

## ANNE BRADSTREET, IL PETRARCHISMO E IL « PLAIN STYLE »

La reputazione letteraria di Anne Bradstreet riposa principalmente su alcune poesie brevi che ella scrisse durante e dopo la composizione delle famose « Quaterne »<sup>1</sup>; sono le più frequentemente antologizzate e quasi tutte ben conosciute dai cultori della poesia americana, essendo così esiguo il loro numero. Esse sono: *Contemplations*, che contiene la prima descrizione del famoso autunno della Nuova Inghilterra, le tre lettere in distici a suo marito assente per affari di stato, con *To My Dear and Loving Husband*, il breve poemetto che le precede, *Upon the Burning of Our House*, scritto appunto in occasione di questo disastroso evento, *In Reference to Her Children*, che descrive, con una prolungata metafora animale, la sua numerosa famiglia e *As Weary Pilgrim*, scritta in prosimità della sua morte. A questo elenco ritengo appropriato aggiungere le *Meditations* in prosa, non soltanto per il loro valore poetico, ma anche perché le tecniche stilistiche in esse impiegate appartengono di diritto al dominio della poesia, anche se di questa manca loro la veste tipografica.

Il resto della sua produzione poetica è stato ripetutamente, e giustamente, giudicato tedioso e banale, una mera versificazione della *History of the World* di Sir Walter Raleigh e, quanto allo stile, un trito repertorio del peggior Du Bartas, col suo petulante didatticismo e il suo grottesco concettismo. Ironicamente, tuttavia, le lunghissime quaterne, il suo maggior

1. « Quaternions » è il termine coniato da John Berryman in *Homage to Mistress Bradstreet*, a proposito dei lunghi poemi didascalici contenuti in *The Tenth Muse*: « The Four Elements », « The Four Humours », « The Four Ages » e « The Four Seasons ».

sforzo letterario, furono destinate ad essere dimenticate, mentre le poesie brevi e le prose, che ella non aveva minimamente inteso pubblicare, le hanno procurato il prestigio di cui ora gode.

Quei critici che si sono soffermati un po' più a lungo su questi pezzi brevi, peraltro, hanno prestato scarsa attenzione alle loro origini storico-letterarie. Ad eccezione di Austin Warren, che ha individuato l'origine medioevale del « debate » *The Flesh and the Spirit*<sup>2</sup>, tutti gli altri si sono limitati ad un generico, seppure unanime elogio. Per di più, si motiva questo elogio con il compiacimento per la raggiunta indipendenza letteraria da parte dell'autrice, e cioè per il suo affrancamento dall'imitazione a vantaggio di una auspicabile spontaneità. In Perry Miller leggiamo: « ... She lived in the moments in which her contemplative spirit stirred a theme which touched her heart »<sup>3</sup>. Moses Coit Tyler, costituzionalmente avverso alla scuola dei Metafisici inglesi, scriveva nel 1878 che *Contemplations* è « one of those lucky instances in which, liberated from her book-learning, she gives expression to her feelings »<sup>4</sup>. Samuel Eliot Morison, infine, non meno parziale del Tyler nei confronti del barocco, deplora la dipendenza della nostra poetessa da Du Bartas addirittura come una malattia, mentre ammira le suddette poesie appunto a motivo della loro « originalità »: « *The Tenth Muse* did this for Anne Bradstreet — egli scrive nel suo *sketch* biografico-letterario — it completely cured her of the Du Bartas disease of writing imitative poe-

2. « The Puritan Poets » in *New England Saints*, Ann Arbor, 1956, pp. 3-22.

3. PERRY MILLER e THOMAS JOHNSON, *The Puritans, a Sourcebook of their Writings*, New York, 1938, rist. 1962, vol. II, p. 548. Una pregevole antologia di poesia e prosa puritana è *I Puritani*, di BIANCA MARIA TEBESCHINI LALLI, Bari, 1966. La stessa studiosa è anche autrice dell'articolo « Anne Bradstreet » in *Studi Americani*, Roma, 1957, vol. 3, pp. 9-27, un'ampia illustrazione dell'opera della nostra poetessa, che viene valutata sia nell'ambito del suo contesto socio-culturale che in quello della critica americana dell'800 e del '900.

4. *A History of American Literature 1607-1765*, New York, 1878, rist. 1962.

try. She was 38 when the book came out in 1650. For the remaining 22 years of her life, she wrote lyrical poetry »<sup>5</sup>.

La rivalutazione del barocco è un fenomeno relativamente recente e, in ultima analisi, legato più alla tradizione e alla scuola critica europea che non a quella americana; si può quindi comprendere come un critico di stampo positivistico, quale il Tyler, rimanga insensibile ai virtuosismi metafisici. Ciò che invece va senz'altro confutato in tutti e tre questi critici è l'errore storico che li accomuna, e cioè il credere che tali poesie non siano imitative. In realtà esse lo sono, tanto quanto le « Quaterne ». Si potrà parlare, nel loro caso, di una liberazione dal libresco, di imitazione creativa, alla maniera di Robert Lowell, delle costumanze letterarie dell'epoca; ma per prima cosa bisogna riconoscere il rapporto di dipendenza di queste opere da certe tradizioni letterarie. In tal modo si potrà impostare correttamente la questione critica intorno ad un'artista particolarmente importante nella letteratura americana, per la speciale congiuntura storica in cui si trovò ad operare.

La « malattia » di Du Bartas, come il Morison la chiama, e cioè lo stile concettoso del petrarchismo tardo-cinquecentesco — essenzialmente di marca serafiniana — è abbastanza evidente in poesie come *Contemplations*, le tre Lettere e *To My Dear and Loving Husband*. Tali poesie contengono, per la verità, svariati elementi autobiografici, e quella certa varietà di petrarchismo che potremmo chiamare casalinga; ma non tanto casalinga da passare inosservata, o da far supporre che la nostra poetessa potesse averla ricreata « ex novo » nella « wilderness » della Nuova Inghilterra. La ragione di questa « homeliness » va ricercata, a mio parere, nelle particolari fonti che ispirarono Anne Bradstreet, in Quarles e Du Bartas, nel loro « wit », tutto basato su figure di parole piuttosto che su figure di pensiero.

Contrapposta a questa teoria della spontaneità, e sem-

5. « Mistress Anne Bradstreet », in *Builders of the Bay Colony*, Cambridge, Mass., 1930, rist. 1968, p. 321.

pre a riguardo di queste poesie, abbiamo un'altra teoria, sostenuta da John Harvard Ellis, l'editore di Anne Bradstreet, nella sua introduzione alle opere della medesima<sup>6</sup>, e da Miss E. W. White in un panoramico articolo apparso sulla *William and Mary Quarterly*<sup>7</sup>. Secondo questa teoria, ella avrebbe conosciuto non solo Quarles e Du Bartas, ma anche Sidney, Spenser, Drayton, William Browne, George Wither, probabilmente Donne, e perfino « some Shakespeare ». Di conseguenza, il suo petrarchismo, anziché il prodotto d'una scuola di tipo deterioro, sarebbe un goffo tentativo di emulare i più grandi poeti del '500 e '600 inglese.

Per contro, sulle rimanenti poesie del gruppo sopra elencato non esistono teorie; eppure la loro appartenenza al filone del « plain style », l'antica tradizione popolare inglese, mi sembra inequivocabile. Queste poesie possono apparire « spontanee » più delle altre — ne ricordo i titoli: *Upon the Burning, In Reference to Her Children, As Weary Pilgrim* — per il loro carattere largamente autobiografico, e per la mancanza dei tradizionali ornamenti retorici; ma in realtà esse appartengono ad una maniera poetica di cui l'autobiografismo e la semplicità formale costituiscono alcuni dei canoni estetici, insieme ad un determinato repertorio tematico e a una precisa impostazione ideologica.

Su questa tradizione si è scritto ben poco finora, forse a causa del suo carattere eminentemente orale e paraletterario, anche se la sua presenza nella letteratura inglese del Cinquecento fu individuata da Yvor Winters in una serie di articoli su *Poetry* del 1939<sup>8</sup>. Facendo seguito a quegli articoli, un allievo del Winters, Douglas Petersen, nel recente *English Poetry from Wyatt to Donne, A History of the Plain and Eloquent Styles*<sup>9</sup>, ha esaminato più dettagliatamente le caratteri-

6. *The Works of Anne Bradstreet*, New York, 1867, rist. 1932.

7. ELIZABETH WADE WHITE, « The Tenth Muse: a Tercentenary Appraisal of Anne Bradstreet », *The William and Mary Quarterly*, vol. 8, no. 3, pp. 355-377.

8. « The Sixteenth Century Lyric in England », *Poetry* LIII, no. V, February, March, April 1939, pp. 258-72, 320-35, 35-51.

9. Princeton U.P., 1967.

ristiche e le origini di tale tradizione, descrivendone l'aspetto formale e tematico sulla base di documenti medioevali e quattrocenteschi inediti, e a prescindere dall'uso che fecero di essa i poeti colti. Attraverso l'esemplificazione da lui portata, integrata e ulteriormente integrabile con l'antologia di Carleton Brown *Religious Lyrics of the Fifteenth Century*<sup>10</sup>, è possibile ricostruire le origini della poesia non petrarchista di Anne Bradstreet, in un « background » di generi, schemi metrici ed espedienti tecnici che erano frutto e bagaglio insieme della fantasia popolare e di quella della classe clericale, che ne curava l'istruzione religiosa. Essi sono accomunati da una caratteristica generale, la semplicità. Così, la sintassi è scarna, limitata all'essenziale: poche le espressioni subordinate, i periodi sono brevi, le costruzioni elementari. La dizione è tratta dal linguaggio quotidiano, come pure le immagini che, di regola, sono descrittive e, se metaforiche, sono comunque tratte dal bagaglio proverbiale noto a tutti. L'uso delle immagini è generalmente diretto ad illustrare una verità morale o un dogma religioso, così da renderlo accessibile anche agli illetterati. Allo stesso scopo, i « tricks » formali più spesso adottati sono quelli della narrazione, della ripetizione e del parallelismo sintattico e, dal punto di vista della metrica, i ritornelli ed i ritmi più orecchiabili: l'ottonario, il distico, il famoso « fourteenner ».

È pur vero che Anne Bradstreet scrisse con un secolo di ritardo rispetto ai modelli che il Brown ci presenta, ma è anche vero che per il suo carattere popolare la tradizione del « plain style » era poco soggetta a subire l'influsso di mode letterarie e quindi si tramandò immutata per più secoli. E che non ci fosse bisogno di testi scritti né di poeti professionisti per assicurarne la continuità ne è la riprova l'unica composizione in versi di Thomas Dudley, il padre di Anne Bradstreet, scritta ad Ipswich, Mass. poco prima della sua morte:

Dim eyes, deaf ears, cold stomach, shew  
My dissolution is in view.

10. Oxford, 1939, rist. 1962.

My shuttle's shot, my race is run  
 My sun is set, my day is done.  
 My spun is measured, tale is told,  
 My flower is faded and grown old,  
 My dream is vanished, shadow fled <sup>11</sup>

L'aderenza alle formule stilistiche e tematiche medioevali — nessuna immagine si prolunga per più di un verso, o mezzo verso, il ritmo è regolare fino alla monotonia, le metafore crudamente descrittive o tritamente proverbiali — è tale che il pezzo potrebbe essere incluso nell'antologia del Brown senza alcun cambiamento.

Lo studio del « plain style » è stato trattato dallo Haller <sup>12</sup> e dal Miller <sup>13</sup>, in relazione al sermone puritano, ed è indubbiamente rilevante in questo contesto; la fonte ultima delle immagini nella poesia popolare inglese è pur sempre il patrimonio dei sermoni medioevali <sup>14</sup>. Tuttavia, nelle mani dei pastori puritani lo stile divenne tutt'altro che semplice; comunque, in questa sede, a noi interessa unicamente come una delle componenti dello stile poetico.

Abbiamo poi un nutrito numero di poeti « plain » in New England, contemporanei della Bradstreet, da cui non si può prescindere, considerando questo stile e questo periodo: John Saffin, John Josselyn, William Wood, per esempio, sono tutti « plain » e tutt'altro che privi di pregi <sup>15</sup>. Eppure la loro produzione è episodica, la loro tematica di carattere pragmatico e contingente, la forma, se accettabile, tuttavia di una sem-

11. STEDMAN AND HUTCHINSON, *A Library of American Literature*, New York, 1848, vol. I, p. 138.

12. *The Rise of Puritanism*, New York, 1938, rist. 1957.

13. *The New England Mind, The Seventeenth Century*, 1939, rist. 1965. I capitoli IX e X sono dedicati rispettivamente alla retorica ed al « plain style ».

14. HALLER, p. 133. « English medieval preachers conducted their criticism of manners and morals, laws, customs and social conditions by the aid of an extensive vocabulary of devices fundamentally literary in nature, by trope and metaphor, allegory and symbol, dialogue, drama, fable, beast-tale, exemplum and facetia ».

15. Cfr. HARRISON T. MESEROLE, *Seventeenth Century American Poetry*, New York, Doubleday, 1968.

plicità eccessiva e facilmente riducibile a formula. Al confronto con il loro, il livello qualitativo della produzione della Bradstreet è talmente superiore che vien fatto di domandarsi se ella non avesse invece conosciuto alcuni dei poeti inglesi che avevano elevato questo stile a dignità letteraria, per esempio Wyatt, Surrey o Greville.

Ma anche questa ipotesi è destinata ad essere confutata, in primo luogo con una considerazione dettata dal più semplice buon senso; nessuno dei poeti inglesi che usarono il « plain style » fu « plain » al cento per cento. Come il Petersen tiene a specificare, alla fine del sedicesimo secolo, i due stili, l'eloquente o cortigiano ed il « plain » si erano amalgamati al punto da non poter essere più facilmente distinti l'uno dall'altro<sup>16</sup>. Così, in Greville, il filone devoto, di origine popolare, viene integrato e complicato dall'apporto dialettico-filosofico degli esercizi meditativi<sup>17</sup>. In Wyatt la presenza del « plain style » riveste un carattere più teorico che strutturale; in altre parole viene usato più spesso come un'arma polemica contro la corruzione, anche stilistica, del mondo di corte, che come mezzo di espressione.

Il più vicino ad Anne Bradstreet, il Surrey, che usa una figura retorica a lei molto familiare, quella del catalogo di immagini, è in effetti molto più sofisticato di quanto non sembri. Egli infatti usa un « plain style » filtrato attraverso le regole dei trattati di retorica. Il famoso elenco di virtù e bellezze della sua *Lady Geraldine* pare infatti rispondere alla lettera ad una delle formule dei « rhetorical methods of praise » descritti da Thomas Wilson, nella sua *Arte of Rhetorique*, 1560<sup>18</sup>; in base a cui le virtù della dama sono descritte secondo un ordine preciso e suddivise in sei parti principali: « genus », « education », « acts done », « comparison », ed « epilogus »<sup>19</sup>.

16. *Op. cit.*, p. 240.

17. A questo proposito cfr. LOUIS MARTZ, *The Poetry of Meditation*, New Haven, 1954.

18. Ed. G. H. Mair, Oxford, 1909.

19. PETERSEN, *op. cit.*, p. 59.

Tutto ciò è assente dallo spirito della poesia della Bradstreet; la consapevolezza stilistica non va al di là di un fuggevole accenno nella elegia funebre per suo padre, e comunque rientra nell'ambito di un discorso morale, di una apologia del puritanesimo. Le sue poesie religiose poi sono di una linearità e semplicità estrema: non sono meditazioni, infatti, ma inni di lode, suppliche e ringraziamenti al Creatore in cui manca totalmente l'elemento meditativo e dialettizzante. Quanto ai cataloghi, ella li usa con la maggior « randomness » immaginabile a proposito di vari argomenti e senza una prefissa gerarchia di parti.

Quindi si può dire che con i poeti « plain » del Rinascimento inglese la Bradstreet ebbe in comune solo la fonte ultima di una certa maniera stilistica, ma che, per il resto, il suo sviluppo letterario avvenne secondo parametri affatto divergenti dai loro, che poi sono gli stessi dello stile popolare, affinati e maturati. In lei, per esempio, non c'è interferenza tra i due stili, il petrarchista ed il « plain ». Sebbene il suo tributo alla scuola di Du Bartas conti, oltre alle poesie brevi, anche le centinaia di versi delle quaterne, pure il periodo colto sembra essere stata una parentesi conclusa nella sua attività poetica<sup>20</sup>. Al contrario, a proposito delle poesie « piane » si può parlare di una evoluzione qualitativa, avvenuta in maniera graduale lungo linee stilistiche costanti, quelle della tradizione popolare, elaborate e rinverdate in maniera personale. Nelle sue migliori poesie, che sono le più tarde, troviamo, trasfigurati, quegli stessi temi e motivi che per secoli erano stati tramandati senza particolare fantasia e preoccupazioni formali e che ella stessa aveva raccolto senza particolare discriminazione estetica nei suoi primi tentativi poetici.

Il pezzo scritto all'approssimarsi della propria morte è un luogo classico della poesia popolare: l'abbiamo visto a proposito di Thomas Dudley e il Brown ne porta numerosi esempi.

20. Non abbiamo sufficienti dati per ordinare cronologicamente le poesie brevi; tuttavia, dai riferimenti topografici in esse contenute, dalla unità stilistica che risulta in tutto il gruppo, è legittimo supporre che venissero composte nei primissimi anni del suo soggiorno americano.



La Bradstreet stessa ne scrisse più di uno; e sia quelli giovanili che quelli tardi sono un centone di motivi tradizionali della topica popolare: *As Weary Pilgrim* contiene appunto il motivo della vita come pellegrinaggio, e della morte come un pacifico approdo; *Upon the Burning* contiene il classico « vanitas vanitatum », quello della dimora in paradiso e quello del « memento mori ». Analogamente, sul piano della metrica e delle immagini, la diversità è irrilevante; nelle ultime come nelle prime poesie l'immagine è usata come illustrazione, l'andamento è descrittivo o narrativo, ma senza pretese di indagine psicologica; la ripetizione, l'anafora e il parallelismo vengono ampiamente sfruttati. Le immagini provengono spesso dalla stessa famiglia: quella dei proverbiali luoghi comuni, lo sfondo della vita rurale e casalinga, gli animali domestici, la natura nei diversi aspetti stagionali. Le metafore e i paragoni sono generalmente brevi e concreti; nei casi in cui una singola immagine è continuata per tutta una poesia — quella del pellegrino o della chioccia con la sua covata, o delle due sorelle la carne e lo spirito — questa è articolata in maniera chiara ed elementare, mai deviata da successivi sviluppi visuali o tematici.

Il catalogo di immagini appare per esempio sia in *Upon the Burning* che in *As Weary Pilgrim*: alle origini di questo schema retorico c'era il caotico e informe ammassarsi di una immagine sull'altra, tipico dei pezzi popolari, come ci informa il Petersen. La Bradstreet, al contrario, usa criteri ordinativi suoi propri, anche se intonati alla maggiore « plainness », di natura assai semplice, e illustrativa o narrativa; l'andatura è elementare, ma sciolta, le immagini vive: in *The Burning* la versione del catalogo è altamente evocativa malgrado la sua scarna descrittività:

Here stood that trunk, and there that chest,  
 There lay that store I counted best,  
 My pleasant things in ashes lie,  
 And them behold no more shall I.  
 Under my roof no guest shall sit,  
 Nor at thy table eat a bit.  
 No pleasant tale shall e'er be told,

Nor things recounted done of old.  
 No candle e'er shall shine in thee,  
 Nor bridegroom 's voice e' er heard shall be <sup>21</sup>.

Qui le illustrazioni scaturiscono da una situazione reale e ci danno una serie di squarci vivissimi sulla vita familiare e sociale sua e della Nuova Inghilterra. *As Weary Pilgrim* presenta invece nel suo catalogo un maggior numero di immagini convenzionali, come d'altronde il tema imponeva: tuttavia ella riesce a rivivificarle con l'aggiunta di aggettivi e tocchi autobiografici:

This body shall in silence sleep  
 Mine eyes no more shall ever weep,  
 No fainting fits shall me assail,  
 Nor grinding pains my body frail <sup>22</sup>.

Nel caso delle elegie funebri per i suoi nipotini e la nuora le immagini sono ancora più convenzionali, nel senso che provengono dallo « stock in trade » dei lavori rurali e della descrizione naturalistica; eppure ella aggiunge degli elementi strutturanti che rinnovano i più triti luoghi comuni sia collegando le varie immagini tra di loro nell'ambito dei contesti naturalistici e stagionali cui appartengono:

By nature trees do rot when they are grown,  
 And plums and apples throughly ripe do fall,  
 And corn and grass are in their seanson mown,  
 And time brings down what is both strong and tall.  
 But plants new set to be eradicate,  
 And buds new blown to have so short a date <sup>23</sup>,

sia affidando quasi esclusivamente ad esse l'articolazione del tema; la poesia appena citata è chiaramente una elegia funebre, eppure è tutta una illustrazione, in cui ogni immagine è pertinente al tema centrale — l'idea della morte naturale

21. ANNE BRADSTREET, *Works*, ed. Hensley, Cambridge, Mass. 1967, p. 293.

22. *Ibidem*.

23. *Ibid.*, p. 235.

contrapposta a quella prematura dei bambini — e allo stesso tempo dotata di vita propria. L'uso di singole metafore proverbiali riesce ad assumere un colorito originale in virtù di un inserimento in contesti nuovi e più pertinenti: per esempio le immagini di fragilità — « brittle glass », « withering flower » — vengono appropriatamente usate solo in riferimento alla salute cagionevole della nuora, Mercy Bradstreet; e la trita immagine dell'albero e del frutto, presentata in maniera piuttosto cruda nei medioevali « Complaints of the Virgin », viene arricchita da nuovi dettagli: i rami caduti ad uno ad uno, che raffigurano i bambini di Mercy Bradstreet, e poi il tronco stesso, la madre, stroncata in giovane età:

I saw the branches lopped the tree now fall,  
I stood so nigh it crushed me down withal.  
My bruised heart lies sobbing at the root,  
That Thou, dear son, hath lost both tree and fruit<sup>24</sup>.

Ma la sede in cui la sua creatività nell'ambito della tradizione « plain » assume espressione migliore sono le meditazioni in prosa. Sebbene infatti questa operetta voglia essere il tradizionale « corpus » di consigli pratici e morali che nelle famiglie inglesi era abitudine tramandare di padre in figlio, con il titolo appunto di *Advice to the Son*, la sua si differenzia da tutte le altre per stile e per contenuto, avvicinandosi semmai piuttosto ai *Proverbi* biblici o ad alcune meditazioni del Fuller, anch'esse talvolta corredate di immagini.

I trattatelli consimili dei suoi contemporanei si distinguono quando per il loro pragmatismo spicciolo, quando per il querulo moraleggiare, ma non c'è in essi alcuna preoccupazione stilistica, e spesso nemmeno un apporto ideologico personale. Nei casi migliori essi contengono una certa dose di buon senso, e, talvolta, di « humour »<sup>25</sup>.

24. Cfr. « Owre Lorde is the frwte our lady is the tree; Blessid be the blossome that sprange, lady of the! » da *An Evening Prayer*, BROWN, *op. cit.*, p. 194.

25. Molti di essi, tra cui Lord William Burghley (*Precepts*, London, 1637) e W. Brathwait (*The English Gentlewoman*, London, 1631) si soffer-

Le immagini di *Meditations* non sono di per sé tradizionali, ma rispondono ai canoni inespressi del « plain style »: illustrando in maniera semplice e diretta una verità morale ed essendo tratte dal « background » della vita quotidiana della casa e dei campi.

L'aggettivazione è limitata al massimo, ogni immagine è presentata singolarmente, la sintassi è semplice — mancano quasi del tutto frasi subordinate e parentetiche, la dizione è quella propria al linguaggio quotidiano; ma ciò che contribuisce a rendere queste immagini prettamente poetiche è il ritmo interno al trattatello, la loro estrema stringatezza e pregnanza di significato e il gioco dei parallelismi, sia sul piano logico che figurativo, con i quali si susseguono. Da esse abbiamo le impressioni più fresche e spontanee sulla vita di una famiglia dei primi abitatori della Nuova Inghilterra e sulla personalità di questa poetessa-pioniera.

Ci parla dei vari modi di mantenere diverse vivande per l'inverno, la carne con il sale, le frutta con lo zucchero, di come distinguere il miglior pane ed il miele più puro, come pescare diversi pesci con diverse esche, come curare un capo dolorante, o un cuore afflitto, come divezzare un lattante, quale ascia è più adatta a tagliar legna, quale farina a fare il miglior pane. Oltre alla sua esperienza come madre di famiglia e massaia, e all'occorrenza di solerte infermiera, affiora da queste pagine la conoscenza della vita di mare con cui quella prima generazione di americani dovette avere, volente o nolente, una certa dimestichezza:

A ship that bears much sail and little or no ballast is easily overset . . .

He that is to sail into a far country, although the ship, cabin, and provisions be all convenient and comfortable for him, yet hath no desire to make that his place of residence . . .<sup>26</sup>

mano unicamente sugli aspetti pratici: scelta della moglie e dei servitori, abiti, comportamento sociale. Elisabeth Grymeston, Dorothy Leigh e William Martyn invece accentuano stucchevolmente il lato pedagogico e religioso.

26. Le citazioni che seguono sono tutte tratte dall'edizione Hensley, *op. cit.* pp. 272-291.

e la sua acutezza nell'osservare il paesaggio naturale intorno a sé, e quello addomesticato dall'uomo:

Yellow leaves argue for want of sap . . .

We see in orchards some trees so fruitful that the weight of their burden is the breaking of their limbs . . . hops . . . never rest climbing so long as they have anything to stay upon . . .

Il valore intrinseco di queste immagini riveste per noi un'importanza particolare, essendo tra i pochi documenti contenenti informazioni di prima mano sulla vita familiare dei primi puritani, e sulla figura di questa « gentlewoman » che dal Castello di Lincoln, dove fu educata da una schiera di precettori, si adattò con entusiasmo alla dura esistenza dei colonizzatori. Forse fu proprio in grazia della sua educazione giovanile che ella seppe individuare quel poco di bellezza che la sua nuova patria poteva offrire. Allo stesso modo in cui ella seppe infondere nuova vita, quasi rinnovandone il contenuto, ad uno stile, il « plain style », ormai logorato dal tempo e ridotto a poco più di una accozzaglia di luoghi comuni.

Quel tanto di « plainness » che riscontriamo nelle poesie petrarchiste va attribuito a mio parere solo in minima parte all'« habitus » quotidiano della puritana semplicità; in realtà essa deriva, come si è accennato, dalle specifiche influenze che dominarono la Bradstreet in questa fase conclusa ed omogenea della sua attività letteraria.

Sebbene ogni poeta del Rinascimento contenga almeno una allusione che teoricamente Anne Bradstreet potrebbe aver imitato, tuttavia, statisticamente parlando, Quarles e Du Bartas ne contengono più di tutti gli altri: e cioè non soltanto quelle che potrebbero provenire da altri poeti, ma numerose altre della cui provenienza da loro non c'è ragione di dubitare.

Il motivo del coro di uccelli, per esempio, armonizzati come un « ensemble » elisabettiano, è frequentissimo nel '500 e '600. Lo troviamo nell'*Epithalamion* spenseriano:

The merry Larkc his mattins sings aloft,  
The thrush replies, the Mauis descant playes,

The Ouzell shrills, the Ruddock warbles soft,  
So goodly all agree with sweet consent<sup>27</sup>,

in una *Vision* di William Browne:

And on each thorne a gentle nightingale  
And many other birds forbore their notes  
Leaping from tree to tree as she along  
The panting bosom of the torrent floates  
Rapt with the musik of her dying song<sup>28</sup>,

e in un *Epithalamion* di George Wither:

The shrill blackbird and the thrush  
Hops about in every bush;  
And among the tender twigs  
Chant their sweet harmonious jigs.  
Yea, and moved by this example  
They do make each grove a temple<sup>29</sup>,

ma soltanto Du Bartas contiene il riferimento all'ombra fresca, il delizioso rapimento, e la riflessione sulla sua poesia paragonata al canto degli uccelli:

Good Lord! How often in a green oaken grove,  
In a cool shadow have I stood and strove  
To marry mine immortal lays to theirs  
Rapt with delight of their delicious Aiers.  
And yet methinks in a thick thorn I hear  
A nightingale to warble sweetly-cleer;  
One while she bears the Base, anon the Tenor,  
Anon the Treble, then the Counter Tenor;  
Then, all at once: (as it were) chalenging  
The rarest voices with herself to sing:  
Thence thirty steps, amid the leafy sprayes,  
Another Nightingale repeat her layes,

27. SPENSER, *Poetical Works*, ed. E. DE SELINCOURT, Oxford, 1912, rist. 1966, p. 580.

28. *Works*, ed. HAZLITT, London, 1868, p. 289.

29. *Works*, London, 1620, ed. SIGWICK, 1902, vol. I, p. 175.

Just note for note, and adds som strain at last,  
That she had conned all the winter past<sup>30</sup>,

che la Bradstreet riproduce, con la variante del grillo e della cavalletta:

My humble eyes to lofty skies I reared  
To sing some song, my mazed Muse thought meet.

.....  
I heard the merry grasshopper then sing,  
The black-clad cricket bear a second part;  
They kept one tune and played on the same string,  
Seeming to glory in their little art.

.....  
Under the cooling shadow of a stately elm  
Close sat I by a goodly river side,

.....  
While musing thus with contemplation fed,  
And thousand fancies buzzing in my brain,  
The sweet-tongued Philomel perched o'er my head  
And chanted forth a most melodious strain  
Which rapt me so with wonder and delight,  
I judged my hearing better than my sight,  
And wished me wings with her a while to make my flight<sup>31</sup>.

Anche l'appellativo « dove » è abbastanza comune nei poeti inglesi del periodo: Spenser, nell'*Epithalamion*, lo usa ripetutamente, riferendosi alla sposa: « my dove », « my truest turtle dove », ma solo Du Bartas lo usa nel particolare contesto, che anche la Bradstreet adotta, della sposa abbandonata dall'amato, e nella stessa cornice figurativa in cui lei lo inquadra; ecco la versione del poeta francese:

The turtle dove sith when her husband dies  
Dies all her joy, for never loves she more,  
But on dry boughs doth her dear spouse deplore<sup>32</sup>.

30. DU BARTAS, *His Divine Weekes and Workes*, translated by JOSHUA SYLVESTER, London, 1611, p. 175.

31. A. BRADSTREET, *op. cit.*, p. 212.

32. DU BARTAS, *op. cit.*, p. 191.

Ed ecco quella della Bradstreet:

... the pensive dove doth all alone  
on withered bough most uncouthly bemoan  
the absence of her love and loving mate<sup>33</sup>.

Anche la famosa immagine della triglia suicida per amore è di incontestabile provenienza dubartasiana; essa appare nella prima lettera a suo marito, insieme all'immagine descritta sopra:

Or as the loving mullet, that true fish,  
Her fellow lost, nor joy nor life do wish,  
But launches on that shore, ther for to die,  
Where she her captive husband doth espy<sup>34</sup>.

Anche Du Bartas le presenta a breve distanza l'una dall'altra; ecco la sua versione:

But, for her love, the Mullet hath no Peer,  
For if the Fisher have surpriz'd her Pheer,  
As mad with wo to shoar she followeth,  
Prest to consort him both in life and death<sup>35</sup>.

Ma l'influenza di Du Bartas si nota anche, senza dover appuntare l'attenzione su passi specifici, in numerose altre coincidenze tecniche e verbali: l'uso di certe parole arcaiche — « treen » per « trees », « pheer » per « mate », « fry » per « fish », è tipico di entrambi, come gli epiteti « Thetis mansion » e « Neptune's glassy hall » riferiti al mare, e la predilezione per l'allitterazione, e le digressioni. Tutta la serie dei « puns » della terza lettera — « my dearest deer, far dearest hart » dove « deer » è anche « dear », e « hart » anche « heart » — ci richiamano il Du Bartas di « Chaunts with a cheere, heere peere — I neere my Deere ».

Quanto alle digressioni, Du Bartas è un maestro, che tanto si fece prendere la mano, da non giungere mai oltre il

33. A. BRADSTREET, p. 229.

34. *Ibid.*, p. 191.

35. DU BARTAS, *op. cit.*, p. 229.



secondo giorno della creazione, dopo due farraginosi volumi della *Settimana*. La Bradstreet fa del suo meglio per emularlo in *Contemplations*, che, pur giustificata dal titolo, è tutta una serie di divagazioni su temi vari. Tra le più imponenti, due, quella su Caino e Abele e quella del sole paragonato allo sposo:

Thou as a bridegroom from thy chamber rushes

appaiono come tali, e nella stessa estensione, anche in *The Weekes*; ma ancora più interessante è il tipo di digressione favorita da entrambi, e cioè la frequenza del dettaglio dotto — si pensi alla precisione con cui vengono descritte le abitudini della pianta, il comportamento fisiologico e stagionale dei pesci, il ciclo diurno e annuale del sole — e la tipica mescolanza di notizie scientifiche e pseudoscientifiche, di cui quella sulla triglia suicida è abbastanza rappresentativa. Infine entrambi hanno l'abitudine alla riflessione in chiave religiosa o moraleggiante, che immancabilmente segue ogni descrizione naturale per magnificare Dio che ha ricolmato l'uomo di tanti doni meravigliosi.

Anche nel caso di Quarles il discorso sull'imitazione prende il duplice aspetto allo stesso tempo specifico e metodologico. Per incominciare da un'osservazione sulla metrica, non c'è bisogno di ricorrere a Phineas Fletcher, l'autore di *The Purple Island*<sup>36</sup>, per giustificare l'uso della stanza post-spenseriana di sette versi da parte della Bradstreet, dal momento che anche Quarles ne fa uso nelle sue elegie funebri.

L'opera di Quarles di cui Anne Bradstreet sembra aver fruito più ampiamente sono i *Sion Sonnets*, una parafrasi in chiave cristiana, anzi, liturgica, del *Cantico dei Cantici*. I *Sonnets* sono un'ornatissima operetta, alquanto aliena, per la verità, dallo spirito della canzone di Salomone, nonostante le pie intenzioni dell'autore, che dispiega un vasto repertorio di motivi neopetrarchisti: l'antitesi ghiaccio-fuoco, il paragone dell'oggetto amato con un astro, il sole in questo caso, il pegno d'amore, i cuori scambiati, o riuniti in un solo petto<sup>37</sup>. Ovviam-

36. Cfr. AUSTIN WARREN, *op. cit.* p. 13.

37. Per un'analisi completa di questo repertorio di immagini cfr. MARIO

mente egli non è il solo a sfruttare questo filone; molti altri autori di « sonnet garlands » rinascimentali usano l'appellativo « sun » per la persona amata: Giles Fletcher in *Licia*, Samuel Daniel in *Delia*, Henry Constable nella *Diana*, Sidney in *Astrophel and Stella*, e William Browne in un'epistola; ma si tratta di menzioni fuggevoli. Quarles invece articola il motivo ampiamente, e allo stesso modo che ritroveremo in Anne Bradstreet. In entrambi i casi l'epiteto non è riferito ad un amante ritroso, ma ad uno sposo reale, e, per contrapposizione, in entrambi i casi, la sposa è paragonata alla terra. Parimenti, il calore del sole-sposo, con un « pun » che il settecento avrebbe classificato « low wit », da « warmth » diviene letteralmente « heat », generatore di frutti spirituali in Quarles, di bambini in Anne Bradstreet. Il parallelismo concettuale mi sembra piuttosto evidente; Quarles ha:

I am the Sun; if thou be cold draw nearer.  
Why fearest thou cold and are so near the Sun? <sup>38</sup>

e nella prima lettera della Bradstreet leggiamo:

Whom whilest I joyed nor storms nor frost I felt,  
His warmth such frigid colds did cause to melt <sup>39</sup>,

e, a proposito dei frutti, il passo di Quarles:

How can thy thriving plants refuse to grow  
Thus quickened by so sweet a sun as thou?

è riecheggiato piuttosto fedelmente nei versi della Bradstreet:

In this dead time what can I more  
Than view those fruits that through thy heat I bore? <sup>41</sup>.

PRAZ, « Petrarch in England », in *The Flaming Heart*, Gloucester, Mass. 1966, pp. 264-286.

38. FRANCIS QUARLES, *Complete Works*, ed. GROSART, Edimburgo, 1880, vol. II.

39. A. BRADSTREET, *op. cit.*, p. 226.

40. F. QUARLES, *op. cit.*, vol. II.

41. A. BRADSTREET, *op. cit.*, p. 226.

Anche l'immagine dei cuori scambiati, della prima lettera della Bradstreet, è articolata in maniera analoga a quella di Quarles; in entrambi i casi il seno che ospita il cuore dell'amato è raffigurato come una vera abitazione:

Return thee to my bosom, let my breast  
Be still thy tent . . .  
And make perpetual home within my breast <sup>42</sup>.

Così la sposa nei *Sion Sonnets*; mentre, dal canto suo, la Bradstreet invoca il ritorno del marito con l'immagine:

I wish my sun may never set but burn  
Within the Cancer of my glowing breast,  
The welcome house of him, my dearest guest <sup>43</sup>.

La tendenza alla lode iperbolica e i riferimenti alle ricchezze dell'Oriente, come termine di paragone per le virtù dello sposo, sono presenti in ambo i poeti; la versione Bradstreet:

I prize thy love more than whole mines of gold,  
And all the riches that the East doth hold <sup>44</sup>,

è probabilmente ispirata all'elenco che Quarles fa di ricchezze orientali per esprimere lo stesso concetto:

Nor Myrrhe, nor Cassia . . .  
Nor unctious narde  
Of hot Arabia <sup>45</sup> . . .

Come per Du Bartas, anche per Quarles ci sono coincidenze col testo biblico che per lo meno pongono la questione della fonte di Anne Bradstreet, tanto più che, come puritana, ella dovette conoscere l'Antico Testamento piuttosto bene. Tuttavia, come nel caso di Du Bartas, anche in quello di Quarles non è tanto il materiale riccheggiato dalla Bibbia, quanto il

42. F. QUARLES, *op. cit.*, vol. II.

43. A. BRADSTREET, *op. cit.*, p. 226.

44. A. BRADSTREET, *op. cit.*, p. 225.

45. F. QUARLES, *op. cit.*, vol. II.

modo in cui è riecheggiato che ci può far determinare la vera origine degli influssi letterari nell'opera della Bradstreet, tanto più che la Bibbia costituisce un substrato teologico e tematico per tutti e tre questi poeti.

Le immagini del Cantico dei Cantici, per quanto iperboliche, pure possiedono una stringatezza eccezionale. Quarles, invece, usa a larghe mani « amplificatio » e parafrasi, ed elabora ogni immagine fino all'estremo, come se ognuna fosse, a sua volta, un tema da sviluppare in variazioni. Alla maniera del Cavalier Marino, egli mischia le immagini e le giustappone su di un piano orizzontale, intersecandole, piuttosto che approfondendole, come invece fa il Donne. Si pensi alla significanza cosmica che una lacrima viene ad assumere in *A Valediction: Forbidding Mourning*, attraverso l'ingigantirsi e il trasformarsi di una singola immagine in una serie di altre immagini che però sono pur sempre contenute in essa. La Bradstreet, come Quarles, congiunge e mischia: il motivo dell'amante-astro è congiunto con l'antitesi ghiaccio-fuoco, e questa, a sua volta, con il pegno d'amore (i figli di Simon Bradstreet); nella terza lettera le tre immagini animali sono prima allineate, poi intersecate fra loro, e infine fuse in una sola immagine composita.

Alle variazioni di marca Quarlesiana e Serafiniana tuttavia, la Bradstreet aggiunge le sue proprie, che sono tali da garantire alla sua poesia una fisionomia distinta nonostante tutti gli echi di cui si è parlato. Il suo apporto principale a questo materiale ereditato dalla tradizione è quello di una ristrutturazione e una nuova sintesi personale. Dare una forma, una certa simmetria, al materiale attinto a quella fiumana che è l'opera di Du Bartas, e soprattutto usarlo « ad hoc », senza lasciarsi andare ad associazioni gratuite, è già un sintomo di creatività. Similmente, nei confronti di Quarles ella dimostra una notevole discriminazione e misura: dove egli si lascia prendere la mano dalla retorica ed amplifica fino alla prolissità, la Bradstreet non sfrutta questo espediente più di quanto non lo richiedano le sue esigenze espressive. Sebbene le variazioni non manchino, tuttavia ognuna di esse corrisponde ad un reale progresso nell'argomentazione, ad una nuova sfumatura dello

stato d'animo; è, in altre parole, guidata dalla logica interna al pezzo, e mai dal gusto per la pura verbosità.

Per concludere, si potrebbe dunque ridimensionare il discorso sulla « creatività » di Anne Bradstreet affermando che se ci sono effettivamente dei passi originali nel senso di non copiati, come ad esempio la descrizione dell'autunno in *Contemplations*:

Some time now past in the autumnal tide,  
When Phoebus wanted but one hour to bed,  
The trees all richly clad, yet void of pride  
Were gilded o'er by his rich golden head.  
Their leaves and fruits seemed painted, but was true,  
Of green, of red, of yellow, mixed hue <sup>46</sup>.

sarebbe tuttavia eccessivo confinare ad essi il valore della sua opera poetica. D'altro canto, seppure ella ha attinto a poeti e tradizioni precedenti, ha anche ampiamente rivitalizzato il materiale ricevuto; in un caso elevando a dignità letteraria uno stile che le giunse in forma rozza e frammentaria; nell'altro caso sintetizzando e sfrondando una maniera poetica divenuta fin troppo raffinata ed estetizzante.

Infine va ricordato il particolare valore di queste pur non eccezionali operazioni in considerazione del contesto storico in cui ella visse e produsse; un contesto in cui le condizioni esistenziali e la mancanza di stimoli culturali rendevano praticamente impossibile tenere il passo con gli sviluppi letterari europei. Leggere e scrivere della poesia era già quasi un atto di eroismo <sup>47</sup>, il massimo comunque che si potesse chiedere a se stessi per mantenere viva la propria vocazione.

ALESSANDRA CONTENTI

46. A. BRADSTREET, *op. cit.*, p. 206.

47. A questo proposito è significativo un passo del prologo a *The Tenth Muse*:

I am obnoxious to each carping tongue  
Who says my hand a needle better fits,  
A poet's pen all scorn I should thus wrong,  
For such despite they cast on female wits.

*Ibidem*, p. 17.