LETTERATURA AMERICANA

Il 1959 è un anno particolarmente gremito di centenari, centocinquantenari e simili occorrenze, da Lincoln a John Brown, da Irving e Prescott a Edgar Allan Poe. Lo scorso anno era toccato a Theodore Roosevelt, al quale ci accadde di veder dedicati nella metropolitana di Boston alcuni metri quadrati di superficie pubblicitaria, accanto alle lodi degli spaghetti Heinz e delle sigarette Kent. Va detto, comunque, che ricorrenze del genere vengono affrontate con adeguata serietà nei paesi anglosassoni, cosicché non di rado esse offrono lo spunto a studi dignitosi, e non a pure e semplici esercitazioni di retorica rievocativa.

Poe, se ben si considera, merita ancora qualche messa a punto negli Stati Uniti, visto che assai a lungo la sua fama è rimasta ostinatamente europea. In tempi più recenti si è notato un moto di interesse nei suoi confronti, e accanto allo studio erudito è venuta fuori qualche significativa professione di fede, quale il lucidissimo e spiritoso saggio di Allen Tate, *Our Cousin, Mr. Poe* (che è del 1948, e ci fa desiderare il volume poesico di Tate di cui si ha qualche notizia, ma che tarda a comparire). Il paginone che il *N. York Times Book Review* ha dedicato a Poe nel suo numero del 18 gennaio mostra, purtroppo, che si stenta ad uscire dalle secche ormai note. Indagini freudiane di seconda mano, rigurgiti pseudo biografici, insistenza su luoghi comuni del tutto vietati sono ingredienti di cui si fa un uso molto largo. Così John Wood Krutch, che pure è uno studioso abbastanza serio, finisce per lasciarsi invischiare dal motivo del « nightmare », della vita come incubo cui Poe non seppe mai sfuggire, terminando con il ricorso a un frusto interrogativo, quello del poeta incompreso e trascurato dai contemporanei. Intanto, sulla scia delle biografie a effetto del genere dell'*Israfil* di Hervey Allen, l'anno del centocinquantesimo ci ha recato altre ricostruzioni romanzate, tutte di terz'ordine. Basta citarne una: *The Haunted Palace*, di Frances

Winwar (Harper). Anche nel titolo, siamo sul piano del peggiorare Hollywood.

Vale invece la pena di servirsi come riferimento dell'occasione celebrativa per fare il punto sugli studi apparsi nell'ultimo decennio. Il saggio di Tate cui si accennava prima costituisce un significativo punto di partenza. Non si tratta di un approccio critico nel senso stretto della parola, ma piuttosto di un tentativo di dialogo indiretto: un genere nel quale Tate si è dimostrato spesso maestro (pensiamo alle pagine fondamentali dedicate a Emily Dickinson). In altri termini, Tate si propone di effettuare una ricognizione meditata e priva di riserve mentali di alcune grandi correnti vitali della tradizione letteraria e culturale americana, di quei punti di passaggio obbligati che hanno condizionato per decenni — o che condizionano ancora — lo scrittore americano. Tate, appunto come poeta, osserva: «... discutendo qualsiasi scrittore, o venendo ai ferri corti con lui, dobbiamo evitare la trappola della valutazione puramente astratta, e tentare di riprodurre le condizioni effettive della nostra relazione con lui. Sarebbe difficile, per me, prender Poe, "studiarlo", e giungere a un giudizio critico ».

Così, cogliendo il suggerimento eliotiano secondo il quale Poe va esaminato nel suo insieme, come un tutto, Tate giunge alla conclusione che non bisogna limitarsi ad una collazione della fenomenologia dell'orrore, della necrofilia del Poe creatore, o della fumisterie del Poe teorico. La sua ricerca di una « unità spirituale attraverso la disintegrazione » non rimane un episodio isolato, ma entra nel tessuto vivo della cultura americana moderna. Per questa ragione Tate non esita a vedere con occhio comprensivo il poeta del *Corvo* o il narratore di Montessor, ma arriva ad accreditarlo come facente parte del suo proprio mondo spirituale, della propria genealogia, a domandarsi se egli non possa considerarsi davvero il « cugino Poe ».

La proposta di Tate è stata raccolta, in sede

di ricerca specifica, ancora di recente da Harry Levin, che nel suo *The Power of Blackness*, apparso nel 1958, ha cercato ingegnosamente di ricostruire la misura di un apporto di essenziale importanza nella letteratura americana dell'Ottocento, quello, cioè, costituito dalla «tenebra», che si pone come alternativa alla purezza, all'innocenza: una dialettica vivissima in Hawthorne, in Melville, in James, o in scrittori minori quale il Cooper. Si tratta di lavorare su un terreno largamente esplorato fino a sfiorare il luogo comune; ci limitiamo qui a rammentare la puntuale sistemazione del Matthiessen contenuta nell'*American Renaissance* (con i riferimenti da un lato ad Emerson e alla sua deplorazione dell'«emaciato pallore» della cultura di cui faceva parte, e dall'altra alla repugnanza di Lawrence per la «terrificante purezza» di certi personaggi femminili di Hawthorne e di Cooper), per tacere dell'efficace analisi che di questi motivi viene condotta nella *Theory of Literature* di Wellek e Warren. Il Levin ha il merito di aver indicato con un certo rigore il contributo che, lo si riconosca o no, Poe recò in questa direzione, anche se le dimensioni ne risultano limitate. La «tenebra» poesa ha una sua giustificazione psicologica interna, come comprese lo stesso Dostojevski; ma le manca l'intenzione allegorica di cui si arricchisce in un Hawthorne o in un Melville. Il terrore, il grottesco si esauriscono nel proprio giuoco, e non posseggono un ancoraggio che si manterrà nella tradizione letteraria che ha come fucina il New England, da Hawthorne a James: la problematica del male. Il gatto nero, nonostante tutti gli sforzi dei critici per dilatarne il significato, è soltanto un gatto nero; Metzgerstein non è Ethan Brand. Dei grandi e ossessivi interrogativi che assillano i puritani del Rinascimento americano Poe si libera ignorandoli.

Edward H. Davidson, nell'opera più rigorosamente condotta apparsa su Poe nel decennio di cui stiamo trattando (*Poe, a Critical Study*, Cambridge, Mass., 1957) sostiene che un'allegoria in Poe c'è, magari a dispetto dello scrittore. Si sa che egli rifiutò con disprezzo e con ironia di uniformarsi alla «eresia del didattico»; con

tutto ciò la sua visione dell'uomo come vittima di una forza che lo trascina alla malvagità adombra, sia pure nebulosamente, una rappresentazione che appare allegorica, almeno in embrione. Nella *Caduta della casa degli Usher* abbiamo, secondo il Davidson, un esempio caratteristico della tecnica narrativa di Poe e insieme della sua visione dell'uomo, della disintegrazione del suo Io. Qui l'autore attinge alle fonti più disparate, da Campanella a Swedenborg, ai romantici tedeschi, e la disintegrazione dell'individuo si attua, secondo le convinzioni di Poe, nel triplice aspetto che lo contraddistingue, vale a dire nel corpo, nella mente, nell'anima. Altrettanto si potrebbe dire per *Il barile di Amontillado*, ove l'Io si misura con la materia bruta che lo ospita, come in un tragico confronto. L'allegoria di Poe possiede i limiti di chi, conducendo ad estreme conseguenze la poetica di Coleridge, vede nel trionfo dell'«imagination» l'unico strumento dell'artista, originale e non originale al tempo stesso: un dilemma che non venne mai risolto. Si tratta, in definitiva, a parere del Davidson, di una fusione ineguale dell'epistemologia razionalistica settecentesca e di un ontologismo romantico, mutuato da Coleridge. Una coerenza totale, una visione unitaria, non fu mai raggiunta da Poe; ne è una conferma evidente proprio il *Corvo*, con il suo succedersi attraverso fasi differenti di una serie di tentativi di presa di coscienza, da parte dell'Io individuale, del proprio essere e insieme del proprio non-essere.

N. Bryllion Fagin, nel suo *The Histrionic Mr. Poe* (1949) che piacque al vecchio Mencken, aveva anticipato alcuni dei punti di vista del Davidson, presentando un Poe protagonista di un ininterrotto monologo, o meglio di una ininterrotta pantomima, su un palcoscenico fisso, mettendo però in guardia dall'insistente luogo comune per il quale si tende a identificare Poe con la sua opera. Il mito Poe, che Baudelaire e Mallarmé accettarono, magari rovesciandolo, ha favorito una leggenda che impedisce di ricondurre la questione alle sue proporzioni reali, anche se lo scrittore ne è involontariamente responsabile, dal momento che «è la qualità istrionica della

esuberanza di immaginazione in Poe quella che lo impone ai contemporanei ed ai posteri».

Rimaneva, nell'«affare Poe», un'altra lacuna da colmare; si trattava di vedere lo scrittore nella prospettiva della vita culturale americana del suo tempo, non attraverso il suo lavoro di saggista e di teorico, ma piuttosto di militante. Vi ha provveduto almeno in parte, e con molta misura, Perry Miller, in *The Raven and the Whale* (1956). La scena letteraria americana, accentrata soprattutto nella Nuova Inghilterra, affiora nelle pagine del grosso libro del Miller pezzo per pezzo, senza forzature, attraverso un lavoro preziosissimo di restauro. Siamo così in grado di sbarazzarci del tutto di un'immagine di comodo. Poe appare sotto una luce insolita o poco nota, quella del giornalista, del «free-lance», che sostiene una parte di primo piano nelle polemiche letterarie che caratterizzarono un momento decisivo nella definizione della «literary personality» della America della prima metà dell'Ottocento.

Contributi come quelli che abbiamo frettolosamente passato in rassegna possono suggerire un Poe a doppio fondo, un Poe lontano dalla leggenda accreditata in Europa da oltre un cinquantennio. Si tratta di un chiarimento indispensabile. Poe, come Byron, è maturo per un riesame sereno e meno avventuroso di quanto gli sia toccato in sorte fino a tempi non lontani. L'occasione «ufficiale» del centocinquantesimo può servire di invito non casuale al completamento di un riesame per il quale gli strumenti di lavoro a portata di mano sono finalmente appropriati.

Che la cultura americana attraversi una fase di preoccupante accademismo lo si sente dire da molto tempo, e da varie parti. Raggiunta una confortante maturità, essa sembra quasi perdersi nel compiacimento di un equilibrio che minaccia di isterilirla. C'è un fondo di verità in una valutazione del genere, anche se non manca l'ombra di un partito preso: la civiltà letteraria americana ha, se non altro, toccato un livello che non ha precedenti, almeno nella complessità della sua realizzazione. Difficile ci sembra peraltro negare che una fase di ripensamento e di stasi stia suc-

cedendo allo slancio che ha caratterizzato la vita letteraria negli Stati Uniti nel periodo tra le due guerre, un ripensamento che corre il rischio di tradursi in una cristallizzazione di posizioni acquisite. Come accade per gli amanti famosi dell'urna greca di Keats, i protagonisti sembrano fermati «à jamais» in un gesto che li fissa per l'eternità. Diciamo questo perchè se da un lato le grandi personalità che hanno tenuto il campo fino ad ora non sono riuscite a sottrarsi all'inevitabile usura del tempo, anche i loro critici hanno conservato le proprie posizioni, ripetendo argomenti e obiezioni che conosciamo da molti anni. Così, se il lettore di riviste chiave come la *Kenyon* o la *Sewanee* o la *Hudson* prova un legittimo senso di fastidio provocato dall'insistere su una serie di variazioni su temi ben noti e scontati, ecco che la *Partisan*, lungi dall'offrirgli una fresca alternativa, gli rammenterà proposte e argomenti altrettanto annosi. Peggio ancora, le riviste locali, magari studentesche e comunque prodotte di vivaci ambienti provinciali, salvo rare eccezioni non contribuiscono affatto a rompere il cerchio, ma rifanno il verso alle più autorevoli consorelle. Tutti d'accordo, dunque, a ipotizzare la «chiusura» verso una stagione letteraria ormai chiusa, ma scarsa capacità di impostare un discorso nuovo e diversamente articolato.

La verità è che, se vogliamo restringerci al campo della critica letteraria, gli uomini nuovi di trent'anni fa hanno saputo dare un'impronta nuova, risolutrice, agli studi, ma hanno insegnato una lezione che i loro allievi, tutti bravi, tutti primi della classe, hanno imparato a memoria. L'«impasse» della critica letteraria negli Stati Uniti consiste oggi soprattutto nel fatto che esistono eccellenti ripetitori, mentre mancano i discepoli.

Il «New Criticism» ha riplasmato la metodologia critica, ha esercitato una influenza eccezionale in molte università, conquistando anzi le maggiori tra di esse, cosicchè oggi centinaia di giovani agguerriti e preparatissimi producono pagine e pagine di eccellente qualità ma ispirate a una retorica ormai consacrata, sempre più sottile, sempre più rifinita, sempre più inattaccabile dal punto di vista tecnico, e al tempo

stesso priva di scoperte autentiche. È estremamente difficile additare qualche personalità di giovane critico attorno ai trent'anni, e in ogni caso si tratterà di un critico che si rifà alla lezione di qualche maestro attorno ai sessanta. (Pensiamo, tanto per fare un esempio al difuori del « New Criticism », al caso Podhoretz-Trilling).

Il disagio, ci sembra, viene avvertito in misura maggiore proprio dagli anziani, giunti ormai alle soglie di un consuntivo che ben di rado pecca di eccessiva indulgenza nei propri confronti. Richard P. Blackmur si è domandato più volte, negli ultimi tempi, quale sia l'efficacia reale del lascito che egli e i suoi amici hanno consegnato alle generazioni più giovani; d'altronde il suo lavoro tende a una intelligente e ricca risistemazione di un esercizio critico trentennale, sempre ricco di forza dinamica. Kenneth Burke, secondo Auden il critico letterario più geniale oggi in America, si trova in una fase nettamente involutiva e d'altronde così iniziatica da scoraggiare i discepoli a batterla con altre intenzioni che non siano quelle di chiosarla. In quanto al « decano » John Crowe Ransom, il suo atteggiamento è ancor più singolare, dal momento che egli rifiuta molta parte della sua speculazione passata e tenta un ridimensionamento non di rado opinabile, se non generico e tautologico. Il « radicale » Richard Chase risente del disorientamento comune ai suoi amici, anche se la sua ricerca può sembrare a prima vista più vivace, non fosse altro che per gli spunti extraletterari di cui si serve. Un discorso non molto dissimile si potrebbe fare per Lionel Trilling.

Un punto d'incontro molto interessante — se si considera in quale misura il « seminario » incide nella parte più diretta e militante della critica letteraria anglosassone — è la « School of Letters », una istituzione autonoma, attualmente sostenuta dall'Università dell'Indiana, che tiene sessioni estive a Bloomington, Indiana, valendosi a turno di una « staff » che annovera i critici letterari più qualificati degli Stati Uniti. Nel 1958 si è avuta una beneficiata dei « senatori » del « New Criticism », perchè, se si eccettua un corso marginale sul romanzo tenuto dal Chase,

l'attenzione si è polarizzata attorno ai cosiddetti « tre Re Magi », Blackmur, Burke e Ransom. Una parte limitata dei risultati del seminario appare ora nella *Kenyon Review*. Nel primo numero del '59 è apparso *The Idea of a Literary Anthropologist*, di Ransom, che riassume con una certa prudenza gli indirizzi più recenti di uno dei padri spirituali della nuova critica. Nel prossimo numero o nel successivo verrà pubblicato un lungo studio di Burke sul concetto di catarsi, anticipazione di un grosso, stimolante e disordinato volume che abbiamo letto dattiloscritto. Ci interessa ora soffermarci soltanto sulle postulazioni di John Crowe Ransom, le quali rivelano uno sforzo di adeguamento persino commovente. Ransom è del 1888, coetaneo di T. S. Eliot; oggetto di venerazione, di manifestazioni ormai ufficiali di omaggio (una, imponente, gli è stata tributata in agosto ad Harvard e ne siamo stati testimoni), la sua inquietudine costituisce una riprova della sostanziale vitalità degli uomini di punta del « New Criticism », ma sotto un certo punto di vista anche del loro disorientamento. La posizione di Ransom fu, a suo tempo, la più nettamente qualificata nel quadro della nuova critica; chi ricordi la sua richiesta di una definizione ontologica della critica sa in che misura egli abbia contribuito a un chiarimento che tendeva a difendere le istituzioni letterarie combattendo gli equivoci del post-impressionismo, battuto in breccia già da T. S. Eliot, del neo-umanesimo di Foerster, del biografismo di Van Wyck Brooks, ma opponendosi pure all'impegno metapolitico di Wilson. Inoltre, la sua insistenza sul valore metafisico della poesia, la ricerca di una ortodossia ritenuta indispensabile anche se non necessariamente legata alla verità rivelata di una chiesa, fecero di lui uno dei sistematori più coerenti di tutto un « momento » decisivo della poesia americana. Il suo lavoro culminò con quel *The New Criticism* che, pubblicato nel 1941, rimane un testo fondamentale nell'anatomizzare la nuova critica, nel fissarne le costanti, i debiti, da Richards a T. S. Eliot, anche se Ransom insiste oggi nel ritenerlo inadeguato, nel considerarlo un punto di passaggio o addirittura nel rifiutarlo.

Oggi, delle formulazioni di Ransom rimane l'interesse per la struttura studiata in funzione del linguaggio poetico, la capacità di una lettura del testo che si basa su rigorose premesse di poetica, e la concezione della poesia come elemento « quasi-religioso ». Senonché Ransom, di fronte all'urgere di nuove forze originate dalla dinamica sociale, perplesso nei confronti dell'imperiosa ipoteca sociologica che vien posta anche sul lavoro critico — e che ha tanta parte nell'opera del Burke — prova la necessità di un allargamento di orizzonti. Il suo « literary anthropologist » prende cautamente le mosse da Pope (« Know then thyself, presume not God to scan./The proper study of Mankind is Man ») e, attraverso il rifiuto di adottare un metodo d'indagine meramente storicistico, si rivolge al critico perché non si lasci invischiare da un'indagine puramente letteraria. L'elemento storico e sociologico, lascia intendere il Ransom, non si oppone all'analisi critica, ma la integra, offrendole una struttura interna di indispensabile utilità. Nel quadro di una civiltà che subisce una evoluzione quanto mai rapida e sotto molti aspetti rivoluzionaria, si tratta di valersi di tutti gli elementi disponibili, non per mortificare l'uomo, ma per esaltarlo. Ransom si accosta così, anche se involontariamente, alle posizioni di quelli che egli aveva combattuto una trentina di anni or sono. La funzione del critico diviene una difesa di valori ottenuta attraverso lo studio rinnovato della cultura del passato, per correggere lo « stile nuovo e indeterminato » della cultura contemporanea; egli si pone il

problema di affrontare anche gli esiti della « cultura di massa », si esprima essa per mezzo di libri o attraverso la radio e la televisione, per ricavarne una lezione.

Ransom parla di « suggerimento » quando si tratta di trarre una conclusione al termine del suo scritto, un suggerimento che egli sembra dare ma al tempo stesso desiderare di ricevere. Può non sembrare casuale che nel suo sforzo di rinnovare un pubblico alla poesia, come voleva Whitman (ed è già abbastanza strano che critici tanto « emunctis naribus » si rifacciano a Whitman), egli, riprenda l'invito di Auden, perché « high-brows » e « lowbrows » si uniscano. La sua è un'attesa forse esitante, ma non necessariamente pessimistica. Non so fino a che punto i giovani studiosi del « New Criticism » siano disposti a seguire Ransom su una simile strada. Quelli tra di loro che non predicano una rivolta antiaccademica per il momento alquanto velleitaria ci sembrano piuttosto indotti ancora a lavori di tassello, spesso intelligenti e utilissimi. Ma se per Ransom e i suoi amici si tratta di non rimanere indietro, e dunque di adeguare, non potendoli ripudiare, i propri strumenti critici, per le generazioni più giovani possiamo parlare di transizione.

Dalla massa delle ricerche, delle esercitazioni magari virtuose e inconclusive, può e deve scaturire un invito tacito non diciamo a bruciare la biblioteca di Alessandria, ma se mai ad essere meno « saggi » e sicuri di sé, ad operare una serie di scelte azzardose, gratuite, che rimettano tutto il processo in movimento.

CLAUDIO GORLIER

LETTERATURA ISPANICA

Inchiesta sul romanzo

« Cuadernos », rivista dell'Associazione per la libertà della cultura, dedica il n. 33 (novembre-dicembre 1958) alla narrativa spagnola attuale. Maurice Edgar Coindreau apre il suo « Omaggio ai gio-

vani romanzieri spagnoli » con questa alquanto ottimistica asserzione: « Dopo un quarto di secolo di eclisse quasi totale, il romanzo spagnolo esce finalmente dal suo letargo ». Fuori di metafora, e lasciando in dubbio se quel letargo sia stato davvero così assoluto, qui si vuole alludere