

## L'OPERA CRITICA DI JOHN NEAL

Lo scopo dichiarato della caotica vita di John Neal fu quello di dimostrare all'Inghilterra e al proprio paese l'esistenza e la dignità di una letteratura americana, specificamente attraverso i propri romanzi.

I have had several objects in view at the same time... One was to show my countrymen that there are abundant and hidden sources of fertility in their own beautiful brave earth waiting only to be broken up... Another was to teach my countrymen, that these very Englishmen... would not love us the less... if we loved and revered ourselves... a little more<sup>1</sup>.

L'obiettivo della sua carriera di romanziere si può dire fallito: criticato aspramente in vita, nessuno dei suoi romanzi fu ristampato dopo la morte nel 1876, né egli è più letto oggi se non da rari studiosi<sup>2</sup>; eppure dal fallimento emerge, quale araba fenice, una vittoria: l'unico merito che tuttora venga riconosciuto al Neal è quello della sua critica, la quale, paradossalmente, raggiunge il suo intento. Egli riesce a darci una visione fresca del mondo letterario e artistico americano dei suoi giorni, a farcene conoscere la problematica e probabilmente, attraverso gli scritti critici, ebbe sui suoi contemporanei quell'effetto stimolante che egli s'illudeva possedessero i suoi romanzi. Più di ogni altro suo scritto, insomma, la critica ri-

1. JOHN NEAL, « Unpublished Preface to the North American Stories » premessa al romanzo *Rachel Dyer: A North American Story*, Portland, 1828, p. XVI.

2. In Italia si è occupata di lui, in particolare del suo *Randolph*, ALBERTA FABRIS. V. « Il *Randolph* di John Neal » in *Studi Americani*, 12, 1966.

sponde alla fede espressa dall'autore: « His object has been, if not wholly, at least in a great degree accomplished »<sup>3</sup>.

Né i suoi meriti si limitano al valore storico della sua critica, all'essere cioè egli uno dei primi a esaminare sistematicamente la storia della letteratura americana, ma questi scritti presentano delle intrinseche doti di originalità, vigore stilistico, innovazione, capacità di intuire temi che dovevano rivelarsi vitali nella letteratura successiva, sicurezza di giudizio, persino — inattesa in lui — una certa coerenza. Non a caso dunque le uniche opere del Neal ristampate nella nostra epoca sono quelle critiche<sup>4</sup>.

Egli non lasciò un'opera critica sistematica, cosa d'altronde inesistente ai suoi giorni in America; ma, come gli altri critici suoi contemporanei, espresse il suo pensiero nelle varie riviste che tanta importanza ebbero nel formare l'opinione pubblica e il gusto americano. Fu redattore del *Portico* (1816-18), direttore del *Yankee* (1828-29), del *New England Galaxy*, di *Brother Jonathan*, mentre prestava la sua sporadica collaborazione a numerose altre riviste di varia importanza.

Tuttavia, la collaborazione più interessante per noi oggi-giorno fu quella al londinese *Blackwood's Magazine* (1824-25)<sup>5</sup>,

3. « Unpublished Preface », p. XIX.

4. *American Writers. A series of Papers Contributed to Blackwood's Magazine (1824-25) by JOHN NEAL*. Edited with Notes and Bibliography by FRED LEWIS PATTEE, Durham, N. C., 1937 (d'ora in poi citato come *American Writers*). *Observations on American Art. Selections from the Writings of John Neal (1793-1876)*. Edited with Notes by HAROLD EDWARD DICKSON, *The Pennsylvania State College Studies No. 12*, State College, Pa., 1943 (d'ora in poi citato come *Observations*). — « Critical Essays and Stories by John Neal ». Edited with an Introduction, by HANS-JOACHIM LANG in *Jahrbuch für Amerikastudien*, 7, 1962. Contiene due racconti e i seguenti saggi: « Story-Telling », « The Drama », « What is Poetry? », « Ambiguities », « Unpublished Preface to the North American Stories » (Pute ristampata in facsimile insieme a *Rachel Dyer* per la serie *Scholars' Facsimiles and Reprints*, — *Windsor Daggett, A Down-East Yankee from the District of Maine*, Portland, 1920).

5. Sulle circostanze del suo viaggio in Inghilterra e della conseguente collaborazione alla rivista si hanno varie versioni. Molto probabilmente egli fu costretto a lasciare Baltimora, essendosi compromesso con parole caluniose contro William Pinkney, pubblicate nel *Randolph*. Nella sua autobiografia, invece, dichiara di essere stato provocato dalla domanda offensiva

attraverso il quale, in veste di critico inglese, egli dava al pubblico una visione « obbiettiva » degli scrittori e dell'arte americana. Fra i saggi di argomento vario, la parte che più ci interessa è una serie di articoli pubblicati fra il 1824 e il 1825 e intitolata « American Writers »: un'introduzione piena di divagazioni, seguita da un elenco alfabetico degli scrittori americani a lui noti, con brevi notizie sulla loro vita ed opere, e spesso un giudizio critico originale che costituisce la prima concisa storia della letteratura del suo paese, seppur incompleta. A questi si aggiungono alcune recensioni e un importante articolo intitolato « State of Fine Arts in America », la prima storia, questa, della pittura nel nuovo continente. Gli articoli, dichiaratamente scritti « from recollection, without a book of any kind; a note, or a hint, of any name, or nature, to freshen our memories with »<sup>6</sup>, peccano di superficialità e vi abbondano gli errori. Inoltre, dovendo Neal assumere le vesti di un critico inglese<sup>7</sup> e non potendo rivelarsi, nelle pagine del *Blackwood's* sono assenti le doti essenziali dello scrittore: l'individualismo espresso sia nell'atteggiamento polemico che nel linguaggio, altrove ricco di un distinto sapore idiomatologico americano. Se gli articoli sono privi di mordente, riescono invece, cosa rara nel nostro autore, a mantenere un certo filo logico, un certo rigore anche stilistico.

Più vivi e interessanti, anche se più sconclusionati, sono i giudizi, pensieri critici, abbozzi di teoria, contenuti nei romanzi. Nel caso del *Randolph*, lettere indipendenti dall'intreccio del romanzo e indirizzate da Molton all'amico londinese Stafford, rivelano la sua visione della cultura americana. Que-

di Sydney Smith e di essere partito per dimostrare « what might be done, with a fair field, and no favor, by an American Writer » (cfr. PATTEE, *op. cit.*, pp. 10-15).

6. *American Writers*, p. 45.

7. « I took especial care to write as if I was an Englishman, a traveller, who had seen something of the Americans, and was willing to turn what I knew of them into account... To do this effectually, I must write as an Englishman, or at least not as an American; being always careful to say the truth, and always ready to acknowledge the faults of others, and especially of my countrymen ». (*Wandering Recollections of a Somewhat Busy Life. An Autobiography...* by John Neal, Boston 1869, p. 248 (d'ora in poi citata come *Wandering Recollections*)).

ste ultime, forse l'aspetto più vitale della sua critica, meriterebbero di essere enucleate e ristampate<sup>8</sup>.

L'aspetto più saliente del pensiero di Neal, quale emerge nei vari scritti, è la sua partecipazione accesa, totale, alla polemica sulla letteratura nazionale.

L'indipendenza politica non aveva portato con sé l'indipendenza culturale, ma ne aveva creato un bisogno urgente, ancor più inasprito dalla guerra vittoriosa del 1812. Il problema centrale, nella mente dei teorici, era l'assenza di un linguaggio nazionale. La preoccupazione era diffusa ovunque. Si raccontava ad esempio che un delegato violentemente nazionalista avesse proposto al Congresso che gli Stati Uniti cessassero di usare la lingua inglese, mentre un altro avrebbe suggerito che gli Inglesi fossero costretti a rinunciare alla propria lingua e a sostituirla con il greco. Pure Walter Channing<sup>9</sup> deplorava l'uso dell'inglese, sostenendo che una letteratura nazionale esige una lingua nazionale, e quindi il nuovo Stato non poteva sperare di produrre altro che una sottospecie della letteratura inglese, non rappresentativa del paese.

Un altro grave problema era il materiale della letteratura, i temi. Secondo E. T. Channing, il fatto che l'America non fosse esattamente come l'Inghilterra non permetteva ai romanzieri americani di imitare accuratamente i loro modelli<sup>10</sup>. Il mondo americano, poi, era privo di quelle scene e paesaggi, ritenuti indispensabili a provocare pensieri poetici<sup>11</sup> e alla let-

8. Ciò è stato parzialmente fatto dal Pattee, il quale nell'Appendice all'*American Writers*, ha ristampato alcuni brani critici tratti dalle lettere nel *Randolph*. Se ciò tuttavia è possibile e auspicabile per il *Randolph*, una simile estrapolazione sarebbe inconcepibile nel caso degli altri romanzi.

9. «On American Language and Literature» in *North American Review*, I, 1815. Da non confondersi con il più noto e più influente E. T. Channing, conservatore in campo linguistico e difensore dell'inglese letterario.

10. Dalla recensione della vita di Charles Brockden Brown a cura di Dunlap, *North American Review*, 9, 1819.

11. Questo genere di problematica doveva permanere a lungo nel mondo culturale americano, come possiamo, ad esempio, constatare nella prefazione di Hawthorne al suo *Marble Faun*: «No author... can conceive of the difficulty of writing a romance about a country where there is no shadow,

teratura era precluso lo sfruttamento di nuovi campi d'ispirazione. Ci si domandava se un mondo senza classi potesse dare lo spunto a romanzi e se la vita e la storia americana costituissero materiale letterario adeguato.

Il primo articolo importante sull'argomento fu quello di Gartner nella *North America Review* (1822), in cui l'autore negava che il paese non fosse ricco di spunti romantici né che la presenza di classi sociali differenziate fosse necessaria per la produzione del romanzo. Anche Bryant si associava al Gartner nel 1825: « America is rich in materials for such a fiction [fiction of contemporary life] . . . distinctions of social rank are not necessary to make a story interesting »<sup>12</sup>.

Il successo del romanzo storico di Scott aveva dimostrato che il « romance » era non solo un genere rispettabile, ma anche un veicolo di nazionalismo; Cooper fu pronto ad adottarlo come espressione di americanismo. L'*American Quarterly Review* incitava gli scrittori a cercare il loro materiale nel passato della nazione e indicava gli indiani come ottimo argomento romantico.

Agli incerti tentativi di difesa si contrapponevano le aspre critiche e le feroci satire delle influenti riviste britanniche, non certo atte a incoraggiare i timidi, patetici tentativi della giovane nazione alla ricerca di una sua voce. Nelle controversie sulla lingua, ad esempio, la *Quarterly Review* interveniva spietatamente:

In America there is but one dialect. But to have this dialect likened, and even preferred to the pure language of England reminds us of the critical judges in the fable, who decided that the squeaking

no antiquity, no mystery, no picturesque and gloomy wrong, nor anything but a commonplace prosperity, in broad and simple daylight, as is happily the case with my dear native land . . . Romance and poetry, ivy, lichens and wall flowers need ruin to make them grow ».

E Henry James reiterava questo diffuso sentimento nella sua biografia di Hawthorne (1879): « One might enumerate the items of high civilization, as it exists in other countries, which are absent from the texture of American life, until it should become a wonder to know what was left ».

12. Recensione del *Redwood* della Sedgwick in *North American Review*, 20, 1825.

imitation of the pig was more natural than the real squeak of piggy himself<sup>3</sup>.

Su questo sfondo di controversie e in questo dialogo arroventato la posizione del Neal appare chiara, decisa, cosciente e coraggiosa. La sua voce fu una delle più clamorose nel rispondere alla domanda posta da Sidney Smith nella *Edinburgh Review* e che aveva ferito l'America: « In the four quarters of the globe who reads an American book? or goes to an American play? or looks at an American picture or statue? »<sup>14</sup>.

La risposta di Neal fu immediata, come ci racconta in tono pittoresco nella « Unpublished Preface »:

I had heard the insolent question of a Scotch Reviewer . . . Who reads an American book? I could not bear this — I could neither eat nor sleep till my mind was made up . . . Shall I go forth said I, in the solitude of my own thought, and make war alone against the foe . . . Our literature will begin to wake up, and our pride of country will wake up with it . . . To succeed . . . I must be unlike all that have gone before me<sup>15</sup>.

La sua battaglia doveva esplicarsi su un triplice fronte, ossia dimostrare all'Inghilterra e all'America la dignità della letteratura americana, scrivendo egli stesso i romanzi su cui avrebbe dovuto fondarsi la gloria del paese<sup>16</sup>; in secondo luogo, parlare agli inglesi dal loro stesso pulpito<sup>17</sup> (questo era lo scopo

13. Aprile 1821, xxv.

14. Maggio 1820.

15. « Unpublished Preface », pp. ix-x.

16. « . . . in the great metropolis of English literature, I began to cast about for something to do, by way of answering the insolent question, which had taken me over sea — « *Who reads an American book?* » But what should that something be? Should I try my hand first with magazine, articles or newspapers, or let fly two or three novels, to begin with? », *Wandering Recollections*, p. 244.

17. « When it is remembered, that up to this period, May, 1824, no American writer had ever found his way into any of these periodicals, and that American affairs were dealt with in short, insolent paragraphs, full of misapprehension, or of downright misrepresentation, as if they were dealing with Fejee Islanders, or Timbuctoos, without fear of contradiction, say what they would, it must be admitted, I think, that my plan was both well conceived, and well carried out. » *Ibid.*, pp. 251-252.

del suo viaggio in Inghilterra); in terzo luogo indicare la via ai suoi connazionali verso una letteratura nazionale — indubbiamente l'aspetto più sincero, positivo e fruttuoso del suo pensiero.

La grande passione della sua vita fu, infatti, il fomentare una letteratura nazionale nei temi come negli accenti, che voleva inconfondibilmente americani. Si associa a varie altre fonti, anche britanniche<sup>18</sup>, nel deplorare il sapore inglese delle opere americane:

Our best writers are English writers. They are English in everything they do, and in everything they say, as authors, in the structure and moral of their stories; in their dialogue, speech and pronunciation; yea, in the very characters they draw. Not so much as one true Yankee is to be found in any of our native books; hardly so much as one true Yankee phrase<sup>19</sup>.

mentre pone se stesso fra le eccezioni:

With two exceptions, or at the most three, there is no American writer who would not pass just as readily for an English writer, as for an American, whatever were the subjects upon which he was writing<sup>20</sup>.

Infine conclude:

It is American books that are wanted of America; not English books nor books made in America by Englishmen or by writers who are a sort of bastard English<sup>21</sup>.

Ridicolizza quegli scrittori che cercano i temi del vecchio mondo e senza di essi si sentono perduti e i critici che si di-

18. Cfr. *Englishman's Magazine*, I, Aprile 1831: «The intellectual adventurers of the States have too often preferred an humble coasting adventure in St. George's channel, to a bold cruize on the majestic ocean, that pays dignified obeisance to their native shores».

19. «Unpublished Preface», p. xv.

20. *American Writers*, p. 29.

21. *Ibid.*, p. 200.

mostrano perplessi sulla validità del materiale letterario americano.

But in our country there is everything to discourage a novelist — nothing to incite him . . . We have no old castles — no banditti — no shadow of a thousand years to penetrate — but what of that. We have men and women, creatures that God himself hath fashioned and filled with character . . . But why need we go back to the past for our heroes? There is no such necessity; and he who shall first dare to grapple with the *present*, will triumph in this country<sup>22</sup>.

A dar retta ai suoi contemporanei, dice Neal:

We have cottages and sky-larks in our country; pheasants and nightingales . . .; moss-grown churches, curfews and ivy-mantled towers . . .; and nothing — absolutely nothing — whereby a stranger would be able to distinguish an *American* story from any other, or to obtain a glimpse of our peculiar institutions . . .<sup>23</sup>.

Egli tuttavia non si accontenta di indicare il valore della realtà presente, ma esalta anche il passato americano, non solo la Rivoluzione — che già iniziava ad essere abbondantemente sfruttata — ma anche « the early history and exploits of the New England fathers, or pilgrims » riconoscendo fertilità nel campo che doveva attendere Hawthorne per essere dissodato:

We did hope . . . that some native, bold writer of the woods; a powerful, huge barbarian, without fear, and without reproach, would rise up to the call; come forth in his might; and with a regard for historical truth, give out a volume or two, worthy in some degree, of the stout, strange, noble characters . . .; a story or two, worth repeating; We did hope for all this; and will continue to hope for it though we see little to encourage us; for we have some idea of what might be made of such material . . .<sup>24</sup>.

Più ancora del contenuto, tuttavia, è lo stile dei suoi contemporanei che gli appare insoddisfacente. Come critico Neal

22. *Randolph*, Boston, 1823, vol. II, p. 297.

23. *The Down-Easters*, New York, 1833, vol. I, pp. v-vi.

24. *American Writers*, pp. 190-191.

fu particolarmente sensibile alle questioni formali e quindi, come d'altra parte traspare da queste poche citazioni, insiste particolarmente su uno stile e un linguaggio americani. Così Cooper, che pure ha grandi meriti per aver dato alle sue opere « a ground-work, at least », di tono americano, per aver scritto, insomma, delle storie « at home » è pur sempre colpevole poichè nei suoi scritti non vi è « a single page of what is purely and absolutely American . . . . or a single touch either of language, or thought, or character which is absolutely true »<sup>25</sup>.

I suoi contemporanei gli appaiono divisi in due classi, entrambe esecrabili:

. . . one class . . . are all of the sleepy, milk and water school of Addison; another, intemperate and florid [i Dellacruscans]. No matter what may be the theme, their language is the same. They go, the former, to a fire as to a funeral; and the latter to a funeral as to a fire<sup>26</sup>.

Ciò avviene perchè entrambe adoperano l'inglese letterario — una lingua morta che il nostro autore rifiuta di usare:

I never shall write what is now worshipped under the name of *classical* English. It is no natural language — it never was — it never will be spoken alive on this earth; and thereafter ought never to be written. We have dead languages enough now; but the deadest language I ever met with or heard of, was that in use among the writers of Queen Anne's days<sup>27</sup>.

Il nuovo linguaggio americano deve essere familiare, spontaneo, e qui la lotta del Neal per una lingua letteraria americana si identifica con uno dei punti più originali e interessanti del suo pensiero critico: la difesa della « natural diction ». Neal intuisce che se gli Stati Uniti desiderano rivaleggiare con la madre patria lo potranno fare solo elaborando un linguaggio

25. *Ibid.*, pp. 206-207.

26. *Randolph*, II, p. 174.

27. « Unpublished Preface », p. XIII.

letterario diverso, non imitativo e affettato, ma che scaturisca dagli elementi nativi del paese. I suoi romanzi — una fucina di esperimenti linguistici — ci offrono esempi di dialetti, di linguaggio infantile e da adolescenti; cercano di riprodurre la parlata caratteristica degli Yankees, degli indiani, il gergo di varie professioni e mestieri. Tali esperimenti e l'uso di un linguaggio corrente costituiscono uno dei pochi aspetti positivi della produzione narrativa del Neal.

Il liberarsi dalla sottomissione all'Inghilterra, nel linguaggio come nei temi, appare a Neal come la forma più alta di emancipazione, poichè tale schiavitù è particolarmente umiliante per l'America che a così caro prezzo aveva conquistato la sua indipendenza politica: « We suffer all men to dictate us — in that empire where God never meant man to be dictated to — in the empire of genius »<sup>28</sup>. La nascita di una nuova letteratura che egli prevede vicina, lo riempie di emozione:

... we venture to say that another revolution will soon take place in the New World — a more complete and absolute emancipation by far, than has ever yet occurred among the people of our earth; an escape from the worst of bondage — that of the soul; the true bondage of death: literary, not political bondage<sup>29</sup>.

e, seguitando ad adoperare immagini politiche per meglio tracciare la similitudine fra i due moti di indipendenza, il secondo necessario quanto il primo, dichiara che quando l'America avrà finalmente stima e fiducia in se stessa, avrà « published to the world and to posterity ... another *Declaration of Independence* in the great *Republic of Letters* »<sup>30</sup>. Come si vede, gli scritti del Neal sembrano precorrere Emerson, specie nel suo famoso *American Scholar* del 1837 che Holmes definì la dichiarazione d'indipendenza intellettuale dell'America.

L'America deve imparare a essere orgogliosa di sè anche nella letteratura e non:

28. *Randolph*, II, p. 209.

29. *American Writers*, p. 193.

30. « Unplished Preface », p. xviii.

throwing off that which places him altogether aloof and away from the multitude — his natural air; his national air — his brave strong individuality<sup>31</sup>.

E con una fantasia tipica dello stile nealiano erge a simbolo della nuova letteratura locale Tecumseh, il grande capo indiano, e a lui si rivolge:

If you are going to the *city* of London... «by particular desire» off with your barbarian robes; ... do as they do; ... But if your aim be far above that... and care only for that, which is worthily cared for by the brave and the wise; if you would appear, like yourself in the courts of royalty — at home, there — even there; ... away with all imitation, with all awkward restraint; away with your white kid gloves, and every other badge of servitude — on with all the rude pomp of your office, with all the barbarious dignity thereof... Let your carriage be natural: bear upon your very forehead, if you may, the sign of power, strange though it be; the name of your country, savage though it be... At any rate, if you go in your natural shape, in the true garb of your nation, you will never be laughed at<sup>32</sup>.

L'ansia di veder sorgere una letteratura americana valida, tuttavia, lo rende esigente, per cui i suoi giudizi critici non sono viziati «by the kind of hopeful bumptious Americanism which infected many of our newspapers and magazines about 1830»<sup>33</sup>. La ricerca di un alto tenore qualitativo riesce a fargli mantenere un certo imparziale equilibrio.

...let us never make a prodigious fuss about any American book, which if it were English, would produce little or no sensation... it is only insulting the Americans... if we so cry up any tolerable book of theirs as if it were a wonder to meet with anything tolerable from an American writer<sup>34</sup>.

31. *American Writers*, p. 198.

32. *Ibid.*, pp. 198-199.

33. JOHN A. POLLARD, «John Neal, Doctor of American Literature», *Bulletin of Friends Historical Association*, vol. 32, N. I, 1943, pp. 5-6.

34. *American Writers*, p. 30.

Questa, a grandi linee, la battaglia da lui combattuta non solo nella sua permanenza a Londra, ma durante tutto il corso della sua vita. Convinto del successo della sua missione, con la istrionica presunzione che lo caratterizza, lasciava come testamento spirituale questa richiesta: « Let these words be engraven hereafter on my tomb stone *Who reads an American book?* »<sup>35</sup>. Non possiamo certo aderire con altrettanto ottimismo alla sua convinzione di aver contribuito coi suoi romanzi alla fama della letteratura americana, tuttavia non potremo negargli di aver saputo individuare le linee lungo le quali la letteratura nazionale avrebbe dovuto svilupparsi, di aver abbracciato il problema nella sua vastità e di aver reiterato i suoi ammonimenti con voce ferma e convincente, e in maniera assai articolata, anche se non, in questo campo, molto originale poichè altri assieme a lui avevano levato la voce contro la dominazione letteraria inglese.

Dove invece possiamo riconoscergli una voce originale è nei principi letterarii che emergono dalla farragine dei suoi scritti e che seppure a fatica è possibile comporre in una teoria critica.

Mentre, sotto l'influenza degli scrittori<sup>36</sup> e dei canoni estetici dettati da pubblicazioni come la *Edinburgh Review*, il tono dominante della critica americana nei primi tre decenni dell'Ottocento è didascalico, moralistico e d'impronta puritana, la critica di Neal è elogiativa, comprensiva, spesso traboccante di un entusiasmo, considerato invece indecoroso dalla scuola scozzese. Egli rinnega la rigida valutazione delle qualità e dei difetti secondo regole prestabilite, e il raffronto dell'opera letteraria a un modello ideale astratto; muove invece da un principio opposto, la cui apertura colpisce per i tempi:

35. « Unpublished Preface », p. xx.

36. In particolare la tradizione critica ed estetica di Kames, Blair e Alison. Gli *Essays on the Nature and Principles of Taste* (1790) di quest'ultimo rappresentarono la bibbia dei nazionalisti letterati.

My first canon in criticism, is to discover, if I can, what was the *object* of the artist. Till I have discovered that, I am dumb. If he have done what he attempted, he must be praised whatever were his attempt. We may dislike his tastes, condemn his judgment; but we cannot pretend to say that he has not that — which, of itself, is greatness — the power to do what he undertakes. It is hard to condemn a man for not doing what he never attempted<sup>37</sup>.

Anche se questo canone non è sempre osservato alla lettera, gli impedisce tuttavia di cadere in un'altra delle limitazioni tipiche dei suoi contemporanei, ossia il ricercare in ogni opera l'effetto morale. Non giunge all'estremo di accettare la immoralità nell'opera d'arte<sup>38</sup>, ma nella maggior parte dei casi si disinteressa della questione, i suoi giudizi essendo di natura prevalentemente estetica. In un'epoca in cui la concezione dell'arte per l'arte era totalmente estranea agli animi, forma e tecnica sono per lui fondamentali. Da qui il suo interesse per questioni stilistiche in generale e per il linguaggio in particolare.

Gli inizi del secolo vedevano i canoni di Blair dominare la critica stilistica, mentre le influenze di Johnson e Addison si andavano affievolendo<sup>39</sup>. Il Blair incoraggiava una precisione artificiale, distaccata, uno stile latineggiante, privo di espressioni idiomatiche, mentre trascurava le componenti dell'emozione e della sensibilità. Molte voci si innalzarono contro questi canoni; Bryant esortava alla semplicità: « call a spade by its

37. *Randolph*, II, p. 209.

38. A proposito di alcune « droll indecencies » incontrate in *Tales of a Traveller* di Washington Irving dichiara: « We hate squeamishness. Great mischief comes of it. We love humour, though it be *not* altogether so chaste. But we cannot applaud anybody's courage or morals — who under a look of great modesty — with an over-righteous reputation — ventures to smuggle impurity into our dwellings — to cheat our very household gods ». *American Writers*, pp. 139-140.

39. Neal si associa al rifiuto diffuso di queste due influenze: « I hate the simpering, smooth, musical cadence of Addison just as much as I do the great lumbering, heavy, windy, pompous, lubberly movement of Johnson ». *Errata; or the Works of Will. Adams*, New York, 1823, vol. I, p. 58.

name, not a well known instrument of manual labor »<sup>40</sup>; Prescott sosteneva: « The only rule is to write with freedom and nature, even with homeliness of expression occasionally »<sup>41</sup>.

Ma mentre il Prescott avanza un timido « occasionally », il Neal è fermo nell'esigere una perfetta identità fra lingua scritta e lingua parlata — né teme di essere accusato di « coarseness — that other name for great vigour, wild power, and courageous peculiarity »<sup>42</sup> se il linguaggio che usa è vivido e naturale. Poichè i sentimenti meglio e più liberamente si esprimono nella conversazione, la buona prosa — che i sentimenti deve riflettere — altro non è che prosa familiare.

In *Errata* è uno degli eroi del romanzo a difendere le sue teorie:

It was a favorite theory of his that a man should always *talk*; and by this he meant, that he should never *declaim*, or *speak*; and that his written language should be altogether colloquial.

... if a man talked badly, it were better... that he should write as he talked; than that he should write classically; for whatever fault he might have... he would have, at least, the redeeming beauty of nature; and what is natural, though it may, now and then, offend us, will always be less offensive than affectation<sup>43</sup>.

Su questioni linguistiche si appunta la sua critica al Cooper:

The people of his book talk too well... He is afraid of his dignity, perhaps; afraid, if he make an idiot behave like an idiot, or talk like one, that he himself — he, Mr. Cooper, may be thought one; afraid, if he put bad grammar into the mouths of people, who, as everybody knows, talk nothing else, in real life, that he himself may be charged with bad grammar... Truth... is not vulgarity; nor untruth refinement<sup>44</sup>.

40. Cf. JOHN BIGELOW, *William Bryant*, New York, 1890, p. 73.

41. Cf. G. TICKNOR, *Life of W. H. Prescott*, Philadelphia, 1875, p. 203.

42. *American Writers*, p. 197.

43. *Errata*, I, V-VI.

44. *American Writers*, p. 213.

La difesa di un linguaggio naturale, spontaneo, di uso corrente, attraversa come un tema tutti i suoi scritti critici e narrativi — l'applicazione nei suoi romanzi ne è una controprova — e costituisce forse il suo maggior titolo di merito agli occhi dello storico della letteratura americana. Le teorie linguistiche del Wordsworth non avevano ancora toccato gli Stati Uniti, e la difesa nealiana di un linguaggio semplice è più vicina, come motivazione, allo *Sturm und Drang* che al poeta inglese, per il quale d'altra parte il nostro autore non aveva grande simpatia. In contrasto al calmo equilibrio classicheggiante dei critici suoi contemporanei, Neal ci appare, e non solo nei suoi romanzi, come un pensatore imbevuto di fermenti romantici. Impeto passionale e liberazione della personalità umana sono alla base delle sue teorie linguistiche.

Un'espressione corretta, pulita è un prodotto artificioso, perchè « A man cannot stop, in the tumult of his heart, to tie a shoe string; or to correct his writing, any more than his conversation »<sup>45</sup>. Il processo letterario in sè è artificioso, in quanto si oppone all'operare tumultuoso e involontario delle emozioni:

I am fully convinced that there is a natural outcry for every thought; as well as a voice, for every passion of the heart; and that by tempering it or qualifying it, when you have occasion to express it upon paper, you counteract the whole purpose of language<sup>46</sup>.

Nella ricerca di un linguaggio naturale è pure implicita una rivendicazione dell'individualità dell'autore. Anche in questo campo Neal va contro corrente, poichè era uno dei principi basilari di questo primo quarto di secolo — e ripetuto poi da Lowell, Paul Elmer More e Irving Babbitt — che la letteratura dovesse essere sociale nella sua impostazione, non egocentrica, e i critici sono concordi nell'attaccare l'individualismo rousseauiano — da essi definito sentimentalismo — e il sog-

45. *Errata*, II, pp. 127-128.

46. *Ibid.*, I, VI.

gettivismo della poesia romantica. Per Neal, invece, difensore appassionato del soggettivo in tutti i campi, lo stile non solo non deve essere distaccato, ma al contrario individuale, rivelatore della personalità dell'autore. « There are no fine individualities about him — dice di Cooper — Nobody would know a work of his, by the work itself. Talk as you please about *mannerism*. Extraordinary power *cannot* conceal itself. The stature of a giant *cannot* be hidden »<sup>47</sup>.

La teoria che ogni scrittore deve sviluppare un proprio stile si fa timidamente avanti anche nelle parole di un conservatore come Prescott:

The best undoubtedly for every writer, is the form of expression best suited to his peculiar turn of thinking, even at some hazard of violating the conventional tone of the most chaste and careful writers<sup>48</sup>.

Ma siamo lontani dalla prosa individualizzata che Neal auspica, ammira e, soprattutto, cerca di produrre.

Il suo individualismo si rivela nel rifiuto dei modelli letterari, al culto dei quali l'America dei suoi giorni era stata educata:

What are imitations? Sheer mimicry... wherever the *copies* of life are copied and not life itself: a sort of high-handed, noon-day plagiarism — nothing more... Yet to succeed, I must imitate nobody... I must be unlike all that have gone before me<sup>49</sup>.

E soprattutto, mentre la tendenza generale è ovunque di invitare l'artista a conformarsi al pubblico, Neal dimostra una certa disistima per i canoni della società<sup>50</sup>, mentre invece esalta

47. *American Writers*, pp. 70-71.

48. Cit. in TICKNOR, p. 208.

49. « Unpublished Preface », p. XII.

50. « The opinion of the public is not the breath of life to me; for if the truth must be told, I have to this hour very little respect for it — so long as it is indeed the opinion of the public — of the mere multitude, the careless, unthinking judgment of the mob. » *Ibid.*, p. XI. E ancora: « It is on what you and such as you say, that authors are to depend for that which is of more value to them than the breath of life... », p. VI.

il gusto dell'individuo e la sua capacità demiurgica di piegare il pubblico ai suoi gusti, di cambiarlo ed educarlo esteticamente<sup>51</sup>. Ciò in opposizione a quei critici che ponevano l'accento sull'educazione morale, mentre doveva essere mantenuto un rigido conformismo estetico affinché il pubblico non venisse turbato.

Dovunque nelle sue opere ci imbattiamo nella difesa del sentimento e della passione al di sopra della ragione. Tale difesa costituisce uno dei punti più coerenti della teoria letteraria del Neal. Benjamin Lease, che per primo cercò di ricostruire tale teoria come un tutto organico che emerge dal caos dei suoi scritti, la definisce basata su una « outmoded psychology »<sup>52</sup>. Sentimento, passione, ragione, sono riconoscibili nei termini critici più frequentemente usati dal Neal: « blood », « heart », « brain »<sup>53</sup>. Il Neal esclude dall'ambito della vera letteratura i prodotti del « cervello »:

Correct thought, expression or behavior is a product of artifice, of the « brain »; its production is in fundamental opposition to the tumultuous, involuntary operation of emotion. Indeed, in order for man to think in an orderly, i.e., syllogistic manner, even without the influx of emotion, it is necessary for him to call a halt to the normal, naturally easy and digressive flow of thought and substitute a disciplined, artificial orderliness<sup>54</sup>.

In opposizione ai paradigmi classicistici, dominanti nelle riviste di derivazione scozzese, che volevano che la chiarezza

51. Il luogo migliore per riconoscere l'atteggiamento di sfida al pubblico e l'appassionata difesa dell'individuo è la « Unpublished Preface », dove il Neal rappresenta se stesso che va allo sbaraglio da solo, contro critici e pubblico, a tentare, novello David, un'avventura unica, armato « haply with a sling and a stone, against a tower of strength and the everlasting entrenchments of prejudice ». (p. x).

52. BENJAMIN LEASE, « Yankee Poetics: John Neal's Theory of Poetry and Fiction » in *American Literature*, XXIV, 1953, p. 506.

53. La poesia di Campbell, ad esempio, è « of the brain, not of the blood » (*Randolph*, II, 34), mentre quella di Barry Cornwall « is of the heart — rather than of the blood or brain » (*Ibid.*, II, 36).

54. *Errata*, I, VI.

non venisse sacrificata al bello, Neal definisce come sublime appunto ciò che manca di chiarezza, di precisione, di calma:

That is *great*, that is *sublime*, which operates upon you like the appearance of a mountain enveloped in clouds and thundering on all sides: when you cannot see its *outline* or measure its *altitude*<sup>55</sup>.

A differenza del Blair e per l'influenza diretta del Burke, individua il sublime nell'espressione più che come una qualità intrinseca delle cose. Non ritiene necessario che la materia della poesia debba essere elevata e maestosa.

L'insistenza sul sentimento, la passione e il mistero, l'esaltazione dell'individualismo dell'autore che si esprime in uno stile personale, affrancato dalla soggezione ai modelli e dal conformarsi al gusto del pubblico, la veemenza innalzata a valore ed esemplificata ovunque nei suoi scritti, la posa stessa da lui assunta<sup>56</sup> fanno di Neal una figura romantica totale, intossicata da un « fermented syrup of romanticism »<sup>57</sup>, che costituisce, in un certo qual modo, il tessuto connettivo del suo pensiero.

Critico romantico in opposizione al gusto classicheggiante delle riviste più influenti, stilista ed esteta in un'epoca di giudizi morali, rivela queste qualità in modo anche più sorprendente nella sua critica della pittura americana, presente pur'essa nel *Blackwood's* come nel *Randolph*. In questo campo Neal è veramente un precursore, poichè i suoi giudizi non conformisti, pur essendo dettati dall'impulso e da un istintivo buon gusto, hanno sopportato la prova dei tempi e sono tuttora validi<sup>58</sup>. Le stesse tendenze della critica letteraria sono qui evi-

55. Recensione delle *Airs of Palestine* di Pierpont, *Federal Republican and Baltimore Telegraph*, 25 marzo 1819, Cf. LEASE, *op. cit.*, p. 508.

56. Si veda, ad esempio, il ritratto byroniano che egli traccia di se stesso nel *Randolph* (I, 39) « He is... about thirty now, with a settled expression of haughtiness, and proud discontent — in his very treat — look and tone... His contempt for the world is more natural than that of any other man... yet even his, I am sure, is partly affected ».

57. HAROLD C. MARTIN, « The Colloquial Tradition in the Novel: John Neal », *New England Quarterly*, XXXII, 1959, p. 458.

58. Cf. DICKSON, *op. cit.*, p. XXII, dove propone varie prove della correttezza del suo giudizio.

denti: rifiuta la pratica retorica dei suoi giorni che considerava sommo fine dell'arte l'elevare gli animi a considerazioni morali e il comunicare messaggi carichi di nobili emozioni. Nei suoi giudizi è assente la ricerca del sermone: si sofferma sugli aspetti stilistici, insistendo in particolare sulla copia dal vero e sull'espressione dell'individualità dell'autore: « Sully . . . infuses his own character into all his portraits . . . He throws something of himself into all the workmanship of his hands »<sup>59</sup>. È nemico dell'elaborazione mentre ricerca effetti arditi e spontanei. Ammira « an off-hand, free, sketchy style, without high finish »; afferma che « a great *portrait* . . . is apt to lose its strength in finishing ».

Questa coincidenza di giudizi non solo ci prova che sotto la confusione e le contraddizioni vi è una certa coerenza nella mente del critico, ma è anche il frutto di un interessante aspetto della natura innovatrice del Neal: la concezione globale delle arti come espressioni di una medesima sensibilità.

Interessanti e nuove sono, a questo proposito, le teorie sulla poesia. Egli la concepisce libera dal ritmo e dal metro:

Poetry is the natural language of every human heart, when it is roused — or inflamed, or agitated, or affected; and . . . prose . . . is the natural language of every human heart on all other occasions; and . . . rhyme or blank verse, or *regular* rhythm, is altogether as artificial, unnatural and preposterous a mode of expression, for the true poet, as the use of a foreign idiom, or foreign phrase, is to the true home-bred man<sup>60</sup>.

Non solo dunque rifiuta la rigida distinzione dei generi letterari, caratteristica dell'estetica classica, ma rinnega le tradizionali distinzioni fra poesia e prosa:

. . . *poetry* is always poetry — however it may be expressed; . . . rhythm, cadence, rhyme . . . are all beneath poetry; . . . better poetry has been said in prose, than ever has been said . . . either in blank verse or rhyme<sup>61</sup>.

59. *Observations*, p. 5, *Ibid.*, p. 4 e 7 per le citazioni seguenti.

60. *Randolph*, II, p. 185.

61. *American Writers*, p. 89.

Egli concepisce una forma artistica unica in cui si identificano poesia e prosa, così come la poesia e le altre parti: « Music itself is but one kind of poetry, eloquence another ». Queste e altre arti « are but different manifestations of the same power — interchangeable terms »<sup>62</sup>. Il rifiuto di rigide categorizzazioni nel campo delle arti prelude a Whitman e a Poe, sui quali Neal ebbe una certa influenza.

Gli stessi romanzi e saggi di Neal hanno una struttura poco delineata — più rara ai suoi tempi che ai nostri — per cui pur'essi rifiutano di essere categorizzati. L'intera sua produzione verrà meglio compresa se la si vedrà sotto questa angolatura: non romanzi dunque, o saggi, ma un « flusso di coscienza »: violente improvvisazioni, poemi in prosa, studi di carattere, saggi filosofici, tenuti insieme da un sembiante di schema tradizionale, a cui Neal non era ancora riuscito a rinunciare<sup>63</sup>. Come fa notare giustamente il Cowie: « he surprisingly foreshadows Thomas Wolfe »<sup>64</sup>. Spesso critica e romanzo si compenetrano: la narrazione esemplifica la critica; questa giustifica la narrazione. Quando Neal dichiara che il processo letterario è artificioso, quando esalta l'operare tumultuoso del sentimento o espone la sua teoria del sublime, sembra predicare *pro domo sua* e voler difendere la caoticità dei suoi scritti e il loro linguaggio rovente. E nei romanzi troviamo l'immediata esemplificazione di ciò che predica. Si veda ad esempio in *Errata* come le teorie sulla naturalezza ed essenzialità del linguaggio si alternino ad una effettiva ricerca di questo, fino a raggiungere in tutto il romanzo uno stile flessibile nella sintassi e — come Neal auspicava — assai più vicino alla lingua parlata di quello di qualsiasi altro scrittore

62. « What is Poetry », *Sartain's Union Magazine*, IV, 1° gennaio 1849. Ristampato da Lang, *op. cit.*, pp. 230-238.

63. Neal riteneva che in un romanzo dovesse essere preponderante la rappresentazione dei personaggi, mentre non era necessario né desiderabile che lo scrittore costruisse una trama. « It is in vain for me to tell him [al suo editore] that incidents of themselves are interesting in real life, unconnected though they are, with a story before and a story after them. » *The Down-Easters*, II, p. 110.

64. ALEXANDER COWIE, *The Rise of the American Novel*, New York, 1948, p. 170.

americano dei suoi tempi. Per questo motivo è assai difficile enucleare i giudizi critici dei romanzi più maturi, poichè tolti dal ritmo contrappuntato di questi, dall'alternarsi di applicazione pratica e apologia, risultano monchi, privi del loro particolare sapore.

Lo stile stesso di questi frammenti critici spesso non differisce troppo da quello narrativo. La struttura essenziale dei saggi del *Blackwood's* segue la falsariga dei saggi di argomento simile nelle riviste contemporanee: lunghe disquisizioni introduttive, note storiche sul genere o l'argomento, biografia, riassunto e citazioni dall'opera, infine analisi dei meriti e delle pecche<sup>65</sup>. Tale struttura era dettata dalle circostanze, poichè i lettori non erano familiari con la storia della letteratura e spesso l'opera in esame non era accessibile. Tuttavia anche nelle pagine del *Blackwood's*, in cui Neal evitava di essere se stesso, vi sono notevoli differenze di metodo e di stile che ravvicinano anche questi saggi ai romanzi. Le disquisizioni sull'accettabilità morale e politica dell'opera (segno di un giudizio non solo letterario) vengono sostituite da diatribe sulle cause che a Neal stavano più a cuore — ad esempio, le condizioni della letteratura nazionale. Lo stile, malgrado il tentativo di ridurlo a una compostezza britannica, è caratteristico e forse l'aspetto più interessante di questi saggi e frammenti: « We are not making up a formal essay or writing well by the square foot; we are only rescuing a few ideas from a multitude which are crowding over us, on a drowsy afternoon »<sup>66</sup>. Fu questo che permise anche agli esigenti giornalisti inglesi di perdonar-

65. Cf. WILLIAM CHARVAT, *The Origins of American Thought*, Filadelfia, 1936.

66. *American Writers*, p. 203. V. anche pp. 185-186. « We have continued... using low words... whenever the *subject* required it; whenever they were more suitable, expressive or vigorous, than *high* words: whenever — for *that* is the only criterion of a propriety in language, after all — whenever they were the natural, instantaneous coinage of our thought — whenever they were the mother-tongue, as it were, of our ideas... We had rather be understood — felt remembered... Of all emasculation, that of a man's thought — his own language — his own off-spring, for fashion-sake — is most abominable... and we, ourselves, would rather talk English, than sing Italian ».

gli gli errori, il sapore dilettesco, la superficialità dei saggi che ospitavano nelle loro riviste. Come spiega il Pattee, « such work was expected of Yankee writers: it was Americanese, new democratic literature, a wild new tang. Many found it enjoyable »<sup>67</sup>.

Se le idee a volte danno effettivamente l'impressione di farsi faticosamente strada fra le miriadi di divagazioni, immagini, commenti, tuttavia la critica del Neal ha un merito, assente invece nei suoi romanzi: egli riesce a mantenere un filo logico attraverso tutte le divagazioni, mediante un uso riuscito di immagini ricorrenti. Si vedano ad esempio alcuni passi del brano sul *Lionel Lincoln* di Cooper<sup>68</sup>.

It is a bachelor's babe — nothing more; — one of those dwarfish, drowsy portraits, half made up, which lazy men, who never marry till they are too fat, or too rich, leave behind them, as a substitute for living creatures.

Mr. Cooper is a dwarf, to be sure; a dwarf, when he goes playing about, on all fours, in the shadow of pyramids, or a tiptoe, among the overthrown pillars of another age; on... a giant's causeway... ovrè which [the men of that revolution] travelled, year after year, like giants, to the noise of earthquake and battle.

Yet Mr. Cooper is now there. He has « rushed in, where angels fear to tread »; gone barefooted, perhaps; or slipshod; set off, without preparation, to visit a place where the Spirit of revolution broke loose, fifty years ago, tearing his way, from shore to shore, and from sea to sea, like an earthquake; a place, to which Goliath himself could not go, without wading up to his middle in hot ashes, and lifting a passage for himself, through a world of rubbish — overthrown pillars, and imperial wreck; a place to which no dwarf will ever penetrate...

Le immagini di nani e giganti, pilastri e terremoti, ricorrono in vari punti dando unità alla lunga disquisizione. Una delle figure ricorrenti più felici è quella del nobile sel-

67. *American Writers*, Introduzione, 23.

68. *Ibid.*, pp. 205-211.

vaggio, dell'indiano, che in vari luoghi rappresenta la giovane letteratura nazionale, ma che raramente si limita a essere un mero simbolo, riuscendo a mantenere una sua individualità corporea:

Come forth naked, absolutely naked . . . though your muscles *be* rather too large, and your toes are turned the wrong way for Almack's . . . Why turn out your toes now, if all your life long, hitherto, you have turned your toes in? If you do it ever so well here, nobody sees it; nobody knows it; but if you do it awkwardly, or, if you are caught rehearsing, with one heel at a time, it is all up with you<sup>69</sup>.

A volte però l'uso delle immagini è trascinato a conseguenze estreme; per il semplice piacere di seguire un'immagine o di trastullarsi col suono delle parole, Neal perde di vista il suo fine. Così descrive — felicemente all'inizio — il principale merito di Cooper ai suoi occhi:

Cooper has done much, although he has done it, like a boy, without well knowing what he was about . . . He touched a spring, while he was half asleep, one day, rolling about, in the great unvisited store-house of North-American riches, overwearied with playing marbles there, in the hot sunshine of public favour, with a people gazing at him —, a whole nation for spectators. The touch electrified him — he was unprepared for it. He started up « thrilling to the bone » — half crazy with astonishment, while the rocky doors flew open, with a great noise<sup>70</sup>.

E continua su questo tono per una pagina, senza senso del limite. Così, la ripetizione di immagini o di parole chiave, spesso efficace, diviene altre volte un meccanico procedimento retorico:

Think of that! George Washington; the rebel commander-in-chief — playing a part, and such a part — in such a place, at such a time<sup>71</sup>.

69. *Ibid.*, p. 201.

70. *Ibid.*, p. 208.

71. *Ibid.*, p. 209.

Sebbene ricco di immagini e procedimenti retorici, il linguaggio della sua critica è essenzialmente semplice, vivo, con ritmi da conversazione, interiezioni, parole comuni, costruzioni ellittiche, giochi di parole<sup>72</sup>. Il riassunto che segue, ad esempio, sembra scaturire dalla viva voce, con tutte le sue pause, aiutato in ciò dalla punteggiatura:

It is a capital scene; altogether characteristic. Ethan Allen was an atrocious outlaw, a brave bad man, who, without any authority, raised a troop of white savages, like himself, soon after the breaking out of the revolutionary war in America; and went up against Quebec. He failed, of course — after enduring incredible fatigue and hardship; was taken prisoner, and packed off to his country for trial — as a traitor<sup>73</sup>.

Si tratta, insomma, di uno stile denso e vario, scevro di un tono pomposo e didascalico, che ci permette di leggere con interesse anche commenti su autori e libri ormai dimenticati.

L'assenza di un *corpus* formale dei suoi scritti critici, la stessa disorganizzazione dei saggi del *Blackwood's*, l'impossibilità di enucleare i brani critici migliori dal contesto del romanzo, non hanno permesso che Neal occupasse la posizione di rilievo nella storia della prima critica americana, che ci pare gli spetti, malgrado i suoi difetti, sia per l'originalità del pensiero in quel dato periodo storico, che per la solidità di alcuni giudizi particolari<sup>74</sup> e per la vivezza del suo stile critico.

72. « The Spy did, in truth, spy out a new empire for his countrymen ». *Ibid.*, p. 210.

73. *Ibid.*, p. 217.

74. Si veda, ad esempio, il giudizio su Cooper, pure ampiamente documentato da citazioni nel presente articolo: « He has a good talent . . . [but] it is not a *great* talent . . . He wants originality — passion — poetry — and eloquence . . . [He] has no talent in the pathetick, or passionate, though a good deal on the humorous, and an uncommonly fine one, in the descriptive — not of the human heart, but of nature — and the individual things of nature ». *Randolph*, p. 213. Nella sua critica di Charles Brockden Brown dopo avergli riconosciuto varie doti positive: « a sort of absolute sincerity, like that of a man who is altogether in earnest », anche stilistiche: « His language was downright prose — the natural diction of the man himself », pone la mano su un difetto che gli è soprattutto proprio: parlando dei vari incidenti dei romanzi dice: « All are remarkable for vividness, circumstantially

In definitiva, il giudizio che il Martin dà sul romanziere: « his energy was never sufficiently concentrated to have more than local temporary effect »<sup>75</sup>, si può ugualmente applicare alla critica. Anche se la sua influenza fu locale e temporanea, non è tuttavia da disdegnarsi. La sua intelligente difesa di una letteratura nazionale che poneva l'accento soprattutto sulla qualità, non cadde nel vuoto e Poe<sup>76</sup> e Whittier trassero vantaggio dal suo incoraggiamento. Whitman, infine, collaboratore di *Brother Jonathan* quando Neal ne era direttore, non dovette rimanere indifferente ai suoi appelli a favore di un linguaggio tutto americano né alla affermazione che poeta è non chi segue determinati ritmi, ma chiunque sia stato dotato da Dio « by giving him eyes and ears and a healthy look and a happy heart »<sup>77</sup>.

Tuttavia il Neal critico ci interessa meno per le influenze — limitate — sul corso della letteratura americana, o per le novità del suo pensiero, o per l'esattezza di alcuni giudizi, che per la vitalità dei suoi scritti, in cui, come nei romanzi, traspare una personalità affascinante e irruenta. Ed è la fusione di una celliniana energia con un pensiero per vari aspetti valido e interessante, che rende il Neal critico superiore al Neal romanziere e fa apparire ai nostri occhi le opere più sistematiche e coerenti dei critici suoi contemporanei, come pallida e tediosa cosa rispetto al pur informe amalgama dei suoi scritti non narrativi.

DONATELLA ABBATE BADIN

and startling disclosures... yet all are full of perplexity, incoherence... and contradiction. Sometimes you would swear that he had either never seen, or forgotten, the beginning before he came to the end, of his own story». (*Randolph*, p. 57 e segg.).

75. *Op. cit.*, p. 459.

76. Neal fu uno dei primi a riconoscere dei meriti al giovane Poe. Nel *Yankee*, sett. 1829 affermava: « If E. A. P. of Baltimore... would but do himself justice, [he] might make a beautiful and perhaps a magnificent poem. There is a good deal here to justify such a hope », e nel dicembre dello stesso anno prevedeva che « he will deserve to stand high — very high — in the estimation of the shining brotherhood ». Poe riconobbe che i giudizi del Neal contenevano « the very first words of encouragement I ever remember to have heard ».

77. *Aurora*, 26, giugno 1843.