

ANGELA BIANCHINI

Ripensando ad Edna St. Vincent Millay

« Faceva freddo: essa si mise il mantello ed io le avolsi le gambe in una coperta. E tuttavia continuava a parlare ed a bere il brandy di pesca sorso a sorso. Infine, mentre fissava la finestra, mi accorsi di una profondità violetta, simile ad una macchia piena e trionfante di emozione e di pensiero... E ancora parlando di poesia, ancora citando, ancora ansiosi e splendenti di quelle immagini di vita letteraria che non scarta e non sopprime nulla di quanto va a formare la nostra vita comune, ma dove tutto è invece appassionato, nobile e ricco, vidi quasi con incredulità, che il verde ed il rosso che si andavano illuminando erano gli alberi ravvivati dalla pioggia ed i muri di mattoni dei miei propri cortili di Bank Street... E seppi, seppi con meraviglia che avevano parlato tutta la notte e soltanto affondato più profondamente nella primavera ».

« Siamo venuti tutti in una piccola casa su una collina ventosa a Truro che è a nove miglia da Provincetown... E' un miglio e mezzo soltanto dal mare aperto, una spiaggia solitaria... il vento soffia sempre a tempesta qui intorno ed odora così dolcemente dei boschetti di pino che si trovano dietro la casa, e le colline non sono che grandi dune con un po' di verde... ».

I due testi parlano dello stesso periodo: la prima è una pagina di *Ripensando a Daisy* (*I Thought of Daisy*), romanzo del critico americano Edmund Wilson, pubblicato nel 1929 ed oggi ristampato (Farrar, Straus & Young, Inc., New York, 1953) in cui egli sfuoca una esperienza sua fondamentale del dopoguerra: la scoperta dell'amore e della poesia attraverso Edna St. Vincent Millay, nell'ambiente *bohème* di Greenwich Village; l'altra è una lettera della Millay, scritta nel 1920, pochi mesi dopo il suo primo incontro con Wilson, durante l'estate in cui la poetessa, ormai sazia del Village, delle complicazioni sentimentali ed economiche, si era ritirata sulla costa del Maine in mezzo alla famiglia.

Le due pagine hanno anche, sotto l'apparenza diversa, una stessa voce: parlano entrambe della gioia di esser giovani e di scoprire il mondo nell'America intensa, determinata, ribelle del 1920; una voce un po' fioca ed un po' rauca e che ha tuttavia il potere di interessarci e commuoverci attraverso gli anni.

Edna St. Vincent Millay morì nel 1950: aveva soltanto cinquant'otto anni ed aveva continuato a scrivere ed a pubblicare poesie fino all'ultimo giorno. E tuttavia forse, per il gran pubblico, essa era già morta parecchi anni prima. Nei necrologi fu

ricordata soprattutto come l'immagine scapigliata e spregiudicata della gran libertà degli anni in cui era stata giovane, per le iniziative liberali che aveva capeggiato e, parlando di lei, si citò spesso quella quartina che era ormai divenuta il simbolo dei suoi primi e burrascosi amori:

*I burn my candle at both ends.
It will not last the night.
But ah! my foes and oh! my friends
It gives a lovely light.*

Era un'immagine falsa, o per lo meno incompleta: per completarla e ritrovare nella Millay non la signora malata, nervosa ed intensa degli ultimi anni, ma la poetessa-attrice del Village, famosa per la voce straordinaria, per l'accento strano e per il portamento eccezionale della testa e del busto, bisogna appunto riprendere *Ripensando a Daisy*, le sue lettere, oggi pubblicate (*Letters of Edna St. Vincent Millay*, edited by Allan Ross Macdougall, Harper & Brothers, Publishers, New York, 1952) ed il fedelissimo studio a lei dedicato da Edmund Wilson (*Edna St. Vincent Millay in Shores of Light*, Farrar, Straus & Young, Inc., New York, 1952) che dei primi due testi è come la glossa ed il commento.

La Millay che appare quale protagonista della prima parte di *Ripensando a Daisy*, sotto il nome di Rita Cavanagh (anch'essa poetessa), non si era dimostrata troppo entusiasta della sua pubblicazione, nel 1929: il romanzo, che Wilson le aveva mandato a leggere, le sembrava ancora assai incompleto: « Non è ancora pronto per esser pubblicato », gli aveva scritto in una di quelle lettere con le quali attraverso gli anni sembrava s'ingegnasse a placarne l'amore e lo scontento, « e ti giuro che ti farai un torto gravissimo pubblicandolo così com'è — è molto ineguale — alcune parti mi piacciono tremendamente, ma non così il tutto — ha bisogno ancora di molta rielaborazione... ». La lettera, però, per uno strano disguido, non arrivò mai al Wilson e, ultimo grido non raccolto della loro lunga amicizia, provocò, col suo mancato arrivo, un silenzio di quasi vent'anni, che fu poi interrotto assai tardi nella vita della Millay e con tutt'altro animo. Nel frattempo, però, il libro era stato pubblicato e anch'esso, come la lettera della Millay, rimase lì a mezz'aria, opera meritoria che tuttavia non era proprio arrivata a destinazione. Perché in effetti nella prefazione del 1953 il Wilson lo definì incompleto, pensò di aggiungervi un seguito e non esitò a riconoscere la parte preponderante che nella sua concezione aveva avuto la teoria e l'artificio: « E' molto schematico e lo schema non riesce sempre perché si trova a volte in contrasto con la storia... Il narratore era visto come un esempio tipico dell'intellettuale americano dei *Twenties*, che cerca continuamente di formulare il suo atteggiamento verso gli Stati Uniti ». A simbolo di questa realtà americana che « continuamente sfugge alla stretta del narratore », il Wilson scelse Daisy, una ragazzetta incerta, mal definita, che passa da un ménage del Village all'altro, fra insoddisfazioni ed incertezze, mentre la vera parte di ispiratrice, di Musa, rimane affidata alla Millay-Cavanagh, che, prima attraverso la presenza, poi attraverso il ricordo, finisce per dominare la coscienza del narratore, portando così

un grave squilibrio a quella che doveva essere la struttura dell'opera. E a risentire di questo contrasto sono anche le descrizioni di Rita che son tenute spesso su un tono volutamente basso: « Era una cosina dal nasetto fino e dai capelli color topo; portava un vestituccio nero. Era così piccina che non l'avevo notata... da quegli occhi di color verde incerto mi diede uno sguardo curioso, pronto ed intento », forse a temperare quella che dovette essere l'impressione genuina: « Una di quelle donne che non hanno tratti perfetti e che nei momenti di stanchezza posson non sembrar neanche belline, ma che, stimolate dal sangue o dallo spirito, diventan belle in maniera quasi soprannaturale ».

Una bellezza quasi spirituale, dunque, e che il Wilson, sia nel romanzo che nel saggio di molti anni dopo, riesce a fissare e ad identificare nell'accento un po' eccezionale (un accento da attrice in cui i suoni americani si mescolavano con quelli propriamente inglesi) e nel modo che aveva di leggere le poesie, riuscendo a trasmettere attraverso le immagini più trite « una specie di agonia morale, spietata ed esaltata », come « un liberarsi delle emozioni della solitudine ». La Millay, infatti, per quanto circondata da ammiratori ed affetti fu sempre veramente sola ed a testimoniare è soprattutto la sua opera poetica: *Renascence*, il primo poemetto lungo con il quale a vent'anni, di colpo, attirò su di sé l'attenzione dei maggiori critici e poeti americani, tutto vibrante del desiderio di sollevare da sé il peso dell'universo che l'opprime e nel quale, tuttavia, essa, dopo lo scoppio dell'uragano esulta (un mirabile studio di claustrofobia, lo definì il Wilson, che nella descrizione della tempesta vide anche, con grande acume, un chiaro significato di liberazione amorosa); la magnifica aspirazione verso il mondo di un'altra poesia (« Mondo, non ti so stringere a me quanto vorrei! - I tuoi venti, i tuoi vasti cieli grigi! - Le tue nebbie che fluttuano e salgono! - I tuoi boschi, questo giorno d'autunno, che si dolgono e declinano - E quasi gridano di colore! ») e le liriche più calme di un periodo più tardo (*Cameo*, *Beethoven Sonata*), nelle quali l'imperiosità giovanile un po' stridente cede davanti al tentativo di intuire la bellezza del mondo. E questo senso di solitudine, accompagnato dalla necessità di affermarsi, non vien neppur meno nei sonetti d'amore che, discendenti direttamente dal lirismo di Keats ed approfonditi dalla lettura dei poeti latini ai quali si dedicò con passione, rimangono fra i più belli della lingua inglese e che tuttavia sempre si svolgono dall'io poetico e vago ad un'immagine precisa e spesso statuarica della poetessa, come se soltanto in questa visione il desiderio d'amore arrivasse a placarsi (e proprio dell'immagine della poetessa, che sfida il dio dell'amore a colpirla, e quasi lo invoca, si innamorò il giovane Wilson assai prima di conoscerla). Anche nelle lettere, d'altronde, anche se in tono assai più ironico e scherzoso, prevale il medesimo bisogno di « vedersi »: « Dovevo incontrare colà Mrs. Schauffles e Salomon », scriveva la Millay alla madre ed alla sorella in uno dei suoi primi soggiorni a New York, « e proprio prima che arrivassi alla porta — vestita così carina con la blusa verde e la gonna color glicine e con un gran mazzo di roselline gialle — un uomo ed una donna che passavano si voltarono a mezzo e si fermarono... ». A quell'epoca la Millay era appena una studentessa universitaria ma, a torto, mi sembra, i critici americani giudicano poco interessanti questi primi sfoghi e desiderano differenziarli nettamente dalle lettere della maturità. Per quanto

sia cambiata, infatti, la vita della Millay attraverso gli anni, il tono delle lettere non cambiò quasi affatto e, piuttosto elementare ed infantile, esso rimase assai simile a quello delle altre migliaia di lettere che ogni ragazza americana recatasi fuori casa scrive ai propri congiunti e che si cristallizza in una scrittura a singhiozzo, tutta a frasi brevi, a conversazioni artificiali, ad esclamazioni zuccherate e che, nella sua apparente spontaneità, non è meno rigoroso della retorica più ampollosa. « Cara Mamma e Sorella, questa è la mia lettera annuale a casa. Sono una bestia; — ma oh, che vita! bestia da soma son io! — Tuttavia dopo questa vi scriverò spesso, sia che abbia qualcosa da dirvi o che non ce l'abbia (e vediamo un po' quanto ne rimarrete contente!) »: questo tono, prolungandosi per pagine e pagine dirette ai più variati corrispondenti, si mitiga appena di tristezza all'approssimarsi di malattie (che, con stoicità tutta anglosassone sono annunciate ed accettate soltanto *in extremis*) e si irrigidisce, facendosi quello di una donna profondamente conscia della propria dignità, nell'assumere posizioni morali in questioni di libertà politica ed artistica. Ma solo di rado, ed assai meno spesso di quanto il critico Allan Macdougall, suo ammiratore ed editore, voglia ammettere, esso ha la capacità di rompere la cortecchia del *cliché* epistolare e di farsi vera poesia: nella semplicità con cui scrisse al poeta Arthur Davison Ficke, suo grande amore di gioventù: « E' questa una cosa che esiste, semplicemente, come uno zaffiro, come qualsiasi cosa rotonda e bella... E poi, anche, è un po' come se sapessi di un prato di violette, e volessi portartici, e goderle con te, perché tu sei il mio amico... Per me non diventerai mai vecchio, né morirai mai, né ti sperderai in alcun modo... », e nel gran vuoto lasciato dalla morte del marito: « Sì, deve proprio sembrarle impossibile il non vederlo scender giù dalla collina a prender la posta, in questa bella giornata d'autunno. E non sale neppur più la collina », e nel parlare dei luoghi dell'adolescenza. La Millay era infatti, e tale rimase, una ragazzetta provinciale, nata e cresciuta nel Maine, e di questa terra solitaria di rocce e di dune, di pionieri e di marinai, di cittadine piccole e quiete dalle quali si poteva emergere soltanto a prezzo di sacrificio, di lavoro, portò sempre la nostalgia. Al ricordo di quei primi successi colà consacrati, il Wilson più tardi attribuì il contrasto che imperò sempre in lei fra la vita mentale « l'unica che veramente contasse » e l'altra, quella delle emozioni che (come l'uragano di *Renaissance*) fu per troppi anni non risolta e confusa. Per la ragazzetta che « aveva imparato il francese da sola senza neanche conoscerne la pronuncia ed aveva cantato gli inni sacri nella chiesetta protestante », la madre e le sorelle, piene d'immaginazione e d'inventiva irlandese, rimasero l'unica realtà costante nel caleidoscopio di Greenwich Village e della società letteraria. « Non sto facendo la *bohémienne*. Non sono neanche per metà *bohémienne* come quando Lei venne a trovarmi. Vede, qui bisogna essere o una cosa o l'altra, mentre a casa si può essere un po' tutt'e due... » ed in questo rimpianto giovanile sembra riassumersi tutta la difficoltà di essere poetessa in America.

Per il Wilson, invece, il Village era soprattutto un mondo nuovo, una terra inesplorata, una dimensione dello spirito. Al terminar di quella notte passata con Rita Cavanagh ed in cui aveva udito la poetessa recitar versi per la prima volta, egli veramente vide le piazze e le strade che lo circondavano, gli angoli nascosti, i

monumenti antichi e sconosciuti : « Mi muovevo ancora in uno strano mondo diurno nel quale, coll'esser stato su tutta la notte, mi sentivo trasportato. Ora finalmente il Village mi si era rivelato : quel giorno aveva cominciato a vivermi intorno e sentii di esser divenuto parte della sua stessa vita. Avevo voltato le spalle a tutto quel mondo di scopi mediocri e di compromessi prosaici : ed a quel prezzo — e quale spirito coraggioso non avrebbe voluto pagarlo — ero stato reso libero di seguir la poesia! ».

Né egli era il solo a voler pagare il prezzo : vi eran coloro, come l'amico del narratore, Hugo Bamman, che, tornati dalla guerra col disgusto dell'autorità e del governo, divenivan « social revolutionists », vi eran le ragazze come Daisy che pagavano anch'esse con sacrifici tremendi la libertà amorosa e vi era poi la folla anonima, che abitava nei vecchi studi non scaldati, nelle case antiche che il piccone di lì a pochi anni avrebbe fatto sparire, « i pittori italiani e russi, gli attori dilettanti ed intelligenti, la baronessa pazza che teneva un ristorante... le direttrici belle ed austere dei teatri e delle riviste, dignitose come Madri Superiori... ».

Erano tutti pieni di sfida : una specie di sfida generica, al denaro, alla ricchezza degli antenati, allo *statu quo* (« mai nella storia letteraria una generazione insultò a quella maniera il proprio paese » disse poi il Wilson parlando della *Lost Generation*) e che li accomunava agli espatriati di Parigi, agli Hemingway, ai Malcolm Cowley, a coloro che erano andati in guerra ed erano tornati, come Dos Passos ed E. E. Cummings, a coloro che non vi erano neppur andati, come F. Scott Fitzgerald, e che tuttavia si ribellavano ugualmente nella sete di vita e nel desiderio di provare che gli americani non erano soltanto buoni a guadagnare e che sapevano « oziare come gli europei ». Così come i personaggi di F. Scott Fitzgerald sentivano il bisogno di tuffarsi vestiti nella fontana del Plaza, dopo aver vagato tutta la notte per quelle strade che agli amici del Wilson sembravano le « irraggiungibili *Forties* », così Wilson stesso, Daisy, e Rita Cavanagh (e la Millay delle lettere) provavano sollievo a passare da uno *speakeasy* all'altro, soffermandosi appena a bere un poco d'insipibile *gin* : questi due mondi avevano in comune alcune strade, parecchi personaggi e per tutti loro questi gesti erano simboli di una condizione di adulti e di cittadini che non volevano assolutamente accettare.

Ma *Ripensando a Daisy* non è soltanto un documento sulla società di quegli anni, ché come tale non avrebbe né la semplice forza di narrazione del Fitzgerald, né quel suo dono impressionistico (poi ereditato e forse appreso dal nostro Cesare Pavese della *Bella Estate*) per cui poche frasi anodine di un personaggio arrivano a darci la profondità e la varietà di tutta una conversazione. E' piuttosto il romanzo di un critico, il suo modesto, ma accurato *portrait of the critic as a young man* e trattandosi di un « naturalista di anime » qual è il Wilson, un documento importante. Quella sua qualità caratteristica di osservatore, così ben descritta da Alfred Kazin, « di intellettuale umile e spassionato », quella mente, che come egli stesso disse in uno scritto autobiografico, non cerca di afferrare quanto di capire quietamente, si è chiaramente formata attraverso gli stadi in cui il narratore, avendo rotto con le tradizioni borghesi e benestanti che gli venivano in retaggio, osserva, giudica, respinge ed ammira per arrivare poi ad ancorarsi ad un'altra realtà. Per quanto semplicistico possa sembrare l'intreccio del romanzo di fronte alla complessità di

questo processo selettivo, al terminare, tuttavia, esso perviene a darci un'idea di che cosa fosse appunto questa realtà. Non tanto, forse, come sembra creder il Wilson, la « common life », la vita semplice, ma la vita stessa dell'America che il narratore era venuto lentamente assorbendo da Daisy e soprattutto da Rita e da Greenwich Village e che gli si presenta infine come un campo meraviglioso di esplorazione soggettiva anche se fermamente legata a dati oggettivi, un campo di indagine estetica, sempre temperata da quella psicologica: « Da quando ero tornato in America dalla Francia, notavo con attenzione nuova la maniera in cui gli americani parlavano: avevo letto, con gradita sorpresa, i primi libri di quegli scrittori americani che sembravano creare una nuova specie di letteratura da quel linguaggio dalle sillabe squadrate dove le parole erano apparse quali case di legno senza colore, alla periferia di una cittadina americana... ».

Ma il romanzo, le lettere ed il saggio di Wilson, che, nell'inframezzarsi di prose e di poesie, del critico e della poetessa, nell'alternarsi di paesaggi di campagna e di città (il Village, Truro, poi di nuovo il Village, Parigi e poi Steepletop, la vecchia villa sull'Hudson, dall'immenso giardino dove il Wilson rivede la Millay a vent'anni di distanza) riesce a dare l'impressione di lunghe vite tutte spese in lavoro e sofferenze e che, tornando indietro negli anni, termina con l'immagine di una Millay giovanissima, di una Dafne ridente, ancora più fresca e nuova di quanto mai l'avesse potuta vedere il suo fedele amico, hanno qualcos'altro in comune: una nota fra accorata e nostalgica. « Un giovane appena uscito dall'università, dove può mai trovare i contatti necessari con la cultura americana? », si chiese Harold Strauss in uno studio intitolato *L'America ed il giovane intellettuale*. La domanda è una di quelle che continuano ad assillare i giovani di oggi in un paese in cui troppo spesso il bisogno del denaro, la necessità del guadagno, le convenzioni e la serrata struttura sociale tengono gli artisti ed i letterati lontani da quelle che dovrebbero essere le vere fonti spirituali. Per molti scrittori già noti il problema si risolse in maniere diverse e spesso assai drastiche: con la fuga di un Sherwood Anderson, con l'isolamento di un Faulkner, con la sete di eroismo di un Hemingway, con la passione di vita di un Fitzgerald. Per Edm. St. Vincent Millay e per il Wilson giovane, la risposta al dilemma fu il Greenwich Village del 1920 nel quale già vedevano riflettersi l'immagine favolosa del più eroico Village di anteguerra e che ardentemente rimpiangevano con la nostalgia patetica dei giovani per quello che non hanno mai potuto conoscere: « Fra quelle strade irregolari e confuse all'ovest di Washington Square scorgevo ogni tanto fuggevolmente », dice il narratore del romanzo, « quasi in un'atmosfera del Settecento la fine di una strada, senza luce, dalle finestre oscure, dove i ragazzi di strada, urlando nel silenzio, attizzavano i falò nella neve — quegli angoli perduti della vecchia città provinciale... dove quei sommessi gemiti e fischi dei vapori risciacquavano l'isola da occidente. Lì eran venuti, quegli eroi della mia gioventù, gli artisti ed i profeti del Village, dalle fabbriche e dalle fattorie americane, dalle più lontane praterie e cittadine — lì avevano potuto lasciar dietro di sé le strettoie ed i ritegni delle loro case, la vergogna di non far soldi — lì avevan vissuto con la propria immaginazione e seguito il proprio pensiero ».