

si osserva acutamente in questo saggio — è il suo ultraeuropeismo a tradire in Eliot l'americano. Eliot, poeta intellettuale, — si legge, più avanti nel discorso — organizza dal di fuori la sua poesia, affidandosi ai simboli, che non necessariamente e non sempre fanno poesia. *The waste land* manca di dimensione lirica, è un poema logico; è vero che il suo tema è il tempo, tema eminentemente lirico, tuttavia in quel libro desertico noi troviamo un tempo astratto, non un tempo umano. Rappresentante indiscutibile e ammirevole di un'epoca quasi sterile per la creazione e corrosa dall'intelligenza — conclude Valverde questo notevole saggio — Eliot è un poeta negativo, o meglio « ciò che si produce quando non si può produrre un gran poeta ».

L'altro studio è su Hölderlin. Nato come prologo ad alcune versioni (e il discorso introduttivo conduce l'autore a interessanti considerazioni, come quando osserva le differenze di tono, di intensità lirica, che si notano tra le poesie del tedesco: « come se si ritirasse un fluido magico, alcune di esse restano indigenti, fredde all'attraver-

sarle »), è in realtà un vero saggio, anche se breve, che illumina il pathos tragico e l'entusiasmo di quel grande romantico, così affidato all'invocazione, ai gesti dell'emozione, al lamento. La sua poesia, che può ridursi all'evasione verso un mondo ideale, che fu una mitica Grecia, è ricondotta da Valverde, come alla sua fonte, a un « idealismo del cuore », formula non priva di suggestione, da opporre all'idealismo dei filosofi. A questo punto ricordo, perchè mi sembra significativa, la conclusione del saggio: che è la difesa della poesia dalle interpretazioni dei filosofi (in particolare l'autore allude ad Heidegger interprete di Hölderlin), in virtù delle quali un universo lirico rischia di divenire il pretesto delle più illusorie costruzioni metafisiche. Il libro si chiude con un saggio brevissimo su Verlaine, appena una serie di appunti, che secondo l'autore è stato posto di proposito a conclusione, perchè alluda, dopo l'analisi critica, alla « speranza nella canzone ». Verlaine diviene in esso il simbolo della fuga ironica verso la lirica: un modo di salvezza.

FRANCESCO TENTORI

LETTERATURA AMERICANA

Si è data notizia, nell'ultima rassegna di letteratura americana, del successo riportato dai libri di James Jones, *From Here to Eternity*, e di William Styron, *Lie Down in Darkness*. Sono nomi che non si possono tralasciare, in un panorama dell'annata; le cronache letterarie ne echeggiano ancora. Anche Paul Bowles ha fatto molto parlare di sé: il suo *Let it Come Down* ha dato uno scrollone alla rispettabilità letteraria americana e ha riaperto i ricordi degli scandali della generazione perduta. Un altro scrittore ha cercato di riaprire quei ricordi, con mezzi diversi ma altrettanto efficaci: alludo a Gerald Sykes, il cui *The Center of the Stage* riprende, a un anno di distanza e con lievi differenze, il mondo spirituale che rese famoso l'autore quando l'anno scorso uscì il suo *The Nice American*.

Più nobile, serio, lievemente patetico, è un avvenimento letterario di tutt'altro genere: la rivista *Poetry* ha pubblicato nel mese di ottobre un numero speciale in occasione del quarantenario della sua fondazione. E' un fatto che passerà del tutto

inosservato in Italia, dove sono pochissimi a conoscere questa rivista e comunque conoscerne la funzione divulgatrice e protettiva. Eppure Harriet Monroe rese un grande servizio alla cultura americana, quando nel 1912 prese l'iniziativa di bussare di porta in porta agli uffici dei grandi « business men » di Chicago per raccogliere i fondi necessari alla pubblicazione di una rivista che potesse « esser utile a quei poeti che creano il tono letterario e spirituale della nostra epoca; procurar loro un mezzo con cui mostrare la loro opera; scoprire nuovi poeti; pagare le poesie; far conoscere e comprendere questi poeti dai loro contemporanei per mezzo di premi, pubblicità e critica ».

Oggi l'editoriale del numero speciale, con commossa sobrietà, riporta questo programma e si limita a commentarlo con una frase che è insieme un saluto e una promessa: « Questi erano i fini di Harriet Monroe e siamo orgogliosi di dedicare questo numero alla sua memoria »; ma dovettero passare molti anni prima che la Monroe acquistasse davanti alla storia della cultura il posto che

le spetta. In quel lontano ottobre del 1912, quando uscì il primo numero della rivista, pubblico e giornali si scagliarono contro le innovazioni per lo meno preoccupanti di questi « giovani ». I giovani di quel primo numero erano gli imagisti americani: Ezra Pound, Amy Lowell che l'avrebbe presto sostituito nella sua posizione di capo del movimento, Hilda Doolittle. La Monroe incoraggiò in tutti i modi i poeti a usare i « versi liberi »: sentiva che la forma tradizionale della poesia classica era finita, che occorreva un nuovo mezzo di espressione; e se il suo programma poetico non fu mai definito con molta chiarezza, risultò presto che il nuovo mezzo espressivo doveva servire, per lei, soprattutto ad esprimere un nuovo mondo, un nuovo contenuto. Fu questo a creare la gloria della Monroe: perchè il nuovo contenuto, da lei indicato se non suggerito, era quello della vita di tutti i giorni, dell'esistenza normale, magari della vita negli slums di Chicago. In questo senso si può dire che fu la Monroe la vera caposcuola della Scuola di Chicago, e cioè quel movimento di letterati medio-occidentali al quale fanno capo tra i poeti Sandburg, Edgar Lee Masters e Lindsay, e tra i narratori Anderson e Farrell e gli altri che sono tra i più famosi scrittori americani.

Se il primo numero di *Poetry* presentò gli imagisti americani, il secondo nel quale Pound già fungeva da corrispondente per l'Europa, presentò gli imagisti europei; e via via la cerchia si allargò e non furono soltanto gli imagisti i poeti presentati, ma poeti di tutto il mondo e di tutte le tendenze, purchè fossero poeti che tentavano una via che li facesse uscire da quella della tradizione. Per quanto la cerchia si allargasse, si vide però con sempre maggior chiarezza che la predilezione della Monroe andava a quei poeti che cantavano le quotidiane esperienze della vita americana. E si può dire che non ci sia poeta americano oggi famoso che non sia stato scoperto o lanciato dalla Monroe su *Poetry*: così non è strano il senso di commozione che viene a sfogliare questo numero speciale di ottobre, dove accanto a nomi famosi sono elencati in ordine alfabetico nomi ignoti, che forse — il pensiero nasce inevitabile — saranno tra quarant'anni celebri come i loro illustri predecessori.

Se questo numero speciale, per il fatto stesso di esistere ravvivando la memoria della cultura medio-occidentale, pare, come ho detto, lievemente patetico, non è molto

meno patetico l'altro tentativo al quale ho accennato, di ravvivare la memoria della cultura che si sostituì a quella accentrata a Chicago e si svolse a New York e tra americani emigrati in Europa (quelli che ormai si definiscono comunemente come gli esponenti della generazione paterna). Paul Bowles e Gerald Sykes ravvivano o tentano di ravvivare questo ricordo con mezzi diversissimi ma che hanno almeno un comune denominatore: quello dell'ambiente lasciato in eredità da quegli scrittori. Ma quegli scrittori furono creatori di un costume assai più che creatori di una scuola letteraria e questo rende ardua l'impresa di imitarli come scrittori: il « contenuto » era per loro una così sanguinosa tragedia quotidiana — dove il sangue usciva dall'anima e dal cervello mentre il corpo si adagiava in fiumi di dollari e di alcool — da diventare esso stesso mezzo espressivo. Cambiata la situazione, e cioè finita insieme al conformismo vittoriano la necessità della polemica che induceva a ribellioni disperate uomini ansiosi di libertà e di intelligenza assai più che di amori e di alcool, la generazione perduta non ebbe più niente da dire su quel tema; e infatti cambiò argomenti: lo sa chi ha letto i libri di Hemingway e di Dos Passos scritti dopo il '30. Questo non vale per Fitzgerald, primo creatore di quel costume e appunto per questo troppo legato a esso per potersene staccare; ma proprio per Fitzgerald quel costume era a tal punto espressione di poesia da realizzarsi in pagine che trascendono, ormai senza incertezze, contingenze storiche o fatti personali.

Questo rende ancora più sbiadite le avventure e soprattutto le pagine di uno degli scrittori cui si è accennato sopra: i personaggi di Gerald Sykes, realizzati con estrema abilità come personaggi, compiono gesti ed hanno pensieri che li rendono poco diversi da una squadra di fantasmi moderni, che invece di comparire col lenzuolo o con l'armatura comparissero coi calzoni di flanella bianca e gli occhialoni cerchiati di tartaruga. E' tanto più curioso perchè questi personaggi di Sykes si muovono nei tempi nostri, vestiti coi nostri vestiti di tutti i giorni; ma è il loro stato mentale, il loro modo di affrontare i problemi e i loro problemi stessi a sbiadirli fino allo stato di sopravvissuti. Il « nice American », un colonnello che di tutta la guerra vissuta in Algeria pare cogliere un unico problema, e cioè se sposare una seconda volta la ex moglie,

una celebre candidata politica americana, o l'amante, una ricca marchesa francese, mi pare indurrebbe anche gli ottimisti a pensare ai campi di concentramento o ai profughi che dormono alle Casermette; e la signora disinvolta che in *The Center of the Stage* distribuisce, ricca e vizziata, favori e civetterie a uomini e donne, induce a pensieri anche più spiacevoli.

Il fatto è che questi personaggi compiono gesti contingenti, capricciosi; non sono mossi, come gli eroi più o meno autobiografici degli scrittori della generazione perduta, da un groviglio intellettuale e sentimentale di polemiche e disgusti e speranze e sogni. Tra un Fitzgerald e un Gerald Sykes, come scrittori di costume, c'è la stessa differenza che tra una fanciulla ribelle e una quarantenne annoiata; e in quanto narratori, c'è la stessa differenza che tra un poeta e un cronista. Sykes sta a dimostrarci quanto lungo sia il passo tra la ribellione e la noia; una noia che la generazione perduta non conosceva e di cui in letteratura non credo si sentisse la mancanza.

Anche Paul Bowles fa sentire quanto sia lontana la generazione perduta, muovendosi fra i fantasmi di allora; ma lo fa sentire con violenza, con una disperazione superata ma non ignota. I suoi personaggi compiono tutti gesti strani, a volte addirittura truculenti: nel suo libro le lesbiche si succedono ai mantenuti, le fumate di hashich alle scene di contrabbando, e tutto si conclude con un assassinio da fare invidia allo scimmione della Rue Morgue. Ma neanche Bowles, muovendosi in questo mondo corrotto e di corrotti, risuscita polemiche o rivolte per spiegare gesti che si potrebbero definire «da milionari». La trovata di Bowles è di introdurre nella narrativa una strana lucidità, una freddezza di osservazione dal cui contrasto con i fatti sanguigni e torbidi narrati scaturisce una nuova poesia, che forse è la nuova voce del romanzo americano. Si ha l'impressione, leggendo Bowles dopo aver letto i libri della generazione perduta, di trovarsi di fronte a un figlio di quella generazione, che spaventato dal prezzo pagato dai padri per la scoperta — se non per la creazione — di un costume nuovo, si sia psicoanalizzato e si costringa a osservare gli avvenimenti con la freddezza del chirurgo anziché con l'abbandono dell'artista. E' chiaro che se questi nuovi scrittori — Bowles non è il solo: un altro esempio

è quello di Saul Bellow — non possono rifiutarsi di scrivere sulle sofferenze imposte al mondo dal cinismo e dall'egoismo dominanti, non intendono più soffrire essi stessi per le loro denunce. Sono ancora dei neoromantici, ma si sono stancati delle scottature e delle delusioni: sanno il trucco della psicoanalisi, e hanno un tono leggermente gradasso, come a dire: «A me non la fa nessuno».

In un modo o nell'altro l'America non dimentica la sua generazione perduta. In fondo l'unico che veramente pare dimenticarsene è Hemingway, che con Fitzgerald e Dos Passos la visse e la cantò. Quest'annata è senza alcun dubbio dominata in America dalla comparsa dell'ultimo libro del grande autore. *The Old Man and Sea*. E' un racconto lungo dove della generazione perduta non resta che la melanconia e la delusione che ne sono stati il tema conduttore: una melanconia e una delusione che non sono elementi negativi di pessimismo ma soltanto sofferenza di un ottimismo continuamente frustrato e continuamente in vita, a fare da fiaccola perenne di poesia. L'avvenimento centrale del racconto, quello di una lotta leale tra un pescatore e un pescespada che si conclude con la sconfitta fisica del pesce e la sconfitta morale del pescatore, è un tema nuovo nella narrativa americana; perchè il pescatore non si limita a sentirsi sconfitto ma quando, vinta la lotta contro il pesce, vede l'avversario ormai inerme attaccato da nemici indegni di lui, rischia la vita per difenderlo. La vera sconfitta del libro non è quella del pesce ma quella del pescatore che non riesce a giustificarne e a difenderne l'uccisione; e questo è chiaro, ma le pagine in cui il pescatore chiede perdono al pesce morto potrebbero quasi riassumere la posizione in cui è venuto a trovarsi il mondo della generazione perduta. Uomini che hanno pagato di persona — a volte, come Fitzgerald, con la vita — l'abolizione di un conformismo soffocante, devono forse essersi sentiti perplessi davanti al cinismo di figli degeneri che della loro lotta hanno colto spesso soltanto gli aspetti più facili e negativi; eppure nel fondo del loro cuore di poeti devono essere rimasti certi di avere agito per il meglio.

Un po' come il pescatore, che nonostante la sconfitta non rinuncia alla lotta e attinge forza e fiducia dal ragazzo al quale fa da maestro.

FERNANDA PIVANO