

## LA POESIA DI STEPHEN CRANE

Un giorno nel 1893 Stephen Crane si recò da Hamlin Garland per mostrargli una mezza dozzina di componimenti scritti quella stessa mattina. Di undici anni maggiore di Crane, Garland aveva pubblicato due anni prima *Main-Travelled Roads* e in quei mesi stava scrivendo *Crumbling Idols* (1894) nel quale avrebbe rifiutato il « realismo reticente » di Howells sostituendolo con una nuova formula narrativa, il « veritism », che sarebbe stata la versione americana del naturalismo zoliano. Ciò che univa Crane a Garland, sia pure da discepolo a maestro, non era tuttavia la poesia, ma il comune interesse per il romanzo. In quello stesso 1893 Garland aveva pubblicato la sua seconda serie di racconti, *Prairie Folk*, e Crane era riuscito a far stampare a proprie spese un romanzo certamente « non reticente », *Maggie: A Girl of the Streets*, che nessun editore aveva voluto assumersi il rischio di patrocinare. Dovette quindi essere grande la sorpresa di Garland quando quel giorno vide uscire dalle tasche di Crane non il tomo di un altro romanzo, ma pezzi di carta e buste di seconda mano sui quali facevano bella mostra di sé brevi componimenti poetici. Probabilmente non si aspettava che il ventiduenne giornalista ed amico avesse l'inclinazione a scrivere versi, anche se pochi mesi prima aveva mostrato una straordinaria capacità istintiva ad assimilare originalmente le componenti del suo « veritism ». In quel momento Garland non sapeva che Crane scribacchiava versi almeno da due anni, e alla sorpresa si accompagnò la curiosità di constatare di persona se le parole dell'amico (« I have four or five more standing in a row up here ») fossero una semplice vanteria giovanile. Ecco le parole con le quali, quasi quaranta anni più tardi,

Garland riferì l'episodio in *Roadside Meetings* (1930): « There-upon, with my pen, he wrote steadily, composedly, without a moment's hesitation, one of his most powerful poems. It flowed from his pen like oil, but when I examined it, I found it not only without blot or erasure, but perfectly correct in punctuation... as if he were copying something already written and before his eyes »<sup>1</sup>.

A parte l'ingenuo rilievo sulla punteggiatura perfetta (forse era questo il canone di massima eccellenza che Garland possedesse della poesia), l'espressione « it flowed like oil » fece pensare a Garland — e ad altri dopo di lui — a un automatismo scrittoriale e, persino, ad una forma di medianismo poetico, quasi che Crane fosse una specie di Orfeo americano, germinato in mezzo ad un completo vuoto culturale e direttamente ispirato da un carismatico « genius loci » di origine autoctona<sup>2</sup>.

In effetti, da uno dei primi recensori del 1896 al quale i versi di Crane sembrarono la stravaganza poetica di un « clever sixth-form boy »<sup>3</sup> all'ambiguo tributo che nel 1926 gli rese Amy Lowell facendone un fenomeno anomalo nella tradizione poetica americana<sup>4</sup>, sino al giudizio del Berryman per il quale l'istintivo « exploit » poetico di Crane non fu mai bilanciato da una adeguata ricerca tecnica<sup>5</sup>, con poche ecce-

1. HAMLIN GARLAND, *Roadside Meetings* (1930), p. 194 e ss.

2. Questa impressione fu alimentata, almeno in parte, anche da ingenuie dichiarazioni dello stesso Crane. Ecco cosa scriveva a Garland in una lettera del 1894: « I have got the poetic spout so that I can turn it on or off ». Cfr. R. W. STALLMAN, *Stephen Crane, An Omnibus*, New York 1966, p. 600.

3. VANCE THOMPSON in *Commercial Advertiser*, New York, agosto 1896. Citato da HOFFMAN, cfr. nota n. 6.

4. Cfr. Introduzione postuma a *The Black Riders and Other Lines* nel vol. VI di *The Works of Stephen Crane*, a cura di WILSON FOLLETT, New York 1926.

5. JOHN BERRYMAN, *Stephen Crane*, New York 1950, p. 270 e ss.: « There is obviously no attempt to write regular verse, or even, perhaps, verse at all ... The indifference to craft, to how the thing is said, is lunar ».

zioni quasi tutte recenti<sup>6</sup> si è preferito insistere sulla scoriatoia, piuttosto semplicistica, dell'automatismo e della spontaneità piuttosto che affrontare un problema critico ch'è assai più complesso delle posticce etichette (Decadentismo, Simbolismo, Imagismo) che di volta in volta sono state sovrapposte ad una poesia che, in realtà, le riassume tutte senza rientrare compiutamente in nessuna.

Non che ai versi di Crane siano mancati, sin dall'inizio, dei riconoscimenti critici<sup>7</sup>, ma nell'insieme essi sono rimasti nell'ambigua luce riflessa della sua prosa e quasi schiacciati tra il primo rinnovamento poetico di Whitman e della Dickinson e la nuova poesia del Novecento, tra il giudizio che su di essi apparve in *Nation* già nel 1895 (« a condensed Whitman or an amplified Emily Dickinson ») e le riserve di Harriet Monroe<sup>8</sup> e di Amy Lowell a considerarli come valide anticipazioni storiche dell'Imagismo. Tutte le volte che si è tentato di fare la storia dello sviluppo della poesia tra Ottocento e Novecento, si è dato rilievo alla presenza di Crane ma sempre lasciando il suo ruolo in una specie di vago limbo critico<sup>9</sup>. Si sono persino antologizzate le sue cose migliori, ma accettando per dimostrati la sua anomalia storica e il suo istintivo medianismo poetico.

Rimane tuttavia il fatto incontestato di un uomo, dalla non comune sensibilità estetica, che comincia a scrivere versi

6. Cfr. DANIEL HOFFMAN, *The Poetry of Stephen Crane*, New York 1957. Il volume dell'Hoffman può considerarsi la più completa ed esauriente analisi critica che sia mai stata fatta sulla poesia di Crane e sulla sua collocazione nella linea di sviluppo della tradizione poetica americana.

7. In una lirica del 1916, dal titolo « Letter to Dead Imagists », Carl Sandburg così si rivolgeva a Crane:

War is kind and we never knew the kindness of war till you came  
Nor the black riders and clashes of spear and shield out of the sea  
Nor the mumblings and shots that rise from dreams on call.

8. HARRIET MONROE, *Stephen Crane*, in *Poetry* XIV, giugno 1919.

9. Cfr. HORACE GREGORY and MARIA ZATURENSKA, *A History of American Poetry: 1900-1940*, New York 1946, p. 136; LOUISE BOGAN, *Achievement in American Poetry: 1900-1950*, Chicago 1951, p. 17.

negli stessi anni in cui sta tracciando la storia di *Maggie* (1891-93); che pubblica la sua prima raccolta poetica, *The Black Riders and Other Lines* (1895), nel medesimo anno di *The Red Badge of Courage*, dopo averne tenacemente difeso l'integrità contro i tagli proposti dagli editori<sup>10</sup> e che, a pubblicazione avvenuta, ammette a chiare note di preferire il suo magro volume di poesia al romanzo che gli ha dato la fama<sup>11</sup>; e che, infine, persiste nella nuova esperienza estetica — « *The War is Kind* » (1899) — mentre viene contemporaneamente scrivendo *George's Mother* e *The Open Boat* (1898).

Altro che estemporaneità poetica e automatismo medianico! Qui abbiamo un uomo di genio che scrive versi per almeno otto anni (gli ultimi otto anni della sua vita) e, in una sua personalissima prospettiva, chiama un capolavoro quale *The Red Badge* « a mere episode in life, an amplification », mentre attribuisce alla sua poesia un « more ambitious effort » e un « ethical sense » che invece sembra non riconoscere alle proprie opere narrative.

Anche la « indifference to craft », di cui parla il Berryman, è tutt'altro che l'espressione di un ingenuo primitivismo tecnico e, tanto meno, di un medianismo poetico, quanto piuttosto il cosciente rifiuto dell'aristocratico formalismo del quale, nonostante le rotture strutturali e linguistiche già operate da Whitman e dalla Dickinson, continuava a nutrirsi la generazione poetica del « Twilight Interval ». All'inizio del suo apprendistato poetico Crane poté non preoccuparsi eccessivamente dei problemi tecnici e formali della poesia, ma non

10. Cfr. STALLMAN, *op. cit.*, p. 602: « It seems to me that you cut all the ethical sense out of the book. All the anarchy, perhaps. It is the anarchy which I particularly insist upon ... The ones which refer to God, I believe you condemn altogether. I am obliged to have them in when my book is printed ».

11. Cfr. STALLMAN, *op. cit.*, p. 628: « I suppose I ought to be thankful to *The Red Badge*, but I am much fonder of my little book of poems. The reason, perhaps, is that it was a more ambitious effort. My aim was to comprehend in it the thoughts I have had about life in general, while *The Red Badge* is a mere episode in life, an amplification ».

c'è dubbio che, sin dall'inizio, sia stato perfettamente consapevole dell'eredità poetica che egli rifiutava.

In un foglio manoscritto trovato da Hoffman tra le carte della « Columbia Stephen Crane Collection », in una data imprecisata, ma probabilmente tra il 1890-91, egli aveva scritto, forse riferendosi alla lettura di *The Psalm of Life* di Longfellow:

Tell me not in joyous numbers  
We can make our lives sublime  
By-well, at least, not by  
Dabbling much in rhyme<sup>12</sup>.

In questi versi ancora grezzi e impacciati v'è già un duplice rifiuto: il primo possiamo chiamarlo esistenziale, mentre il secondo è chiaramente un rifiuto estetico.

Il rifiuto esistenziale investe il mito del progresso lineare, l'innologia di una sconfinata libera volontà innocente del nuovo « Adamo » americano, che nella prima metà dell'800 erano stati largamente condivisi sia dai seguaci di una letteratura americana autoctona (il Trascendentalismo di Emerson), sia dai « bramini » della tarda aristocrazia formale di derivazione europea (Longfellow). Ma rifiutando, anzi denunciando, quella « sublimità » esistenziale con tutte le implicazioni religiose, sociali e culturali che essa implicava Crane non faceva che mettersi sulla linea già aperta da Hawthorne e Melville, i quali avevano messo un violento punto di arresto al mito dell'ottimismo lineare, riscoprendo le vie attraverso le quali il male manifesta la sua presenza nell'uomo e nel mondo. D'altra parte, riallacciandosi a Hawthorne e Melville, Crane si inseriva in una tradizione culturale e religiosa che risaliva alle scaturigini stesse della coscienza americana: il suo rifiuto della « sublimitas » significava infatti la riscoperta *tout court* del peccato originale, e non a caso la sua poesia sarà la riscoperta e, insieme, la esorcizzazione di una dicotomia esistenziale di origine

12. HOFFMAN, *op. cit.*, p. 41.

chiaramente religiosa. I « black riders » che danno il titolo alla sua prima raccolta poetica e che già nella prima lirica riempiono l'aria di sinistri frastuoni di guerra:

(There was clang and clang of spear and shield,  
And clash and clash of hoof and heel ...  
Thus the ride of Sin).

non sono che i neri cavalieri di un peccato da esorcizzare, così remoto dalla libera coscienza espansa di Whitman. L'Adamo senza storia che, nella accezione emersoniana, procedeva linearmente verso la conquista dello spazio, veniva da lui riportato nei più lenti e tortuosi allambicchi del tempo e della storia, diventava una processione di « little men » i cui mitici giardini autoctoni si stendevano ancora « at impossible distances ».

Il secondo rifiuto, quello estetico, era un diretto corollario del rifiuto esistenziale. Se il verso, la rima, la strofa, la levigatezza formale, i « joyous numbers » insomma, erano serviti a contrabbandare la « lie » della sublimità esistenziale, la sua denuncia non poteva essere espressa « by dabbling much in rhyme »: la denuncia morale doveva diventare una denuncia anche estetica, e una medesima « anarchy » doveva investire sia la condizione dell'uomo, sia il modo stesso di rappresentarla. È difficile dire se in Crane la denuncia etica abbia avuto maggior peso di quella estetica, ma sulla base di certe sue insistenti affermazioni è assai probabile che la prima abbia spiritualmente configurato gli sviluppi della seconda. È certo, comunque, che l'«ethical sense» da lui attribuito alla poesia, fu sempre strettamente connesso alla « anarchy » esistenziale e teologica. Come dimostra un componimento che egli fu costretto a depennare da *The Black Riders*, ma che quattro anni più tardi ripresentò in *The War is Kind*<sup>13</sup>, Crane era perfettamente consapevole che la sua era una « tongue of wood », il

13. W. K. XVI: « There was a man with tongue of wood / Who essayed to sing, / And in truth it was lamentable. / But there was one who heard / The clip-clapper of his tongue of wood / And knew what the man / Wished to sing, / And with that the singer was content ».

cui « clip-clapper » era senz'altro « lamentable » per orecchi abituati alle perfette cadenze formali con le quali la « poetic gentility » rivestiva la sublimità esistenziale dell'uomo. Il personaggio che nell'apologo aveva capito « what the man wished to sing » era anzitutto lo stesso Crane (« My aim was to comprehend the thoughts about life in general »), il quale voleva esorcizzare, prima ancora di tradurli in episodi narrativi, le radici remote dell'isolamento e della violenza che pervadevano la sua visione dell'uomo.

La prima, e anche la più ossessiva e violenta, esorcizzazione che troviamo a monte della sua visione del mondo, da lui tradotta in termini non dissimili da quelli di *The Waste Land* di Eliot, è senz'altro quella delle dicotomie teologiche che Crane si portò dietro per tutta la vita<sup>14</sup>.

God fashioned the ship of the world carefully.  
 With the infinite skill of an All-Master  
 Made He the hull and the sails,  
 Held He the rudder  
 Ready for adjustment.  
 Erect stood He, scanning His work proudly.  
 Then—at fateful time—a wrong called,  
 And God turned, heeding.  
 Lo, the ship, at this opportunity, slipped slyly,  
 Making cunning noiseless travel down the ways.  
 So that, for ever rudderless, it went upon the seas  
 Going ridiculous voyages,  
 Making quaint progress,  
 Turning as with serious purpose  
 Before stupid winds.  
 And there were many in the sky  
 Who laughed at this thing. (B. R. VI)

14. DANIEL HOFFMAN, *op. cit.*, dedica quasi tutto il terzo capitolo, *War in Heaven*, alla possibile origine delle dicotomie religiose di Crane, attribuendole al contrasto tra il rigorismo metodista della madre e la più benigna visione religiosa del padre. Come dice il BERRYMAN (*op. cit.*, p. 74) « His father's had been warring with his mother's God in Crane's thought ».

Il destino del mondo e l'insignificanza dell'uomo, dominato da ostili e incuranti forze avverse, vengono qui da Crane riportati all'opera di un Dio distratto che un giorno forgì la nave del mondo « with infinite skill », poi se la lasciò sfuggire di mano « for ever rudderless... going ridiculous voyages... before stupid winds », ma al tempo stesso continuò ad esigere dall'uomo un torturante codice etico estraneo alla sua umanità e al suo cuore.

Lo « eternal fact of conflict » che ossessionò la fantasia di Crane non potrebbe essere più preciso: da una parte la processione dei « little men » che procedono alla cieca, anche essi « rudderless » come l'arca della creazione e anch'essi preda degli « stupid winds of change », e dall'altra una trascendenza indifferente e crudele<sup>15</sup> che con fulmini e minacce continua ad esigere una sublimità che essi non sono in grado di esprimere:

If there is a witness to my little life,  
To my tiny throes and struggles,  
He sees a fool;  
And it is not fine for gods to menace fools.

(B. R. XIII)

Il rumore di cozzo e di rissa che riempie il « vacant horizon » della prima raccolta poetica di Crane nasce da questa abissale disparità tra due opposti codici etici, il primo imposto da un « redoubtable god » sopra i « little men » da lui stesso creati, e il secondo quello dei « little men » i quali, pur nella loro dimezzata statura esistenziale, rifiutano il tradizionale « atonement » salvifico, soprattutto per la sproporzione tra i sacrifici che la trascendenza esige e l'astratta disumanizzazione che essa offre loro in ricambio:

Supposing that I should have the courage  
To let a red sword of virtue

15. Cfr. B. R. XXI: « There was, before me, / Mile upon mile / Of snow, ice, burning sand. / And yet I could look beyond all this / To a place of infinite beauty... ».

Plunge into my heart,  
 Letting to the weeds of the ground  
 My sinful blood,  
 What can you offer me?  
 A gardened castle?  
 A flowery kingdom? (B. R. XXX)

Di fronte a queste promesse trascendenti (il « gardened castle » fa pensare alle esclusive cittadelle incastellate delle « covenanted churches » americane), il poeta sembra preferire le sue « tiny throes and struggles » e persino la nuda creatura bestiale che all'inizio di *The Black Riders* divora il proprio cuore, perché il cuore è almeno interamente suo<sup>16</sup>. Il codice etico dei « little men » non è di strisciare nell'umiliazione in attesa di un'epifania che discenda dall'alto, quanto piuttosto di opporsi con coraggio al condizionamento trascendente del proprio destino:

Once I saw mountains angry  
 And ranged in battle-front.  
 Against them stood a little man;  
 Ay, he was no bigger than my finger ... (B. R. XXII)

Questa identificazione della trascendenza con le « angry mountains » che animisticamente fanno cerchio intorno all'uomo, il quale rifiuta che la « red sword of virtue » inaridisca la sua umanità, non hanno ovviamente la splendida qualità mitica e simbolica di altre « quests » americane verso la identificazione dell'assoluto, ma traduce benissimo il « crimson clash of war » (B. R. XVI) che Crane vede tra due etiche tra loro irriconciliabili.

Da notare tuttavia la qualità morale della forza con la quale il « little man, no bigger than my finger » si erge contro il rabbioso cerchio metafisico: anche se il suo tentativo fallisce, già

16. B. R. III: « In the desert / I saw a creature, naked, bestial, / Who, squatting upon the ground, / Held his heart in his hands, / And ate of it. / I said, "Is it good, friend?" / "It is bitter, bitter", he answered; / "But I like it / Because it is bitter, / And because it is my heart" ».

il coraggio di affrontare un « test » così ineguale, è una qualifica di splendida dignità morale. E qui tornano in mente non soltanto la « red badge of courage » di Henry Fleming, ma anche il « momento della verità » di tanti personaggi hemingwaiiani i quali, attraverso il coraggio di affrontare la morte, ottengono un salvacondotto di dignità altrimenti improponibile.

Ovviamente la denuncia del Dio teologico coinvolge per Crane una denuncia delle chiese istituzionali, le cui teologie<sup>17</sup> sono il duplicato razionale del « redoubtable God »:

Two or three angels  
 Came near to the earth.  
 They saw a fat church.  
 Little black streams of people  
 Came and went in continually.  
 And the angels were puzzled  
 To know why the people went thus,  
 And why they stayed so long within. (B. R. XXXII)

Di denuncia ancora più aspra verso le teologie e le omiletiche tradizionali sono due liriche nelle quali il fatto personale sembra gonfiare di ridondanza retorica anche l'abituale economia dell'apologo craniano:

Even the sky and the opulent sea,  
 The plains and the hills, aloof,  
 Hear the uproar of all these books.  
 But it is only a little ink more or less  
 What?  
 You define me God with these trinkets?  
 Can my misery meal on an ordered walking  
 of surpliced numskulls?  
 And a fanfare of lights?  
 Or even upon the measured pulpittings  
 of the familiar false and true?  
 Is this God?  
 Where, then, is hell?... (W. K. IV)

17. Si noti la violenza quasi icastica di W. K. X: « You tell me this is God? / I tell you this is a printed list, / A burning candle, and an ass ».

Assai più indiretta, ma anche più simbolicamente pregnante è l'immagine del tempio vuoto nel quale « a great and terrible bird » (forse il condor) guarda assente il povero cane inseguito e battuto che viene a morire a tradimento tra la fresca penombra dei pilastri:

A row of thick pillars  
 Consciously bracing for the weight  
 Of a vanished roof  
 The bronze light of sunset strikes through them,  
 And over a floor made for slow rites.  
 There is no sound of singing  
 But aloft, a great and terrible bird  
 Is watching a cur, beaten and cut,  
 That crawls to the cool shadows of the pillars  
 To die<sup>18</sup>.

Il « vacant horizon » lassù nell'aria e la « fat church » che sulla terra definisce Dio con « gingilli » retorici, il contrasto tra il « great and terrible bird » e il « beaten and cut cur »: sono questi i termini in cui si articola, in violente sinopsi, la denuncia religiosa di Crane.

Tuttavia nella stessa lirica in cui egli più aspramente sfida un certo tipo di divinità, cioè il « blustering God, / Stamping across the sky / With loud swagger », ecco apparire la prima rivelazione di una divinità completamente diversa, svestita della tremenda sublimità trascendente e il cui viso è questa volta ravvivato da « soft eys / Lit with infinite comprehension »:

Then the man went to another God —  
 The God of his inner thoughts.  
 And this one looked at him  
 With soft eyes  
 Lit with infinite comprehension,  
 And said, « My poor child! » (B. R. LI)

18. Tutt'ora inedita, in volume, la lirica è riportata da HOFFMAN, *op. cit.*, p. 78.

L'« ethical sense » che Crane attribuisce alla sua poesia si alimenta di questo contrasto di fondo tra la « directness » della denuncia contro una divinità che dalle nuvole minaccia l'uomo « as the lightning blasting a tree » (B. R. LIII), e la pregnante « indirectness » di un Dio che invece « whispers in the heart », benigno e amabile simbolo degli « inner thoughts » con i quali l'uomo reagisce alla violenza e all'isolamento dell'universo:

The livid lightnings flashed in the clouds;  
 The leaden thunders crashed.  
 A worshipper raised his arm.  
 « Harken! hearken! The voice of God! »  
 « Not so », said a man.  
 « The voice of God whispers in the heart  
 So softly  
 That the soul pauses,  
 Making no noise,  
 And strives for these melodies,  
 Distant, sighing, like faintest breath,  
 And all the being is still to hear ». (B. R. XXXIX)

Più controllato, perché meno suscettibile di diretta denuncia polemica e anche perché il sentito vi è in netta prevalenza sul pensato, è invece il modo con cui Crane traduce il « vacant horizon » della natura.

To the maiden  
 The sea was blue meadow,  
 Alive with little froth-people  
 Singing.  
 To the sailor, wrecked,  
 The sea was dead grey walls  
 Superlative in vacancy,  
 Upon which nevertheless at fateful time  
 Was written  
 The grim hatred of nature. (W. K. III)

Ma dove l'indifferenza della natura trova la sua coerente e quasi perfetta struttura di tematica e di linguaggio è in una

lirica rimasta inedita sino al 1928, forse la cosa migliore che Crane abbia scritto e certamente non inferiore al similare componimento della Dickinson <sup>19</sup>:

A man adrift on a slim spar  
 A horizon smaller than the rim of a bottle  
 Tented waves rearing lashy dark points  
 The near whine of froth in circles.  
   God is cold.

The incessant raise and swing of the sea  
 And growl after growl of crest  
 The sinkings, green, seething, endless  
 The upheaval half-completed.  
   God is cold.

A horizon smaller than a doomed assassin's cap,  
 Inky, surging tumults  
 A reeling, drunken sky and no sky  
 A pale hand sliding from a polished spar.  
   God is cold.

The puff of a coat imprisoning air:  
 A face kissing the water-death  
 A weary slow sway of a lost hand  
 And the sea, the moving sea, the sea.  
   God is cold.

Qui la zattera è certamente il superstite frammento della « ship of the world » che, in apertura di *The Black Riders*, Dio aveva distrattamente lasciato andare in mare « for ever rudderless », in preda agli « stupid winds ». Ormai il cerchio di solitudine si è saldato: l'uomo che abbandona la presa della zattera sotto un cielo che ha il marchio dell'ostilità e dell'assenza, è l'ultimo superstite di una creazione senza amore, per la quale il problema della vita e della morte ha il compatto colore di una raggelante indifferenza ontologica:

19. Cfr. « Two swimmers wrestled on the spar ».

A man said to the universe:  
 « Sir, I exist! »  
 « However », replied the universe,  
 « The fact has not created in me  
 A sense of obligation ». (W. K. XXI)

Di fronte al « vacant horizon... echoless, ignorant » ancora più irridente sembra il benigno e luminoso travestimento con il quale la natura romanticamente si presenta all'occhio dell'uomo:

Each small gleam was a voice,  
 A lantern voice —  
 In little songs of carmine, violet, green, gold.  
 A chorus of colours came over the water.  
 . . . . .  
 Small glowing pebbles  
 Thrown on the dark plane of evening  
 Sing good ballads of God  
 And eternity, with soul's rest.  
 Little priests, little holy fathers,  
 None can doubt the truth of your hymning,  
 When the marvellous chorus comes over the water,  
 Songs of carmine, violet, green, gold. (W. K. XXV)

Nessuno potrebbe dubitare della melodiosa innologia dei « little priests » o dei « little holy fathers », se dietro il « marvellous chorus » che viene dalle acque non si nascondesse

The incessant raise and swing of the sea  
 And growl after growl of crest...  
 A reeling drunken sky and no sky.

A chiudere ancor più il cerchio della « cluttered incoherency » con la quale l'uomo dà il nome di Dio al « vacant horizon » che lo circonda, si aggiunge la frustrazione dell'amore. Già prefigurato nel Dio degli « inner thoughts » la cui voce « whispers in the heart », è tuttavia nella sua accezione femminile che l'amore sembra essere per Crane una momentanea alternativa alla « limitless night » della condizione umana:

Should the wide world roll away,  
 Leaving black terror,  
 Limitless night,  
 Nor God, nor man, nor place to stand  
 Would be to me essential,  
 If thou and thy white arms were there,  
 And the fall to doom a long way. (B. R. X)

Talvolta la bellezza femminile sembra collocarsi, o almeno baluginare, in inaccessibili lontananze metafisiche-stilnoviste<sup>20</sup>, ma solitamente Crane rifugge da ogni celebrazione che collochi la donna in un cielo di tersa e astratta innocenza:

Places among the stars,  
 Soft gardens near the sun,  
 Keep your distant beauty;  
 Shed no beams upon my weak heart.  
 Since she is here  
 In a place of blackness,  
 Not your golden days  
 Nor your silver nights  
 Can call me to you.  
 Since she is here  
 In a place of blackness,  
 Here I stay and wait. (B. R. XXIII)

Qui non soltanto le sue bianche braccia sono in « a place of blackness », ma, superato il primo incantamento, la donna si riveste anch'essa di ambigui e minacciosi simboli che ribadiscono, invece di decantarla, la « vacancy » metafisica e talvolta finisce per diventare una specie di mantide religiosa assetata di sangue e di morte, ora superstite cenere di amori prezzolati, ora addirittura ghignante scheletro di corruzione con sinistri scintillanti occhi di rubino<sup>21</sup>.

Ma dove Crane sembra accumulare i simboli della distruttiva qualità incantatoria della donna è nella lirica XI di *The*

20. Cfr. B. R. XXI.

21. Cfr. *Intrigue* I.

*War is Kind*, nella quale la danzatrice si erge come miraggio di perversione peccaminosa davanti agli « hooded men, squat, dumb » che nel deserto diventano schiavi di una magia che rende « submissive » persino i serpenti che le danzano intorno al corpo sinuoso:

Before them, a woman  
 Moves to the blowing of shrill whistles  
 And distant thunder of drums,  
 While mystic things, sinuous, dull with terrible colour,  
 Sleepily fondle her body  
 Or move at her will, swishing stealthily over the sand.  
 . . . . .  
 The dignity of the accursèd;  
 The glory of slavery, despair, death,  
 Is in the dance of the whispering snakes (W. K. XI)

Questa qualità proteiforme dell'elemento femminile — ora colto nel simbolo materno delle « bianche braccia », ora in quello biblico-luciferino del serpente — tocca il suo limite di repellente ambiguità nell'ultimo dei *Three Poems*, nel quale la donna diventa « the eternal clown » di una umanità che si configura nella deformante immagine di un « dead dwarf » il cui ultimo atto è un « desperate comic palaver », mentre davanti a lui l'ideale femminile si trasforma in una pantomima di frustrazione perversa:

A naked woman and a dead dwarf;  
 Poor dwarf!  
 Reigning with foolish kings  
 And dying mid bells and wine  
 Ending with a desperate comic palaver  
 While before thee and after thee  
 Endures the eternal clown —  
 — The eternal clown —  
 A naked woman.

Qui le « bianche braccia » si sono trasformate nelle serpentine spirali di un elemento distruttivo, mentre l'amore fi-

nisce per diventare soltanto un breve momento d'estasi (« a little cry of a man to man ») che si lascia dietro deterministici ribadimenti di solitudine:

I heard thee laugh  
 And in this merriment  
 I defined the measure of my pain;  
 I knew that I was alone,  
 Alone with love,  
 Poor shivering love,  
 And he, little sprite,  
 Came to watch with me,  
 And at midnight  
 We were like two creatures by a dead camp-fire.  
 (*Intrigue*, VII)

Ma il trinomio « amore-solitudine-morte » trova la sua espressione più poeticamente riuscita, e anche la sua più abbreviata sinopsi tragica, in *The War is Kind* XIX:

The chatter of a death-demon from a tree-top.  
 Blood — blood and torn grass —  
 Had marked the rise of his agony —  
 This lone hunter.  
 The grey-green woods impassive  
 Had watched the threshing of his limbs.  
 A canoe with flashing paddle,  
 A girl with soft searching eyes,  
 A call: « John! »  
 . . . . .  
 Come, arise, hunter!

La scena suggerisce violenza da una parte (« blood and torn grass... the threshing of his limbs ») e disperata solitudine dall'altra (« a girl with soft searching eyes »), entrambe marcate dalla crudele indifferenza della natura (« the grey-green woods impassive ») di fronte all'agonia del « lone hunter ». La « torn grass » è insieme il luogo di una violenta consumazione fisica e il luogo di una solitaria agonia; il predatore, il

« lone hunter », si è trasformato in vittima: è solo nel momento della identità fisica ed è solo nel momento della morte, quando lo colpisce il demone che troneggia sopra gli impassibili boschi che ambigualmente hanno i colori della distruzione e della vita (« grey-green »).

Che la ricerca poetica di Crane si svolga a monte della sua narrativa lo dimostrano anche gli scarsi accenni di riferimento sociale. Crane non ha mai proposto né panacee sociali né credi riformistici nemmeno nei suoi romanzi più dichiaratamente naturalistici, quali *Maggie* (1893) e *George's Mother* (1898) e tanto meno avrebbe potuto farlo in una poesia che voleva essere un'esperienza estetica di natura metafisica e religiosa. Ecco perché i due o tre componimenti di denuncia sociale che si trovano in *The War is Kind* sono tra le cose più piatte che egli abbia scritto, dalla prosaica cantilena — in bilico tra Whitman e Sandburg — di *A newspaper is a collection of half-injustices*<sup>22</sup>, alla scontata tipologia del magnate americano in *The successful man has thrust himself*<sup>23</sup>, sino alla populistica invettiva di *The impact of a dollar upon the heart*<sup>24</sup>, nei quali il realismo verbale è tanto più aggressivo quanto più alieno da qualsiasi partecipazione emotiva, un cliché di scontata satira sociale non trasferito sul piano del necessario equilibrio tra il sentito e il pensato, tra le emozioni e le idee.

Ma la poesia, intesa come ricerca a monte del « mere episode » narrativo, spiega anche la diversa qualità del determinismo che caratterizza la visione dell'uomo e del mondo in Crane: mentre nella dinamica dell'episodio narrativo assistiamo al tentativo, più o meno riuscito, da parte dell'individuo di rompere il cerchio di solitudine e di violenza che lo circonda (ecco Henry Fleming e i superstiti di *The Open Boat*), i « little men » della sua poesia si ergono tutti contro

22. W. K. XII.

23. W. K. XVII.

24. W. K. XX.

le « angry mountains » della trascendenza crudele (B. R. XXII), ma finiscono per ripiombare dentro il proprio cerchio d'ombra, dentro un orizzonte « smaller than a doomed assassin's cap ». La « red badge of courage » impugnata da Henry Fleming è la stessa dell'uomo senza nome che in *The Black Riders* cerca di trovare una nuova strada di scampo, ma il risultato è completamente diverso, epifanico quello di *The Red Badge*, disperato quello dei versi:

There was one who sought a new road.  
 He went into direful thickets,  
 And ultimately he died thus, alone;  
 But they said he had courage. (B. R. XVII)

Dietro i suoi tentativi individuali di scoprire una nuova epifania c'è sempre « a pale hand sliding from a polished spar », il « weary slow sway of a lost hand ».

Tuttavia, anche nei versi Crane ci fa balenare uno spiraglio catartico, sia pure assai diverso da quello della prosa: mentre l'individuo fallisce nel tentativo di rompere il cerchio, e dove persino l'amore ha il marchio della precarietà e della distruzione, l'umanità nel suo insieme può sperare finalmente di trovare una sua epifania collettiva.

When a people reach the top of a hill,  
 Then does God lean toward them,  
 Shortens tongues and lengthens arms.  
 A vision of their dead comes to the weak.  
 The moon shall not be too old  
 Before the new battalions rise,  
 Blue battalions.

Mistakes and virtues will be trampled deep.  
 A church and a thief shall fall together.  
 A sword will come at the bidding of the eyeless,  
 The God-led, turning only to beckon,  
 Swinging a creed like a censer  
 At the head of the new battalions,  
 Blue battalions (W. K. XXVII)

La cima della « mighty hill » è quella che il singolo uomo aveva scalato soltanto per scorgere i « giardini » della Terra Promessa stendersi ancora « at impossible distances »<sup>25</sup>; ma quando ad arrivare lassù sarà l'umanità intera, allora un nuovo Dio — quello degli « inner thoughts » — metterà fine alle querule teologie della tradizione (« shortens tongues ») e protenderà finalmente le braccia dell'amore verso i « little men », i quali prenderanno sollievo e forza anche dalla visione dei morti, cioè dal sacrificio di coloro che per generazioni hanno oscuramente lottato per una umanità nuova.

L'ultimo scontro apocalittico, nel quale « mistakes and virtues will be trampled deep », avrà questa volta per protagonisti i « new battalions », cioè insieme i reprobì e gli eletti delle spartizioni teologiche (« Men born of wrong, men born of right »), finalmente uguali innanzi al Dio degli « inner thoughts », tutti « swinging a creed like a censer » perché finalmente a guidarli non sarà una legge estranea, ma l'impulso naturale della solidarietà e dell'amore. L'intravvista epifania avrà anch'essa luogo in un sinistro cozzo di guerra, tuttavia non più scatenata da una divinità vendicatrice « as the lightning blasting a tree », bensì permessa da un dolente Dio per il quale la sofferenza è come il balsamo stesso della catarsi:

The clang of swords is Thy wisdom,  
 The wounded make gestures like thy Son's;  
 The feet of mad horses is one part —  
 Ay, another is the hand of a mother on the brow of a  
 [youth.  
 Then, swift as they charge through a shadow,  
 The men of the new battalions,  
 Blue battalions —  
 God lead them high, God lead them far,

25. Cfr. B. R. XXVI: « There was set before me a mighty hill, / And long days I climbed / Through regions of snow. / When I had before me the summit-view, / It seemed that my labour / Had been to see gardens / Lying at impossible distances ».



sua anomalia storica, sostenuto piuttosto ambigualmente da Amy Lowell per la quale Crane non avrebbe avuto né progenitori né eredi: « A man without a period... He sprang from practically nowhere, and he has left us only the most isolated of descendants. There were forerunners of his type of verse, but he had never heard of them... So short a time as twelve years after his death, a type of poetry extremely like his came into being. By all rights he should have been its direct parent, but he was not... »<sup>28</sup>). Alla Lowell interessava ovviamente tenere a debita distanza dal proprio Imagismo un poeta che in effetti aveva anticipato la « economy of phrasing, lightness and verve of style that the Imagists claimed was a particular virtue of their art »<sup>29</sup>. Insistendo sull'immagine di un Crane « isolato » Amy Lowell riteneva di aver definitivamente risolto il problema della originalità storica dell'Imagismo.

Ma l'espressione « He sprang from practically nowhere » faceva pensare anche ad un isolamento ulteriore, cioè nei riguardi della tradizione poetica americana a lui antecedente o contemporanea, isolamento già praticamente negato dal recensore del 1896 quando parlava della poesia di Crane come di « a condensed Whitman or an amplified Emily Dickinson », suggerendo così una specie di approssimativa « via media » tra la « terseness » dell'una e la « formlessness » dell'altro.

In effetti Crane conobbe assai poco di Whitman e della Dickinson: del primo non sappiamo con certezza nemmeno se abbia letto, in tutto o in parte, *Leaves of Grass*, mentre della seconda gli unici versi che egli conobbe furono probabilmente quelli che Howells gli lesse ad alta voce in una memorabile notte del 1893, troppo poco comunque per stabilire parentele che probabilmente ci furono, ma che rimasero sempre allo stato volatile, cioè più allo stadio di sensazioni e di risposte poeticamente analoghe ad una comune situazione culturale

28. *Introduzione* citata.

29. GREGORY e ZATURENSKA, *op. cit.*, p. 135.

e poetica che per via di dirette derivazioni ed influenze letterarie.

Qui il problema, che quasi in eguale misura coinvolge sia la prosa che la poesia di Crane, è piuttosto quello della sua elusiva ricettività anche di fronte ai modelli da lui stesso riconosciuti e proclamati. « Certi influssi che in lui si direbbero indiscutibili e acquisiti — scrive Sergio Perosa a proposito della sua narrativa — risultano troppo spesso tardivi: conosciuti e apprezzati, cioè, *post factum*, dopo la stesura delle opere che dovrebbero presumibilmente influenzare »<sup>30</sup>. Questo spiega, ad esempio, perché il suo esordio narrativo con *Maggie* — pubblicato nel 1893, ma scritto almeno due anni prima, ai tempi della Syracuse University — pur giocando ampiamente sui principi naturalistici del determinismo ambientale e della ereditarietà fisiologica, era già un'originale apertura verso il metodo della presentazione diretta, nel quale il ruolo degli intrecci veniva genialmente sostituito da un abilissimo montaggio di impressioni sensoriali e di tocchi cromatici, e tradotto con una scrittura evocativa ch'era strumento già quasi perfetto per rappresentare il reale, tramite il gioco indiretto delle percezioni. Ecco perché il vero Crane è più in *Maggie* e in *The Red Badge* che in *George's Mother*; più cioè in quell'istintivo impressionismo che precedeva ogni formulazione estetica che nell'evidente adesione ai precedetti naturalistici (interesse documentaristico e denuncia sociale) che egli deliberatamente si propose in *George's Mother*; più, insomma, al momento in cui contraddiceva la teoria che al momento in cui dichiarava di farla propria.

Non diversamente è avvenuto per la poesia nella quale la pratica del poetare ha preceduto, ancora più chiaramente che in prosa, ogni formulazione di poetica. Crane cominciò a scrivere versi alla luce di una semplice « estetica negativa », cioè rifiutando radicalmente quella, stanca ed arcaica, che allora an-

30. SERGIO PEROSA, *Le Vie della Narrativa Americana*, Milano 1956, p. 127.

dava sotto il nome di « poetic gentility ». Ma il rifiuto dei « joyous numbers » che esaltavano « our lives sublime... by dabbling much in rhyme » poneva Crane sulla stessa linea del rinnovamento poetico di Whitman e della Dickinson, sia pure al modo elusivo di uno scrittore il quale, dotato di una straordinaria percezione intuitiva, era portato a trasformare anche i precetti di una poetica in un'originale espansione della propria sensibilità. Anche in poesia, Crane sembra spuntare dal nulla e non avere progenitori né eredi, eppure istintivamente si colloca all'incrocio più pregnante di una continuità culturale e poetica, sicché sembra aver ragione la Lowell quando, a dispetto delle sue stesse premesse, parla di Crane come di un « marvellous boy, potentially a genius, historically an important link in the chain of American poetry ».

Il secondo problema riguarda la sua presunta « indifferenze to craft ». Rifiutando gli strumenti della poesia tradizionale (rima, stanza, metro) e partendo da un'estetica puramente negativa, Crane si vide costretto a cercare empiricamente una forma dopo l'altra, affidandosi alla stessa istintiva genialità che lo aveva sostenuto nell'invenzione del linguaggio per la sua narrativa. L'acquisizione di una adeguata tecnica poetica fu in lui un frutto di lenta maturazione, avvenuta tra esitazioni e incertezze che hanno spesso lasciato un segno pesante sulla pagina scritta, specialmente là dove il tono di violenta denuncia teologico-religiosa non consentiva esperienze e stati d'animo da rappresentare, ma soltanto smascheramenti iconoclasti ed equazioni logiche senza incognite immaginative<sup>31</sup>. D'altra parte, per esporre ed esercitare i suoi « thoughts about life in general » Crane dovette, quasi necessariamente, ricorrere ad un brevissimo *plot* narrativo in forma di apologo, nel quale si contendevano il campo, con cruda « directness » allegorica, due opposte idee dialettiche, invano travestite in personaggi i quali, per essere tutti « faceless » e « nameless », rappresentavano assai più una astratta condizione da « everyman » che il modulato risultato

31. Cfr. in modo particolare B. R. XXIV, XL, XLVII, XLVIII, L.

di una esperienza individuale. È pur vero che, come scelta empirica, il metodo dell'allegoria e della parabola era assai meno inadeguato di quanto possa sembrare oggi, dopo le esperienze poetiche del 900, ma rimane il fatto piuttosto singolare di uno scrittore il quale, pur capace di una organizzazione narrativa così duttile quale quella di *The Red Badge* e dotato di un superbo controllo del linguaggio e del ritmo, si sia prodotto in secche e crude parafrasi di pensiero, privandosi delle risorse « indirette » della sua straordinaria capacità metaforica e sensoria. In molti casi l'estrema semplicità di struttura e di linguaggio delle sue liriche può anche far pensare alla Dickinson, ma in effetti la « terseness » dickinsoniana, così ricca d'intensa partecipazione emotiva, è qualcosa di completamente diverso dalle stringate sinopsi allegoriche di Crane, le cui violente iconoclastie sono degli aridi scontri dialettici o, anche, delle esorcizzazioni logiche alle quali manca quasi del tutto il duttile scandaglio della metafora e del simbolo.

Come dalla cruda « directness » della allegoria Crane sia poi passato a forme più indirette e complesse per rappresentare una totalità d'esperienza costituisce uno dei punti più rivelatori della sua poesia. È un peccato che non si possa ricostruire una precisa cronologia delle sue liriche, ma c'è un momento essenziale in cui di solito avviene il trapasso tra la « directness » dell'apologo e la « indirectness » del simbolo: Crane usò prevalentemente la prima per le equazioni senza incognite delle sue denunce, ma si affidò alle più complesse strutture del secondo — e persino alla riesumazione delle forme tradizionali della stanza e del « refrain » — quando volle scandagliare le incognite imaginative di una possibile catarsi spirituale: la parabola per il rifiuto, e il simbolo per l'epifania. In effetti quando riesce a tenere controluce l'elemento narrativo, quando non ci dice soltanto quello che rifiuta, ma soprattutto quello che egli sente di fronte alle tensioni drammatiche a cui sottopone lo stato di solitudine e di conflitto tra l'uomo e l'universo, allora le risorse metaforiche della sua splendida percezione sensoria diventano davvero l'essenza strutturale dei suoi

versi. È allora che la « directness » della denuncia religiosa, l'iconoclastia verso gli idoli del passato si trasformano nella dolente metafora di un mondo immaginario nel quale la solitudine è il simbolo portante intorno al quale si raggrupmano, in splendida coerenza intuitiva, percezioni e linguaggio, stile e struttura poetica. In altre parole, quando Crane riesce ad evitare il « clip-clapper » del conflitto teologico e a fare dello « eternal fact of conflict » il clima di una dolente esperienza nella quale l'isolamento dell'uomo è la condizione stessa di tutta la vita, allora egli sa trovare anche per i suoi versi una struttura e un linguaggio che non sono inferiori a quelli delle « amplifications » narrative.

Da *God fashioned the ship of the world carefully* (B.R. VI) a *Do not weep, maiden, for the war is kind* (W.K. 1), da *I explain the silvered passing of a ship at night* (W.K., VI) a *The chatter of a death-demon from a tree-top* (W.K. XIX) sino a *When a people reach the top of a hill* (W.K. XXVII) e alla stupenda *A Man adrift on a slim spar*, dalle fisse equazioni dell'allegoria si passa via via alle più complesse incognite del simbolo, dal « clip-clapper » ideologico alla percezione dell'esperienza totale. Quando da certe sinopsi logiche di *The Black Riders* si passa alle strutture più complesse e mature di *The War is Kind* o al primo dei *Three Poems* (*A man adrift on a slim spar*), è segno che il primo empirismo ha ceduto il posto ad una originale padronanza del mezzo estetico, ad un controllo quasi perfetto del linguaggio e del ritmo.

Per questo, alla riserva di accettare incondizionatamente l'immagine critica di Crane come di « a condensed Whitman or an amplified Emily Dickinson » si accompagna quella di accettare le etichette con le quali di volta in volta si è tentato di catalogare la sua poesia all'insegna dei maggiori movimenti poetici a cavallo tra 800 e 900, il Decadentismo, il Simbolismo e l'Imagismo.

A favore del Simbolismo gioca il fatto che fu Crane stesso a chiamarsi simbolista, anche se in effetti questa sua autoclassificazione ha un peso assai minore del suo professato realismo

alla Howells, realismo che nelle sue mani si trasformò in qualcosa di completamente diverso dai modelli originari. Certamente il suo rifiuto della « poetic gentility » assomiglia per molti aspetti al dotto e sofisticato attacco dei Simbolisti contro il formalismo poetico, ma le somiglianze finiscono qui: come nella prosa, anche nella poesia di Crane c'è un po' di tutto, una anticipazione della tecnica simbolista e imagista e persino del « correlativo oggettivo » eliotiano, ma si tratta di assimilazioni e di anticipazioni istintive, completamente al di fuori di una qualsiasi formulazione di poetica. Il suo stesso rifiuto della poesia tradizionale non avvenne sulla scia di astratti paradigmi di poetica, ma pragmaticamente, alla luce dello « ethical sense » che egli attribuiva alla sua nuova esperienza estetica, quando cioè egli avvertì che i suoi pensieri « about life in general » non potevano essere espressi nelle forme con cui la « poetic gentility » traduceva la sua arcaica « sublimitas » esistenziale. Questo potrebbe spiegare perché certe componenti simboliche delle sue liriche più mature non riflettono il rarefatto e autonomo universo immaginativo dei Simbolisti e neppure la statica qualità delle soluzioni imagiste, ma si avvicinano piuttosto alla corposa consistenza dei « correlativi oggettivi » di Eliot. La sua visione del mondo, come di un « reptile-swarming place, peopled with grimaces » o come di un deserto abitato da nude creature bestiali « squatting upon the ground » anticipa di almeno due decenni i lividi deserti ontologici di *The Waste Land*.

Ci si domanda piuttosto perché la poesia di Crane, pur così in anticipo sui tempi, sia potuta apparire come un fenomeno anomalo nello sviluppo della tradizione poetica americana, quando invece aveva tutte le qualità per essere l'essenziale anello di trapasso tra il rinnovamento poetico di Whitman e della Dickinson e la nuova poesia del Novecento.

La ragione è piuttosto semplice: le « enormous repudiations » di cui parla H.G. Wells<sup>32</sup> apparvero troppo presto e

32. H. G. WELLS, *Stephen Crane from an English Standpoint* in *North American Review*, agosto 1900.

investivano troppo radicalmente il contenuto, lo stile e la struttura della poesia tradizionale per non apparire l'estravaganza formale di uno scrittore, la cui fama letteraria era affidata ad opere di narrativa; i suoi versi furono presto dimenticati dopo la morte (1900) e quando la critica riprese in mano non soltanto *The Black Riders* e *The War is Kind*, ma soprattutto un certo numero d'inediti che sono tra le sue cose più mature e più valide<sup>33</sup>, la poesia del 900 aveva già imboccato una strada diversa. Tuttavia per vedere in che misura egli ne sia stato un « forerunner », invece di affidarsi al giudizio interessato della Lowell basterebbe studiare quanto di Crane sia silenziosamente filtrato nei *Few Dont's* di Ezra Pound. Certamente in una necessaria prospettiva storica, la linea di sviluppo della tradizione poetica americana da Whitman e dalla Dickinson sino a Pound e Eliot non passa per William Vaughan Moody, per James Riley o per Richard Hovey, quanto piuttosto attraverso questo « isolato » di genio il quale, partendo da un radicale rifiuto della stanca poetica tradizionale e pur con risultati che furono talvolta sporadici e discontinui, passò di mano alla successiva generazione poetica certi acquisti che nel secondo decennio del 900 avrebbero trovato una nuova originale struttura di tecnica e di linguaggio. Pur nella sua elusiva ricettività delle influenze poetiche che sembravano essere da lui avvertite per istinto e, quindi, sparire senza lasciare traccia, Crane è stato il solitario filtro decantatore attraverso il quale le novità poetiche dell'800 americano si sono saldate, in continuità di tradizione, con quelle del 900. Il suo è stato un fenomeno tipicamente americano di inserirsi in una tradizione negandola.

PIETRO SPINUCCI

33. I *Three Poems*, che comprendono *A man adrift on a slim spar*, furono scoperti soltanto nel 1928 e pubblicati l'anno seguente in *The Bookman*, aprile 1929.