

T. S. ELIOT E HART CRANE

Mentre l'opera e la poetica di Eliot possono dirsi ormai esaurientemente illuminate sotto il profilo critico-letterario, non sempre, invece, sono stati messi in luce i contrasti, i dissensi, e le reazioni che la sua poesia e le sue posizioni ideologiche e spirituali suscitavano nei circoli letterari e nei singoli poeti americani, via via che questi vennero messi a confronto con la « challenge » formale e contenutistica che quelle opere indubbiamente contenevano. Questa breve indagine vuole, appunto, esaminare una delle tante occasioni di malinteso e di contrasto, e precisamente quella che la pubblicazione di *The Waste Land* di Eliot, apparsa sul *Dial* nell'autunno del 1922, provocò in un giovane poeta, allora quasi sconosciuto anche in America, Hart Crane (1899-1932), il quale di Eliot si era fino ad allora proclamato convinto ammiratore.

A prima vista potrebbe sembrare irrispettoso mettere insieme due nomi di fama e di calibro così diversi, l'uno consacrato anche in Italia sia per traduzioni che per studi critici, e l'altro parzialmente tradotto¹ e criticamente quasi sconosciu-

1. Traduzioni, sempre parziali di Hart Crane sono apparse in *Poeti Americani* di G. BALDINI, De Silva, Torino, 1949; *Poeti Stranieri del '900* di G. GIUBICI, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano, 1955; *Poesia Americana Contemporanea e Poesia Negra* di C. IZZO, Guanda, Parma, 1949; *Nuovissima Poesia Americana e Negra* di C. IZZO, Guanda, Parma, 1953; *Lirici Americani* di A. RIZZARDI, Sciascia, Caltanissetta, Roma, 1955; *Le più belle pagine della Letteratura Nord-Americana* di C. IZZO, Nuova Accademia, Milano 1959, *Poeti Americani* di R. SANESI, ed. Feltrinelli, Milano, 1958; Altre poesie sono state tradotte e presentate anche da GLAUCO CAMBON in *Giovedì* (Roma, ottobre 1953) ed in *Aut-Aut* (Milano, Sett. 1954). A quanto mi risulta, *For the Marriage of Faustus and Helen*, di cui in questo saggio, non è stato mai tradotto in italiano, mentre per le gravissime difficoltà testuali che essa comporta, l'opera maggiore di Crane, « The Bridge », ha visto soltanto traduzioni parziali, e precisamente tre sezioni nella antologia del Sanesi ed una in quella di Carlo Izzo, *Le più belle pagine della Letteratura Nord-Americana*.

to, eccetto che per un acuto e generoso saggio di Glauco Cambon nel 1955.²

Eppure se si vuole riprendere la storia della poesia americana tra le due guerre e mettere a punto la parabola spirituale della stagione poetica degli anni 20, bisogna proprio riavvicinare il poeta che sino a pochi mesi fa era considerato l'intramontabile mito della cultura anglosassone e lo sconcertante « roaring boy »³ che si suicidò nel golfo del Messico, buttandosi in mare da bordo della « Orizaba » nell'aprile del 1932; e non tanto riavvicinare *The Waste Land* a *The Bridge* (che pure è ritenuto, insieme alla stessa *The Waste Land*, ai *Cantos* di E. Pound ed a *Paterson* di William Carlos Williams, uno dei più significativi momenti poetici di quella generazione), quanto piuttosto a *For the Marriage of Faustus and Helen*⁴ che dallo stesso Crane fu inteso come risposta diretta a *The Waste Land*. Le vicende di questa « challenge » ci permetteranno, infatti, non soltanto di analizzare le ragioni e gli spiriti di una divergenza ideologica e di un malinteso i quali, aldilà degli stessi due protagonisti, investirono tutta quella generazione poetica, ma anche di capire il diverso modo di intendere e di far poesia tra discepolo e maestro.

Nella eterogenea e frettolosa formazione culturale con la quale Crane cercò di supplire, con la improvvisazione e le ingenuità tipiche dell'autodidatta, alla propria inadeguata educazione letteraria, il nome che più frequentemente ricorre nel suo epistolario,⁵ soprattutto dal 1919 al 1923, è quello di T. S. Eliot. Non soltanto nelle sue letture di quei primi anni di ap-

2. GLAUCO CAMBON, *The Bridge* di Hart Crane, *Paragone* N. 70, Firenze 1955. Il saggio è stato poi incluso nel volume, *Tematica e Sviluppo della Poesia Americana*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1956.

3. Così lo chiamò Malcolm Cowley in un articolo su *The New Republic*, 9 giugno 1937.

4. Per amore di brevità e sull'esempio dello stesso Crane lo citeremo con la sola sigla « F. & H. ».

5. BROM WEBER, *The Letters of Hart Crane, 1916-1932*, Hermitage House, New York, 1952.

prendistato poetico Crane rivela, infatti, una scelta direttamente influenzata dal gusto che allora faceva capo a Pound ed Eliot (esplicita idiosincrasia per Tennyson, Chatterton, Byron e Milton, ed acritica simpatia per Shakespeare, Keats, Shelley, Coleridge, e soprattutto per Donne, Webster, Marlowe, Baudelaire, Laforgue, Dante, Cavalcanti e Li Po), ma la sua ammirazione per Eliot è un punto fermo tra le sue instabili reazioni emotive. « You have already known, I think, — scriveva a Gornam Munson il 5 gennaio 1923 — that my work for the past two years (those meagre drops!) has been more influenced by Eliot than any other modern... There is no one writing in English who can command so much respect, to my mind, as Eliot ».⁶ Già nel novembre dell'anno precedente, in una lettera allo stesso Munson, parlando della recente lettura di *Bartholomew Fair* di Ben Jonson e della ricchezza linguistica che autori come Donne, Webster e Marlowe avrebbero potuto offrire per una adeguata interpretazione del « mood » contemporaneo, aveva sottolineato l'esempio di Eliot, al quale quella fusione tra antico e moderno era perfettamente riuscita:

There are parts in his 'Gerontion' that you can find almost bodily in Webster and Jonson. Certain Elizabethans and Laforgue have played a tremendous part in Eliot's work, and you catch hints of his great study in his 'Sacred Wood'. I don't want to imitate Eliot, of course, — but I have come to the stage now where I want to carefully choose my most congenial influences and, in a way, 'cultivate' their influence.⁷

Quasi non c'è lettera di quegli anni in cui non venga ripetuta, talvolta con monotonia, questa ammirazione per Eliot, da lui considerato il poeta che meglio aveva saputo dar voce al complesso mondo contemporaneo, inserendolo in una tradizione letteraria da lui rivissuta nelle sue inesauribili risorse di linguaggio e di stile: « I must have read Prufrock twenty-five times and things like the 'Preludes' more often — scriveva ad Allen Tate nel giugno 1922. — His work will lead you back

6. *Ibid.*, p. 114.

7. *Ibid.*, p. 71.

to some of the Elizabethans and point out the best in them. And there is Henry James, Laforgue, Blake and a dozen others in his work ».⁸

Tuttavia, in mezzo a questa esplicita ammirazione per il linguaggio e lo stile, sin da quei primi anni si avvertono già delle riserve anti-eliotiane che via via diventeranno sempre più consapevoli e precise. La prima è quella, assai naturale, di un giovane poeta il quale, nonostante l'ammirazione per la validità delle soluzioni formali del maestro, ad un certo momento teme di non riuscire a sottrarsi alla sua influenza determinante e cerca di trovare ad ogni costo una propria originale poetica, stilistica e di linguaggio. Così a William Wright, il quale gli rimproverava inutili e sofisticate oscurità a proposito delle sue prime poesie, egli rispondeva: « I am only interested in adding what seems to me something really new to what has been written. Unless one has some new, intensely personal viewpoint to record, say on the eternal feelings of love, and the suitable personal idiom to employ in the act, I say, why write about it? »⁹ Ciò che giustamente preoccupa Crane tra il 1921 e il 1922 è la ricerca di una individualità poetica con la quale differenziarsi dal magistero di Eliot, individualità poetica certamente non risolta dalle poche cose scritte fino ad allora (« Chaplinesque », « My Grandmother's Love Letters », « Garden Abstract ») e da lui stesso chiamate « mere shadowing, too light to satisfy me ».

I have never, so far, been able to present a vital, living and tangible, a positive emotion to my satisfaction. For as soon as I attempt such an act I either grow obvious or ordinary, and abandon the thing at the second line. Oh! it is hard. One must be drenched in words, literally soaked with them to have the right ones form themselves into the proper pattern at the right moment.¹⁰

E poiché Eliot aveva esemplarmente perseguito la riscoperta di un nuovo linguaggio poetico in due direzioni diverse

8. *Ibid.*, p. 90.

9. *Ibid.*, p. 67.

10. *Ibid.*, p. 71.

— il linguaggio della migliore tradizione poetica e l'assimilazione dei ritmi e dell'eloquio contemporaneo —, ecco Crane operare anch'egli nelle stesse opposte direzioni: Webster e Marlowe da una parte, e dall'altra Rimbaud, Laforgue e l'utilizzazione dei nuovi ritmi musicali allora in voga, i quali sembravano poter dare novità e vigore alla tradizionale scansione del verso scritto. È in questi mesi che comincia ad apparire nelle sue « Letters » — forse l'epistolario letterariamente più interessante della sua generazione poetica — la parola « jazz », inteso come tentativo di trasformare in moduli di poesia una musica che suonava rivoluzionaria verso qualunque tradizione musicale. Non che questo fosse un fatto interamente nuovo nella poesia americana, perché, anche se piuttosto artigianalmente, una simile utilizzazione l'aveva tentata Vachel Lindsay in *The Congo and Other Poems* (1914), ma quello che allora era sembrato la stravaganza di un rapsodo errante, sotto il diverso magistero di Eliot e poi di Crane era destinato a diventare una delle componenti più originali nella riforma del linguaggio poetico del nostro secolo.

La seconda riserva, più decisiva ma soltanto allo stato embrionale al momento in cui Crane ideava « F. & H. », riguardava invece il contenuto ideologico che egli credeva di avvertire sotto la poetica eliotiana; gli sembrava, cioè, e non a torto in quel primo stadio della sua poesia, che Eliot avesse messo la sua nuova poetica al servizio di un « ideale negativo » (« negative goal »), a dipingere e emblemizzare un'epoca di decadenza e di aridità, senza alcun spiraglio aperto all'avvenire e alla speranza. Il 16 maggio 1922, quasi negli stessi giorni in cui cominciava a stendere « F. & H. », così scriveva ad Allen Tate:

The poetry of negation is beautiful — alas, too dangerously so for one of my mind. But I am trying to break away from it. Perhaps this is useless, perhaps it is silly — but one 'does' have joys. The vocabulary of damnations and prostrations has been developed at the expense of these other moods, however, so that it is hard to dance in proper measure. Let us invent an idiom for

the proper transposition of jazz into words. Something clean, sparkling, elusive!¹¹

Neppure un mese più tardi (12 giugno 1922) tornava a scrivere ad Allen Tate:

In his own realm Eliot presents us with an absolute *impasse*, yet oddly enough, he can be utilized to lead us to, intelligently point to, other positions and « pastures new ». Having absorbed him enough we can trust ourselves as never before, in the air or on the sea. I, for instance, would like to leave a few of his 'negations' behind me, risk the realm of the obvious more, in quest of new sensations, « humeurs ». These theories and manoeuvres are interesting and consolatory — but of course, when it comes right down to the act itself, — I have to depend on intuition, « inspiration » or what you will to fill up the page.¹²

Tuttavia sino a questo momento (maggio 1922) la « absolute impasse » eliotiana è prevalentemente quella formale, il timore cioè che l'ammirazione per Eliot si trasformi in una ripetizione di formule eliotiane. È chiaro che lo disturbano già certe negazioni di contenuto, ma si dimostra sicuro che, una volta trovato il proprio linguaggio poetico, esso potrà dar voce ad un « positive goal », a quello che egli ingenuamente già chiama una « metafisica nuova », della quale ha creduto di aver avuto una intuizione diretta durante una seduta dal dentista sotto l'effetto della anestesia.¹³ Non fa quindi meraviglia che, quando nel maggio 1922, cominciò a scrivere « F. & H. », vale a dire quello che egli chiamò « a metaphysical attempt of my own », ¹⁴ il lavoro non andò oltre i dieci e dodici versi i quali poi sarebbero diventati la II stanza della I Sezione e che per il momento non ebbero seguito.

Succederà sempre così con Crane, anche e soprattutto in quella che sarà l'opera di maggiore impegno, *The Bridge*: una

11. *Ibid.*, p. 89.

12. *Ibid.*, p. 90.

13. *Ibid.* (a Gotham Munson, 18 giugno 1922), pp. 91-92.

14. *Ibid.*, p. 87.

grande nebulosità ideologica che egli si affanna, il più delle volte inutilmente, a tradurre in coerente visione profetica. Aveva accennato a nuove direzioni ed a « pascoli nuovi » per rovesciare le « negazioni » eliotiane, ma al momento di riempire la pagina il suo concetto, tutto romantico, di intuizione e di ispirazione non riusciva neppure ad abbozzare una coerente direzione spirituale. Prima ancora di dar voce ad una « visione », avvertiva egli stesso di dover anzitutto trovare quel linguaggio « vivido, scintillante, elusivo » che egli aveva immaginato possibile con la trasposizione del « jazz » in parole.

Ecco perché in quello stesso giugno tentò un « exploit » in questa direzione e in pochi giorni riuscì a terminare quella che adesso è la II Sezione di « F. & H. » e che subito gli sembrò « a work of youth and magic » e, comunque, qualcosa di « completamente nuovo nella poesia inglese ». In realtà, la importanza della II Sezione risiede anzitutto nella scoperta di un nuovo linguaggio poetico e soltanto secondariamente nella indicazione di una possibile epifania spirituale. Come si è già notato, sono troppi gli accenni che si trovano nelle lettere del maggio e del giugno 1922 per non dover ammettere che « Spring of guilty song » (fu questo il titolo con cui la II Sezione apparve separatamente in *Broom*) fu anzitutto il tentativo, in gran parte riuscito, di staccare il nuovo linguaggio poetico dalla direzione a cui Eliot sembrava, erroneamente, averlo definitivamente destinato. Crane era convinto (e con una convinzione che gli fa onore per intuizione ed esattezza) che la stessa musica del presente, così diversa dalle tradizionali armonie del passato, se trasformata in linguaggio, si sarebbe rivelata uno di quei « fatti e possibilità spirituali » che Eliot, a suo credere, aveva avuto il torto di ignorare e che, quindi, da simbolo di frustrazione e di decadenza, sarebbe stata dimostrativa di quelle « certain things » che furono la ossessione di tutta la sua vita.

Modern music almost drives me crazy! — avrebbe scritto a Munson nel febbraio 1923 — I went to hear D'Indy's II Symphony last night and my hair stood on end at its revelations. To get those, and others of men like Strauss, Ravel, Scriabin and

Bloch into words, one needs to « ransack » the vocabularies of Shakespeare, Jonson, Webster (for theirs were the richest) and add on scientific, street and counter, and psychological terms, etc. Yet I claim such things can be done! The modern artist needs gigantic assimilative capacities, — and the greatest of 'all-vision'.¹⁵

Ora, Eliot aveva saccheggiato anche lui il vocabolario di Shakespeare, di Marston e di Webster ed aveva, quasi con gli stessi termini, sottolineato le enormi capacità assimilative di cui avrebbe bisogno il poeta moderno; ma a Crane sembrava che, per averlo fatto senza « visione », egli avesse piegato forzatamente il linguaggio ad essere soltanto la voce della negazione, a danno di quei valori positivi che egli, Crane, credeva invece di scorgere anche nella civiltà del presente. Comunque, a parte che in questa II Sezione il tentativo di trasposizione del linguaggio in ritmo di « jazz » non andrà oltre le prime stanze, è indubbio che, con il solo magistero del ritmo e della parola, Crane sia riuscito a tradurre e rappresentare i simboli di una intera generazione letteraria:

Brazen hypnotics glitter here;
 Glee shifts from foot to foot,
 Magnetic to their tremolo.
 This crashing opéra bouffe,
 Blest excursion! this ricochet
 From roof to roof —
 Know, Olympians, we are breathless
 While nigger cupids scour the stars!

A thousand light shrugs balance us
 Through snarling hails of melody.
 White shadows slip across the floor
 Splayed like cards from loose hand;
 Rhythmic ellipses lead into canters
 Until somewhere a rooster banter.

« Snarling hails », « glee ... magnetic to their tremolo », « rhythmic ellipses », le quali « lead into canters/until some-

15. *Ibid.*, pp. 128-129.

where a rooster banter »), suoni ed ombre, una aggettivazione secca e sincopata, un ritmo che sembra davvero trasporre il *jazz* in aggettivi e parole, tutto contribuisce a fare di queste stanze, se non « qualcosa di interamente nuovo nella letteratura inglese », certamente una delle cose più belle, dal punto di vista del linguaggio e del ritmo, della poesia americana degli anni 20. Mi pare che Crane sia davvero riuscito a dimostrare come uno dei simboli della aridità contemporanea, la musica *jazz*, poteva essere usato ad indicare un « mood » spirituale diverso.

Ma il risultato tecnico non sarebbe stato sufficiente da solo a rappresentare un tale mutamento di direzione, se non si fosse appoggiato ad una diversa qualità morale dei personaggi e ad una utilizzazione spirituale della musica stessa. È qui il confronto da fare è con la II Sezione di *The Waste Land*, cioè « A Game of Chess ». A parte, infatti, certi sorprendenti accostamenti d'immagini (il « golden Cupid » eliotiano fa il paio con i « nigger cupids » di Crane) e soprattutto di ritmo (vi sono dei passi che potrebbero indifferentemente passare da un poeta all'altro), soltanto Eliot poteva calcare così la mano sulla sua protagonista, dare uno scenario così prezioso ad una così squalida rappresentazione della decadenza, uno splendore così sontuosamente barocco ad un dialogo che sfiora i limiti della decadenza umana. Il trono sul quale ella siede è esattamente la parodia dell'orpello e della futilità, qualcosa che fa pensare al boudoir di *The Rape of the Lock*, con in più una insistita monotonia di crudi correlativi oggetti (quali la tematica dei denti cariati, dell'aborto, il coscio di maiale bollito) che Pope non avrebbe mai usato.

Ben diversa è, invece, la protagonista della II Sezione di « F. & H. ». Anche se viene chiamata « la Sirena delle primavere del perfido canto » e anche se ha tutta l'aria di essere una giovane prostituta, Crane non soltanto le risparmia gli odiosi e putrescenti particolari della corruzione fisica e morale, ma ci invita a vedere nelle sue adolescenti arti di seduzione il soddisfacimento di un impulso universale. Il suo « game » con la vita forse è cieco verso le responsabilità che esso comporta, ma in fondo è sempre una espressione di vita; e là dove un'altra

protagonista di Eliot (la dattilografa di « The Fire Sermon ») ci verrà presentata anch'essa con un armamentario di putrescenza:

Out of the window perilously spread
Her drying combinations touched by sun's last rays,
On the divan are piled (at night her bed)
Stockings, slippers, camisoles, and stays...

Crane ci presenta la sua nel pieno della grazia adolescente, in danza tra ombre quasi immateriali sopra un giardino pensile e come elemento di una armonia che, inconsapevolmente, si attua anche attraverso di lei:

Let us take her on the incandescent wax
Striated with nuances, nervousities
That we are heir to: she is still so young,
We cannot frown upon her as she smiles,
Dipping here in this cultivated storm
Among slim skaters of the gardened skies.

E come lei, anche la musica. In Eliot la musica « striscia sull'acqua » come l'animalità che essa esprime, è musica alla quale fanno eco l'acciottolio dei piatti nei retrocucina o il brusio degli ubriachi negli angiporti, cioè ribadimento di decadenza e di abbruttimento morale:

When lovely woman stoops to folly and
Paces about her room again, alone,
She smooths her hair with automatic hand
And puts a record on a gramophone.

Dirà, invece, Crane:

O, I have known metallic paradises
Where cuckoos clucked to finches
Above the deft catastrophes of drums.
While titters hailed the groans of death
Beneath gyrating awnings I have seen
The incunabula of the divine grotesque.
This music has a reassuring way.

Anche se i suoi paradisi sono « metallici » e anche se le liberazioni che essa offre sono grotteschi « incunaboli » di quella vera, tuttavia « questa musica ha un rincuorante ritmo », è sempre una liberazione e una fuga dai lamenti della morte, « una cera incandescente striata di tutte le sfumature e gli squilibri di cui siamo credi, ma al tempo stesso è qualcosa *in fieri*, in attesa di una forma. Donna e musica, pur nell'isterismo del loro ritmo e nell'apparente catastrofe della loro superficialità, sono una specie di incandescenza che risponde ancora all'impulso universale della vita.

Anche se, come tentativo tecnico, la II Sezione ci pare complessivamente riuscita (che un poeta di 24 anni fosse riuscito a possedere un tale strumento espressivo era un fatto notevole che pienamente giustificava l'entusiasmo di Crane quando lo chiamò « a work of magic and ecstasy »), tuttavia esso era ancora molto lontano da quel rovesciamento di visione che Crane credeva di poter opporre ad Eliot quando, in quello stesso giugno, scriveva ancora una volta ad Allen Tate: « I have been facing him for four years, — and while I haven't discovered a weak spot yet in his armour, I flatter myself a little lately that I have discovered a safe tangent to strike which, if I can possibly explain the position, — goes through him toward a different goal ».¹⁶ In realtà doveva trattarsi di una tangente puramente ipotetica, non sostenuta da alcuna visione ideologica e difficilmente rappresentabile con quel tipo di linguaggio, se in quegli stessi giorni scrisse a Munson: « ... as yet, I am dubious about the successful eventuation of the poem as a whole. Certainl it is the most ambitious thing I have ever attempted and in it I am attempting to evolve a conscious pseudo-symphonic construction toward an abstract beauty tha has not been done before in English—at least directly ».¹⁷ Era insomma la « visione » che continuava ad angosciarlo, quella visione che, a suo dire, era assente da Eliot, perché ignorava « certain spiritual events and possibilities as real and powerful now as, say, in the

16. *Ibid.*, p. 90.

17. *Ibid.*, p. 92.

time of Blake ». ¹⁸ Vedremo più tardi quanto di ingenuamente immaturo ci fosse in questo voler radicalizzare il contrasto tra visione e non-visione; per intanto quella visione egli cercava di esorcizzarla con mezzi esoterici come sbornie e vino: « At times, dear Munson, I feel an enormous power in me — that seems almost supernatural. If this power is not too dissipated in aggravation and discouragement I may amount to something sometime. I can say this now with perfect equanimity because I am notoriously drunk and the Victrola is still going on with that glorious Bolero ». ¹⁹

Mezzi esoterici o no, comunque, nell'agosto del 1922 riuscì a portare a termine la I Sezione di « F. & H. », quella cioè che avrebbe dato il titolo alla stesura finale del poemetto.

In questa I Sezione la cosa da notare anzitutto è una più precisa intenzione assertiva, la quale viene suggerita sia dal titolo (« For the Marriage of Faustus and Helen »), sia dal passo tratto da *The Alchemist* di Ben Jonson che gli fa da epigrafe.

Perché Crane scelse i due nomi, Faustus e Helen, ce lo dice egli stesso in una lettera a Waldo Frank del 7 febbraio 1923:

The whole poem is a kind of fusion of our own time with the past. Almost every symbol of current significance is matched by a correlative, suggested or actually stated, of ancient days. Helen is the symbol of this abstract sense of beauty, Faustus the symbol of myself, the poetic or imaginative man of all times. The street car device is the most concrete symbol I could find for the transition of the imagination from quotidian details to the universal consideration of beauty — the body still centered in traffic, the imagination eluding its daily nets and self consciousness. ²⁰

Il nome di Faustus, invece, gli fu certamente suggerito dal *Doctor Faustus* di Marlowe, il cui protagonista, tra gli altri

18. *Ibid.*, p. 115.

19. *Ibid.*, p. 91.

20. *Ibid.*, p. 120.

sogni proibiti, aspira anche a quello di contemplare e possedere Elena; con questa differenza però: mentre in Marlowe quel sogno genera distruzione perché va aldilà dei concreti limiti umani, nel Fausto di Crane l'aspirazione alla bellezza non soltanto sopravvive alla distruzione (guerra di Troia — I guerra mondiale), ma finisce per essere l'unica certezza di sopravvivenza e di immortalità. Mentre, insomma, nel mito greco l'amore per Elena è causa di guerra e non sopravvive ad essa e mentre in Marlowe rimane sogno che si infrange contro i limiti umani, per Crane l'incontro tra Elena e Fausto, tra l'uomo e la bellezza, non soltanto è possibile, ma può dar luogo ad un matrimonio, ad una unione duratura, anche nei tempi moderni, e nell'apparente caos del presente. Che cosa abbia, poi, spinto Crane ad usare l'epigrafe Jonsoniana,²¹ la quale suona parodia al rapporto ideale tra Fausto ed Elena, lo si può forse congettuare dal fatto che il *Doctor Faustus* marlowiano si muove nella stessa atmosfera di negromanzia in cui si svolge il dialogo, farsesco e bellissimo, tra Sir Epicure Mammon e Doll Common in *The Alchemist*, e mi pare che l'ironia del contrasto sia una riconferma indiretta dell'assunto: come Epicuro Mammon, Crane anela alla bellezza della donna sotto la spinta di un'urgenza carnale e, quindi, si prepara alla stessa frustrazione finale di Mammon, ma al tempo stesso egli è anche Fausto, il quale persiste invece ad inseguire il sogno dell'assoluto. Crane è, insomma, l'Epicure di Jonson e insieme il Fausto di Marlowe, in cerca di una alchimia, di una pietra filosofale che riesca a preservare la superstita bellezza delle cose contro gli attacchi dei Filistei: sotto la « perpetuity of life and lust » cercata da Fau-

21. And so we may arrive by talmud skill
 And profane Greek to raise the building up
 Of Helen's house aganst the Ismaelite,
 King of Thomarga, and his habergeons
 Brimstony, blue and fiery; and the force
 Of King Abaddon, and the beast of Cittim;
 Which Rabbi David Kimchi, Onkelos,
 And Aben Ezra do interpret Rome.

The Alchemist, atto IV, scena 3.

sto e da Mammone — e quindi anche da Crane — esiste ancora un possibile matrimonio ideale tra Fausto ed Elena, tra l'uomo e la bellezza, non tuttavia al modo negromantico delle pozioni jonsoniane, ma in quello del naturale connubio dello spirito.

Rimane il problema del perché Crane abbia qui usato simboli letterari tradizionali, quando invece più tardi in *The Bridge* avrebbe tentato di creare una simbologia interamente nuova per esprimere « le tante divergenti realtà del nostro tormentato e confuso mondo di oggi ». Mi pare che qui sia innegabile l'influsso della tecnica eliotiana — anche anteriore a *The Waste Land* — di istituire un continuo interscambio tra presente e passato, capace di creare quel « tempus continuum » che è uno dei canoni della sua poetica. Probabilmente aveva ragione Crane quando scriveva che la imitazione di Eliot era per lui una tentazione che lo avrebbe dirottato dalla diversa direzione, anche formale, che egli voleva per la sua poesia. Forse aveva veramente assorbito quella « tecnica ed erudizione » a tal punto che, quando vorrà liberarsene e creare un simbolismo interamente nuovo, egli stesso dubiterà della sua validità, come dimostreranno i tentennamenti e le esitazioni di *The Bridge*. Nel 1922 era troppo immaturo per farlo e si trovò in difficoltà a trovare analogie e rispondenze tra il simbolo e il presente, tra la guerra di Troia e la prima guerra mondiale, tra la immedesimazione del dettaglio quotidiano e le astrazioni dell'universale. Comunque, l'averlo risolto, come ha fatto, con una evocatività che il più delle volte riesce calzante ed allusiva, con un passaggio dal mito al presente che mi pare di una eccezionale esemplarità, è una ulteriore prova che il tentativo di capovolgere la direzione spirituale di Eliot fu certamente più serio di quanto potevano far supporre la sua giovane età, nonché la grande inferiorità culturale che lo separava dall'autore di « Prufrock » e di « Gerontion ».

In ogni modo, la I Sezione è anche riconferma della persistenza di un equivoco: Crane ed Eliot sono entrambi d'accordo sul panorama di disgregazione, di futilità ch'è il mondo contemporaneo ed è difficile dire chi dei due descriverà più impietosamente l'inferno della civiltà urbana; ma Crane è, erroneamente,

convinto che Eliot sia rimasto alla superficie e che gli sia mancata la « visione » per saper leggere nei segni e nei fatti spirituali che pure vi sono presenti, mentre lui, Crane, crede invece di potervi scorgere una epifania (questa parola così cara al profetismo romantico!), cioè una diversa misura immanente che ne giustifichi la speranza di una possibile salvezza; riproporre una misura platonica della vita significava per lui interpretare positivamente quegli stessi segni nei quali Eliot vedeva la tragedia dell'aridità. È qui che ricompare, sapientemente sfruttata, la tecnica eliotiana del « doppio livello »: perché si possa avviare il processo platonico, o neo-platonico, dal contingente all'universale, bisogna che la mente si liberi dalla superficie apparente dalla quale si è abituata a ricavare le sole misure della convenzionalità quotidiana:

The mind has shown itself at times
 Too much the baked and labeled dough
 Divided by accepted multitudes.
 Across the stacked partitions of the day —
 Across the memoranda, baseball scores,
 The stenographic smiles and stock quotations
 Smutty wings flash out equivocations.

The mind is brushed by sparrow wings;
 Numbers, rebuffed by asphalt, crowd
 The margins of the day, accent the curbs,
 Convoying divers dawns on every corner
 To druggist, barber and tobacconist,
 Until the graduate opacities of evening
 Take them away as suddenly to somewhere
 Virginal perhaps, less fragmentary, cool.

Come si vede, il giudizio di Crane sulla superficie quotidiana non è molto diverso da quello di Eliot: se lì erano (o sarebbero stati, perché *The Waste Land* non era ancora apparsa) i « tuberì secchi », i « secchi alberi », « l'arido sasso e « l'ammasso di fronte immagini su cui batte il sole », qui ci sono i « sorrisi stenografici », le « fuliginose ali », i « punti al baseball » e le « quotazioni di borsa ». Tuttavia quella che è diversa

è la folla: la folla di Eliot è fatta di morti, di orde incappucciate, una umanità in disfacimento (« I had not thought death had undone so many »), mentre quella di Crane è soltanto una folla da routine, il cui solo torto è quello di fermarsi alla superficie delle cose e di non saperla trascendere. È qui che le « fuliginose ali » e le « ali di passero » diventano entrambe il correlativo oggettivo della nuova dimensione trascendente: nell'inferno della vita urbana, pur dentro le aridità delle convenzioni sociali, gli uccelli — nella accezione piuttosto dimessa dei passerì — suggeriscono l'esistenza di un libero spazio illuminato, di una dimensione assoluta che, nonostante tutto, rimane entro la portata dello spirito umano; sebbene respinti dall'asfalto (l'asfalto diventerà in *The Bridge* uno dei correlativi più insistiti dell'inferno urbano), dall'alba al tramonto essi fanno la spola tra il cielo e l'uomo, tra la fuligine e qualcosa di fresco e di verginale, tra i « fitti scompartimenti del giorno e un'altra realtà « meno frammentaria », cioè la dimensione dell'assoluto.

Il poeta, tuttavia, non si illude che la folla accetti quella suggerita dimensione spirituale, perché per essa realtà e idealità sono irconciliabili; per la folla non esiste altro spazio che quello tridimensionale né si tormenta per scoprirne altri:

There is the world dimensional for
those untwisted by the love of things
irreconcilable...

Ma l'indifferenza della folla non impedisce al poeta di perseguire una dimensione diversa e, poiché Elena è il paradigma universale della bellezza che trascende il tempo, egli sa vederla anche là dove il presente sembra averne dimenticata la presenza, anche dentro il più concreto e dimesso simbolo dell'inferno urbano, il tram.

And yet, suppose some evening I forgot
The fare and transfer, yet got by that way
Without recall, — lost yet poised in traffic.
Then I might find your eyes across an aisle,
Still flickering with those prefigurations —

Prodigal, yet uncontested now,
Half-riant before the jerky window frame.

Appunto perché Elena è il paradigma della bellezza, anche se non sono più cercati e contesi dalla massa filistea, i suoi occhi sono ancora prodighi, ancora balenanti di quelle prefigurazioni e simboli di amore che hanno saputo trovarvi le età passate.

E qui risalta più che mai la diversa posizione della donna nella tematica di Eliot e in quella di Crane. Le donne di Eliot sono, tutte o quasi tutte, almeno nella sua poesia di quegli anni, una variante di Madame Sosostriis di *The Waste Land* o di Doris del *Fragment of an Agon*, simboli cioè di dispersione e di decadenza, donne da aborti e da letti disfatti, da « combinazioni » che asciugano al sole come bandiere di perversione. Anche quando Eliot arriverà a cantare — e lo farà da par suo — il simbolo dell'amore assoluto, lo farà sempre nei termini semantici e ontologici delle allegorie medievali della ruota e della rosa, ma sarà sempre troppo calvinista per mettere la donna sull'ultimo gradino di un processo platonico dell'amore.

Per Faustus-Crane, invece, è sempre attraverso la donna che passa la riscoperta dell'ultradimensionale:

There is some way, I think, to touch
Those hands of yours that count the nights
Stippled with pink and green advertisements.
And now, before its arteries turn dark,
I would have you meet this bartered blood.
Imminent in his dream, none better knows
The white wafer cheek of love, or offer words
Lightly as moonlight on the caves meets snow.

È in Elena che il poeta platonicamente fa convergere, attraverso le gioie della vita e l'estasi dei sensi, lo stesso desiderio di perfezione.

Reflective conversion of all things
At your deep blush, when ecstasies thread
The limbs and belly, when rainbows spread
Impinging on the throat and sides.

Inevitable, the body of the world
 Weeps in inventive dust for the hiatus
 That winks above it, bluet in your breast.

Non a caso abbiamo accennato che a proposito di questa Elena di Crane si potrebbe parlare di « stilnovismo », non tanto per il « trobar clos » così evidente in questa prima sezione di « F. & H. », ma soprattutto per la concezione della donna, la quale è intesa come lo « iato » della spiritualità umana, il necessario punto di incontro tra la « inventive dust » dell'uomo e ciò che balugina aldisopra di lui.

Tuttavia, se saper riconoscere e seguire Elena significa incamminarsi verso l'assoluto, allora la dimenticanza di lei da parte del mondo contemporaneo (« i suoi prodighi occhi ora non contesi ») è un segno premonitore di distruzione e di decadenza. Anche mitologicamente, infatti, Elena è stata già una volta associata alla guerra e, quindi, ad un ideale distrutto; già una volta Elena si era sottratta alla stretta di mani « too alternate with steel and soil » incapaci di tenerla senza fine, e lo stesso può ripetersi anche nel presente. I disastri del passato e la indifferenza del presente sono entrambi una tentazione per l'idealismo di Crane, ma egli prorompe qui in una ulteriore personale riaffermazione dell'ideale che sopravvive anche alla minaccia della distruzione: come la bellezza di Elena sopravvisse alla guerra di Troia, aldilà dei « loro trilioni iniettati occhi di sangue », così il filisteismo e la indifferenza del presente non intaccano la sua fede in un possibile matrimonio tra la bellezza e l'uomo di oggi:

The earth may glide diaphanous to death;
 But if I lift my arms it is to bend
 To you who turned once away, Helen, knowing
 The press of troubled hands, too alternate
 With steel and soil to hold you endlessly.

Ma proprio perché il presente è minaccia di distruzione e il passato testimonia anch'esso un sogno andato a male, il poeta rinuncia al possesso fisico di Elena per incontrarla soltanto nel regno della bellezza indistruttibile:

I meet you, therefore, in that eventual flame
 You found in final chains, no captive then —
 Beyond their million brittle, bloodshot eyes;
 White, through white cities passed on to assume
 That world which comes to each of us alone.

Versi assai belli, come si vede, e un senso di visione piuttosto insolito nella poesia moderna; ma, di fatto, il matrimonio tra Fausto ed Elena non avviene, e più che un amante che reclami diritti, il poeta è in realtà un uomo che supplica perché non gli venga meno un sogno:

Accept a lone eye riveted to your plane,
 Bent axle of devotion along companion ways
 That beat, continuous, to hourless days—
 One inconspicuous, glowing orb of praise.

Tuttavia tra il mondo che scivola verso la distruzione (« diaphanous to death ») e questo solitario occhio che si inchioda sopra un invisibile più alto livello di consapevolezza non esiste un rapporto « attuale », perché il suo ottimismo non si giustifica con nessuna circostanza della vita contemporanea, anzi si scandisce in contrapposizione e quasi a dispetto di essa, finendo così per dare ragione al panorama eliotiano di sterilità e di caos. Il platonismo con cui Crane vuole rimettere armonia tra i contrastanti elementi della esperienza è più un appello della volontà e della fantasia che una vera mediazione intellettuale tra la minaccia della distruzione e la salvezza. D'altra parte, questo mi pare che sia il punto centrale di tutto Crane, *The Bridge* compreso: il « positive goal » è una visione che egli avverte con la gonfia soggettiva drammaticità di un romantico, ma ben raramente riesce a tradurla come un valido risultato dell'esperienza. Egli vede, o crede di vedere, sempre molto aldilà di quanto riesca a dimostrare e, non essendo né un veggente né un profeta, deve sempre contentarsi di un ricompitivo retorico, esortativo, tra la realtà e l'ideale. Quello che, così, doveva essere la celebrazione di un matrimonio (« for a marriage... ») rimane soltanto una aspirazione, cantata a piena gola, tra Crane ed Elena e non tra il presente e l'astratto para-

digma della bellezza. La smentita al « negative goal » di Eliot finisce in tal modo per essere riconferma della sua visione pessimistica della realtà, perché il matrimonio si sovrappone ad una realtà che continua a renderlo ineffettuale.

Una riprova di questo non risolto disagio concettuale la troviamo nei mesi di inattività che seguirono il compimento della I Sezione. Dall'agosto all'autunno 1922 non soltanto Crane non scrisse un solo verso per portare a termine l'opera, ma nell'ottobre rinunciò addirittura al progetto delle tre sezioni come ad un tutto organico, e decise di pubblicare la prima e la seconda separatamente. La prima la inviò al *Dial* con il titolo che oggi abbraccia l'opera completa, e la seconda, con il titolo « The Spring of the Guilty Song », la inviò a Matthew Josephson che allora dirigeva l'ufficio berlinese di *Broom*. Ne seguì una storia curiosa ma non affatto insolita nella carriera letteraria di Crane: *Dial* respinse la prima sezione e *Broom* pubblicò la seconda proprio nel momento in cui cominciò a prendere forma definitiva quella visione d'insieme che gli era sfuggita per mesi.

L'occasione gliela diede la pubblicazione di *The Waste Land* di Eliot, apparsa su *Dial* nell'autunno del 1922. *The Waste Land*, infatti, non soltanto metteva in pericolo la stessa possibilità di opporre ad Eliot una propria visione, ma doveva finalmente dare a Crane l'occasione tanto attesa di dare una parvenza di unità a quello che, sino allora, si era dimostrato un tentativo piuttosto confuso ed abortivo, assai più valido dal punto di vista di un esperimento formale che sotto quello, molto più ambizioso, di un rovesciamento spirituale. Proprio a causa del suo panorama di « tabula rasa », così impietosamente negativo per il suo « marriage », l'opera non gli piacque sin dal primo momento. In una lettera a Gorham Munson del 20 novembre 1922 già scriveva testualmente a modo di prima impressione: « What do you think of Eliot's *The Wasteland*? I was rather disappointed. It was good, of course, but so damned dead. Neither does it, in my opinion, add anything

important to Eliot's achievement »;²² e in un'altra lettera allo stesso Munson precisava ancor meglio il suo disappunto e, insieme, la direzione verso cui, con più forza che mai, egli avrebbe cercato di far convergere la « sua » poesia:

However, I take Eliot as a point of departure toward an almost complete reverse of direction. His pessimism is amply justified, in his own case. But I would apply as much of his erudition and technique as I can absorb and assemble toward a more positive, or (if I must put it so in a sceptical age) ecstatic goal. I feel that Eliot ignores certain spiritual events and possibilities as real and powerful now as, say, in the time of Blake. Certainly the man has dug the ground and buried hope as deep and direfully as it can ever be done. He has outclassed Baudelaire with a devastating humor that the earlier poet lacked. After this perfection of death — nothing is possible but a resurrection of some kind. Or else, as everyone persists in announcing in the deep and dirgeful DIAL, the fruits of civilization are entirely harvested. Everyone, of course, wants to die as soon and as painlessly as possible! Now is the time for humor, and the Dance of Death. All I know through very much suffering and dullness... is that it interests me to still affirm certain things. That will be the persisting theme of the last part of F. & H. as it has been all along.²³

« Affermare certe cose »: non si insisterà mai abbastanza su questo bisogno, da lui così enfaticamente confessato in tutto il corso della sua vita, di una possibile visione salvifica non soltanto per i fatti della civiltà contemporanea, ma soprattutto per la tragedia emotiva e psicologica che devastò la sua vita personale. Dire di no ad Eliot significava per Crane non soltanto rispondere alla trenodia eliotiana con una riaffermazione positiva del presente, ma soprattutto sottintendeva il pressante bisogno personale di credere che qualunque minaccia di distruzione, compresa la propria, poteva non essere la fine di tutto, bensì il principio di una catarsi, di una resurrezione. Laddove, insomma, alla « Danza della morte » Eliot poteva assistere con

22. *Letters, cit.*, p. 105.

23. *Ibid.*, pp. 114-15.

l'aristocratico distacco di chi personalmente non vi si crede coinvolto, Crane vi si sentiva così consapevolmente immerso da credersene la vittima e, insieme, il profeta dello scampo e della salvezza.

Pur senza entrare in una analisi che vorrebbe ben altri dettagli e approfondimenti, ci basti dire qui che tutta la sua vita — così somigliante per tanti aspetti a quella di Beddoes — fu dominata da una profonda frattura che dall'infanzia si allargò nella giovinezza fino a provocare l'allucinante squilibrio che sta alla base della sua morte. Tale frattura, forse nata dal divorzio dei genitori, finì infatti per diventare una anomalia sessuale che lo estranò da sentimenti e affetti ordinari per gettarlo in allucinanti esperienze eterodosse che ogni volta egli puntualmente idealizzava e, poi, scontava in frustrazioni e delusioni che lo bloccavano anche come poeta. « Go down through lust to indifference »: fu questa la sconcertante altalena psicologica ed emotiva che condizionò in così larga misura anche la sua avventura immaginativa.

Quando, ad esempio, scrive in « Legend »:

It is to be learned
This cleaving and this burning
But only by one who
Spends out himself again.

egli ci dà una immagine assai bella del dualismo che devastò la sua vita: da una parte le frustrazioni personali e quelle sociali, e dall'altra il bisogno quasi ossessivo di una « sintesi » che egli, come Beddoes, era pronto a cogliere dovunque, nel disordine sessuale, nella musica, nel bere, nella idealizzazione delle sue anomalie, e sempre attraverso la mediazione della poesia.

Quando si parla della sua dedizione all'arte, che fu commovente e assoluta, non si dovrebbe dimenticare che la poesia rappresentò sempre per lui una forma di catarsi che egli seppe opporre anche alla sua personale corsa verso la distruzione; creare immagini era per Crane come scoprire i segni di una

resurrezione che egli continuò ad inseguire dopo ogni frustrazione, creando continuamente un romantico interscambio tra l'io e le cose, tra la tragedia del mondo e la propria. « Illusions are falling away from everything I look at lately — scriveva già nel 1919 —. At present the world takes on the look of a desert, — a devastation to my eyes, and I am finding it rather hard at best. Still there is something of satisfaction in the development of one's consciousness even though it is painful ».²⁴ E finché riuscirà a dar vita ad immagini di epifania, in qualche modo egli crederà di aver sbloccato anche la sua vita; e non a caso, appena terminato « F. & H. », cioè appena trovata una certa visione di scampo per il mondo, quella visione sembra sciogliergli anche l'*impasse* dell'io ed egli vi si immergerà con la totale immedesimazione di un romantico che in se stesso veda sanguinare e rigioire il mondo: « I have lost the last shreds of philosophical pessimism during the last few months. O yes, the background of life and all that is still there, but that is only three-dimensional ».²⁵ cioè fa parte del mondo non trasfigurato dalla catarsi della poesia. Non che egli si facesse illusioni circa le fratture e le idiosincrasie del presente, ma poiché esse coincidevano con quelle personali, il bisogno di uscirne fu provato da lui con un'intensità sconosciuta ad altri: l'*impasse* eliotiana era quella del mondo moderno, ma soprattutto la sua personale.

È qui che mi pare vada ricercato il sentimento — più personale che ideologico — che, a partire da *The Waste Land*, ma rintracciabile anche prima, Crane nutrì per Eliot e che, a lungo andare, fece tacere l'ammirazione fervidissima che egli aveva sempre avuto per lui come « maestro della tecnica e del verso »: negandoli alla civiltà contemporanea, Eliot gli negava quella personale epifania di valori che sino a quel momento erano stati l'approssimativa teleologia della sua poesia.

Ma l'apparizione di *The Waste Land* su *Dial* gli diede soprattutto l'occasione di inserirsi in una « querelle » culturale

24. *Ibid.*, p. 19.

25. *Ibid.*, p. 129.

nella quale un certo ruolo anti-eliotiano calzava appieno con il suo bisogno di palingenesi neo-platonica.

A quaranta anni di distanza, siamo in grado di valutare quanto furono eccessivi gli allarmi e sproporzionate le reazioni con cui i circoli letterari americani accolsero l'apparizione di *The Waste Land* nell'autunno del 1922. Per molti, infatti, essa significò addirittura la fine di una « via americana » della poesia, e niente potrebbe ridarci l'impressione di quella temuta catastrofe meglio di alcuni passi di quelli che furono tra i protagonisti di una « querelle » ancora tutt'altro che risolta.

« Dal punto di vista critico — scrive William Carlos Williams nella sua Autobiografia — Eliot ci riportò in un'aula scolastica proprio nel momento in cui sentivo che stavamo per avere accesso e scampo in regioni più vicine all'essenza di una nuova forma d'arte radicata nella terra che doveva farla fruttificare. Eliot aveva voltato le spalle alla speranza di resuscitare il mio mondo, ed essendo egli artefice più completo e, sotto certi aspetti, più abile di quanto io potessi mai sperare di essere, mi toccava stare a guardare mentre egli travolgeva il mio mondo e scioccamente se lo portava in campo nemico. Se con quella sua perizia egli fosse rimasto sulla nostra sponda, quali grandi progressi avremmo potuto fare... c'erano in noi un ardore, un coraggio e un'urgenza che ci spingevano verso il tema della riscoperta dell'impulso primario — che è il principio elementare di ogni arte — nella particolare realtà locale del nostro paese. Per un attimo il nostro lavoro vacillò fino ad arrestarsi sotto il colpo di genio di Eliot che riportava la poesia in mano ai letterati di professione. Non sapevamo come e cosa rispondergli ».²⁶

The Waste Land era, di fatto, qualcosa di più che « Prufrock » e « Gerontion », cioè del disgusto per l'inaridita cultura del New England, pienamente condiviso da tutta la cultura americana del 900: essa portava in sé implicita la conclusione che il significato teleologico della poesia dovesse ricercarsi in una direzione europea che suonava diversissima dalle « local conditions » di Williams e che, quindi, l'America po-

26. *The Autobiography of William Carlos Williams*, New York 1951, pp. 174-175.

pulista e borghese poteva essere l'inferno della partenza, ma non il punto di arrivo di una integrazione spirituale che voleva essere universale nei mezzi e nei fini.

In pagine non meno interessanti dal punto di vista critico, anche Malcolm Cowley ci ha parlato di quella « pallottola sperduta » che fu *The Waste Land*. Anche per Cowley in Eliot c'era tutto quanto bastava per far di lui un maestro per la generazione poetica degli anni 20: il riscatto dalla facile musicalità e dal sentimentalismo, la forma e l'architettura perfette, la splendida economia del linguaggio e del verso. Il fatto straordinario era, anzi, che uno dei Missouri, un « midwestern », potesse scrivere poesia perfetta nella quale non un verso tradisse immaturità e provincialismo, e che anche il suo orientamento critico (il valore dell'intelletto contro le emozioni, il controllo delle immagini contro la libido della immediatezza) si muovesse in una direzione che non poteva non trovare consenzienti quanti credevano in una « via americana » della poesia. Il cammino da lui percorso da « Prufrock » a « Gerontion » era stato di una tale esemplarità che i poeti degli anni 20 avevano finito per identificare con lui la crescita di tutta la poesia americana e per vederlo « quasi un esploratore, un cacciatore di bufali, in marcia verso l'Occidente, verso nuove frontiere, da Shenandoa verso lo sconosciuto Texas e poi nella *blue grass*, nel Missouri », ²⁷ fino a dar voce ad un nuovo « world » dell'uomo. Poi venne *The Waste Land* e, come dice Cowley:

...fummo posti davanti ad un dilemma. In cuor nostro, non intellettualmente ma per ragioni semplicemente emotive, essa non ci piacque. Non eravamo d'accordo con quella che consideravamo l'idea centrale che da esso emanava. L'idea era semplice: sotto il simbolismo di *The Waste Land*, sotto l'enorme accumulo di cultura espressa in sette lingue, sotto l'azione condotta su tre piani diversi, sotto gli episodi musicali e la struttura geometrica, sotto e attraverso tutto questo, noi sentivamo che il poeta sosteneva l'inferiorità del presente nei confronti del passato. Il passato era nobilitato, mentre

27. MALCOLM COWLEY, *Exile's Return, A Literary Odyssey of the 20's*, Viking Press, New York, 1951, p. 112.

il presente era totalmente privo di emozioni; il passato era un paesaggio alimentato da sorgenti vive, mentre adesso le fonti della grazia spirituale si erano inaridite.²⁸

È vero, commentiamo noi con Cowley, che queste idee erano riconoscibili anche prima (e contro di esse Crane si era frequentemente rivolto), e che la volgarità del presente era qualcosa di comune, quasi la tematica persino troppo monocorde di una intera generazione letteraria, ma nessuno era disposto a riconoscere in essa il vero volto dell'America. L'America era sì « babbittismo », volgarità commercialista e borghese, una terra piena di Sosostriis e di Sweeney, ma nel fondo c'erano una vitalità, un senso di riscoperta e di sprovvincializzazione che avrebbero potuto aprire una nuova mediazione tra società e cultura. *The Waste Land*, invece, « non soltanto insultava il presente, ma lo spogliava di ogni vitalità. Questa volta era come se egli dicesse che la nostra epoca era prematuramente senile e non fosse neppure capace di trovare le parole per piangere la sua impotenza, e che essa era condannata per sempre a prendere in prestito e centonare i poeti del passato ». Quello che più colpiva la nuova generazione poetica erano proprio le sette pagine di appendice, quella fitta storia di fonti che facevano apparire il linguaggio di Eliot, apparentemente così vicino a quello parlato, come una filtrata essenza letteraria delle età passate, inglesi e straniere.

Ora, come reagì la generazione poetica degli anni 20 alla aristocratica disillusione eliotiana verso la civiltà contemporanea e, quindi, verso l'America? Entrare in polemica circa la superiorità del passato sui valori del presente avrebbe significato ingaggiare una rissa, non diversa per futilità dalla « querelle » tra antichi e moderni: « Se essi credono, — soggiunse ancora Cowley — se il loro modo di pensare li porta a credere che la grandezza morì con Virgilio, con Dante o con Napoleone, chi potrebbe cambiare le loro idee e insegnar loro dei valori nuovi? ». La reazione — più dimessa e, mi pare, più giusta —

28. *Ibid.*, pp. 113 scgg.

fu quella di dimostrare che i valori sono creati dagli uomini vivi, che il presente non era tutto fatto di spiagge desolate, di deserti pungenti di cactus o di soffitte abitate da topi; e che essi, pur senza un grande passato alle spalle, stavano entrando in un mondo, anche d'arte, che non sembrava proprio un deserto spirituale e che, comunque, era preferibile ad una fuga verso il passato: « Anche se non vedevamo il nostro cammino, istintivamente rifiutavamo quello di Eliot. Nel futuro avremmo ancora onorato la sua poesia, la chiarezza e l'integrità della sua prosa, ma il mondo di Eliot aveva cessato di essere per noi una guida ». ²⁹ Ed ecco la generazione degli anni 20 mettersi ad interrogare il proprio mondo per trovarvi, aldilà del babbittismo e del filisteismo, quella stessa integrazione spirituale che Eliot avrebbe trovato nei più sicuri santuari della tradizione europea; ecco la ricerca di una autoctona tradizione storica; ecco *In The American Grain* di W. C. Williams e *The Bridge* di Crane; ecco, soprattutto, la frenesia di dare una risposta affermativa — qualsiasi risposta affermativa — al problema uomo-civiltà, ma visto e inserito nell'alveo della tradizione locale americana. Cowley ci ha descritto l'atmosfera di quegli anni fervorosi e quasi favolosi, ormai; le riunioni al ristorante Squarcialupi di Perry Street, in pieno Greenwich Village: « Avevamo tutti vent'anni, un'età buona, e non ne mostravamo di più; eravamo interessati soltanto a scrivere, a tenerci in vita mentre scrivevamo, e ci sentivamo invulnerabili; non vedevamo cosa potesse toccarci, non certamente la voglia matta di far soldi o di essere segnati a dito come persone importanti. C'era soltanto Hart Crane che si lamentava di sentirsi come un topo in trappola o ostentava scoppi di rabbia ed entusiasmi sproporzionati alle cose che li suscitavano ». ³⁰ I ribadimenti spirituali di *The Waste Land* consentivano finalmente a Crane di sentirsi il profeta dell'opposta resurrezione, di proporre con entusiasmo e con rabbia la « sua » visione del presente opposta alla trenodia del maestro.

29. *Ibid.*, p. 115.

30. *Ibid.*, p. 222.

Fu così che, in una specie di frenesia, in uno stato che egli stesso chiamò di « ecstasy and power for work » (« ecstasy » è la parola che ricorre più frequentemente in Crane nei momenti poeticamente felici) in pochi giorni nel gennaio 1923 scrisse la III Sezione e, inviandola a Munson, non solo si dichiarava sicuro che avrebbe armonizzato con le due precedenti, ma l'accompagnava con un « resumé » che, in verità, è una sintesi piuttosto nebulosa, con una sfilata tutta romantica di maiuscole alludenti ad astratte entità parafilosofiche:

Part I Meditation, Evocation, Love, Beauty.

Part II Dance, Humour, Satisfaction.

Part III Tragedy, War (the eternal Soldier), Resumé, Ecstasy, Final declaration.³¹

Per nostra fortuna, Crane era migliore poeta di quanto potessero far sospettare le sue sintesi ideologiche, cosicché anche da questa, che poi è una patetica conferma delle sue aspirazioni sistematiche, possiamo cogliere l'idea di fondo intorno alla quale si organizza questa III Sezione, vale a dire il concetto di catarsi, il quale invece era completamente assente dalla celebrazione della bellezza come l'abbiamo vista nella I Sezione. Di fronte, infatti, alla minaccia della distruzione, Fausto non soltanto ne aveva eluso il problema scavalcandolo con una « visione » che era troppo soggettiva e innologica per stabilire un rapporto valido tra realtà e aspirazione, ma aveva dichiarato di voler incontrare Elena soltanto nell'aldilà, « in quel mondo a cui ciascuno giunge solo ». In questa sezione, invece, il poeta ammette la realtà della minaccia (« intricate slain numbers... naked of steel, rifts of torn and empty houses ») ed è interessante notare come la descrizione della violenza abbia qui aggettivazioni e termini che sono quasi identici a quelli di Eliot; ma, ancora una volta, dalle premesse eliotiane egli prende l'avvio per un ulteriore rovesciamento di direzione: il mondo in agonia esiste, ma questo è soltanto il « test » necessario perché lo spirito scopra la sua catarsi; è dalla esperienza della tragedia, infatti, che lo

31. *Letters, cit.*, p. 116.

uomo si risolleva per lanciare una nuova campata dello spirito (« span », arco o campata sarà anche il simbolo conclusivo di *The Bridge*).

Cosa, poi, intendesse Crane per « accettazione della tragedia attraverso la distruzione », ³² era probabilmente il concetto nietzschiano della vita che resiste aldilà del fenomenico e a dispetto di tutte le apparenti distruzioni, o più semplicemente il concetto che la resurrezione segue sempre la distruzione e la morte. Sappiamo che tra il 1920-21 Crane aveva letto la *Nascita della Tragedia* di Nietzsche e fu probabilmente da essa che egli ricavò l'approssimativa metafisica con la quale costruì la sua teoria della catarsi, senza tuttavia dimenticare che le fonti indirette poterono essere anche altre, e prima tra tutte lo stesso romanticismo inglese, per il quale il binomio « destroyer and preserver » fu una specie di « crossroad » ideologico e immaginativo. ³³ Come, poi, Crane sia giunto ad elaborare i due elementi del processo tragico (distruzione e reintegrazione, sofferenza e illuminazione, morte e rinascita) è argomento che forse esula da questa breve indagine; certo è, tuttavia, che il concetto secondo il quale la morte e la distruzione fisica diventano il « test » positivo dello spirito, è il punto di forza di tutto il suo « metaphysical attempt ». Già evidente in alcune liriche minori, quali « Recitative », « Praise for an Urn », « Legend » e soprattutto « At Melville's Tomb », il tema della catarsi continuerà ad essere il sottofondo ideologico di « Voyages » (1924-1926) che forse è la sua cosa più bella, per trovare la sua finale accentuazione in *The Bridge*.

Quello che, tuttavia, è più interessante notare a proposito della catarsi craneiana è la sua somiglianza d'immagini con altre « trasmutazioni » letterariamente notissime, quali quelle di Shakespeare e anche di Eliot; anzi, a prima vista, si sarebbe quasi tentati di dare alla sua catarsi il titolo eliotiano di « Morte per

32. « This last part begins with catharsis, the acceptance of tragedy through destruction (the fall of Troy, etc. also in it). It is Dionysian in its attitude, the creator and the eternal destroyer dance arm in arm, all ending in a restatement of the imagination as in Part I ». *Letters*, p. 121.

33. Cfr. « Ode to the West Wind » di Shelley.

acqua » (IV sezione di *The Waste Land*), se anche qui la somiglianza immaginativa non sottintendesse un ulteriore rovesciamento di significato. Phlebas, il Fenicio di Eliot, anche se la corrente marina gli « spolpa le ossa in sussurri » ed egli oltrepassa così « gli stadi della sua età e giovinezza, preso nel gorgo », di fatto è un morto che « una volta era bello ad alto » ed ora viene travolto nel suo processo di distruzione. Il protagonista craniano di « Voyages », invece, si sottomette alla morte per acqua (« the bottom of the sea is cruel »), ma con la certezza che essa

Presumes no carnage, but this single change —
Upon the steep floor flung from dawn to dawn
The silken skilled transmemberment of song.³⁴

Visto come agente di catarsi, il mare craniano non distrugge, ma restituisce « mani da reliquia »; i « frosted eyes » degli annegati sollevano altari e le loro ossa, apparentemente disfatte, « trasmettono messaggi »:

Frosted eyes there were that lifted altars
* and silent answers crept across the stars.³⁵

Più che al Fenicio di Eliot e alla sua « morte per acqua », la catarsi craniana fa invece pensare a *The Tempest* di Shakespeare: ³⁶

Full fathom five thy father lies;
Of his bones are coral made:
Those are pearls that were his eyes:
Nothing of him that doth fade,
But suffer a sea-change
Into something rich and strange. (I, 2).

I termini sono così esattamente consonanti (da notare soprattutto quel « sea-change » che fa il paio con il « single

34. « Voyages, sezione III ».

35. « At Melville's Tomb ».

36. A proposito di *The Tempest* troviamo questo significativo giudizio in una delle lettere di Crane: « ... I would rather do as I did yesterday —after a night of wine—wake up at dawn and dip into 'The Tempest', that crown of all the Western World ». *Letters*, p. 317.

change » di Crane) che si sarebbe portati ad attribuire a Nietzsche una influenza occasionale, laddove ben diverse e maturanti abitudini di letture, sia elisabettiane che shakespeariane, potrebbero averne avuto una ben più profonda e determinante.

Ora, è esattamente questo concetto di catarsi (la morte fisica è soltanto un mutamento verso la sacralità perenne) che sta al centro della III sezione di « F. & H. », personificato nella figura del pilota che ritorna dalla sua missione di guerra ed al quale il poeta si rivolge come a colui che, avendo personalmente operato l'agonia della distruzione, è in grado di sperimentare anche la totalità della rinascita:

Capped arbiter of beauty in this street
 That narrows darkly into motor dawn, —
 You, here beside me; delicate ambassador
 Of intricate slain numbers that rise
 In whispers, naked of steel;
religious gunman!
 Who faithfully, yourself, will fall too soon,
 And in other ways than as the wind settles
 On the sixteen thrifty bridges of the city:
 Let us unbind our throats of fear and pity.

Dopo avergli riconosciuto il potere di distruggere o di conservare la vita e dopo averlo chiamato con nomi messianici che suggeriscono il significato religioso del processo tragico, il poeta vede il pilota come il rappresentante dei morti: infligge sofferenza, ma a sua volta cadrà anche lui e, dopo essere stato l'agente attivo del male, ne diventerà la vittima, dando così l'avvio all'opposto processo della salvezza. Al « religious gunman » succede così l'appellativo di « eternal gunman », quasi ad indicare la natura essenzialmente spirituale del processo che, nel suo svolgersi, abbraccia i due opposti momenti di morte e di rinascita, del « destroyer » e del « preserver » che danzano abbracciati. Se questo è il processo della vita, allora risuona spontaneo l'invito che chiude la prima stanza (« let us unbind our throats of fear and pity »), perché non c'è ragione di arrendersi all'orrore di essere dei Geremia sopra un immenso mare di ossa.

Lo stesso concetto viene ripreso nelle due stanze seguenti, quasi a fugare il sospetto che l'idealismo (di Fausto, del pilota e di Crane) sia una poetica astrazione per chiudere gli occhi di fronte alla realtà del presente, bensì una consapevolezza che viene direttamente dalla esperienza degli orrori della guerra:

We even
 Who drove speediest destruction
 In corymbulous formations of mechanics,
 Who hurried the hill breezes, spouting malice
 Plangent over meadows, and looked down

On rifts of torn and empty houses

We know, eternal gunman, our flesh remembers
 The tensile boughs, the nimble blue plateaus,
 The mounted, yielding cities of the air!
 That saddled sky that shook down vertical
 Repeated play of fire — no hypogcum
 Of ware or rock was good against one hour.

Qui è trasparente l'allusione all'immagine eliotiana della roccia come correlativo oggettivo dell'aridità, insieme alla sottolineatura polemica che la trenodia della decadenza non ci risparmia dalla distruzione, perché la violenza esiste, è parte integrante del processo storico e non vale neppure la pena di chiederne scampo:

We did not ask for that, but have survived,
 And will persist to speak again before
 All stubble streets that have not curved
 To memory, or known the ominous lifted arm
 That lowers down the arc of Helen's brow
 To saturate with blessing and dismay.

E qui Crane ci dà una esemplificazione, dimessa ma umanissima (e potremmo chiamarla anche «umanistica»), del modo come la vita riprende il suo corso, ad essere ancora «blessing» dopo il «dismay» della violenza. Dove i superstiti di *The Waste Land*, le orde degli incappucciati avanzano salmodiando

con la ossessione del rimorso (« noi che vivevamo stiamo morendo, con un po' di pazienza »), Crane suggerisce tre ordinarie cose borghesi con le quali ribilanciare lo scoramento delle « abating shadows of our conscript dust »:

A goose, tobacco and cologne —
 Three-winged and gold-shod phophecies of heaven,³⁷
 The lavish heart shall a'ways have to leaven
 And spread with bells and voices, and atone
 The abating shadows of our conscript dust.

Ma la stanza più importante per il significato di « F.&H. » è, a mio parere, la penultima, nella quale Crane riafferma il valore positivo della sofferenza e lo fa alla maniera eliotiana dei « testimoni indiretti ». Come, infatti, Eliot in « The Fire Sermon » aveva introdotto Tiresia a testimoniare la desolazione del presente, così a riaffermare l'opposto concetto che il « voltage » dello spirito si esprime più che mai nei momenti di agonia Crane introduce la doppia testimonianza di Anchise e di Erasmo:

Anchises' navel, dripping of the sea, —
 The hands Erasmus dipped in gleaming tides,
 Gathered the voltage of blown blood and wine...

Più allineata alle immagini già evocate (Elena e la guerra di Troia) quella di Anchise, apparentemente meno chiara quella di Erasmo (a meno che non si voglia attribuire a lui tutto il peso del trapasso ideologico e culturale dal Medio Evo all'Umanesimo e al Rinascimento), entrambe sottolineano tuttavia il concetto che da ogni trasformazione può prendere avvio una nuova forma di vita; e forse non è inutile notare come in ambedue i casi il mutamento venga visto in termini di « sea-change » (« dripping of the sea » e « dipped in gleaming tides »). Come alla distruzione di Troia seguì la ricerca di nuovi lidi e di altra civiltà (Anchise, Enea, Roma), e come alla fine di una conce-

37. A mio parere il trattino tra « three » e « winged » dovrebbe essere tolto, se si vuole che il verso abbia senso; pertanto lo si dovrebbe trascrivere: « three winged and gold-shod prophecies of heaven ».

zione dell'uomo (Medio Evo) ne seguì un'altra più articolata ed autonoma, così è possibile che a questa nostra epoca di apparente desolazione (la desolazione del trapasso) segua una nuova confidente riaffermazione dell'uomo. Il segreto è quello di scavare su in alto alla ricerca di un vino nuovo che sostituisca l'antico:

Delve upward for the new and scattered wine,
Oh brother-thief of time, that we recall.
Laugh out the meager penance of their days
Who dare not share with us the breath released,
The substance drilled and spent beyond repair
For golden, or the shadow of gold hair.

Se si pensa che « gold hair » è per Crane, come abbiamo già visto, il simbolo dell'amore, si può capire meglio attraverso quali immagini egli proponga il suo concetto di catarsi e, quindi, rifiuti il lamento penitenziale di Eliot. Egli era convinto che il suo tempo fosse vivo di « fatti e possibilità spirituali come al tempo di Blake » e dipingerlo, invece, come caos ed aridità, etichettarlo di desolazione e di decadenza gli sembrava un atto di compiaciuta denigrazione completamente opposta ai fini positivi della poesia. In queste circostanze, l'unica via d'uscita era per lui quella di superare sia la volgarità filistea del tridimensionale, sia la consolazione pietistica:

Distinctly praise the years, whose volatile
Blamed bleeding hands extend and thresh the height
The imagination spans beyond despair,
Outpacing bargain, vocable and prayer.

Astratta come era nella I Sezione, cinica e condiscendente come nella II, qui la qualità positiva della civiltà contemporanea viene chiaramente e polemicamente opposta alla trenodia della sterilità eliotiana. Roccia e denti cariati, letti disfatti e tombe sconvolte, pipistrelli con volti di fanciulli ed ossa smosse da zampe di topi, torri cadenti e bianchi disfatti corpi ignudi, un Sweeney dal collo di scimmia o una signora Porter che si lava i piedi nell'acqua di seltz, tutto questo per Crane fa parte

dell'inevitabile contingenza del mondo, ma non esaurisce le dimensioni della vita; è ciò che deve morire per acqua e per fuoco, ma sotto di esso c'è pure qualcosa che gli sopravvive. Come scriveva in una lettera a Gorham Munson il 2 marzo 1923 (« oh sì, il background della vita e tutto il resto sono ancora lì, ma quello è soltanto il tridimensionale »), egli era convinto che la visione pessimistica di Eliot era dovuta al fatto d'essersi egli fermato alla descrizione dei fatti del tridimensionale e di aver tratto il significato del presente soltanto da esso. Oggi sappiamo che la esasperazione eliotiana postulava già da sola l'esigenza di un diverso recupero spirituale al quale il poeta sarebbe giunto circa dieci anni più tardi, ma Crane non poteva prevederlo e, come Cowley e Williams, si ribellò all'idea che il presente non ne contenesse alcun segno.

Si dirà che in « F. & H. » la interpretazione spiritualistica del presente è più retorica e lirica che veramente stimolante per una valida sintesi spirituale della civiltà contemporanea, e forse questo è vero. Per elaborare una tale sintesi ideologica, egli avrebbe dovuto essere un mistico e un veggente, mentre non era né l'uno né l'altro; cercò di rovesciare la direzione spirituale dei correlativi eliotiani, aiutandosi con una indubbia maestria di verso e di linguaggio, ma il suo « marriage » fu piuttosto una splendida aspirazione sovrapposta ad elementi rimasti discordanti. Tuttavia « F. & H. » rappresentò un momento assai importante nello svolgimento della sua poesia: gli parve di aver trovato con esso una « visione » con la quale entrare nel dibattito, allora vivissimo, sulla validità spirituale del passato nei confronti del presente. Lusingato dal consenso dei critici (Allen Tate lo chiamò in quei giorni, sia pure in una lettera privata, « il più grande poeta americano contemporaneo »), Crane non ebbe esitazione a scrivere: « Potentially I feel myself quite fit to become a suitable Pindar for the dawn of the machine age, so called ».³⁸ Pur consapevole della immensità del compito, nelle prime settimane che seguirono il compimento di « F. & H. » organizzò il primo abbozzo e scrisse persino i primi versi di *The*

38. *Letters*, p. 129.

Bridge il quale, nelle sue intenzioni, doveva tradurre la stessa visione neo-platonica di « F. & H. » in una interpretazione idealistica della storia americana.³⁹ Già nella sua immaginazione lo « industrial giant » e l'« emotional dwarf », cioè la più controversa espressione del presente (la civiltà americana) possedeva anch'essa, sotto la superficie di « soot and steam », una realtà ultradimensionale che era ancora da scoprire.

Anche se il problema andrebbe approfondito con altri riferimenti e confronti, al termine di questa breve indagine ci pare di dover arrivare ad alcune conclusioni che ci aiutano a chiarire la posizione di « F. & H. » nel quadro della poesia americana degli anni 20. In un passo già citato, riferendosi alla pubblicazione di *The Waste Land*, William Carlos Williams aveva detto testualmente: « Per un attimo il nostro lavoro vacillò fino ad arrestarsi del tutto sotto il colpo di genio di Eliot... non sapevamo cosa e come rispondergli ». Il merito, ma anche il rischio di Crane, fu, appunto, quello di opporre perentoriamente ad Eliot una risposta sia sul « cosa » che sul « come ». In quel momento Crane non poteva prevedere che Eliot sarebbe arrivato ad una riaffermazione spiritualistica poeticamente forse più valida e concettualmente più rigorosa e integrale della sua; nel corso di quegli anni egli di Eliot non conosceva che « Prufrock », « Gerontion », i « Preludes » e adesso *The Waste Land*, che era il corrispettivo poetico di *Il Tramonto dell'Occidente* di Spengler, e di colpo tentò una opposta sintesi per la quale gli mancava, forse, la necessaria preparazione filosofica e, soprattutto, culturale. Oggi ci pare di poter dire che l'errore di fondo fu quello di stabilire una alternativa drammatica tra il suo « positive goal » e quello « negativo » di Eliot. L'averlo fatto lo portò a radicalizzare un contrasto e un rovesciamento non giustificato dai dati dell'esperienza né risolto dalla sua personale capacità di visione. La spiegazione di certa retorica e anche di certa oscurità craniana, qui e altrove, mi pare che stia nel continuo « gap »

39. *Ibid.*, pp. 122-27.

tra quello che egli liricamente canta e quello che egli dimostra, tra l'immaginazione che vede la sintesi e la realtà che non la segue.

Nonostante questo, l'aver egli tentato di rovesciare il pessimismo di Eliot usando le stesse risorse tecniche di una poesia che egli non cessò mai di ammirare, è senz'altro un fatto di indubbia importanza nella poesia americana degli anni 20. Forse è presto per dire se si trattò di un « turning point » di quella cultura; più che un « turning point » tuttavia, con il suo rifiuto della calvinistica visione eliotiana della realtà, mi pare che « F. & H. » sia piuttosto una appendice — sia pure assai bella — di quell'ottimismo e di quell'idealismo di cui si era alimentata tutta la tradizione americana dell'800. In un modo o nell'altro, quando *The Waste Land* mise a nudo o fece apparire arcaiche le « obscure reveries » della tradizione ottocentesca, era inevitabile che i residui di quell'ottimismo rivivessero di colpo in risposte perentorie e in controsfide di validità spirituale, così come era inevitabile che sulla strada di quel rifiuto Crane si imbattesse in Whitman. In un certo senso, volendo rispondere ad Eliot, il primo rifugio era quello della palingenesi ottocentesca. Tuttavia sarebbe errato concludere che la palingenesi proposta da Crane sia quella stessa di Whitman e che il suo idealismo sia una riproposta della innologia ottocentesca. Di fatto il platonismo di Crane (ma meglio sarebbe chiamarlo neo-platonismo) è passato attraverso la negazione eliotiana, e il suo Adamo non è certamente quello roussoviano o whitmaniano « ante peccatum », bensì lo stesso animalesco Adamo di Eliot, al quale però Crane offre uno spiraglio umanistico di salvezza. È questo il nocciolo « metafisico » al quale Crane alludeva quando diceva di credere che nel suo tempo ci fossero « fatti e possibilità spirituali veri e operanti come al tempo di Blake ».

È chiaro che si tratta di una metafisica piuttosto nebulosa, se confrontata con quella che Eliot avrebbe elaborato nei *Four Quartets*; tuttavia essa era lì a suggerire che la visione di Eliot in *The Waste Land* era un limite, dal quale bisognava in qualche modo ripartire per una direzione diversa. Crane aveva ragione quando scriveva che *The Waste Land* « puzzava di mor-

to » e anche personalmente aveva troppo bisogno di una visione positiva per poter aspettare che Eliot ne elaborasse una propria,

In che misura, poi, sia valido il suo mito di salvezza, è una questione diversa. Per fortuna la poesia non si misura dalla validità della ideologia che la sostiene, ma dalla sua capacità di creare immagini e simboli rappresentativi; e oggi ci pare di poter dire che, nonostante la gracilità e quasi l'inconsistenza, della sua « metafisica », « F. & H. » fu un momento significativo per un ricupero, che chiamerei umanistico, dei valori del presente; in un certo senso esso stava a significare una ulteriore biforcazione della coscienza americana, biforcazione dietro la quale c'erano due movimenti culturali ancora oggi assai lontani dall'essersi esauriti. In « F. & H. » si ritrovano, infatti, non pochi elementi che stranno alla base del « neo-umanesimo » americano ed è significativo il fatto che tale mutamento di direzione sia avvenuto — in parte per equivoco, e in parte a ragion veduta — in polemica con il « maestro della tecnica e del verso ».

PIETRO SPINUCCI