

LA PICCOLA COMMEDIA DI SPOON RIVER

Che venisse spontaneo accostare l'*Anthology* alla *Divina Commedia*, l'aveva già notato nel '31, in Italia, Cesare Pavese, che sul fascicolo di novembre de *La Cultura* scriveva: « Come i morti di Dante, che sono più vivi che in vita, i morti di Spoon River prolungano in una forma sepolcrale tutti i loro malcontenti, le loro passioni ». Ma subito dopo Pavese aggiungeva che il parallelo doveva fermarsi lì, perché mentre i morti danteschi rientrano in un perfetto e rigorosissimo « schema universale », non altrettanto può dirsi per quelli di Spoon River: e anzi, proprio in questo Pavese ravvisava la modernità dell'*Anthology*: « È il poema essenzialmente moderno... dell'insufficienza d'ogni schema »¹.

Il giudizio di Pavese è sostanzialmente esatto, ma non nel senso che Edgar Lee Masters abbia rifiutato di proposito, quasi segno di una poetica veramente moderna (come sembra credere Pavese), uno 'schema generale', una 'struttura' (diciamo così); bensì nel senso che tale 'struttura', voluta anzi e sottolineata dall'autore, resta poi, all'interno dell'*Anthology*, una pura velleità, una sovrapposizione estrinseca alle varie composizioni, incapace di dar loro autentica unità². Che Masters mirasse consapevolmente ad una sorta di piccola *Divina Commedia* della vita americana (dove il villaggio diventava

1. il saggio è stato ristampato nel volume *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951, pp. 51-63; i passi citati sono a p. 56.

2. Cfr. il seguente giudizio: « There is some evidence that Masters intended to line up his characters in a series of contrasted and interrelated epitaphs but inspiration took over and blurred the plot. It is well that it did, for in the completed work it is the individual lives which stand out rather than the pattern Spoon River imposed on them... » (W. THORP, *American Writing in the Twentieth Century*, Cambridge (Mass.), Harvard U. P., 1960, p. 33).

naturalmente emblematico — e certo, nelle ambizioni, emblematico non soltanto dell'America, ma addirittura dell'umanità) basta a provarcelo quella dichiarazione che egli rilasciò nel gennaio '33 all'*American Mercury* (nel saggio *The Genesis of Spoon River*), lamentando precisamente che troppo pochi lettori e critici avessero colto l'unità dell'*Anthology*: «... When the book was put together in its definitive order, the fools, the drunkards, and the failures came first, the people of one-birth minds got second place, and the heroes and the enlightened spirits came last, a sort of *Divine Comedy*...»³.

Ma Masters (che non ebbe mai grande senso critico, e tanto meno quindi autocritico) non si accorgeva che proprio nella genesi dell'*Anthology* quella sua ambizione di costruzione e unità veniva a contraddirsi: i vari epitaffi erano stati composti casualmente (tutti ricordano quelle parole dello stesso Masters circa i conti della trattoria...), e lo schema 'alla Divina Commedia', nato in un secondo tempo, non poteva non risultare esteriore e meccanico, sostanzialmente estraneo alla verità umana e poetica delle singole composizioni. E già nel '18 Conrad Aiken aveva dato il giudizio definitivo su questo aspetto del poeta: «... beyond him... are the architectonics of larger design. He does not select or arrange; he simply heaps up till exhausted»⁴.

Il giudizio, ripetiamo, è definitivo; e tuttavia non ci esime dal tentare di individuare la linea di costruzione dell'*Anthology*. Per lo più, infatti, finora, ci si è limitati ad una lettura rapsodica (e il divulgatissimo riferimento all'*Antologia Palatina* spingeva in tale direzione), lettura che, certo, sul piano dell'evidenziazione del valore poetico, resta la più efficace, l'unica forse, e che tuttavia non ha potuto cogliere — è ovvio — l'altra prospettiva dell'*Anthology* — quella prospettiva, vorremmo dire, che mostra come anche nell'*Anthology* si facciano valere

3. Un accenno a Dante è nell'epitaffio di Lucius Atherton: «... There is a mighty shade here who sings / Of one named Beatrice...».

4. Il giudizio di Conrad Aiken puoi ora vederlo nel volume dello stesso: *A Reviewer's A B C*, London, Allen, 1961, p. 301.

le caratteristiche dell'*altro* Masters, dell'autore di poemi epici e drammatici, che diceva di sè: « I am a Hellenist . . . ». In un discorso siffatto, naturalmente, l'accento deve spostarsi: dal risultato poetico alle intenzioni, dalla pagina e dalla parola alle motivazioni morali e culturali, sicché più propriamente l'arco della considerazione dovrebbe del pari allargarsi dall'*Anthology* a tutta l'opera di Masters: solo in tal modo, infatti, si potrebbero tracciare delle linee sufficientemente certe e stabili. Tuttavia, pur limitandosi, come abbiamo fatto noi, ad un'analisi esclusiva dell'*Anthology*, si può, se non c'inganniamo, fissare alcuni dati abbastanza attendibili. Dati che alterano leggermente la fisionomia, così facile e divulgata, dell'*Anthology*, e che ci persuadono che il silenzio disceso oggi su di essa, dopo gli eccessivi e forse affrettati (anche se non immotivati) entusiasmi di ieri, non è già stato mero riflesso delle delusioni provate nei confronti di ciò che Edgar Lee Masters ha scritto dopo, bensì trovasi giustificato nella debolezza intrinseca dell'*Anthology*, nella sua scarsa coerenza artistica (di architettura e di linguaggio), nel suo equivoco oscillare fra realtà e letteratura.

Potremmo forse dire che l'asse attorno a cui ruota (o vorrebbe ruotare) l'*Anthology* è il mito del pioniere, purché si prenda il termine 'pioniere' in senso lato, come equivalente di una vita intensa, ispirata a nobili ideali, affrontata con coraggio e compiutamente realizzata. In un'intervista concessa nel '42 al *New York Times*, Masters dichiarava candidamente le sue 'radici': l'America di Jefferson e la Grecia⁵. Per contro, profonda avversione alla figura di Lincoln⁶. Su questo triangolo

5. I due termini fissano i poli fra cui oscilla Masters — secondo che si accenderà più oltre —: l'America jeffersoniana è la sua parte realistica, la Grecia il vizio della letteratura.

6. L'avversione a Lincoln e all'America post-lincolniana si dimostra chiaramente di duplice origine: da un lato lo spirito del Jeffersonismo, dall'altro estetismo del letterato. Il Masters jeffersoniano rifiuta la società industriale e metropolitana, e le oppone il mito della campagna; il Masters filelleno sdegnava la 'bruttezza' della nuova realtà delle fabbriche e delle città (ricordando magari una frase di Emerson: « I can no longer live without ele-

(in cui un generico e velleitario estetismo si congiunge ad un fondo di conservatorismo, di un conservatorismo, per intenderci, che consentiva agevolmente, *sinceramente*, prese di posizioni 'liberali' e financo 'progressiste' — e questo perché le 'riforme' venivano concepite come correzione allo stato di cose presente e restaurazione di un ideale di 'nobiltà' passata), su questo triangolo, dicevo, è costruita tutta l'opera di Masters, la *Spoon River Anthology* compresa⁷.

Con Lincoln l'America ha iniziato la decadenza: le industrie, le città, i nuovi ricchi, l'affarismo . . .: tali i termini dell'avvilimento. L'America ha perduto la sua forza e la sua vitalità.

...

And these grand-children and great grand-children
Of the pioneers!

...

With so much of the old strength gone,
And the old faith gone,
And the old mastery of life gone,
And the old courage gone,
Which labors and loves and suffers and sings
Under the sun!

(*Rutherford McDowell*)

...

Degenerate sons and daughters,
Life is too strong for you —
It takes life to love Life.

Sono, queste ultime, parole di Lucinda Matlock (sotto il cui pseudonimo è verosimilmente celata la nonna del poeta), e ben dicono quale sia l'ideale di 'vita autentica':

gance...»); per lui il mondo della campagna trascolora in un paesaggio greco.

7. Per un primo inquadramento è ottimo il saggio di H. E. CHILDS, *Agrarianism and Sex: E. J. M. and the Modern Spirit*, in «The Sewanee Review», XLI (1933), pp. 331-43.

...

We were married and lived together for seventy years,
 Enjoying, working, raising the twelve children,
 Eight of whom we lost
 Ere I had reached the age of sixty.
 I spun, I wove, I kept the house, I nursed the sick,
 I made the garden, and for holiday
 Rambled over the fields where sang the larks,
 And by Spoon River gathering many a shell,
 And many a flower and medicinal weeds —
 Shouting to the wooded hills, singing to the green valleys.
 At ninety-six I had lived enough, that is all,
 And passed to a sweet repose.

...

Questo è il mito della vecchia America, e quella Vita con la 'v' maiuscola sta per tutto ciò che si è perduto: le praterie e le grandi piantagioni, le fattorie e i pionieri⁸ — i pionieri con le loro doti morali di forza e semplicità, lealtà e amore alla vita, libertà e rispetto. La Vita, il mito della Vita, è il perno attorno a cui si dispone tutta l'*Anthology*, poiché la Vita è il termine di confronto degli uomini, dagli *old fathers* alle nuove generazioni decadute. Sul metro della Vita si misurano gli uomini.

All'inizio del cammino, in quello che dovrebbe essere quasi un « Inferno », troviamo tutti coloro che non vissero veramente, per i quali la vita fu oppressione e impossibilità. Ecco gli ubriaconi e i falliti, gli assassini e, al loro fianco, gli assassinati, i « figli degeneri » cui la vita fu nemica e che alla vita furono nemici: Hod Putt, che uccise e fu impiccato, e Ollie McGee, cui il marito tolse giovinezza e bellezza, e Fletcher McGee, cui la moglie risucchiò vita e forza (e che nella tomba si sono portati il loro livido rancore, e il cui reciproco odio, imperdonato, è più propriamente odio verso la Vita, « anger,

8. « He [E. L. M.] had grown up on his grandfather's tales of wolf-hunts in Tennessee, prairie-schooners, Indians, forest revivals... » (VAN WYCK BROOKS, *The Confident Years: 1885-1915*, London, Dent, 1952, p. 243).

discontent and drooping hopes »), e via via tutti gli altri, cui « Life was not gentle » e che alla Vita risposero guerra. Nessuna luce ideale, nessun eroismo riscattano costoro, per i quali la Vita fu davvero qualcosa di crudele e assurdo — un orco mostruoso.

If a man could bite the giant hand
That catches and destroys him,

...

But a man can never avenge himself
On the monstrous ogre Life.

You enter the room — that's being born;
And then you must live — work out your soul,
Aha! the bait that you crave is in view:

...

At last you get in — but you hear a step:
The ogre, Life, comes into the room,
(He was waiting and heard the clang of the spring)
To watch you nibble the wondrous cheese,
And stare with his burning eyes at you,
And scowl and laugh, and mock and curse you,
Running up and down in the trap,
Until your misery bores him.

(Robert Fulton Tanner)

La Vita è l'orco mostruoso, e alle anime morte (« Ci vuole vita per amare la Vita ») non resta che la bestemmia e la maledizione. « Sometimes a man's life turns into a cancer. . . » (' *Indignation* ' Jones). Dall'indignazione alla bestemmia, è la vana rivolta contro la Vita; ma proprio l'indignazione e la bestemmia, per il puritano Masters (rimasto puritano nonostante il suo ' ellenismo '), sono il segno di una ' colpa ' non esplicita (e vorremmo quasi parafrasare: « . . . so sunk in sin they could not see . . . »), di un peccato dello spirito. Di contro alla luce eroica dei discendenti dei pionieri e dei visionari, l'abbiezione dei figli degeneri.

...

Here I was, a carpenter, mired in a bog of life

...
 So I crept, crept, like a snail through the days
 Of my life.

...
 Going to the grocery store for a little corn meal
 And a nickel's worth of bacon.

(*'Indignation' Jones*)

Ed è nel linguaggio che ora, dopo la morte, resta la traccia della loro vita sprecata, abortita, della loro non-vita. In seguito, l'ideale del pioniere e la visione degli illuminati si consegneranno ad un linguaggio prezioso e manierato, infarcito di letteratura. Nella poesia come stile e linguaggio si fissa e perpetua l'esperienza. Ora, all'inizio, il linguaggio dice una vita banale e avvilita, dove gli uomini sono topi in trappola (e si badi che Tanner vendeva trappole per topi), e la loro esistenza è « come un'escrescenza su uno stelo di granoturco » (*'Indignation' Jones*), e gli occhi dei ciechi sono « uova fritte » (*'Butch' Weldy*). È una metafora trita come questa: « My life's blossom might have bloomed on all sides / Save for a bitter wind... », non può che dire il patetismo di una vita di donna sprecata (*Serepta Mason*). Così come il linguaggio di Theodore il poeta non può che essere 'poetico', ossia retorico: « ... your vision watched for men and women / Hiding in burrows of fate amid great cities... »: la parola tronfia e logora esprime la pretenziosità e il fallimento di una vita.

Abbiamo detto che in questa prima sezione dell'*Anthology* (di cui peraltro è impossibile segnare confini precisi) si trovano coloro che non vissero, e che ora, dopo la morte, sono condannati al cruccio perpetuo. Una storia di Inferno, abbiamo anche aggiunto. Ma non si creda di poter precisare cerchi e gironi. Il criterio di disposizione degli epitaffi è empirico, inaccurato, e tutto quanto riusciamo a fare è raggruppare qualche epitaffio per analogia di situazione. Così troveremo la moglie accanto al marito, il seduttore dopo la sedotta, il truffatore insieme al truffato, in una ricerca di contrapposizione che se talvolta è efficace e drammatica, alla lunga diventa

troppo facile, meccanica; oppure vedremo affiancati 'atteggiamenti' analoghi (*Hare Drummer . . . Andy the Night-Watch*), o addirittura c'imbatteremo in raggruppamenti per generazioni (*Johnnie Sayre . . . Zenas Witt*: i ragazzi). La minuta e rigorosissima architettura dantesca resta lontana, e ci si accontenta di una approssimativa divisione per gruppi, dove colpevoli e innocenti, vittime e carnefici sono accatastati alla rinfusa. Il criterio della pura e semplice serie orizzontale, frammischiato maldestramente al verticalismo di Dante, ha generato un ibrido: il mucchio — proprio come aveva detto Aiken. Alla cima Dante arriva lungo spirali ascendenti; Masters crede di arrivarci semplicemente sovrapponendo file composte casualmente. Quando si pensi che il nostro poeta si vantava di aver rappresentato tutti i lavori mestieri e professioni (avendo 'riempito i buchi' con la *New Spoon River Anthology*), ci si renderà conto di quanto poco la 'struttura' dell'*Anthology* vada al di là del cumulo.

Tuttavia sarebbe un errore attribuire eccessivo peso, nell'architettura dell'*Anthology*, al modello dantesco. Certo esso resta il filo conduttore più appariscente e ambiziosamente dichiarato, ma non il più immediato e direttamente efficace. In modo assai più semplice e spontaneo, la 'struttura' dell'*Anthology* si uniforma alla realtà che descrive, e la successione degli epitaffi riflette la società di Spoon River. Lo schema 'alla-Divina-Commedia' viene a ricoprire la più modesta (e realistica) rassegna delle varie classi sociali, ma la sua esteriorità si rivela in questo: che non riesce a ristrutturare il tutto ex novo, secondo un proprio fermo criterio, secondo, cioè, un ideale anti-realistico. Se vi fosse riuscito, non troveremmo voci limpide e serene come quelle di Lois Spears, di Hare Drummer, di Conrad Siever accanto a voci fosche e vili, veramente 'infernali'; né troveremmo l'epitaffio di Emily Sparks (e si badi al nome, che, come spesso accade, non è affatto casuale)⁹

9. « Where is my boy, my boy — / In what far part of the world? / The boy I loved best of all in the school? — / I, the teacher, the old maid, the virgin heart, / Who made them all my children, / Did I know my boy

mischiato a quelli di assassini e ubriaconi. In verità, Masters oscilla fra realismo e letteratura: il primo lo spinge a seguire un itinerario semplice, incominciando dai ceti più umili, per passare poi ai 'notabili' e ai personaggi influenti, quasi uno spaccato dell'ordinamento sociale di un villaggio americano. La seconda (la letteratura) lo seduce a trasporre questa piana rassegna entro un'architettura letteraria e astrattamente morale, dove un velleitario e non realizzato 'verticalismo' dovrebbe configurarsi a storia esemplare. È tale ambizione che gli detta gli epítaffi della zona 'paradisiaca', in cui stanno gli eroi e i visionari, e in cui più scoperti si fanno i calchi letterari. Ma non sorprenderà allora trovare proprio nella terza sezione gli accenti artisticamente più bassi di tutta l'*Anthology*: la presenza di Dante e di Emerson si fa qui massiccia, intollerabilmente massiccia, e quasi non v'è spunto che ad essi non ci rimandi. Ma di ciò parleremo a suo luogo. Ora vogliamo accennare ad un altro aspetto di quell'oscillazione fra realismo e letteratura di cui abbiamo detto dianzi.

Nel linguaggio tale oscillazione si traduce in un alternarsi stridente di toni prosastici a 'voli' (e meglio dovremmo dire 'cadute') preziosi e ricercati. A fianco di accenti vivi e netti come questi:

Have you seen walking through the village
A man with downcast eyes and Haggard face?

...

(*Ollie McGee*)

aright, / Thinking of him as spirit aflame, / Active, ever aspiring? / Oh, boy,
for whom I prayed and prayed / In many a watchful hour at night, / Do you
remember the letter I wrote you / Of the beautiful love of Christ? / And
whether you ever took it or not, / My boy, wherever you are, / Work for
your soul's sake, / That all the clay of you, all of the dross of you, / May
yield to the fire of you, / Till the fire is nothing but Light! ... / Nothing but
light! » Nel tono patetico, leggermente isterico, della vecchia maestra è viva una
scintilla appunto della luce che sarà dei 'visionari' (e dietro ci senti Emerson:
« For we are ... children of the fire ... », e l'immagine della luce). L'epítaffio
di Emily Sparks è preceduto da quello del suo 'ragazzo', Reuben Pantier,
persosi « three thousand miles away », in una stanza di Rue de Rivoli, « with a
black-eyed cocotte »: la contrapposizione è troppo smaccata e non proprio di
gusto fine (*a black-eyed cocotte ... I ... the virgin heart ...*).

o questi:

Knowlt Hohcimer ran away to the war
The day before Curl Trenary
Swore out a warrant throught Justice Arnett
For stealing hogs.

...

(*Lydia Puckett*)

o ancora questi:

Do the boys and girls still go to Sievers's
For cider, after school, in late September?

...

(*Hare Drummer*)

— che sono gli accenti più veri e genuini dell'*Anthology* —, ne troviamo altri fastidiosamente letterari, stonati senza scampo. Pochi esempi saranno sufficienti:

...

I with eyes of spirit see the Transfiguration
Before you see it.
But ye infinite brood of golden eagles nesting ever higher,
Wheeling ever higher, the sun-light wooing
Of lofty places of Thought,
Forgive the blindness of the departed owl.

(*Jacob Goodpasture*)

dove tutto è di seconda mano: l'aggettivo prevedibile (le aquile non possono essere che d'oro!), la concitazione meccanica (*nesting ever higher . . . wheeling ever higher*), la contrapposizione scontata (*eagles . . . owl*). Oppure si veda l'epitaffio di Amanda Barker, che dopo l'avvio sobrio (« Henry got me with child, / Knowing that I could not bring forth life / Without losing my own . . . »), si perde in un verso come questo: « In my youth therefore I entered the portals of dust . . . », dove quei *portals* e la metafora preziosa ma trita sono reminiscenze letterarie dell'autore, non già parole della povera Amanda

Barker di Spoon River. Versi come i seguenti: « Their spirits beat upon mine / Like the wings of a thousand butterflies . . . », un'espressione come « the eternal destiny of life », dicono l'intrusione costante del poeta e di tutto il suo bagaglio romantico¹⁰. Quel realismo scabro che tanto colpì e persuase i primi lettori dell'*Anthology*, in realtà è sempre minato e contraddetto dalla comparsa di vocaboli e locuzioni letterarie, assolutamente incongruenti con le situazioni umane che gli epitaffi dovrebbero esprimere. Dietro il voluto, programmatico mimetismo (lasciare la parola ai morti, la loro parola) compare sempre il profilo dell'autore, del colto avvocato ellenizzante con i suoi auctores sulla punta delle dita. Nelle 'voci' degli abitanti di Spoon River si intrude sempre la 'voce' di Edgar Lee Masters, voce straniera ed estraniante. E l'esito è allora prevedibile: il linguaggio dell'*Anthology* perde compattezza e tentenna incerto fra realismo prosastico e calchi letterari dai Romantici, da Emerson, da Whitman. Una scelta ben precisa e coerentemente realizzata non si rinviene mai: anche negli epitaffi 'paradisiaci' — lo vedremo — forme popolari e realistiche interverranno a smentire un eloquio che vorrebbe essere alto e ispirato, e le 'visioni' riusciranno solo a modellarsi sul vocabolario e sulle immagini di Emerson.

In tema di influenze letterarie ci sia concesso ora soffermarci brevemente su un testo che ha inciso in modo abbastanza rilevante sull'*Anthology*: la *Elegy written in a Country Church-yard* di Thomas Gray. E non si tratta soltanto di un raffronto immediato come il seguente, fra l'inizio dell'epitaffio di Serepta Mason:

My life's blossom might have bloomed on all sides
Save for a bitter wind which stunted my petals
On the side of me which you in the village could see.

e i versi 55-56 della *Elegy*:

10. Occorre dire che la Grecia di Masters non è già la Grecia autentica, ma quella di Byron e del filellenismo romantico?

...
 Full many a flower is born to blush unseen,
 And waste its sweetness on the desert air.

...
 La presenza della *Elegy* — se non c'inganniamo — agisce più in profondità: nella visione complessiva del passato e del presente, nell'articolarsi e nel succedersi delle 'voci' — nella struttura insomma della composizione. Una rapida lettura riuscirà a tal proposito chiarificatrice.

Anzitutto noteremo come anche la *Elegy* ruoti intorno alla contrapposizione del presente degradato al passato dei *rude forefathers*. Ecco infatti che il ricordo di questi ultimi disegna un quadro di 'prische virtù':

For them no more the blazing hearth shall burn,
 Or busy housewife ply her evening care:
 No children run to lisp their sire's return,
 Or climb his knees the envied kiss to share.

Oft did the harvest to their sickle yield,
 Their furrow oft the stubborn glebe has broke:
How jocund did they drive their team afield!
 How bow'd the woods beneath their sturdy stroke!

...

(vv. 21-28)

Abbiamo sottolineato il verso che più direttamente dice il 'mito dei padri' — che diventa qui per noi (e fu verosimilmente per Masters) il mito dei pionieri e dei contadini che dissodarono le nuove terre. Se ripensiamo all'epitaffio esemplare di Lucinda Matlock, il legame fra i due mondi — l'*hamlet* inglese e il villaggio americano — spiccherà nettissimo (*How jocund . . . : Enjoying . . .*: una stessa realtà materiale, uno stesso atteggiamento morale). Di contro a questo universo dei padri, gli credi involgariti, degeneri. Si leggano i vv. 29-32 della *Elegy*:

Let not Ambition mock their useful toil,
 Their homely joys, and destiny obscure;

Nor Grandeur hear with a disdainful smile,
The short and simple annals of the poor.

Chiaramente, il presente avvilito e degradato minaccia di spregiare il passato — un passato da cui si è già vertiginosamente allontanato. Non si tratta solo, infatti, della consueta antinomia vanità-modestia, bensì della più significativa (per noi) contrapposizione fra il passato e il presente. Chiusa in un tempo ormai finito è la realtà dei padri: « no more *shall* . . . ; oft *did* . . . ». Vive e attuali nel presente le prosopopee dell'orgoglio misero: « Let not Ambition . . . Nor Grandeur . . . Nor you, ye Proud . . . ». Anche qui dunque: si sostituiscano i neo-aristocratici (o gli aspiranti tali) ai neo-ricchi, e le linee del quadro diventeranno ambivalenti, esatte tanto per l'Inghilterra settecentesca quanto per l'America postlincolniana.

Seguono, nella *Elegy*, le strofe che presentano la più diretta affinità con la situazione degli epitaffi dell'*Anthology*. Alle figure dell'ambizione e della vanità, Gray oppone infatti la spenta semplicità di vite non vissute, di vite che non realizzarono le proprie possibilità, potenzialità.

Perhaps in this neglected spot is laid
Some heart once pregnant with celestial fire;
Hands, that the rod of empire might have sway'd,
Or wak'd to ecstasy the living lyre.

But . . .

Chill Penury repress'd their noble rage,
And froze the genial current of the soul.

Full many a gem of purest ray serene,
The dark unfathom'd caves of ocean bear:
Full many a flower is born to blush unseen,
And waste its sweetness on the desert air.

...

(vv. 45-56)

Ora, di fronte a tutte queste vite non vissute, a ciò che avrebbe potuto essere e non fu, l'atteggiamento di Gray è fa-

cilmente discernibile, pur se « ambiguo ». Ci si fermi su quel *celestial fire* (rammentando magari l'epitaffio di Emily Sparks: « Till the fire is nothing but light . . . »), e non sfugga come l'accento cada, non già sullo spreco, ma sulla potenzialità rimasta intatta (non su *unseen*, ma su *blush*; non su *waste*, ma su *sweetness*). A dire che cosa? A dire che la non-realizzazione è esaltata al di sopra della realizzazione, poiché realizzarsi avrebbe (forse) implicato un avvilirsi.

Far from the madding crowd's ignoble strife,
Their sober wishes never learn'd to stray;

(vv. 73-74)

Il punto è stato visto con sottigliezza da un critico: « The sexual suggestion of *blush* brings in the Christian idea that virginity is good in itself, and so that any renunciation is good; this may trick us into feeling it is lucky for the poor man that society keeps him unspotted from the World »¹¹. L'ambiguità cui si accennava poc'anzi dipende dal fatto che l'esaltazione della semplicità appartata, della modestia taciuta, insomma della rinuncia, è quasi negata da una controvoce che spietatamente rileva lo spreco — come si può vedere soprattutto dagli aggettivi e dai verbi: *neglected, unseen, mute inglorious, sequestered . . . , repressed, waste, forbid, to hide, to quench . . .* La tesi è contraddetta e rifiutata da un'antitesi che le si accompagna, come un aggettivo si accompagna al sostantivo: l'espressione totale ne risulta quindi sdoppiata, ambigua appunto¹². La situazione dell'*Anthology* è identica, ma l'atteggiamento di *Masters* è più semplice — più povero, se vogliamo — e lineare. L'accento cade senza esitazioni né residui sui termini dello spreco: l'impossibilità e la soffocazio-

11. W. EMPSON, *Some Versions of Pastoral*, London, Chatto & Windus, 1950, p. 4.

12. E forse potremmo aggiungere che, nella *Elegy*, la controvoce accentuante lo spreco (*unseen, waste . . .*) rappresenta il punto di vista dei morti, mentre l'esaltazione delle potenzialità rimaste tali, non attuate (*blush, sweetness . . .*) è la convinzione e correzione dello *speaker*, di colui-che-sa, del poeta insomma.

ne che abbiamo illustrato parlando degli epitaffi d'apertura. Masters non conosce ambiguità: per le sue figure 'infernali' la vita è un cancro e basta. Come specificheremo tra poco, a differenza di Gray, che inclina ad una sorta di 'quietismo', Masters è decisamente per la realizzazione attiva. Di qui la connotazione totalmente negativa delle possibilità inattuata, e insieme quasi una simpatia — si vedrà — per coloro che, non importa se nel male, si realizzarono. Soltanto alla fine, nella zona 'paradisiaca', troveremo un recupero del *celestial fire* di Gray, voglio dire dei *sober wishes* che si sono conservati immacolati. Troveremo i 'poveri', i quali, certo, mondanamente non si realizzarono, ma perché scelsero un'ulteriore possibilità, una più alta realizzazione. Di fronte alle 'anime infernali' che si lamentano della propria esistenza sciupata, e che ancora adesso, morti, bramano una realizzazione mondana, i 'santi' saranno la coscienza della futilità del mondano (e qui Emerson si sovrapporrà a Gray).

Non crediamo di aver divagato soffermandoci sulla *Elegy*. Senza forzare i confronti, senza pretendere di reperire eccessive analogie (soprattutto senza aver voluto fare un discorso di fonti), ci sembra nondimeno — o c'illudiamo? — che l'opera di Gray getti luce sul nostro testo, né solo — giova ripeterlo — per la ripresa di singole immagini e/o versi isolati, ma più in generale per la costruzione di tutta la composizione. Riacostiamoci ora alle pagine dell'*Anthology*.

Come si disse, nella prima sezione è collocato il 'popolo' e l'estrema varietà di situazioni e accenti è specchio della molteplicità minuta del reale. Gli ubriaconi e le finte persone per bene, i mariti deboli e sconfitti («... In the morning of life I knew aspiration and saw glory. / Then she, who survives me, snared my soul / With a snare which bled me to death. . . »: *Benjamin Pantier*) e le mogli dai gusti delicati e lettrici di Wordsworth (*Mrs. Benjamin Pantier*), le aspiranti poetesse affamate di vita e assetate d'amore (*Minerva Jones*) e i ragazzi morti quasi ancor prima di nascere alla vita (*Johnnie Charlie Zenas* . . .) — tutti stanno fianco a fianco, tutti accomunati in uno stesso avvilitamento, in cui le virtù e i gesti dei padri sono

scaduti a piccoli atti di opportunismo, a tic: ci si arruola per sfuggire alla galera, non più a combattere per l'indipendenza (*Knowlt Hoheimer*), e nell'anima di Frank Drummer l'unico « high and urgent purpose » è ormai soltanto quello di imparare a memoria l'Enciclopedia Britannica. Certo, queste figure, questi epitaffi, sono tessere staccate, e cercare di legarle insieme, ove il legame non sia dichiarato, può apparire atto arbitrario, un tantino inutile. Nondimeno, se viste, quelle tessere, da una certa distanza, ecco che bene o male esse vengono a delinearci una condizione negativa, il quadro di una 'miseria' che, per quanto mitologizzata, non per questo perde la sua verità umana (forse un po' più quella artistica). Sono il libro nero, insomma, il punto più basso fra i due vertici della realtà (mistica) e dell'arte (l'ideale rivissuto). Masters era troppo pessimista (puritanamente pessimista) per illudersi che si potesse rinnovare il passato. Per questo l'*Anthology* terminerà con un 'elogio' della poesia.

Lungo la linea ascendente che ci porterà agli eroi e ai visionari, dopo l'umanità avvilita degli inizi, troviamo gli uomini influenti: i banchieri i politici i direttori di giornali gli industriali. Sono i 'notabili', gli eredi, degeneri, dell'antica classe signorile. Il tono di Masters, del jeffersoniano Masters, si fa particolarmente aspro e sferzante. In Thomas Rhodes — che, come ha ben visto May Swenson¹³, rappresenta il polo negativo dell'*Anthology* (Lucifero?!) — egli esprime tutto il suo « contempt for the self-centered rich man, abuser of power and economic oppressor ». In Thomas Rhodes Masters condanna l'intera classe dirigente della nuova America industriale, che si è distanziata e ha rinnegato gli ideali di Jefferson, del 'patrizio democratico'¹⁴. Nella condanna, infatti, non entra soltanto il rifiuto della città e delle industrie, ma tutto il paesaggio politico che è andato instaurandosi. È la denuncia, per Masters,

13. Nell'introduzione ad una ristampa popolare dell'*Anthology*: New York, Collier Books, 1962, p. 8.

14. La definizione è di R. HOFSTADTER, *La tradizione politica americana*, tr. it., Bologna, il Mulino, 1960, c. II.

della democrazia demagogica. L'antico mondo della 'vera' America riconosceva una gerarchia stabile e indiscutibile; e Jefferson era sì favorevole ad una maggiore libertà e giustizia, ma diffidava della democrazia diciamo così 'spinta', diffidava delle 'masse', troppo facili e pronti strumenti nelle mani dei demagoghi. È l'ideale jeffersoniano del popolo educato e guidato che ancora si fa valere nell'*Anthology*, e a riprova si leggano gli epitaffi di Enoch Dunlap («... You common rabble!...») o di Jacob Godbey («... Did it occur to you that personal liberty / Is liberty of the mind, / Rather than of the belly?»).

E tuttavia ci sembra che, dietro questo quadro negativo, traspaia ancora, per Masters, un barlume di valore. In Thomas Rhodes — il quale pur resta la figura 'nera' per eccellenza — egli riconosce una forza e un'intraprendenza sconosciute ai morti che lo precedono. Questi ultimi hanno fuggito o spento la Vita. Thomas Rhodes l'ha affrontata di petto e piegata ai propri fini. Torniamo indietro un poco, e leggiamo l'epitaffio di George Gray:

...
 For love was offered me and I shrank from its disillusionment;
 Sorrow knocked at my door, but I was afraid:
 Ambition called to me, but I dreaded the chances.

...
 Thomas Rhodes, al contrario, non si è ritirato, non ha avuto paura, non si è rifiutato alla Vita: ciò che George Gray capisce troppo tardi («... And now I know that we must lift the sail / And catch the winds of destiny / Wherever they drive the beat...»), Thomas Rhodes l'ha sempre saputo e messo in pratica. In lui, per quanto stravolti, son continuati a sussistere la forza e il coraggio dei padri. Tutti gli altri non hanno osato guardare al di là delle pareti della tinozza: Thomas Rhodes le ha varcate; gli altri hanno solo sorseggiato pieni di timore alla coppa della Vita: Thomas Rhodes l'ha tracan-

nata. Gli altri nella vita (dalla Vita) sono stati vinti e beffati: Thomas Rhodes è riuscito vincitore, e ora può beffarsi degli altri:

Very well, you liberals,
 And navigators into realms intellectual,
 You sailors through heights imaginative,
 Blown about by erratic currents, tumbling into air pockets,
 ...
 You found with all your boasted wisdom
 How hard at the last it is
 To keep the soul from splitting into cellular atoms.
 While we, seekers of earth's treasures,
 Getters and hoarders of gold,
 Are self-contained, compact, harmonized,
 Even to the end.

Per gli altri, l'unico riscatto poteva avvenire nel segno della pietà (« And Jesus said unto him, Verily / I say unto thee, To-day thou shalt / Be with me in paradise »), ma Masters non vuole fermarsi alla pietà: il suo ideale non è ascetico-religioso, bensì eroico (e panteistico). O forse meglio dovremmo dire che anche qui egli oscilla, fra Emerson e Whitman, fra il *man thinking* e il *man doing*. Si badi al fatto che l'*Anthology* termina insieme con i visionari e gli eroi (idest i padri che fecero l'America). Qualcosa del valore di questo *fare* si è conservato — ci sembra — anche negli epitaffi degli industriali, e forse anzi l'invettiva di Masters è particolarmente aspra proprio perché uomini come Thomas Rhodes hanno speso male la loro energia, hanno tradito il retaggio di forza e attività lasciato dai *rude forefathers*. Se nella condanna risuona l'accento puritano, il valore sotteso è indubbiamente vitalistico. Si legga l'epitaffio di Whedon direttore del giornale di Spoon River, ove è contrapposta l'attività quasi frenetica della vita esteriore, opportunistica e camaleontica, al rovello interiore, alla colpa invisibile che marchia, fino a varcare, nella morte, la soglia definitiva della miseria:

...
 ... living the life of a sneak-thief,
 Poisoned with the anonymous words
 Of your clandestine soul.

...
 To be an editor, as I was,
 Then to lie here close by the river over the place
 Where the sewage flows from the village,
 And the empty cans and garbage are dumped,
 And abortions are hidden¹⁵.

È questa la vena puritana di Masters, presente e forte nonostante il suo proclamato antipuritanismo (e lo notò bene Pavese); vena che attraversa tutta l'*Anthology*, dalle parole di Benjamin Pantier (« Oh, why should the spirit of mortal be proud? ») a quelle di Elisabeth Childers: « Death is better than Life! » A questa vena, Masters oppone l'altra di elogio (mitico-nostalgico) della vita, di (whitmaniano) inno alla Vita. La figura di Whedon ci sembra paradigmatica proprio per questo: perché racchiude la condanna puritana di una forza e di un coraggio male spesi; in tal senso, essa è il risvolto (post mortem) di Thomas Rhodes. E tuttavia, quasi suo malgrado, l'accento di Masters batte su Thomas Rhodes, non sulla conclusione negatrice dell'epitaffio di Whedon. Che il nome di Thomas Rhodes compaia in tanti epitaffi degli abitanti di Spoon River, non è soltanto riflesso del peso che da vivo la sua persona ebbe nella vita della cittadina; è insieme indice di una vita voluta e realizzata: Thomas Rhodes ha avuto vita per amare la Vita. Certo, il segno è meno, ma si direbbe che Masters guardi più al valore assoluto che al segno.

Mutata la condizione dei personaggi, muta anche il linguaggio cui il carattere dell'uomo è consegnato. Se per Tanner, che vendeva trappole, gli uomini erano topi nella grande

15. E leggi nella *Elegy* di Gray: « The boast of heraldry, the pomp of pow'r, / And all that beauty, all that wealth e'er gave, / Awaits alike th' inevitable hour. / The paths of glory lead but to the grave » (vv. 33-36).

trappola della Vita, per l'avvocato e appassionato giocatore Tom Beatty la Vita stessa è un giocatore: « He [la Vita-giocatore] makes the percentage hard to conquer; / He stacks the cards to catch your weakness, / And not to meet your strength ». Così come per il pescatore Schroeder una tenuta ne assorbe un'altra « As a bass will swallow a minnow ». E il carattere del pretore Arnett è definito dal suo linguaggio 'curiale': « . . . But let us argue points in order, / And reason the whole case carefully: / First . . . / But second . . . / Till . . . at last . . . ». E Abel Melveny:

I bought every kind of machine that's known —
Grinders, shellers, planters, mowers,

. . .
I saw myself as a good machine
That Life had never used.

È il mondo del lavoro, linguaggio e realtà; è la borghesia di Spoon River, da quella piccola a quella alta. E più marcata, quindi, sarà, in questa seconda parte, la presenza della 'roba': i mestieri e le professioni, i contratti i debiti e i fallimenti, le eredità e le 'sistemazioni'. A fianco, la politica: da un lato i mestatori e i demagoghi, dall'altro gli eredi non degeneri (ma ormai impotenti) del patrizio democratico: quelli per cui la cosa pubblica è strumento ai propri fini e alle proprie speculazioni, e quelli per cui essa è ancora luogo di ragioni ideali. Qua e là, infine, rare ma scandite, le voci dissidenti, voci di un altro ordine, di una realtà insoffocabile.

Rhodes' slave! Selling shoes and gingham,
Flour and bacon, overalls, clothing, all day long
For fourteen hours a day for three hundred and thirteen days
For more than twenty years,
Saying « Yes'm » and « Yes, sir » and « Thank you »
A thousand times a day, and all for fifty dollars a month.

(Eugene Carman)

Parole, queste, che sono come il rovescio del mondo della roba, quasi un memento¹⁶, fino alla conclusione inevitabile, vecchia quanto il tempo, certo, ma quanto il tempo sempre vera: « . . . And what was the whole of the business worth? / Why, it wasn't worth a damn! » (*Lambert Hutchins*). E qui Masters è di nuovo il predicatore puritano, e non l'avvocato liberale innamorato della Grecia, e la sua rampogna si rivolge a quel mondo, il mondo degli affari, che ha perduto le profonde ragioni, morali e religiose, dei padri, e ha posto se medesimo sugli altari, proclamandosi unico fine e valore. Per i padri la roba era (o poteva essere) segno di una realizzazione più alta, e quindi mezzo; per un Thomas Rhodes essa è divenuta fine. In lui (Thomas Rhodes) Masters colpisce l'ideale della roba per la roba. Non sono senza significato le parole di John Hancock Otis: « Beware of the man who rises to power / From one suspender », e l'incitamento di English Thornton:

Here! You sons of the men
 Who fought with Washington at Valley Forge,
 And whipped Black Hawk at Starved Rock,
 Arise! Do battle with the descendants of those
 Who bought land in the loop when it was waste sand,
 And sold blankets and guns to the army of Grant,
 . . .
 And the heirs of ancient thefts.

Thefts: e infatti, se all'inizio avevamo trovato i 'derubati' (e la Vita era il simbolo di tutti i furti che avevano dovuto patire), ora troviamo i 'ladri': dai grandi ladri come Thomas Rhodes o Whedon ai piccoli opportunisti come Ida Frickey ai 'ladri di spirito' come Robert Davidson (« I grew spiritually fat living off the souls of men . . . »). Ladri, certo, ma destinati, tutti, ad essere a loro volta derubati, perché termini come 'derubato' e 'ladro' hanno senso soltanto se in-

16. E il ruolo che svolgono simili epitaffi nella seconda parte dell'*Anthology* è — come si disse — la (efficace ma ormai prevedibile) contrapposizione di due mondi.

scritti sul registro del tempo, anzi su quell'unica riga del tempo che viene concessa alla vita del singolo uomo. In una prospettiva più lunga, sul libro delle somme, anche i 'notabili' sono costretti a registrare un passivo. Non altri che il tempo s'incarica di dare scacco alle (taciute o meno) presunzioni, e il fallimento dei figli è segno della fine imminente. Così fallisce il figlio di Thomas Rhodes, e Washington McNeely, « ricco e onorato », scandisce il suo stesso epicedio:

They were strong children, promising as apples
 Before the bitten places show.
 But John fled the country in disgrace.
 Jenny died in a child-birth —

...
 Harry killed himself after a debauch,
 Susan was divorced —

...
 Paul was invalided from over study,
 Mary became a recluse at home for love of a man —

...
 All were gone, or broken-winged or devoured by life —

(E si osservi la disposizione sapientemente, ferocemente ironica dei cinque epitaffi dei McNeely: dal primo che incomincia: « Rich, honored by my fellow citizens... », all'ultimo che termina: « ... A harlot in body and soul! », quasi il cerchio si chiudesse, riuguagliando tutti nel fallimento).

È tuttavia nel quadro di questa seconda sezione, nelle parole di più d'uno fra uomini e donne (la cui condizione saremmo tentati, ma senza troppa convinzione, di definire 'purgatoriale'), che individuiamo accenti di una superiore consapevolezza dei valori. Qua e là persino nell'epitaffio di un politico intrigante, di un affarista disonesto, avvertiamo la coscienza della 'colpa' commessa e della propria vita sprecata. Lentamente, va profilandosi un'altra realtà, un'altra dimensione del vivere: è l'annuncio del 'Paradiso', ove la roba non conterà più nulla, e l'unica ricchezza sarà la profondità della visione.

Si leggano ad es. gli epitaffi di Ernest Hyde o di Ezra Bartlett, oppure quello di John Cabanis, irremovibile nel proprio ideale di libertà, oppure ancora quello dell'ottico Dippold, che forse meglio degli altri esprime il progressivo stacco dalla realtà quotidiana:

Try this lens.
 Depths of air.
 Excellent! And now?
 Light, just light, making everything below it a toy world.

(E non sfugga, in questi versi, il riferimento esplicito a un famoso passo dantesco.) A poco a poco, negli spazi aerei e luminosi, si delinea un altro mondo.

As one who gazes in an enchantress' crystal globe,
 And I saw the figures of the past,
 As if in a pageant glassed by a shining dream,
 Move through the incredible sphere of time.

(*William H. Herndon*)

È il mondo degli eroi e dei visionari, di coloro che, soli fra tutti, vissero una vita autentica. E come le parole di Cacciaguida ritracciano la Firenze antica (e Lucinda Matlock non è forse una sorta di Cacciaguida?), così gli epitaffi degli eroi sono colmi del passato, anzi vivono nel passato: i momenti e le figure dell'antica America ci si squadernano dinanzi a delineare insieme un mito, ormai perduto, e un'altissima realtà, l'unica realtà non dispersa e avvilita.

We cut the buffalo grass,
 We felled the forests,
 We built the school houses, built the bridges,
 Leveled the roads and tilled the fields
 Alone with poverty, scourges, death —

(*John Wasson*)

Allora la vita contemporanea si contrae lontanissima, appena una stinta parodia, una risibile e grottesca contraffat-

zione. In primo piano, il mondo dei pionieri, le vaste praterie (di contro al caos 'demoniaco' delle città...), la realtà ancora viva e pulsante (nella memoria) dei Padri.

And that stretch of years like a prairie in Illinois
Through which great figures passed like hurrying horsemen,
Washington, Jefferson, Jackson, Webster, Clay.

(*Rebecca Wasson*)

E Rutherford McDowell, il fotografo, non può non paragonare i volti degli « old pioneers », quei loro occhi colmi di mistico pathos e di sereno dolore (« It was like a pool of water, / Amid oak trees at the edge of a forest... »), con i visi dei figli degeneri: « With so much of the old strength gone... ». In loro, negli *old pioneers*, era non solo coraggio e forza, ma altezza spirituale, e il 'fare' si autenticava in un senso non meschino, in ragioni ideali, morali, religiose. Sicché dagli eroi ai visionari non c'è salto: il mondo degli uni era il mondo degli altri, e i 'veggenti' di Spoon River, per quanto derisi e disprezzati (« I was the laughing-stock of the village... »), sono essi pure eredi dei pionieri, della loro realtà interiore (anzi, gli unici eredi non tralignati).

But on a sunny afternoon,
By a country road,
Where purple rag-weeds bloom along a straggling fence,
And the field is gleaned, and the air is still,
To see against the sun-light something black,
Like a blot with an iris rim —
That is the sign to eyes of second sight...
And that I saw!

(*Jennie McGrew*)

Gli epitaffi dei visionari dicono una vita a contatto con la Natura, dove gli alberi e gli uccelli e i fiumi appaiono in-

sieme simboli di una superiore Realtà e via per la realizzazione di sè¹⁷.

I, lover of Nature, beloved for my love of her,
 Held such converse afar with the great
 Who knew her better than I.
 Oh, there is neither lesser nor greater,
 Save as we make her greater and win from her keener delight.
 With shells from the river cover me, cover me.
 I lived in wonder, worshipping earth and heaven.
 I have passed on the march eternal of endless life

(William Jones)

Siamo ormai al termine dell'ascesa: visioni sempre più luminose si offrono a chi ha saputo trovare la via, e nella luce¹⁸, per i semplici («... Us the ploughmen and the hewers of wood, / Us the peasants, brothers of the peasant of Galilee...»), la realtà si trasfigura, o meglio si schiude a lasciar scorgere il Divino ch'è in essa.

And all was silence, except the splendor
 Was immanent with thought as clear
 As a speaking voice, and I, as thought,
 Could hear a Presence think as he walked,
 Between the boxes pinching off leaves,

17. E anche qui puoi vedere come il linguaggio e le metafore siano diretta espressione dell'uomo e della sua vita: per Samuel Gardner («I who kept the greenhouse...») l'anima si esempla sull'albero: «Now I, an under-tenant of the earth, can see / That the branches of a tree / Spread no wider than its roots. / And how shall the soul of a man / Be larger than the life he has lived?» (Su questa linea di discorso metaforico, l'esempio più gustoso è nell'epitaffio dell'armaiolo Ippolit Konovaloff, in cui le categorie kantiane sono spiegate con gli stampi delle canne da fucile!)

18. L'insistenza sul tema della luce deriva, oltre che da Dante, da Emerson, né solo dall'Emerson saggista, ma altresì dal poeta. Versi come: «... Over me soated the eternal sky, / Full of light and of deity...» (*Each and All*) dovettero riccheggiare a lungo nella mente di Masters. Utilissima per la comprensione dei rapporti con il filosofo trascendentalista è la scelta che Masters fece delle più belle pagine di Emerson (con ampia introduzione): *The Living Thoughts of Emerson*, London, Cassel, 1941.

Looking for bugs and noting values,
With an eye that saw it all: —

(*Gustav Richter*)

Così, in un parallelo voluto con la *Divina Commedia* (la salita all'Empireo), culmina, emersonianamente (poiché la Presenza è nella Natura), l'ascesa che si è scandita lungo le pagine dell'*Anthology*. Ma non possiamo dire che a tale ascesa corrisponda un'altrettanto alta resa poetica. Anzi, l'ultima parte — come già avvertimmo (e come si sarà constatato anche solo dalle citazioni riportate) — è la più debole, la più intrisa di letteratura. L'esempio dantesco (le immagini di luce) si congiunge a quello emersoniano, e condiziona massicciamente il linguaggio e le situazioni degli epittaffi dei 'visionari'. I quali epittaffi diventano più lunghi ed elaborati, e la versificazione mira a un tono di solennità che non è la corda più genuina dell'*Anthology*. Un incipit come questo: « You may think, passer-by, that Fate . . . » (*Lyman King*) tradisce apertamente i moduli cui Masters si rifà, e una metafora come la seguente: « With our hearts like drifting suns . . . » (*Caroline Bransom*; e si veda tutto l'epittaffio), o un verso come: « The vibrations of deathless music . . . », indicano inequivocabilmente — ci sembra — il progressivo abbandono di quegli accenti realistici in cui risiede ancor oggi la vitalità (la validità) dell'*Anthology*. Non che tali accenti scompaiano del tutto: al contrario essi restano frammischiati nel nuovo tessuto; si legga ad es. l'epittaffio di Arlo Will, in cui a fianco di espressioni come « inner splendor », « doors of light », « fields of splendor », « final flame », troviamo un'immagine di icastico realismo: « Did you ever see an alligator / Come up to the air from the mud . . . ? ». Ma è proprio questa incoerenza di linguaggio, l'indecisione fra due registri, a determinare la falsità poetica dell'ultima parte. I passi che abbiamo riportato più sopra dimostrano a sufficienza la ripresa pressoché indiscriminata del vocabolario emersoniano, e il modellarsi piatto dei temi entro forme già consegnate dalla tradizione. È come se tutta la cultura di

Masters, dopo essere stata faticosamente tenuta a freno nelle prime due parti, erompesse infine prendendo, travolgendo la mano all'autore. E vediamo allora bene la connessione dell'*Anthology* con le opere dell'altro Masters, del cantore torrenziale e approssimativo di poemi tanto ambiziosi quanto falliti. La riuscita poetica dell'*Anthology* è in realtà un equilibrio precario, che non può reggersi a lungo, e già qui — nella terza sezione di questa che pur resta l'opera migliore — si sbilancia goffamente verso la letteratura.

Una riprova di ciò possiamo scorgerla nell'ultimo epitaffio, quello, ambiziosissimo, del poeta Webster Ford (e basta il nome!). In esso tutta l'*Anthology* mira a suggellarsi formulando il proprio significato supremo.

Già in *The Hill*, l'epitaffio di apertura, al poeta — il suonatore Jones — era riconosciuta una condizione particolare: di lui non si dice che « dorme » sulla collina, come vi « dormono » tutti gli altri: lui, Old Fiddler Jones, è ancora vivo:

Lo! he babbles of the fish-frys of long ago,
Of the horse-races of long ago at Clary's Grove,
Of what Abe Lincoln said
One time at Springfield.

La sua realtà, pur dopo la morte, non è il sonno, ma, ancora e sempre, la vita, la parola.

Ora, per capire la funzione attribuita da Masters al poeta, non c'è di meglio che leggersi il saggio di Emerson *The Poet*. Il poeta è l' 'uomo rappresentativo' per eccellenza, l'uomo che è più di tutti gli altri. « The man is only half himself, — scriveva Emerson, — the other half is his expression ». Per questo al culmine dell'*Anthology* sta l'epitaffio di un poeta. I 'visionari' situati nella zona 'paradisiaca' *videro* sì, ma non seppero (diremo con parole di Emerson) « report the conversation they [had] had with nature ». Il poeta, al contrario, è colui che non solo sa, vede, ma anche *dice* (Emerson: « . . . he knows and tells . . . »): è l'unico ad avere quel dono dell'espres-

sione che lo rende uomo completo e gli permette di 'fermare', di eternare « The vision which perished ».

Tutto questo è già implicito, preannunciato nell'epitaffio di Old Fiddler Jones: per lui, nella parola, il passato è presente, e la vita trionfa sulla morte; ed è, tutto questo — o vorrebbe essere — suggellato da Webster Ford nell'ultima pagina. Ma è suggello pretensioso e stonato. La parola semplice del vecchio suonatore (si legga il suo epitaffio: « ... And a broken laugh, and a thousand memories, / And not a single regret. ») è sostituita dagli 'accenti' del Poeta (la maiuscola è indispensabile). Occorre dire che sono accenti falsi e roboanti, dove l'intervento del « delfico Apollo » (ripetuto ben cinque volte!), e, come se non bastasse, la menzione di Pluto, trasformano l'epitaffio in un orpello smaccato, assolutamente stridente con la verità umana e poetica degli altri (dico quelli riusciti) epitaffi? Il Masters 'vate' si è tradito in questa chiusa, ispirata ad un'ingenua velleità di terminare 'dignitosamente', idest croicamente e aulicamente, la propria opera¹⁹. In ciò palesando invece soltanto una mancanza di spirito critico e di 'senso della congruenza' — mancanza vieppiù accentuata dalla successiva aggiunta delle due appendici, *The Spooniad* e *Epilogue*, epica la prima, drammatica la seconda, ma ambedue del tutto estranee alla voce reale dell'*Anthology*.

L'idea dell'epitaffio di Webster Ford — si diceva — è che la Poesia salva e immortalizza la 'visione perita': i versi

19. In questa chiusa veramente 'ellenica' riscontriamo la più forte divergenza dalla *Elegy* di Gray. Infatti anche nella *Elegy*, come nell'*Anthology*, alla fine si presenta il poeta, il personaggio-che-dice-io, ma la sua 'entrata' avviene al termine di una progressione discendente, atto finale con cui la 'voce' che ha immortalato gli ignoti abitanti del borgo, si confonde con essi. Di quella voce, non rimarrà che un'incisione sulla tomba (l'epitaffio che conclude l'*Elegy*), compagna alle altre incisioni sulle altre tombe (« Yet even these bones from insult to protect / Some frail memorial still erected nigh, / With uncouth rhymes and shapeless sculpture deck'd, / Implores the passing tribute of a sigh », vv. 77-78). L'epitaffio di Webster Ford, tutt'al contrario, si colloca al culmine (stonato) di una progressione ascendente, e mira a differenziare lo status del poeta dallo status degli altri morti. Esigenze dell'ideale eroico!

sull'ultima lapide vogliono riassumere il senso di tutte le altre lapidi, dove alle parole incise è consegnata, ormai per sempre, la realtà della vita, una realtà non più dispersa né smentita, ma conservata e 'fissata' in tutti i suoi caratteri e particolari: i crucci e le gelosie, le gioie e le sconfitte, le debolezze sordide e gli atti nobili. Il poeta, che compare solo alla fine, è la voce che 'rappresenta' tutti gli altri uomini, è la parola mimetica attraverso cui 'gli altri' raggiungono la propria completezza. Ma nello stesso tempo è la parola attraverso cui egli (il poeta) *si dice*. Ricongiungendosi l'ultimo epitaffio al primo (Webster Ford a Old Fiddler Jones), l'*Anthology* medesima si rivela un unico, lungo epitaffio, quello che *esprime* il poeta. L'epitaffio di Edgar Lee Masters in quanto poeta, non è già questo o quell'epitaffio, ma tutta l'*Anthology*. Purtroppo, anche in questo compito attribuito alla Poesia e nella configurazione che la totalità dell'opera viene ad assumere, avvertiamo eccessivamente il ricalco dantesco, e soprattutto il ricordo di Keats, dell'urna (e sintomaticamente ritroviamo la parola) che perpetua la realtà e la visione perita. Con l'ultimo epitaffio il cerchio (figura tanto emersoniana!) si chiude, e l'*Anthology* ci si presenta (per usare un'espressione di Cleanth Brooks)²⁰ come la realizzazione della propria medesima asserzione. Peccato che tanto l'asserzione quanto la realizzazione siano di seconda mano.

GIUSEPPE SERTOLI

20. Si veda la sua splendida 'lettura' della *Elegy* in *The Well Wrought Urn*, London, Dobson, 1960 (1947): « Gray's Storied Urn ». E leggi ivi a p. 112: « But when we come to Gray himself, it is the whole 'Elegy' that is his storied urn ». Lo stesso — è chiaro — può dirsi per Masters e per l'*Anthology*: essa infatti è l'autentico epitaffio del Nostro, cui possiamo rivolgere le parole di Emerson: « ... for he was present and privy to the appearance which he describes ».