

LA POESIA DI SIDNEY LANIER

La posizione di Sidney Lanier nella storia della letteratura americana è quella di un isolato, di un solitario sperimentalista, quasi un alchimista intento a distillare i frutti delle sue esperienze musicali e dei suoi studi di fisica e biologia in versi di raffinata fattura, in immagini e suoni senza significato; un poeta che, nel momento in cui visse, tra il morente romanticismo e il nascere della nuova poesia con Whitman, e della prosa del realismo e naturalismo, rappresenta meglio il momento di crisi che non quello di superamento e di rinascita.

Egli è stato, di volta in volta, e per brevi periodi, esaltato (da un contemporaneo come il « Sir Galahad of American Literature », e dal biografo Starke: « Lanier, like Whitman, we shall call national »); disprezzato (« lacking in critical intelligence and dignity ») e rivalutato (da Leary, nel '47, che lo sente « unequivocally within the main current of American Poetry »); indicato come « ancestor of antirealism » in America e come « America's great impressionistic poet »; e poi ancora quasi completamente dimenticato¹.

Poche, in Italia, le traduzioni, e dalla critica italiana raramente citato: Cambon, nel suo *Tematica e sviluppo della poesia americana*, lo menziona di sfuggita accomuniandolo a Poe, ed estendendo a lui, senza particolari ragioni, ci sembra,

1. Vedi TH. W. HIGGINSON, « Lanier » in *Contemporaries*, Boston, Houghton Mifflin Co., 1894, pp. 85-101; A. H. STARKE, *Sidney Lanier: a biographical and critical study*, Chapel Hill, U.N.C. Press, 1933, p. 5; J. C. RANSOM, « Hearts and Heads » in *American Review*, II, Mar. 1934, pp. 554-571; L. LEARY, « The Forlorn Hope of Sidney Lanier », in *South Atlantic Quarterly*, XLVI, 1974, pp. 263-271; R. E. SPILLER, « Sidney Lanier, ancestor of anti-realism », in *Saturday Review of Literature*, XXXI, 1948, pp. 6-24; CH. S. LENHART, *Musical Influence on American Poetry*, Athens, U. Georgia Press, 1956.

quel senso di terrore dello spazio in cui egli vede un tema caratteristico del poeta americano². Lanier resta, nel complesso, un poeta poco letto di cui si conoscono pochi brani, e non dei più significativi, in antologia: poesie giovanili in cui l'ingenuo entusiasmo sentimentale si presta quanto mai ad essere demolito, o altre in cui l'esuberanza del musicista invita il lettore di oggi ad un atteggiamento di derisione³.

E' vero che molte poesie di Lanier abbondano di concetti astratti sovente nebulosi, che l'uso di personificazioni vi è spesso esagerato, che la problematica vi suona frequentemente retorica; e che le soluzioni che egli propone sembrano affrettate, disordinate e talvolta contraddittorie. Ed è anche vero che la sua passione per la musica non sempre gli fu d'aiuto nella sua attività di poeta, e che anzi molte volte lo indusse a perseguire, in poesia, goffe analogie musicali sovrabbondanti e contorte.

Ma la musica offrì anche allo stanco reduce della guerra civile, eroe di una causa persa, professore senza allievi, avvocato senza passione per le leggi, letterato agonizzante nello squallore del paesaggio culturale del Sud del dopoguerra, la possibilità di evadere verso le città del Nord, dove l'orchestra di Hamerick lo accolse come flauto solista risolvendo, sia pure parzialmente e per pochi anni, il tragico problema finanziario; e soprattutto gli fornì, nel quotidiano esercizio, e nella consuetudine al suo linguaggio, la familiarità con una forma organica da cui egli apprese molto.

* * *

2. G. CAMBON, *Tematica e sviluppo della poesia americana*, Roma, ed. Storia e Letteratura, 1956, p. 6.

3. Vedi a proposito l'infelice scelta fatta da BROOKS e WARREN in *Understanding Poetry*, H. Holt & Co., N. Y., 1938, pp. 442-445, dove si commenta « My Two Springs », una poesia disordinata e poco soddisfacente: « The poem lacks imagery that is truly functional and expressive ... and the poet by his use of imagery is trying to force a reaction on the reader that is not justified by his material ».

Contrariamente a quanto affermato da Warren (« Lanier has only a doubtful importance for us. What he had to say has been said by better men in a better way »)⁴, si riscontra nelle sue poesie una esigenza di superamento nei confronti di certo piatto poetare allora in voga in America, e un rispecchiare ed anticipare insieme i bisogni spirituali e le esigenze espressive di una nazione e di un'epoca.

Il continuo teorizzare di Lanier ha annoiato, ma non c'è bisogno di arrivare agli estremi di Warren che afferma che Lanier era « without a thought of his own »⁵. A causa di quell'ansia di conoscere e comporre in una unità armonica tutte le attività dello spirito e gli aspetti della natura che egli sentì con ingenua sincerità sin dai suoi primi contatti col mondo della cultura, avveniva spesso che le formulazioni teoriche precedessero la poesia o vi s'inserissero di forza, mentre d'altra parte esse venivano a rafforzare tendenze personali ed istintive intuizioni. Questo è vero per le teorie romantiche che dominano tutta la prima produzione di Lanier; come per i tentativi di fissare e perseguire le relazioni della musica con la poesia, di interpretare simbolicamente la natura e di sublimare il potere della parola, che sono alla base della sua migliore produzione ed anche i motivi dominanti del suo più proprio mondo poetico.

Lanier non si sottrasse a nessuno dei problemi del suo tempo e dedicò tutta la sua breve vita alla formulazione delle sue teorie. Preparò con cura e dedizione le lezioni alla Johns Hopkins University su « Shakespeare and his Fore-runners » e « The English Novel »; condusse con passione esperimenti in laboratorio i cui risultati furono raccolti in « The Physics of Music » tra i saggi: « Music and Poetry: essays upon some aspects and inter-relations of the two arts », e si articolano poi in « The Science of English Verse ».

4. R. P. WARREN, « The Blind Poet, Sidney Lanier », in *American Review*, Nov. 1933, p. 31.

5. *Ibidem*.

Le sue opinioni di critico letterario, di uomo del suo tempo dibattuto tra scienza, fede e dubbio, fra idealismo e materialismo, tra civiltà industriale ed economia agricola, e le entusiastiche asserzioni dello studioso alla scoperta di una base scientifica per le sue teorie, sono perlomeno coerenti se interpretate sullo sfondo delle sue letture (Carlyle e Novalis, i poeti ed i critici Elisabettiani), e viste come il prodotto di tanti fattori congiunti: la consuetudine alla musica, la passione per le scienze, la sinestesia allora in voga come riscoperta delle infinite analogie intersensoriali; quando non sono, come nel caso della « *Science of English Verse* », addirittura pregevoli o perlomeno stimolanti⁶. Egli oscillava tra i lirici Elisabettiani ed i « metafisici » del XVII secolo da una parte, e la seconda generazione romantica dall'altra, tralasciando completamente il razionalismo del XVIII secolo. La sua ammirazione andava a Keats e Spenser, a Shakespeare, Herbert e Novalis; aveva fatto letture accurate delle controversie elisabettiane-aristoteliche sulla natura e il fine della poesia: Gibson, Sidney e Puttenham.

Imbevuto della religione elisabettiana dell'arte, non era stato educato a trattare le idee come componenti di filosofie sistematiche, nella tradizione del razionalismo, né come schiave dell'emozione, nella tradizione del romanticismo; ma aveva imparato dai « metafisici » teorie del linguaggio come organismo, della poesia come vita, e ne aveva ereditato il gusto dell'ambiguità.

Il linguaggio è per lui « a mysterious cypher », « a key to a superior reality »; il poeta è un creatore (poietes), « rhythmizing chaos, weaving patterns of tune, of rhythm, of meaning upon the wool of things »⁷.

6. Il successo della « *Science of English Verse* », dice Lenhart in *Musical Influence on American Poetry*, cit., p. 265, può essere calcolato dall'approvazione che ha suscitato da parte dei prosodisti moderni, dal 1880 in poi; tra gli altri E.C. Stedman, Julie P. Dabney, H. M. Alden, T. S. Osmond, Egerton Smith, G. W. Allen e J. Collins.

7. *The Centennial Edition of the Works of Sidney Lanier*, Baltimore, the Johns Hopkins Press, 1945, III, p. 324. Tutte le citazioni dall'opera di

Il poeta sta «between the flame of chaos and the ice of form and converts this hell of antagonism into the heaven of art»⁸. Lanier, che soffrì sinceramente il problema della mente sfidata ad acclimatarsi in un mondo sconvolto dalla scienza, tentò di conciliare gli opposti in una ottimistica teoria dove il male diventa il necessario contrapposto del bene, la forma del caos, l'amore dell'egoismo, una teoria che ben s'inquadra nell'ottimismo cosmico che gli Americani del suo tempo vollero adottare come conseguenza della teoria dell'evoluzionismo⁹.

Tutti i movimenti in natura risultano da questo antagonismo di forza, e dall'opposizione nasce il ritmo che oscilla così come «the shuttle of a loom» e «weaves a definite and comprehensible pattern into the otherwise chaotic fabric of things»¹⁰.

Di questo ritmo la musica è prototipo: essa include tutto perché tutto è governato da pulsazioni, movimento e cambiamento. La musica è simbolica di pura forma; i fenomeni musicali sono riflesso intellettuale di principi universali, dato che il ritmo, l'armonia, la melodia sono le più pure forme di movimento dell'universo. «Poetry is self-realization through sound in time and thought»¹¹.

Il principio di Lanier era che vi è una scienza come un'arte della musica, della poesia, della pittura, e la sua fede era che la scienza, mediante la quale noi conosciamo la natura è «quartermaster and commissary» alla poesia. L'esistenza

Lanier qui fatte rimandono a questa edizione completa di tutti i suoi scritti, poesia, prosa, romanzo e lettere, in 10 volumi. Solo alcuni appunti manoscritti scoperti troppo tardi per poter essere inclusi nella *Centennial*, furono pubblicati a parte da Anderson, che ne è il curatore, in «Lanier and Science: Addenda», citato più avanti.

8. *Works*, III, p. 344.

9. Vedi F. W. CONNER, *Cosmic Optimism: a study of the interpretation of evolution by American Poets from Emerson to Robinson*, Gainesville, U. Florida Press, 1944.

10. *Works*, II, p. 25.

11. *Works*, III, p. 32.

è « a congeries of forms », l'arte è « creation of forms »; la scienza è la conoscenza esatta, analitica del particolare, e l'arte la conoscenza sintetica e simbolica del tutto.

L'arte è un modo di conoscenza perché riunisce il reale e l'ideale; è sintesi di finito e infinito poiché ha un lato reale, finito, materiale ed uno ideale, ed è un movimento verso la sintesi di entrambi¹². « This is the art of the poet... to make miraculous joiners and proportions where none exist to the scientific eye... the procedure of the poet is precisely the opposite to that of the scientist, for the former joins together all which the latter's analytic fingers have pulled in sunder »¹³. In linguaggio critico moderno i principi di Lanier suonerebbero così: la logica scientifica è meccanica; le parti sono indipendenti; la loro relazione è additiva. La letteratura invece è organica e sintetica: essa trasforma tutte le cose in funzioni e dà significato, stabilisce relazioni; l'idea e la cosa non sono più in una relazione esterna, ma diventano interdipendenti nell'atto creativo.

Come suo compito particolare Lanier aveva scelto di essere uno scienziato nel campo della letteratura¹⁴. Sosteneva che si deve giungere ad apprezzare l'opera mediante l'analisi delle forme che appaiono nell'opera stessa; auspicava rigore e precisione scientifica negli studi letterari; vedeva « the beginning of a criticism which will work with at least the possibility of becoming a science, elevated above the caprices of irresponsible personal taste and resting upon the sure

12. *Works*, IV, p. 60; V, p. 43.

13. *Works*, III, p. 121.

14. La scienza, come continuo, fecondo processo di scoperta e generalizzazione, aveva affascinato Lanier già da giovanissimo; un impulso importante gli fu fornito dall'amicizia con J. Woodrow, un giovane inglese laureato a Heidelberg, che ebbe una cattedra di « Natural Science in connexion with Revelation » nel Seminario Presbiteriano di Columbia, S. C.; Woodrow divenne in seguito, nell'84, una figura di rilievo nazionale, dopo la pubblicazione della sua prolusione « Evolution ». Egli tentava di conciliare Religione e Scienza e insisteva che la Teologia è una scienza umana.

basis of observed facts »¹⁵. Fece sinceri sforzi per interpretare la letteratura da un punto di vista storico. Consigliava di studiare Chaucer e Shakespeare e di preferirli a Morris e Swinburne; nei suoi giudizi su poeti particolari fu spesso esatto¹⁶.

Egli rese chiaro, una volta per tutte, che la poesia non è soltanto un'arte scritta ma un'arte di suoni. I ritmi « standard » del verso, fatti di schemi di piedi tutti eguali, limitano lo scorrere del verso con le loro ripetizioni. Le sostituzioni di piedi che Poe aveva fatto e che tutti i poeti lirici tendono a fare non erano altro che gli sforzi dei poeti per scrivere nei termini della più lunga unità del verso invece che nella più ristretta unità del piede.

Egli vide e previde con i suoi stessi versi, la direzione della poesia moderna: versi fatti di schemi in continua variazione, che alla fine avrebbero avuto come risultato una sfida alla scansione metrica tradizionale e si sarebbero volti verso la maggiore libertà della musica e della prosa. In uno schema ritmico siffatto Lanier predisse che soltanto la misura musicale avrebbe potuto chiaramente segnare le varie unità di tempo.

Lanier criticò la civiltà industriale del Nord minacciata dalla sua stessa prosperità che può sradicare l'uomo dal contatto con la realtà più profonda, ed obiettò all'idea « yankee » del successo secolare suggerendo come sostituzione uno spirito d'amore: amore per l'uomo, e amore per il Cristo, il

15. *Works*, V, p. 80.

16. Si vedano anche certi brevissimi appunti su poeti contemporanei in cui la sua opinione si colora di umorismo: Swinburne: « He invited me to eat, the service was silver and gold, but no food therein save pepper and salt »; Emerson: « He asked me to stroll with him to Nowhere: and said many wise and beautiful things on the way »; William Morris: « He caught a crystal cup-ful of the yellow light of sunset, and persuading himself to dream it wine, drank it with a sort of smile »; Whitman: « Whitman is poetry's butcher. Huge raw collops splashed from the rump of poetry, and never mind gristle, is what Whitman feeds our souls with... Whitman's argument seems to be that because a prairie is wide, therefore debauchery is admirable, and because the Mississippi River is long, therefore every American is God ». *Works*, I, pp. 260-61.

migliore degli uomini; amore per la natura, dove Dio si manifesta, per l'arte ove tutto trova forma e ordine¹⁷. Respingeva l'idea del possesso per recuperare la realtà su un piano diverso, e voleva infondere nuova sostanza di valori poetici nella parola, per fare emergere, in una civiltà sconvolta dalla guerra, i lineamenti della sua spiritualità.

Lo stesso moralismo che vizia tutte le sue pagine, ed è così facilmente ironizzabile, va preso non come un ingenuo atteggiamento di « pruderie », ma nel senso psicologico che Ruskin intendeva: « ... unless you are suffused with that moral purpose which finds its largest expression in love, do not dare to muddle with beauty »¹⁸.

Nonostante i riferimenti alla scienza in tutte le pagine di Lanier siano così numerosi, non si può essere d'accordo con Graham quando afferma che fu la scienza a creare « the friction which brought the spark of life to his poetry... Without science he would have been merely the priggish optimistic rhymester »¹⁹.

Si deve piuttosto tornare ancora alla musica per penetrare nel mondo caratteristico di Lanier.

La particolare sensibilità alle possibilità musicali del verso è cosa comune ai poeti del Sud: Poe, Chivers, Timrod ne sono esempi, ma Lanier in particolare fu un musicista di professione, l'unico poeta di cui appaia traccia nella storia

17. « The Church is too hot, and Nothing is too cold. I find my proper temperature in Art. Art offers to me a method of adoring the sweet master Jesus Christ, the beautiful-souled One, without the straitness of a Creed which confines my genuflections, a Church which confines my limbs, and without the vacuity of the doubt which numbs them ». *Works*, I, p. 266.

18. *Works*, III, pp. 237-38.

19. Vedi PHILIP GRAHAM, « Lanier and Science », *American Literature*, IV, Nov., 1932, p. 290.

20. Le composizioni musicali di Lanier sono: « Sacred Melodies » per flauto, « Fieldlarks and Blackbirds » per flauto, « Swamp Robin » per flauto, « Danse des Moucherons » per flauto e pianoforte, « Longing » per flauto, « Wind-Song » per flauto; alcuni canti per voce e pianoforte: « The Song of Love and Death », « Love that Hath Us in the Net », « Little Ella », « My Life is Like a Summer Rose »; lasciò non finite una sinfonia con coro, una « Symphony of Life » e una « Symphony of the Plantation ».

della musica americana²⁰. Di lui Chase afferma che fu l'unico vero artista tra i musicisti americani del XIX secolo, l'unico cui si possa applicare il termine « genio »²¹.

Ma appunto perché della musica egli conobbe tutti i segreti essa non fu per lui una oziosa ninna nanna, bensì forma e organicità, l'opposto del caos. E infatti non si può e non si dovrebbe leggere le poesie di Lanier nello spirito che Spiller sembra suggerire come l'unico possibile, in abbandono all'impeto di una emozione che non può essere tradotta in esatti significati, perdendosi nella realtà di un eccitamento comunicato dalla musica del verso, mentre la realtà della nostra emozione si prende gioco dell'inadeguatezza del significato intellettuale²².

Né si può fermarsi all'osservazione di Leary che scriveva nel '47: « Lanier's words ran away with whatever thought had originally called them up, hypnotizing him by the rise and swell of their rhythm, by the « sweet » images they evoked »²³.

Il migliore e più paziente studio delle poesie di Lanier si trova forse in Lenhart che arriva a paragonare la tecnica di Lanier a quella del « pointillism », e dimostra la grande precisione nella scelta dei particolari che compongono le immagini e la logica conseguenza nell'articolarsi delle stesse.

La reputazione di Lanier presso quelli che ritengono che egli occupi un suo posto nella storia della poesia americana riposa su una dozzina di poesie al massimo, scritte tutte negli ultimi anni della sua vita, quando, dopo la decisione presa nel '73, « to try and live with a flute and a pen », egli viveva del suo lavoro come professore alla Johns Hopkins, e come solista di flauto nell'orchestra di Hamerick, nonché di numerosi prestiti di amici, e cercava di resistere alla malattia — la tisi contratta durante la prigionia in seguito alla

21. Vedi G. CHASE, *American's Music*, N.Y. Mc Graw-Hill Books Co., pp. 341-45.

22. SPILLER et al. *Literary History of the United States*, N. Y. Macmillan Co., 1953, p. 907.

23. L. LEARY, « The Forlorn Hope of Sidney Lanier », in *South Atlantic Quarterly*, XLVI, pp. 263-67.

guerra civile —, che ormai non gli dava pace né speranza.

L'irrequieto sperimentalismo del verseggiare di Lanier, che rimaneva nelle poesie giovanili asservito ai modelli di un romanticismo convenzionale, si trasforma lentamente in tecnica precisa di costruzione organica di poesie che presentano una formula eccezionale. L'uso del linguaggio è, nelle ultime e migliori poesie di Lanier, tutt'altro che « incontrollato »: anche se spesso il tono è ardente e gli accostamenti temerari, non c'è nulla di casuale e di fiacco²⁴.

Il poeta mette a profitto le potenzialità virtuali del linguaggio. Si tratta di poesia decisamente « centripeta », che conta su tutta la partecipazione soggettiva ed intima del lettore, in cui la descrizione si fa a volte così minutamente realistica da sfidare il termine « poesia », pur sempre esprimendosi nei suoni più musicali. Colori, sfumature, giochi di luce, odori si mescolano in una sovrabbondanza di immagini ricche, in un costante crearsi di metafore.

La sovrabbondanza dei particolari fa somigliare queste poesie ad arazzi in cui ogni angolo è minutamente elaborato e il disegno vi è così intricato che l'occhio fatica, da vicino, a seguire le linee principali ed a coglierne il pieno significato. Se a volte la ricchezza delle immagini fa pensare a Keats, altri versi di nuda semplicità fanno pensare a Frost; il gusto barocco si alterna all'attenzione sobria e distaccata di un naturalista.

Questo avviene già in « Corn », che si apre con un dettagliato paragone di boschi verdi e di caratteristiche umane, un confronto che si inverte prima che la strofa termini, dove è l'umano che viene descritto in termini di natura, e senza dubbio ha ragione Lenhart, quando vede in questo gusto dell'inversione tracce della tecnica del musicista.

Today the woods are trembling through and through
With shimmering forms, that flash before my view,
Then melt in green as dawn-stars melt in blue.

24. *L.H.U.S.*, *op. cit.*, p. 906.

The leaves that wave against my cheek caress
 Like women's hands; the embracing boughs express
 A subtlety of mighty tenderness;
 The copse-depths into little noises start,
 That sound anon like beatings of a heart,
 Anon like talk'twixt lips not far apart.
 The beach dreams balm, as a dreamer hums a song;
 Through that vague wafture, expirations strong
 Throb from young hickories breathing deep and long
 With stress and urgency bold of prisoned spring
 And ecstacy of burgeoning²⁵.

Si trovano qui immagini memorabili suggerite dalla scena naturale che viene colta in tutti i suoi particolari: l'immagine delle file di granturco come file di soldati spalla a spalla, e il capitano

... out of line one tall corn-captain stands
 Advanced beyond the foremost of his bands
 And waves his blades upon the very edge
 And hottest thicket of the battling hedge²⁶.

ma soprattutto si nota l'insistente presenza di un'immagine ossessionante, presente nel verbo « interlace », nel participio « inwoven », richiamata anche dall'uso di preposizioni come « into », « betwixt », « through and through ».

Where sky and leafage interlace
 So close the heaven of blue is seen
 Inwoven with a heaven of green²⁷,

che ci riporta alla fede di Lanier nelle corrispondenze ritmiche. La natura è una foresta di simboli, non qualcosa in cui cercare soltanto un'eco dei propri stati d'animo, ma un altro modo di esprimere l'umano in una coincidenza perfetta:

Yon old deserted Georgian hill
 Bares to the sun his piteous aged crest
 And seamy breast

25. *Works*, I, p. 34.

26. *Works*, I, p. 35.

By restless-hearted children left to die
 Untended there beneath the heedless sky,
 As barbarous folk expose their old to die²⁸.

Meglio ancora questo stile caratteristico si nota nei quattro « Hymns of the Marshes » che abbiamo, uniche poesie compiute tra le molte rimaste in istato di abbozzo, e che avrebbero dovuto appartenere a tre grandi gruppi di poesie della natura che Lanier aveva in progetto di comporre: « Hymns of the Marshes », « Hymns of the Fields », « Hymns of the Mountains ». Le quattro poesie « The Marshes of Glynn », « Individuality », « Marsh-Song, at Sunset », e « Sunrise », sono le poesie in cui Lanier, abbandonandosi alla scena della natura, attraverso il mezzo della parola che è musica, in spirito di amore, prende possesso della realtà. Questi versi chiedono al lettore uno sforzo enorme di partecipazione, per giungere ad un apprendimento completo di quanto è creato e suggerito dai versi singoli, una partecipazione che include l'uso dei cinque sensi, oltre che dell'immaginazione e dell'intelletto. Poesie in cui si ha un massimo dell'elemento sensoriale ed un massimo di carica affettiva ed un minimo dell'elemento logico, senza beninteso che esso venga mai rimosso, ché anzi una forte esperienza si comunica al lettore, creata dal rivelarsi delle idee, come dal contesto sensoriale ed affettivo stesso.

Nei « Marshes of Glynn » tutte le caratteristiche dello stile « inwoven » che è peculiare di Lanier sono rappresentate. Ogni angolo, ogni aspetto dell'impressione che un uomo riceve dalla palude è esplorato ed il grande simbolo della palude scivola lentamente entro il cuore del poeta sino a possederlo tutto, sino a che egli non teme più quello spazio senza limiti, sconosciuto, percorso dalle acque del mare al momento della marea.

Piena di complessi schemi ritmici, carica di allitterazioni,

27. *Works*, I, p. 35.

28. *Works*, I, p. 37.

la poesia ha una grande perfezione ritmica. I dattili legano i versi con innumerevoli sostituzioni di piedi e grande sottigliezza di gioco melodico; il frequente spostarsi degli accenti, le troncature iniziali ed il frequente mutare della quantità delle sillabe nel verso impediscono al ritmo di diventare monotono. Pochi versi hanno esattamente la stessa cadenza, ma il metro dà ad ogni verso una cadenza caratteristica e l'effetto totale è di cadenze « interlaced »:

Emerald twilights,
Virginal shy lights,
Wrought of the leaves to allure to the whisper of vows²⁹.

Perfetto l'adattamento dei ritmi e del colorito delle parole allo stato d'animo della poesia: quando si passa ad una idea filosofica, i versi, lenti, scorrono in lunghezza e pacatezza di suono: « And now from the vast of the Lord will the waters of sleep »³⁰, con un accurato distanziarsi di suoni vocalici, « Roll in on the souls of men »³¹, o nell'ultimo verso: « On the length and the breadth of the marvellous marshes of Glynn »³².

Il poeta procede verso la palude dal bosco, mentre il sole è ancora alto, e, nel bosco, le colonne di tronchi d'albero e la solitaria intimità lo guidano ad un pensiero di eremiti in preghiera:

Beautiful glooms, soft dusks in the noon-day fire
Wildwood privacies, closets of lone desire,
Chamber from chamber parted with wavering arras of leaves
Cells for the passionate pleasure of prayer to the soul
[that grieves
Pure with a sense of the passing of saints through
[the wood³³.

29. *Works*, I, p. 119.

30. *Works*, I, p. 122.

31. *Ibid.*

32. *Ibid.*

33. *Works*, I, pp. 119-120.

And the marsh is meshed with a million veins
 Like that as with rosy and silvery essences flow
 In the rose-and-silver evening glow³⁶.

L'impressione finale che il poeta lascia è quella del mare che si insinua nella palude, investendola con rivoli d'argento che riflettono l'ultimo rosato bagliore del sole. Poi le ali di un uccello diretto a nido risuonano nell'oscurità e nel silenzio, ed è notte.

Nell'insieme la poesia è un brano quieto e riflessivo, ma nonostante il tono ingannevole di calma c'è una qualità appassionata nei versi in cui la prima persona si inserisce, negli « oh » e nelle domande finali; ed i versi che inseriscono il muoversi delle acque si muovono velocemente essi stessi.

Lanier sfrutta qui il simbolo della marea montante ed in « Sunrise » quello del sorgere del sole, entrambe immagini primordiali dotate di non comune potenza evocatrice. Le immagini sono realizzate in se stesse come apparizioni pure sino a che esse si dissolvono nel simbolo che le include e le trascende, e non è certo di grande utilità cercare delle equivalenze: quercie = Spirito Santo, palude = condizione umana, marea = fusione del finito con l'infinito, per quanto ovvie esse si presentino, poiché, appunto in quanto ovvie, esse finiscono con l'impovertire l'irradiazione naturale dell'immagine-simbolo stessa³⁷.

Se i « Marshes of Glynn » si muovono in un tempo di ampio respiro con accelerazioni occasionali, in « Sunrise » il ritmo palpita più mosso, e, in qualche luogo, frenetico.

Strettissima è qui la collaborazione tra il ritmo semantico ed il ritmo metrico; massimo lo sfruttamento delle possibilità del linguaggio, anche a livello di semplice suggestività acustica. In una forte integrazione solidale di tutti gli elementi del contesto, le iterazioni a carattere emotivo, le anti-

36. *Works*, I, p. 121.

37. Vedi « Lanier as Poet » di Ch. Ed. Winfield Parks in *Essays on American Literature in Honor of Jay B. Hubbel*, Duke University Press, Durham, N.C., 1967, pp. 199-200.

To the bend of beauty the bow, or the hold of silence
[the string!

I fear me, I fear yon dome of diaphanous gleam
Will break as a bubble o'er-blown in a dream, —
If a bound of degree to this grace be laid,
Or a sound or a motion made⁴⁰.

I ritmi guizzano senza posa mentre il poeta cerca di catturare un momento così fugace, e gli andamenti ritmici conducono a particolari scelte linguistiche: così l'idea del sonno induce alla scelta di « drifting, sifting, sifting » come suoni onomatopeici di foglie mosse, in analogia tra il significato e l'articolazione linguistica. Al tono cullante che accompagna l'attesa si sostituisce un progressivo « crescendo » sino a che improvvisamente un'immagine nuova si introduce e sostiene la musica sino ad un nuovo decrescendo.

Now a dream of a flame through that dream of a flush
[is uprolled:
To the zenith ascending, a dome of undazzling gold
Is builded in shape as a bee-hive, from out of the sea⁴¹.

Abbiamo già detto che la struttura di « Sunrise » presenta tre voci che attengono l'arrivo del sole: la palude, il mare e l'anima del poeta. La poesia si articola poi in tre parti: prima dell'alba (i boschi, la palude ed il mare), dall'alba al sorgere del sole, ed infine l'apparire del sole stesso. Insieme alle foglie che sussurrano e alla palude che distilla silenzio, l'orecchio si tende nella aspettazione, in un momento di quiete immensa che è sospeso, conservato per più versi, in un tentativo di catturare la sensazione stessa dell'alba che sorge dal mare; poi il gufo è destato,

... the wild duck sails round the bend of the river
And a sailor unseen is hoisting a-peak,

40. *Works*, I, p. 147.

41. *Works*, I, p. 148.

For, list, down the inshore curve of the creek
How merrily flutters the sail ⁴².

E quando il sole giunge esso è salutato in termini di gioia pagana, e nei termini del significato che esso prende per un uomo che sta per morire; i suoi raggi sono descritti con gioia dionisiaca e in spirito di abbandono:

The wave-serrate sca-rim sinks, unjarring, unreeling,
Forever revealing, revealing, revealing,
Edgewise, bladewise, halfwise, wholewise, — 'tis done!
Good morrow, lord Sun!
With several voice, with ascription one,
The woods and the marsh and the sea and my soul
Unto thee, whence the glittering stream of all morrows
[doth roll
Cry good and past — good and most heavenly morrow,
[lord Sun ⁴³.

Se nei « Marshes of Glynn » il poeta giungeva al mare con la domanda di cosa circolava sotto le acque tranquille del sonno, di cosa si muoveva sotto le acque quando la marea montava, e la palude investita dal mare, piena di rivoli d'acqua, rifletteva la galassia moltiplicandola, e ogni goccia aveva in sé il segreto di tutto l'immenso cielo, qui è il sole, « Artisan born of purple », « Workman Heat », « Laborer Heat », « Artist », « Manifold One », che comunica l'illuminazione:

I am lit with the sun
Oh, never the mast-high run of the seas
Of traffic shall hide thee,
Never the hell-colored smoke of the factories
Hide thee,
Never the reek of the time's fen-politics
Hide thee,
And ever my heart through the night shall with knowledge
[abide thee,

42. *Ibid.*

43. *Works*, I, p. 148.

And ever by day shall my spirit as one that hath tried thee,
 Labor, at leisure, in art, — till yonder, beside thee
 My soul shall float, friend sun,
 The day being done ⁴⁴.

« Sunrise », assai pateticamente ed in chiave con il suo tema, fu scritta da Lanier febbricitante e morente. Pochi giorni dopo giunse la morte a coglierlo a soli trentanove anni.

Non si può essere d'accordo con quanti pensano che Lanier sia passato sulla scena della poesia americana senza alcun risultato di rilievo, senza alcun esito conclusivo.

In una lettera a Robert Bridges, G. M. Hopkins aveva commentato favorevolmente sulle « notions about poetical form » di Lanier e sui suoi versi, paragonandolo a Whitman e a Poe ⁴⁵.

Certamente l'opera di Lanier rappresenta una rottura con la moda del tempo perché è molto diversa da quella di Longfellow che consiste di nobili idee messe in piacevoli versi ed esprime una sfida altrettanto enfatica e veemente quanto quella di Whitman ⁴⁶. Si tratta però di un atteggiamento diverso perché Whitman si volgeva fuori di sé, verso il realismo, e Lanier si ripiegava su se stesso e sulla sua tecnica; e diverso è anche da quello di Poe, che aveva accentuato i valori estetici del sacrificio del contenuto intellettuale perché, per quanto sembri cullarsi nei suoi suoni, non dimentica mai quella ricerca di una verità valida per l'uomo che ne è la fonte ed il fine.

Sin dalle prime composizioni poetiche Lanier aveva teorizzato in versi sulla società, il lavoro, il benessere, il commercio, la scienza, e predicato il suo vangelo di amore, cercando di comunicare le sue idee in versi di grande armonia e musicalità e che si presentavano in forme originali; ma il ri-

44. *Works*, I, p. 149.

45. G.M. HOPKINS, *Letters to Robert Bridges*, Oxford, 1935: la lettera è in data 16 aprile 1884.

46. « Everything I do or write is so new and upturny of old mouldy ideas that I have infinite trouble... », *Works*, IV, p. 84.

sultato furono spesso poesie pretenziose con qualche buon brano da estrarre e lunghi passi pesanti e pedanti. Ma fu quando la musica, da romantico oggetto di poesia in un primo tempo e ispiratrice di metafore complesse e sostenute in un secondo tempo, si trasformò in tecnica vera e propria che la poesia di Lanier acquistò un'impronta e delle modulazioni sue personali e veramente significative.

La musica era apparsa come tema nella « Symphony » e gli strumenti avevano prestato le loro voci (flauto, clarino, violino, oboe e fagotto) a variare il tema dominante: un messaggio di fratellanza e di amore. Le immagini avevano poi preso a fluttuare dal mondo della musica a quello della natura, in tipiche metafore miste o cumulative di cui Lanier farà sempre più spesso uso col maturare della sua tecnica. La musica informa anche la strutturazione sinfonica di poesie dal titolo meno indicativo della « Symphony » e dall'intento meno sperimentale e polemico; il tema annunciato in una chiave viene ripreso in altre: le voci si alternano e inseriscono variazioni e si struttura un concerto.

Nei « Marshes of Glynn » i boschi, la palude e il mare sono le voci che si susseguono e si avvicendano su un complesso sfondo di suoni, sussurri, e silenzi d'intervallo, in attesa che si compia il miracolo della marea: voci che si levano in crescendo e decrescendo, senza tregua, in un tempo rapido, sino a che il finale giunge portando appagamento all'attesa così a lungo prolungata.

Il poeta, il bosco e la palude sono i protagonisti che introducono e cantano il tema della aspettazione in « Sunrise ».

La musica ispira anche la costruzione di poesie di tutt'altro tipo, tanto semplici, liriche, melodiche, quanto quelle sono complesse, sinfoniche, barocche: « The Ballad of Trees and the Master » e « The Song of the Chattahoochee » presentano un tema unico che si svolge pianamente. E' proprio in una poesia come « The Song of the Chattahoochee » che si raggiunge il culmine di quella frenesia sonora di versi iterativi che producono la narcotica incantazione per cui

Lanier è più noto, ma questo non avviene certo a dispetto del senso, poiché la personificazione del fiume che parla per sé, cantando una sua storia d'amore, si fa simbolo di tutto ciò che è vita e movimento, di tutto ciò che tende ad un proprio fine, ad una propria conquista, di ogni altruistica passione di dare, di ogni mistico abbandono nell'attesa di confondersi con l'assoluto che tutti c'include.

Non si tratta perciò di musicalità fine a se stessa, ma di una tecnica che finisce con l'informare una visione della realtà. La struttura stessa della musica si presta a confermare il poeta nella sua fede nelle « rispondenze » da un aspetto all'altro della vita nel mondo che conosciamo. Lo stile « inwoven » nel linguaggio poetico ha un parallelo nella strutturazione dei brani musicali sinfonici, come nella percezione di quel rapporto uomo-realtà che culmina in una integrazione panteistica, mistica, gioiosa, appassionata. Il poeta cerca e trova il senso delle cose, procedendo attraverso una serie di immagini coerenti verso la conquista, tutta intima, del mondo intorno a sé, in devota fedeltà ai suoi temi che permangono e si evolvono, senza rifiutare la frustrazione del pensiero, ponendo la morte al posto di onore (ma senza il brivido lugubre di Poe), nella confidenza e comunione con Dio, sino a che egli giunge ad una accettazione della condizione umana che è appagata e serena.

Intorno all'uomo Lanier, perplesso, dubbioso, entusiasta e spesso frustrato, è la scena naturale che, componendosi in atteggiamenti umani, gli propone immagini che lo confortano, così come Cristo in « The Ballad of Trees and the Master » aveva trovato conforto soltanto presso gli olivi.

« Nature is like music », Lanier aveva scritto. « The meanings of the tones are not preconcerted among them: each tone is free to mean all things, depending on its situation »⁴⁷.

Il poeta si appoggia alla terra con senso di parentela, di affinità, di abbandono:

47. *Works*, VIII, p. 319.

Dear Mother Earth,
 Of giant birth
 Yon hills are thy large breasts, and often I
 Have climbed to their top nipples, fain to lie
 And drink my mother's milk so near the shy⁴⁸.

Le cose acquistano corpo ed anima, si atteggianno nei più umili o ieratici gesti umani. L'io si riconosce minimo, particola minuscola del cosmo, ma capace di partecipare della forza, della bellezza di esso:

I am strong with the strength of my lord the sun
 How dark, how dark soever the race must needs be run
 I am lit with the sun⁴⁹.

Basterebbe estrarre un modulo come quello di « movimento » con tutte le sue variazioni e vederne l'integrazione strutturale nel sistema poetico di Lanier per dimostrare come si tratti di un tema unico, di una costante che rimanda dal mondo dei sentimenti umani al mondo della natura, tutto recuperando a questa visione. Non c'è staticità nelle immagini, né peraltro nelle intere poesie di Lanier in cui egli comunica la visione cui è giunto. Tutto è slancio, dinamica, espansione, attrazione: anche la palude è penetrata dal movimento delle acque della marea; il fiume corre cantando; la morte, come un sasso fermo nel ruscello ridente, viene circondata, assalita dalla vitalità dell'acqua e trasformata in qualcosa che non può morire.

Il tema correlativo della staticità si concreta soltanto per esclusione; la staticità è un modo di solitudine ed è la cosa temuta. Esso si placa nel senso di possesso mistico del tutto, nell'assolutezza di una identità cercata a lungo:

... now I hold
 Your being in my being⁵⁰.

48. *Works*, I, p. 166.

49. *Works*, I, p. 149.

50. *Works*, I, p. 97.

Nel mondo della natura, al di là delle contraddizioni apparenti⁵¹, egli trova conferma per le sue certezze, scegliendo immagini coerenti che rasserenano la sua visione della condizione umana, e il moto che collega la più profonda delle sue esperienze, la musica, con il mondo della natura, in cui tutto vibra in continuo divenire, si placa soltanto nel sentimento di Dio:

The universe-finity is to me like the chord of the dominant seventh, always leading towards, always inviting onwards, a chord of progress; God is the tonic triad, a chord of repose⁵².

ELSA ROSSI LINGUANTI

51. «...beneath every square yard of all this green beauty and freshness goes on all day the monstrous struggle for existence», in Ch. R. Anderson, «Lanier and Science: Addenda», in *Modern Language Notes*, LXXXI, June 1951, p. 397.

52. *Works*, I, p. 267.