia per lui fondamento indispensabile d'ogni poesia che sia degna del nome. Questa 'morale', questo intento etico, potrebbe essere proprio dell'eloquenza e della prosa, e in effetti Bryant non pone una differenza netta e qualitativa fra esse e la poesia, ma solo di misura: in primo luogo per il ritmo, la versificazione, la "metrical harmony", ma poi, soprattutto, per la diversa e minore presenza nella poesia dell'elemento intellettuale, raziocinante (e si badi che non è escluso del tutto), con aggiunta una sfumatura di distinzione aristocratica per cui alla prosa sarebbero confinati tutti gli oggetti e i contenuti "trivial and common", che non possono essere elevati a dignità artistica e letteraria, sicchè « l'eloquenza è la poesia della prosa e la poesia è l'eloquenza del verso ». Bryant conclude questa sua prima conferenza racchiudendo in una definizione davvero emblematica quello che egli pensava fosse la poesia: « the beauty of order,

the pleasure of variety », dove è come condensato tutto il sentimento che egli ebbe di essa, che solo con molta approssimazione si può definire dichiaratamente romantico, essendo così forte in lui la preoccupazione formale dell'ordine e della varietà, della dignità stilistica e dell'elevatezza morale e troppo timido, troppo cautelato da questo bisogno di chiarezza, di giustificazione razionale e formale, il suo sentimento istintivamente romantico e in parte irrazionale della realtà, quale traspare dall'affermazione sulle qualità magiche e sorgive dell'immaginazione.

La seconda delle *Lectures* accentua già nel titolo questa volontà di dare alla poesia un fine extrartistico, uno scopo che vada al di là delle sue semplici capacità di evocatrice di immagini: *On the value and uses of poetry*. Valore e usi che, a suo dire, possono essere diversi: e qui Bryant ha davvero modo di sfoggiare tutta la sottigliezza con cui s'addentra nella casistica fredda e noiosa delle distinzioni e tutto l'impaccio settecentesco, sensistico e intellettualistico, della sua concezione, agguerrito di tutte le distinzioni logiche e di tutte le astrazioni delle facoltà sensoriali (contro cui si scaglierà con tanta efficacia, rivelando l'aridità e l'infecundità della logica tradizionale, un autentico romantico come Emerson). Di questo passo, il compito della poesia oscilla fra quello di procurare solo « an amusement, an agreeable intellectual exercise », che Bryant scarta a priori, e quello di frenare, incanalare e ordinare l'immaginazione attraverso la virtù e darle così una « salutary direction ». Il fondo puritano di questa precisazione appare in tutta la sua chiarezza quando Bryant fa notare la distinzione esistente fra il moralmente bello e il moralmente brutto, affidando alla poesia, tra l'altro, il compito di appianare questo contrasto, essendo ben adatta per questo (*well fitted for this office*), anche se essa « has no community with degradation, nor with things that degrade ». In breve, fra le influenze più salutari della poesia, Bryant sottolinea quella di indicare le analogie esistenti fra il mondo morale e quello naturale, quel mondo naturale che è già per lui, romanticamente,

purezza e innocenza ed è insieme puritanamente inconciliabile con una " guilty emotion ".

Nella terza conferenza, *On poetry in its relation to our age and country*, Bryant fa presente l'opinione diffusa circa l'inevitabile fine storica della poesia nell'età della scienza e della ragione, specie in America, dove, pur nella bellezza e nella novità del paesaggio, il paese è « a face without expression », mancandogli « the associations of tradition which are the soul and the interest of the scenery ». Ma la parte più interessante per noi è quella in cui egli rifiuta illuministicamente (e contraddittoriamente, perchè vedremo in seguito il fascino che conservano su di lui queste cose) la mitologia antica e ne dichiara l'inutilità ai fini della moderna poesia, in quanto superstizione che anche ai suoi tempi non ha prodotto nobili esempi poetici, anche se suggerisce un uso smaliziato e intelligente di tutto questo repertorio di immagini e di credenze, fino ad ottenere il temporaneo assenso del lettore all'inverosimiglianza della *imagery* usata. Ma anche nell'età della scienza la poesia è dunque viva e la conoscenza, il progresso materiale e morale, sono strumento indispensabile per la sua vita; tutti i grandi poeti, inoltre, sono stati uomini di grande cultura: ed è significativo che egli limiti la novità poetica di Ossian, proprio perchè manca di *knowledge*. Infine, è da questa constatazione che egli trae la ovvia conclusione che anche in America, in ultima analisi, è possibile la poesia, essendo presenti in essa, se non il passato, almeno la ricchezza del nuovo, la bellezza, la grandezza intellettuale e la verità morale, e la lingua stessa ha tutta la forza di un organismo autonomo, pittoresco, vario, vivo, forse fin troppo nuovo, audace, scienziato (si pensi alla malinconica considerazione sulla presenza di termini indicanti canali, ferrovie, battelli a vapore, tutto l'incipiente paesaggio industriale, insomma).

Tuttavia, in questa che vuole essere una dignitosa e anche entusiastica dichiarazione d'autonomia spirituale e culturale, si ha quasi dovunque la sensazione che Bryant sia come dominato dal fascino e dalla grandezza delle creazioni mitiche del passato, che gli argomenti addotti siano più cavillosi che convincenti, puntigliosi più che persuasivi e che il suo sforzo sia

proprio quello di raffrontare continuamente il nuovo con l'antico, giustificando il primo alla luce del secondo, descrivendo tutti i campi in cui l'America può competere alla pari con il passato, avendo tutte le sue possibilità, i suoi temi, le sue risorse sentimentali e morali: più che notarne le differenze, è indicativo che egli ne cerchi le affinità, quasi per una implicita coscienza della 'minorità' culturale e artistica dell'America rispetto all'Europa. Anche qui, dunque, si vede con quanta cautela Bryant si muova, al di là delle affermazioni generiche e, per così dire, d'obbligo, nella comprensione dei diversi problemi che il nuovo paesaggio (fisico e morale) americano imponeva agli uomini di cultura del suo tempo, cioè quanto egli rappresenti un'età difficile di transizione e di mediazione, in cui all'intuita novità dell'America non corrisponde, di fatto, quella liberazione drastica dal passato e dalla tradizione letteraria che Emerson pronuncerà senza indugi, in maniera impaziente e fin irriverente e che Whitman attuerà appieno nella sua poesia.

La quarta conferenza, infine, *On originality and imitation*, è, da questo punto di vista, poco indicativa e non aggiunge nulla di nuovo a quanto già espresso nelle altre, di cui è in un certo senso la messa a punto riassuntiva e conclusiva.

In altre occasioni, come s'è detto, Bryant ha avuto modo di esprimere la sua poetica, ma è in queste *Lectures*, a mio avviso, che essa è riassunta e formulata con chiarezza, in tutte le sue caratteristiche, limiti e contraddizioni, ed è pertanto alle sue poesie, all'operare poetico concreto, che adesso occorre rivolgersi, per vedere fino a che punto questa poetica vi sia riflessa e realizzata.

\* \* \*

La poetica di Bryant, dunque, quale la abbiamo sia pure sommariamente tracciata analizzando le sue *Lectures on Poetry*, sembra proporre l'immagine di una poesia che accogliesse in parte anche i gusti della nuova borghesia liberale che sarà il nocciolo della cultura americana post-puritana: che serba, cioè, addentellati e rapporti con il rigore morale di quella tradizione, ma è assai più spiccia e mondana nel suo tono religioso un po'

annacquato e nella sua posizione di compromesso, così tipico della sua natura, fra eticità e bellezza, fra poesia come insegnamento e poesia come forma. Non è un caso che il vago panteismo giovanile di Bryant non si sia mai drammaticamente specificato in una fede religiosa rigidamente ortodossa e che, almeno da come traspare dalle sue poesie, abbia piuttosto la caratteristica di una generica disposizione morale verso la realtà. È sintomatico, del resto, che Bryant esca da una diversa matrice sociale (il padre era medico e dilettante poeta egli stesso e fu lui ad incoraggiare, sin dalla tenera età, il talento poetico del figlio), più schiettamente borghese, appunto, e non dal classico *milieu* della cultura americana fino ad allora: la classe sacerdotale, da cui pur sempre verranno fuori gli uomini del Trascendentalismo, da W. H. Channing ad Emerson stesso. Per questa nuova borghesia, meno soggetta ai rigori dell'ortodossia puritana, che a quel passato guarda sempre con timore e riverenza, ma anche con più sereno distacco, l'affermazione di una cultura 'mondana', sottratta alla severa gerarchia morale dei puritani, era non soltanto un atto, per così dire, di liberazione, ma una necessità vitale, una giustificazione ideologica perentoria dei suoi stessi fini, divergenti se non proprio opposti all'etica del passato: una morale dell'impegno che rivalutasse la bontà di valori locali e 'temporali' come patria, nazione, commercio, arti mondane e terrene, libertà di stampa e di parola. Il sereno distacco, l'indifferenza verso il contingente, il disimpegno dall'azione proprio dei puritani (almeno nelle loro più vistose e intolleranti negazioni dei beni terreni) era sostituito e anzi rovesciato da uno spirito più accomodante e conciliante nei confronti del reale, da una visione più paga e soddisfatta dei beni della vita, più sorridente ed umana, come ha ben sottolineato Elémire Zolla.<sup>3</sup> Anche la

3. Si veda il suo recente e interessantissimo, *Le origini del trascendentalismo*, Roma, 1963, specialmente il capitolo, 'Unitarismo e Trascendentalismo'. Un libro assai utile ad inquadrare storicamente il periodo in cui Bryant visse è la minuta ricerca storica di GEORGE DANGERFIELD, *L'era dei buoni sentimenti*, Torino, 1963, anche se limitato, come dice il sottotitolo, ad alcuni anni (1812-1829), cioè all'America di Monroe, dato il clima di fervore nazionalistico e di espansionismo da lui inaugurato, che avrà buona influenza nella formazione di una certa borghesia americana, di cui Bryant era figlio.

poesia, dunque, non era più soltanto una caduca ed effimera forma sensibile e come tale destinata a corrompere chi vi dedicasse il suo esclusivo amore, un altro aspetto di quel mondo preda del demonio che è la terra, ma essa veniva amata per se stessa, come bella forma, immagine dolce e tranquilla, della serena, positiva, adrammatica realtà circostante: ma, al tempo stesso, la poesia doveva servire non solo a dilettere, ma anche ad educare e il messaggio puritano veniva recuperato in questo generico fine etico, che tuttavia non doveva servire a distrarci dalla vita, a sollevarci nel mondo più valido di Dio, ma ad immetterci più dignitosamente e consapevolmente in essa, in questo mondo che, panteisticamente, già rivela Dio in sé. Ecco, a mio avviso, quale è lo sfondo storico e culturale entro il quale Bryant si muove e la ragione del suo trovarsi ad un bivio della storia e della coscienza americana, onde il valore simbolico e rappresentativo della sua figura.

La funzione della poesia, in un simile orizzonte umano, era davvero peculiare: era l'ultima salvaguardia dell'eternità, ora intravista e serbata come un pegno nella bellezza della forma e della natura ed anche il margine entro il quale la razionalità trionfante, lo spirito mercantile e mondano della nuova borghesia, entrava a contatto con le forze occulte e 'magiche' dell'esistenza, con la Natura mitica e primitiva e faceva giustizia all'ombra e al divino che la circondano. Alla poesia, dunque, verrà riservato il compito di mantenere (cioè di attutire e appianare, fornendone un mito diverso) i contrasti con un passato che non si poteva del tutto rifiutare, compito consolatorio per eccellenza, che recuperava tutto il repertorio dei miti antichi, togliendo loro qualsiasi organicità simbolica e riducendoli, appunto, a semplici immagini di una diversa e lontana bellezza spirituale, tutta riversa ora nella dignità, nel decoro della forma: qui, mi pare, la ragione per cui Bryant ha con tanta tenacia artigianale insistito su di essa nella sua poesia. E che tale fosse considerata la sua essenza, lo dimostra assai efficacemente la testimonianza di un suo contemporaneo, Bayard Taylor, il quale, in quel suo singolare *Diversions of the Echo Club*, nel dialogo

fra Zoilus e l'Ancient sulla poesia di Bryant e sulla sua originalità, fa dire a Zoilus:

« Now, when I ask myself, 'What is his manner?' I could only answer: 'Gravity of subject and treatment, pure rhythm, choice diction, and a mixture more or less strong of the moral element' ».<sup>4</sup>

Ma una dimostrazione più esplicita la può fornire, certamente, l'analisi di una poesia celebre come *To a waterfowl*, che è una delle sue prime (1815), ma giustamente è considerata una delle prove migliori della sua sensibilità:

Whither midst falling dew  
While glow the heavens with the last steps of day,  
Far, through their rosy depths, dost thou pursue  
Thy solitary way?

Vainly the fowler's eye  
Might mark thy distant flight to do thee wrong  
As, darkly seen against the crimson sky,  
Thy figure floats along.

Seek'st thou the plashy brink  
Of weedy lake, or marge of river wide,  
Or where the rocking billows rise and sink  
On the chafed ocean-side?

There is a Power whose care  
Teaches thy way along that pathless coast —  
The desert and illimitable air —  
Lone wandering, but not lost.

All day thy wings have fanned,  
At that far height, the cold, thin atmosphere,

4. Il testo di Bayard Taylor lo si trova in EDMUND WILSON, *The Shock of Recognition*, New York 1955, pp. 300-418; il brano citato si trova a p. 351. Ricordiamo qui anche uno scritto di Poe su Bryant, compreso nell'antologia di Wilson, dell'aprile 1846 (*ivi*, pp. 133-145) che rivaluta le sue qualità stilistiche e la sua « unpassionate emotion ».

Yet stoop not, weary, to the welcome land,  
Though the dark night is near.

And soon that toil shall end;  
Soon shall thou find a summer home, and rest,  
And scream among thy fellows; reeds shall bend,  
Soon, o'er thy sheltered nest.

Thou'rt gone, the abyss of heaven  
Hath swallowed up thy form; yet, on my heart  
Deeply has sunk the lesson thou hast given,  
And shall not soon depart.

He who, from zone to zone,  
Guides through the boundless sky thy certain flight,  
In the long way that I must tread alone,  
Will lead my steps aright.

Nessuno negherà la delicatezza, la grazia settecentesca, discreta e tenue, del componimento: ma al di là di un generico apprezzamento, una analisi più attenta del verso ci farà capire quanto circostanziata, prudente, tutta chiusa nell'involucro dell'eleganza letteraria sia questa dichiarazione di vita saggia e solitaria, fiduciosamente abbandonata ai disegni imperscrutabili di un superiore Potere e come, soprattutto, l'immagine lirica faticosamente e non sempre si districchi da quell'intento didascalico che dal volo dell'uccello acquatico, dalla fragilità lirica della sua immagine, vuol trarre una lezione di saggezza, un monito, come un programma di poetica e di vita. Già in questa lirica, insomma, Bryant rivela quella che sarà una costante della sua poesia: l'incapacità ad isolare e tener salda sino alla fine l'immagine lirica iniziale e la tendenza, al contrario, ad incanalare la sua timida sensibilità di preromantico nei modi tenui e pacati della poesia-apologo, dove si stempera lo slancio iniziale della intuizione e tutto il sentimento poetico si diluisce nell'andante tranquillo e vagamente prosastico del verso, che più che esprimere, racconta o descrive, in senso narrativo e didascalico, la similitudine (la fede nell'eguale destino fra poeta e uccello),

accentuandone retoricamente le possibilità di deduzioni morali. Falso, allora, o per lo meno inespresso, il suo vero sentimento? In realtà, il punto è un altro: il giovanissimo Bryant (aveva appena ventun'anni quando compose questo testo) opera come una prima e sommaria definizione del suo orizzonte poetico: è una dichiarazione ingenua di compiti o meglio di un sentimento della realtà immediatamente travestito di letteratura, modulato nell'ambito di una tematica di genere, la scoperta di una sensibilità che non è registrata, per così dire, di getto ma ritrascritta, risentita nella musica sommessa del verso: lo si vede da quella ripresa prosastica e narrativa della quarta strofe (*There is a Power...*) o nella riflessa lezione di saggezza della penultima ed ultima strofe. Così anche la scoperta della solitudine, più che una decisa confessione sentimentale è tutta una suggestione letteraria, quasi un momento classico del noviziato poetico del giovane artista che sottolinea in un parallelo facile ed evidente la scontata verità della contropartita di solitudine propria del destino del poeta, accettata serenamente, come un dato insito alla qualità stessa dell'operare poetico. Per questo, come in altre sue poesie, questa solitudine non è una pena, tanto meno un dramma, ma come una gioia segreta, ciò che immediatamente lo immette nel regno ultimo della poesia, cioè la Natura. Di qui la ragione della grazia malinconica di *To a Waterfowl*, dove la bellezza sta più, appunto, nell'eco dolce del verso che nella genuinità o originalità del sentimento espresso.

Un simile equilibrio, una compostezza di dettato così precoce, naturale e preordinata a un tempo, son propri anche del celebre *Thanatopsis*, della sua fede (o augurio di una fede) tranquilla e per così dire aproblematica, che accetta la morte senza spavento:

... So live, that when thy summons comes to join  
 The innumerable caravan, which moves  
 To that mysterious realm, when each shall take  
 This chamber in the silent halls of death,  
 Thou go not, like the quarry-slave at night,  
 Scourged to his dungeon, but, sustained, and soothed

By an unfaltering trust, approach thy grave,  
 Like one who wraps the drapery of his couch  
 About him, and lies down to pleasant dreams.

Oppure ne esalta letterariamente e enfaticamente la funzione liberatrice e giustiziera (*thou, the great reformer of the world*, che è un'eco popiana) nell'*Hymn to Death*, o la iscrive, ancora una volta, nell'ambito di un disegno provvidenziale, come, ad esempio, in *Blessed are they that mourn* o *No man knoweth his sepulchre*. E in realtà, l'elenco potrebbe continuare, ma già così l'invariabilità di temi e persino di toni della poesia di Bryant appare chiara: proprio perchè già così composita, finita e relativamente matura sin dall'inizio, ad essa non è data possibilità di crescita interna. A maturare, a chiarirsi, sarà solo la forma attraverso uno strenuo, fin ossessivo, ma comunque davvero ammirevole esercizio di stile. La precoce perfezione delle sue prime poesie spiega anche, a mio avviso, perchè la suggestione letteraria fosse così connaturata alla sua ispirazione sin dalle sue prime manifestazioni: in mancanza di un 'contenuto' prepotentemente originale da esprimere, egli non poteva che variare all'infinito, con sorprendente perizia artigianale, il fragile ed esiguo gruzzolo di emozioni della sua sensibilità. Tanto che è comprensibile come sia difficile e, direi, per definizione impossibile, tracciare un diagramma evolutivo della sua poesia, come cerca troppo generosamente di fare il McDowell, quando la carica di tanti e, in fondo, inesistenti problemi. Al contrario, proprio la qualità migliore della poesia di Bryant la si coglie a pieno attraverso la comprensione di questa funzione, marginale ma importantissima, da lui esercitata nell'approntare una sorta di ricco repertorio lessicale, di prontuario di immagini, di soluzioni stilistiche, ritmiche, alla futura poesia romantica. Tutta la sua devozione per la poesia è qui compresa: in questo variare *ad infinitum* il medesimo gruppo di immagini, i medesimi tramonti, le stesse albe, gli stessi incanti naturali, le rocce, gli uccelli, le fonti solitarie, la calura estiva, il fresco dell'autunno, il gelo dell'inverno, la grazia e il rigoglio della primavera. L'inevitabile monotonia è compensata da questa quasi

ascetica volontà di organizzare, tentare sempre nuovi e identici accostamenti, magari ripetendoli letteralmente, ma in un contesto reso nuovo dall'immagine ritmica complessiva che esso suggerisce e che è, in ultima analisi, l'intento supremo, l'aspirazione vera e segreta di Bryant. La stessa aggettivazione ha poche variazioni ed è quasi fissa, dal colore della notte alla luce dell'alba, dal terrore alla commozione che suscita la bellezza inattingibile della natura, perché Bryant era più interessato al *modo* di dire le cose, che alle cose stesse, in quanto affermazione di un personale e autonomo sentimento della realtà.

Si prenda, ad esempio, un pezzo ampio e disteso come *A Winter Piece* (e in realtà, in tal senso, la scelta potrebbe essere assai varia), che è qualcosa di più di un viaggio nel mondo amico della natura fatto dal sentimento, ma è più propriamente un viaggio a ritroso nella regione dei miti letterari del passato, e si veda in particolare la parte finale:

... And it is pleasant, when the noisy streams  
 Are just set free, and milder suns melt off  
 The plashy snow, save only the firm drift  
 In the deep glen or the close shade of pines, —  
 'Tis pleasant to behold the wreaths of smoke  
 Roll up among the maples of the hill,  
 Where the shrill sound of youthful voices wakes  
 The shriller echo, as the clear pure limph,  
 That from the wounded trees, in twinkling drops,  
 Falls, 'mid the golden brightness of the morn,  
 Is gathered in with brimming pails, and oft,  
 Wielded by sturdy hands, the stroke of axe  
 Makes the woods ring. Along the quiet air,  
 Come and float calmly off the soft light clouds,  
 Such as you see in summer, and the winds  
 Scarce stir the branches. Lodged in sunny cleft,  
 Where the cold breezes come not, blooms alone  
 The little wind-flower, whose just opened eye  
 Is blue as the spring heaven it gazes at —  
 Startling the loiterer in the naked groves  
 With unexpected beauty, for the time  
 Of blossoms and green leaves is yet afar.

And ere it comes, the encountering winds shall oft  
Muster their wrath again, and rapid clouds  
Shade heaven, and pounding on the frozen earth  
Shall fall their volleyed stores rounded like hail  
And white like snow, and the loud North again  
Shall buffet the vexed forest in his rage.

È un esempio classico della tecnica di Bryant: un testo che conquista direi a forza della piena avvolgente del ritmo, eguale e cadenzato, senza eccessive forzature ritmico-musicali, la cui suggestione finale, che s'impossessa lentamente, inavvertitamente, del lettore, è data non dalla presenza di un sicuro accento poetico, ma dall'accumulazione del materiale lessicale, fitto e intenso, che satura il testo, ma non fa poesia, eppure ad essa, in un suo margine minore, s'avvicina come indirettamente accennandone le possibilità implicite e non sviluppate, lo slancio lirico soffocato e tuttavia presente, nel giro lento e minuto del verso che aggira il nucleo lirico centrale senza mai impadronirsene. Sembra che Bryant s'appaghi di sperimentare tutte le possibili aggettivazioni e variazioni, quasi per una volontà inconscia di carpire il segreto ultimo della poesia, una ricerca inconsapevole sul come fare poesia esplorandone i margini, minuziosamente, tentacolarmente. L'emozione è sempre al di là della immagine che la dovrebbe esprimere, è affidata al ritmo, da esso suggerita, come musica indistinta e lievemente accentuata nel suo insieme: ma se l'intento è questa musicalità sommessa, quasi un accento un po' più su del discorso prosastico, cosa v'è di più *formale* di tutto ciò? Anche per questo, il suo è il tipico atteggiamento non creativo del trascrittore: ha bisogno dell'oggetto già pronto, già definito, da riportare e circoscrivere sulla pagina, un mondo in cui credere oggettivamente, in una sorta di laica religione contenutistica, il mondo naturale, inalterabile, vero, visibile, immagine e fonte d'ogni possibile poesia. E perciò più che inventare, organizza e l'eccesso di letteratura di molti suoi versi o la prosaicità di tanti altri, o la scarsa originalità di certuni, il loro debito a Wordsworth, a Cowper, a Southey e

persino al Pope, più che dei difetti, sono un dato necessario, storicamente e soggettivamente giustificabile, della sua personalità: è da essi, infatti, che nasce quella sua strenua volontà di canto che è certo la sua nota poetica più genuina, come egli stesso disse in un verso assai bello e così suo per respiro e tenuta, « *Give me one lonely hour to hymn the setting day* » (in *A walk at sunset*). È una conquista faticosa e lenta, che implica una rinuncia allo scavo interiore e una attenzione tutta amorosamente piegata alla modulazione di un unico invariato registro: la varietà (del resto non esorbitante) delle risorse metriche non serve a creare nuove immagini, ma a sperimentare, a precisare, a fissare, si direbbe, un unico *tono* musicale, un'unica nota, cui è affidato anche tutto il sentimento poetico della realtà che gli fu proprio.

Così, anche il rimpianto per una realtà remota, per un'età di innocenza e di naturalezza ormai perdute, che vena della sua tenue tristezza molte delle sue composizioni e che è davvero un suo tema ricorrente, si trasforma da nostalgia per un sentimento disperso del reale in nostalgia del *suono* di quel mondo, cioè in una variazione squisitamente letteraria, del poeta che si ascolta e risente quel mondo nell'eco rimastone nel verso. Come accade in *A walk at sunset*, ad esempio:

... Now they are gone, gone as thy setting blaze  
 Goes down the west, while night is pressing on,  
 And with them the old tale of better days,  
 And trophies of remembered power, are gone.  
 Yon field that gives the harvest, where the plough  
 Strikes the white bone, is all that tells their story now.

O anche nel ritratto della fanciulla indiana accanto al sepolcro del suo sposo in *The Indian girl's lament*.

A questo rimpianto, un altro naturalmente s'accompagna nella sua poesia, e cioè la constatazione del suo essere cambiato, cresciuto, da fanciullo adorante e stupito in uomo stanco, in contrapposizione alla serena inalterabilità della natura come ap-

pare nel delicato *The rivulet*, una delle sue cose più fuse ed ispirate:

... Thou changest not — but I am changed,  
 Since first thy pleasant banks I ranged;  
 And the grave stranger, come to see  
 The play-place of his infancy,  
 Has scarce a single trace of him  
 Who sported once upon thy brim.  
 The visions of my youth are past —  
 Too bright, too beautiful to last.  
 I've tried the world — it wears no more  
 The colouring of romance it wore.  
 Yet well has Nature kept the truth  
 She promised to my earliest youth.  
 The radiant beauty shed abroad  
 On all the various works of God,  
 Shows freshly, to my sobered eye,  
 Each charm it wore in day gone by.

In questa quieta elegia mi pare di dover riconoscere il tono più poetico di Bryant, cui non è stato dato finora tutto il risalto che esso merita. A riprova, si legga una delle sue cose più belle, dove la compostezza e la sobrietà d'accento del verso naturalmente si uniscono e fondono col malinconico tono del sentimento, con quella serena accettazione della realtà, fatta d'ombra, di discrezione, di assoluta e commovente dedizione all'unico bene che resta ed è la Poesia, la sua volontà di canto. « *I cannot forget with what fervid devotion* » è anche la dichiarazione di questo amore di tutta una vita per la bellezza della poesia, dettata nei termini di una devozione umile e religiosa:

I cannot forget with what fervid devotion  
 I worshipped the vision of verse and of fame;  
 Each gaze at the glories of earth, sky and ocean,  
 To my kindled emotions, was wind over flame.  
 . . . . .  
 Bright vision! I mixed with the world, and ye faded,

No longer your pure rural worshipper now;  
 In the haunts your continual presences pervaded,  
 Ye shrink from the signet of care on my brow.

Poesie come queste ultime ricordate, oltre ad essere esemplari dell'arte di Bryant e degne di figurare in una sua ideale antologia, più che le troppo note e vulgate *Thanatopsis* e simili, sono estremamente significative della zona appartata ed esclusiva, oggetto di un culto devoto e solitario, in cui egli collocava la poesia. Il che può essere meglio messo in risalto, quando si pongano a confronto un testo in prosa come *A letter from Illinois* e una poesia quale *The Prairies*, accostamento suggerito dal McDowell, ma da lui non motivato. Rilevato il tono realistico, disincantato almeno, del primo, e quello al contrario entusiastico, innografico, della seconda, pur a proposito di un medesimo paesaggio, McDowell non sa spiegarsi perché ciò accada. In quella lettera alla moglie, Bryant descrive il viaggio compiuto alla frontiera dell'Illinois per far visita ai fratelli, con tutto il disagio, la miseria, la desolazione inattesa che lo caratterizzarono: altro che la prateria mitica, con la sua vita naturale innocente e felice, nell'omonima e celebre poesia! Basti ricordare la descrizione della stanza dove trovò alloggio:

It consisted of but one room, about half of which was taken up with beds and cribs, on one of which lay a man sick with fever, and on another sprawled two or three children, besides several who were asleep on the floor, and all of whom were brown with dirt. In a cavernous fireplace blazed a huge fire, built against an enormous back-log reduced to a glowing coal, and before it the hostess and her daughter were busy cooking a supper for several travellers, who were sitting under a kind of piazza or standing about in the yard. As it was a great deal too hot in the house, and a little too cool and damp in the night air, we endeavored to make the balance even by warming ourselves in the house and cooling ourselves out the doors alternately... (*op. cit.* p. 14).

E così di seguito, dove è chiaro che della leggendaria vita dell'uomo di frontiera ci è data una immagine tutt'altro che con-

solante o romanticheggiante. Si prenda per contrasto l'inizio di *The Prairies*, così teso e vibrante, tutto proteso all'esaltazione, alla decantazione di un paesaggio assolutamente inedito, sconosciuto persino nella sua espressione lessicale, alla tradizione europea, come egli stesso orgogliosamente afferma:

These are the gardens of Desert, these  
 The unshorn fields, boundless and beautiful,  
 For which the speech of England has no name —  
 The Prairies. I behold them for the first,  
 And my heart swells, while the dilated sight  
 Takes in the encircling vastness. Lo! they stretch  
 In airy undulations, far away,  
 As if the Ocean, in his gentlest swell,  
 Stood still, with all his rounded billows fixed,  
 And motionless forever. Motionless? —  
 No — they are all enchained again. The clouds  
 Sweep over with their shadows, and, beneath,  
 The surface rolls and fluctuates to the eye;  
 Dark hollows seem to glide along and chase  
 The sunny ridges. Breezes of the South!...

La differenza di tono dei due brani è fin troppo evidente, fra il *cantato* ampio e disteso della poesia, che è proprio di un certo Bryant (cioè, del più vulgato e più noto, come s'è detto) e quello disincantato, minuto e attento del brano in prosa, differenza dovuta innanzi tutto al diverso punto di vista o sentimento con cui questo paesaggio tipicamente americano è guardato nei due testi in questione. E la ragione, a ben guardare, è precisa: la differenza, cioè, è causata, consapevolmente o no non ha importanza, dalla funzione diversa, dal significato che ha la poesia in Bryant, di zona assoluta, in margine o meglio oltre la realtà, cui sono propri l'incanto, la trasfigurazione e a volte l'inno, e l'innalzamento del tono comporta dunque anche l'elevamento del punto di vista, che di necessità deve essere non realistico, spostato in una zona autonoma, elettiva e letteraria per definizione, coi suoi tropi, le sue tecniche espressive, definiti in questo senso da una tradizione letteraria ed europea ben precisa.

Dinanzi ad un paesaggio che questa tradizione espressiva non ha alle spalle, il problema di Bryant è quello di conferirgli la stessa dignità artistica degli altri paesaggi romantici, ed è solo naturale che assuma l'esaltazione, la commozione vibrata ed enfatica, quindi trasfigurante in senso non realistico, come espediente e soluzione tecnica. La prosa, invece (come già s'è visto analizzando le sue *Lectures*), gli offriva un margine più libero e più aderente di osservazione, più realistico, appunto, disteso e analitico, privo di qualsiasi velatura mitizzante. La contraddizione di Bryant, che non appare se ci si limita alla superficie levigata delle sue poesie, sta nel non aver puntato decisamente su questa assolutezza del dettato poetico e nell'averla attuata in parte o solo esternamente.

Questo spiega anche perché in lui sia avvertibile il peso di una tradizione illustre e al tempo stesso l'affacciarsi prepotente, come a sua insaputa, di un nuovo 'contenuto' che è il paesaggio americano, con tutti i significati, e i problemi, ad esso connessi.

Questo contrasto potrà assumere anche l'aspetto di una contrapposizione fra purezza del mondo naturale e corruzione della civiltà, contrapposizione tipicamente romantica e che tuttavia Bryant colora quasi sempre di un'ironia settecentesca, come appare nel racconto *The Indian Spring* (1829), descrizione fra ironica e seria di una *rêverie*, che è fra le cose più deliziose di Bryant, eppure non si può capire fino in fondo il tono divertito e no, con cui vien descritta questa superstiziosa reviviscenza di vecchie credenze (si ricordino la descrizione dell'Indiano, i particolari del caldo opprimente e soffocante, l'angoscia della corsa, dell'inciampare ecc.) se non si tiene presente il sottile manierismo che la pervade. L'uso che qui Bryant fa del superstizioso è, insomma, puramente tecnico, oggetto di una variazione letteraria, innanzi tutto, e in seconda istanza rivelazione di una sensibilità preromantica. Quando Bryant si libera totalmente di queste ultime incertezze, di questo residuo un po' convenzionale e libresco del mito del *buon selvaggio*, e dà via libera a quell'atteggiamento illuministico e distaccato, sorridente e bonario che gli è più congeniale, allora raggiunge

l'affermazione più sicura della sua sensibilità: in questo senso, un piccolo, autentico capolavoro è il breve racconto *A border tradition*, che fu pubblicato anonimo, ma che senza dubbio è da attribuire a lui, perché così proprio della sua sensibilità e certo il frutto più coerente della sua poetica.

Anche questo racconto, come tante poesie di Bryant, riprende il tema di una visita al paese della propria infanzia per riascoltarne le vecchie e lontane leggende, con animo commosso e divertito a un tempo, riassaporarne la freschezza e l'ingenuità, col distacco della maturità che guarda a queste favole come a un'età della vita fatta di semplicità ma anche di creduloneria e di superstizione. Qui davvero dell'eredità puritana non c'è traccia, Bryant è la voce della nuova borghesia americana che sapeva sorridere, ormai, della propria *pruderie* e dei propri terrori, farne oggetto di una rievocazione, dove alla simpatia e quasi alla tenerezza verso quel passato e quelle sue venerande figure si mescola l'ironia demistificatrice del ben pensante che dà alla superstizione il posto che le spetta, nell'ambito di una conversazione da salotto svagata e tranquilla, disimpegnata e un po' frivola. Così la narrazione di quegli ingenui terrori inflitti al povero giovane dalla sorella della fidanzata che aveva abbandonato, diventa lo spunto per gettare un'occhiata in un mondo remoto, che incuriosisce e diverte, quasi a frugarne la cronaca, l'ingenuità credulona e sprovveduta dietro l'apparente severità patriarcale della vita. Eppure questa primitiva ingenuità crea la leggenda, quel tono di distaccata simpatia e partecipazione con cui Bryant guarda a quel buon tempo antico, ed è proprio questo sentimento che garantisce, in ultima analisi, a *A border tradition*, un'innegabile qualità poetica.

Già nelle battute iniziali il racconto si snoda dolcemente, con la descrizione di quel paesaggio morbido, gentile e insieme vasto, ritratto con un amore e un'attenzione da miniaturista, fino all'incontro in collina col vecchio olandese che parla dei luoghi dove è vissuto e che stenta ora a riconoscere, una descrizione pacata e solenne, poco credibile sulla bocca di un vecchio, che Bryant subito sottolinea, quasi a farci capire il carattere autobiografico del personaggio, per cui la rievoca-

zione è pur sempre fatta nell'ambito di una naturalezza letteraria, di un gusto quasi di genere (basti pensare al modello di Irving, incontestabilmente presente a Bryant): ma qui, questa suggestione letteraria dà il tono fondamentale alla gracile trama del racconto, che si regge proprio per la finezza del dettato e per il sentimento della vita che ad esso è sotteso, non solo, ma soprattutto perché è il frutto di un superiore e smalzato esercizio di stile. Siamo in un'atmosfera rarefatta, sospesa, e l'ampio e composto preambolo serve, in realtà, a introdurre il tono di leggenda, di favola disincantata e maliziosa, punto d'arrivo di un supremo equilibrio dell'intelligenza che si piega incuriosita su queste vecchie tradizioni popolari e s'appaga d'ascoltarle imperturbata e sorridente. Quando il vecchio inizia a raccontare, ecco che l'attacco ci immette immediatamente in un mondo lontano, con la semplicità di tutte le favole:

It is a story that I heard from my grand mother, a good old Dutch lady, belonging to a family of the first settlers of the place. The Dutch from the North River, and the Yankees from the Connecticut, came into the valley about the same time, and settled upon these rich meadows. Which were the first comers, I am unable to tell; I have heard different accounts of the matter, but the traditions of the Dutch families give the priority to their own ancestors, and I am inclined to think them in the right; for, although it was not uncommon, in those days, for the restless Yankee to settle in a neighbourhood of Dutchmen, yet it was a rare thing for the quiet Hollander voluntarily to plant himself in the midst of a bustling Yankee settlement. However this may be, it is certain, that, about ninety years ago, a little neighbourhood had been formed of the descendants of both the emigrants from Holland and those from England. At first, the different races looked sourly upon each other's faces, and the need of each other kindness and assistance soon brought them to live upon friendly terms. The Dutchman learned to salute his neighbour in bad English, and the Yankee began to make advances towards driving a bargain, in worse Dutch (*op. cit.*, p. 227).

E così, in questo spirito di tranquilla ironia, il racconto prosegue con misura ed eleganza, narrando la storia di due

famiglie vicine, la prima olandese, gaia, spensierata, festevole e pigra, nella persona di Yok Suydam e delle due graziose figlie, Mary e Geshie, timida l'una, burlona l'altra e la seconda nella persona di un severo e religioso Yankee, Jedidiah Williams e del figlio vagabondo e solitario, malinconico e pensoso, sul cui animo ingenuo ancora esercitano il loro terrore storie di fantasmi e di misteriose apparizioni. L'incontro con Mary è quasi inevitabile, come è inevitabile, in questo clima di pensosità un po' manicata e lacrimevole (che Bryant prende garbatamente in giro) che il loro amore sbocci alla lettura della *Pamela* di Richardson, perché ogni ragazza allora soffriva e piangeva alla lettura di quel testo e l'ingenuità di Mary era tale, sottolinea Bryant, che « had she lived in this novel-reading age, she would have been inevitably spoiled », mentre il giovane Williams, abbandonato il *college* o meglio espulso da esso, non aveva tratto alcun profitto dalla " sound doctrine " di Jonathan Edwards, a onta delle speranze del padre che lo voleva ministro.

Ma Williams scorda il primo amore, se ne va solo nei boschi, Mary deperisce a vista d'occhio, allora Geshie, la sorella più vivace e rumorosa, si veste da fantasma e una sera aspetta il giovane vicino a una palude, lo ammonisce con voce profonda a tornare dal suo amore tradito. E così il racconto si conclude col matrimonio d'occasione, col ritorno dell'ingenua pecorella, tutti ne traggono vantaggio, persino il medico che s'era illuso d'aver guarito Mary con la sua medicina e la cui reputazione, proprio per questo, s'afferma fra i suoi concittadini. Di questo sorriso divertito e tenero sono soffuse le ultime battute del racconto:

James did not like the neighbourhood of the place where he had seen the spectre; and soon after his marriage, he went to settle in one of the villages on the banks of the Hudson where he long lived quietly and respectably, and where his descendants reside to this day. Geshie was my grandmother by the mother's side, and from her lips I had the tale I have related. It is not known to many, for she never told it until she had arrived at the extreme old age, when there were few in these parts who remembered either James

Williams or her sister. As for the doctor who had prescribed for Mary, he rose almost immediately into great reputation and extensive practice from being supposed to have cured a patient in the last stage of a consumption. (p. 239)

Che esso anche abbia, dietro la sua trama così trasparente, quasi un piccolo intento di parabola e apologo, appare evidente: più che di personaggi, si tratta di simboli, tipi schematici dei due volti dell'anima americana, ritratti a punta di penna, per tratti lievi e come legnosi, come è proprio di quel clima di rievocazione favolistica e letteraria, di un fragile pezzo di folklore assunto a oggetto di una narrazione svagata e bonaria. Ma qui è il miglior Bryant, il meno enfatico, pletorico, il più fuso e discreto, quale lo abbiamo visto nella grazia settecentesca e popiana di certi componimenti e quale già appariva nel giovanile, e pubblicato postumo, *Farewell — the bitter word is said*, scritto in occasione di un viaggio dell'allora sua fidanzata:

Farewell — the bitter word is said —  
 And thou to distant scenes must go  
 Where wide the western lakes are spread  
 And deep the western rivers flow.

Yet shalt thou there ith pensive eye,  
 When softly beams the twilight star,  
 Look sometimes on the eastern sky  
 And think on all thy friends afar.

The memory of thine earliest home,  
 With feelings which no word can speak,  
 Like a soft spell shall o'er thee come  
 And tears shall gem thy rosy cheek.

Oh, often may those thoughts return;  
 And oft thy moist and glistening eye,  
 While sunset's fading splendours burn,  
 Be turned upon the eastern sky.

È qui, nella "malinconia piena di grazia", direbbe De Sanctis, di una poesia d'occasione, di un gentile messaggio di ricordo e d'amore, così diffuso come genere letterario, che Bryant riesce a svolgere fino in fondo la sua sensibilità di pre-romantico che pure non conosce abbandoni e sa confessarsi solo nella misura in cui il verso anche 'canta' e discretamente afferma l'autonoma attrattiva della sua eleganza: la stessa patina letteraria, lievemente arcaicizzante, serve a circoscrivere, a fermare la tenue emozione lirica che è nel fondo.

Quando, in età già stanca e matura, credendo di meglio conservare la sua fama, Bryant cercava di rinverdire i toni profetici, gli squarci solenni e ampi dei suoi primi successi giovanili, qualsiasi slancio, qualsiasi novità d'accento, che pure era dato di rinvenire in quelle prime cose, si sperderà nella monotonia e nella povertà fantastica di opere tarde e fredde pur nella loro dignità compositiva, ormai frutto di mestiere e nient'altro, di *The song of the sower*, *The tides*, *Among the trees* e soprattutto dell'ultimo e già manierato *The flood of the Years*, a voler tacere della parte retorica e ufficiale di poesie come *Dante*, *Italy*, *The Death of Lincoln*, *The Death of Slavery*, per quanto nobile e generoso sia il sentimento che le ispiri. È vero, però, che mai questo strenuo, infaticato esercizio di stile, per quanto vuoto e povero di risonanza umana, sarà volgare o inutile: chè, al contrario, rifacendo e rimanipolando continuamente il già detto e già sentito Bryant offriva l'esempio di una dedizione e di una pazienza artigianale tutt'altro che comune, che ha qualcosa di ascetico e di assoluto nella sua commovente ossessività, anche quando soffoca la sua tenue vena umbratile e crepuscolare nella retorica fin prolissa della sua abbondante versificazione. In un'età di trapasso e di mediazione come la sua, non gli era data se non quest'unica possibilità di espressione, questo lavoro di certosino e di artigiano della parola, a cui tutta una vita era stata dedicata, non solo, ma persino, come s'è visto, il suo sentimento, la sua immagine d'essa. È solo da questa delimitazione o meglio configurazione della sua attività poetica che la poesia, e l'umanità stessa, di Bryant prenderanno, pur nei loro limiti, il posto insostituibile che loro compete

nella storia della difficile conquista, da parte della giovane letteratura americana, di una sua autonoma voce. Alla poesia americana Bryant appartiene non solo, come voleva Emerson, perché per primo aveva immesso nelle sue poesie la flora e la fauna d'America (lo stesso Emerson, del resto, si rendeva poi acutamente conto, di quanto timido amore per la bellezza vi fosse in ciò), ma soprattutto per questo grande retaggio di stile, per la funzione di ponte insostituibile da lui esercitata, ad un livello e con una consapevolezza tecnica introvabile in molti suoi contemporanei, da Freneau a Longfellow, per cui buona parte della poesia romantica, sia quando accetta, sia quando rifiuta questa eredità, non la si potrebbe comprendere del tutto se non tenendo presente il suo esempio, la sua concreta esperienza tecnica, la sue squisite doti di mimetista e di rifacitore di un ampio patrimonio europeo che va dai testi spagnoli fino ad Omero. Ma detto questo, sarà poi da ribadire quanto impaccio, quanta anima di settecentista vi sia nella sua poesia, così forte nel suo accento, predominante sempre nelle sue cose come nella sua poetica, da rendere doverosa una riduzione o meglio una diversa qualificazione del suo così detto spirito romantico, se è vero che, come s'è cercato di dimostrare, la preoccupazione formale, la dignità e la compostezza del dettato erano un *primum*, non solo una forma, ma già un modo di sentire, un tramite necessario e anche naturale per confessare il fondo più segreto ed in ombra della sua sensibilità, dove la delicatezza del sentire è anche la grazia dell'esprimere, dove il pudore è anche il segno di una incapacità a svolgere direttamente, senza il velo del decoro formale, la sua visione triste e serena della realtà, il suo magro nocciolo lirico.

A lui mancò proprio quel coraggio che contraddistinse l'autentica generazione romantica, che avrà molti volti, anche contrastanti, molte valutazioni opposte della realtà, ma certo in una cosa fu unica e chiara: la radicalità della denuncia del bene o del male della vita, la volontà precisa di una *totalität* che era, anche e soprattutto, atteggiamento morale, d'urto, di dramma, nei confronti della realtà. Figlio di un tempo inquieto e diviso, incerto e contraddittorio per definizione, Bryant pro-

prio dietro la facciata solenne e dignitosa della sua forma scopre in controluce il grado d'ombra, d'inquietudine latente che fu propria di lui e del suo tempo, mascherato d'una superstite ed evasiva volontà di canto: nessuno meglio di lui ne ha registrato i sobbalzi, i sommovimenti timidi e soffocati. E del resto, come si ricorderà, era lui stesso, in ultima analisi, a dichiararsi "a pure, rural, worshipper", il discreto trascrittore della grande e bella Natura, cui doveva, fino in fondo, ogni suggerimento, il cui ritmo aveva imitato, ascoltato e fedelmente, con animo trepidante, registrato nel suo verso, pago che solo un'ombra della sua bellezza, del suo "soft spell", restasse a illuminare la sua pagina.

VITO AMORUSO