

materialistico-palingenetica del poeta rivoluzionario si colora qui d'un *pathos* romantico e si sviluppa entro un tessuto fantastico ultrasemantico; la famosa *Ninnananna della cipolla*, scritta in carcere per il figliuolletto affamato, «è come il coronamento, il culmine della spasmodica tensione di sentimenti che vibra in tutto il *Canzoniere*»; in *Eterna ombra* si suggella la fusione tra visionarismo cosmico e vena popolare e primitiva: «Per arrivare alla sottilissima e irripetibile sintesi esistenziale entro cui si coagula l'ultima parola d'angoscia e di speranza di Hernández si possono scandire alcuni momenti che quasi dialetticamente la preparano, in una affannosa corsa contro le quattro pareti di quella più grande prigione ch'è la vita, veduta senza più alcuno schermo di trascendenza, di mito, d'illusione».

Credo che Puccini sia andato oltre il segno; è l'impressione che mi accade di avere di fronte a qualunque esame fideisticamente e generosamente marxista della poesia ermetica novecentesca, della quale Hernández è alto esemplare al limite. Si escava una terminologia eccezionale (visionarismo, cosmicità, palingenesi, materialismo, romanticismo, riscatto, ecc.) per quindi esorcizzarla e semplificarla nella razionalità dell'umanistica immanenza, restandone il critico contagiato nello stesso furore del puro immanentismo: una sorta di mito del non mito, un'illusione della non illusione. Il terribilismo visionario hernandino è un dato in netto contrasto con la conclamata «conversione» e rottura con la tradizione cattolica. Per Hernández a mio parere si dovrebbe parlare di una *metamorfosi* della passione mistica ispanica come polarizzazione e decantazione novecentesca degli elementi più carnali, tellurici, realistici, dotti e focolorici di essa tradizione nella lotta espressiva con il divino e il trascendente.

Nessuno più di H. è confitto nella tradizione ermetico-barocca, dai canzonieri a Garcilaso, da Herrera a Góngora; l'aria di sacra rappresentazione e la vena pastorale continuano le magie preziose e festose di Encina e Lope; l'eroticismo plastico si modella sulla lezione dei più sfrenati classici culterani. L'innocente (e scaltra) semplicità della prima parola poetica, frustrata e con-

traddetta, si arrovela in cuspidi e volute d'estro formale-vitale, al fuoco del più impervio metaforismo cattolico-barocco: il processo trasformativo e la simbolica ineffabile della notte oscura giovannea, i colori apocalittici del Greco, l'inferno di Quevedo tra insorgenze del tripudio e abisso della disperazione (il «fango» di H. è la «polvere innamorata» di Quevedo), l'eresia della corporeità spirituale unamunesca!

È esatto che H. ha giocato la partita mortale con il puro umanismo e immanentismo e che in lucidi istanti ha esultato innanzi alla materia per sé significativa, non sorretto neppure da una teologia negativa di che si armarono Unamuno e Machado; è l'incanto che spira dalla selvaggia *immediatezza* dell'eroismo popolare del pastore e autodidatta di Orihuela, la serrata continuità della sua strofa ove ogni logica e ragione si riplasma in emozione e figura. Ma non è immanenza «epicurea e lucreziana», come crede Puccini, quale sta in un Valéry o in un Montale; è cecità mistico-sensuosa che urla e lampeggia quevedesca-mente nella prigione della carne, quasi costrizione e ascesi nel proprio fango istantaneamente eternato. Barocca, in questo preciso significato di permanenza e trasformazione, è la poesia *Eterna ombra*: «Io che pensai che la luce era mia / precipitato nell'ombra mi vedo... Fuori, la luce nella luce sepolta. / Sento che solo m'illumina l'ombra. // Solo l'ombra. Senza stelle. Né cielo. / Volumi. Esseri. Corpi tangibili / entro l'aria che non contiene volo, / centro dell'albero degli impossibili...». I segni linguistici sono invertiti: «luce» è la vecchiaia trascendenza, «ombra» la sufficienza umana, corporea, senza voli, da cui non è possibile uscire. Non conosco verso d'oggi più misticamente temperato: «centro dell'albero degli impossibili». E ancora: «Oscurità del rancore assoluto. / Corpi simili a pozzi accecati... Carne senza stella che va come onda / verso la notte sinistra, deserta. / Qual è il raggio di sole che l'inonda? / Io cerco. E non trovo del giorno un'orma. // Solo il fulgore dei pugni serrati, / lo splendore dei denti che insidiano...». Quindi l'immagine del «carcere», che si trasforma, come quello inquisitoriale di Fray Luis de León, in dimora

della vita e dell'anima dell'innocente contro la falsa luce in cui tripudia il tiranno: « io sono un carcere con una finestra / che dà su un gran deserto di ruggiti. // Sono una finestra aperta che ascolta, / dove scorre tenebrosa la vita ».

Anche qui la « tenebra » è la vera luce o preparazione alla luce, come in San Juan de la Cruz; l'angoscia disperata è tensione, spasimo verso altra e libera dimora, come nel « miserable en cárcel dura » nella *Canzone alla Vergine* di Fray Luis.

In Hernández la accettata autocostrizione nell'immanenza rompe il filo dialettico, vieta qualunque soccorso, appellandosi a un « sole » interno, che poeticamente resta giustapposto e irrazionale nel contesto: « Ma c'è un raggio di sole nella lotta / che lascia per sempre l'ombra sconfitta »; un « sole » oratorio, di nobile pungolo all'azione. Parimenti la « scopa » dell'« eroe » contro l'« immondezza », mutata in « palma, colonna verso l'aurora ». In altre poesie, infatti, nessun sole appare, il « muratore » erige il suo carcere, « ma la pietra raccoglie / una torva densità in un istante », « e in quell'impresa / precipitarono lui e il vento ».

Solo dopo questo giro torno ad essere d'accordo con Puccini sul valore anche poetico del « messaggio » hernandino. Rarissimi sono i momenti della storia della poesia coincidenti con la storia umana della libertà e della verità, ancorché le due storie sostanzialmente coincidano; uno di essi è rappresentato dal « carcere » e dal « vento » di Miguel Hernández; sia di esempio, ma non di maniera, alle nuove generazioni.

Circa la versione dirò in breve che essa è degna,

ma inferiore a quella di Neruda, per una maggiore difficoltà, oggettiva, delle forme chiuse, sovente serratissime, in cui classicamente si cristallizza il nume di Hernández; e disperante appare la versione ove la forma contrasta e dissona con gli spiriti delle moderne avanguardie; molto è stato ottenuto, ma non di rado riesce ingrata la mescolanza di metrica e ametria o prosa addirittura, di rima e verso libero. Si legga, ad es., il sonetto *Un limone e così amaro m'hai tirato*:

*Un limone e così amaro m'hai tirato  
con una mano calda, e così pura,  
che non ha scalfito la sua architettura,  
e la sua amarezza intanto ho provato.*  
5 *Con quello schiaffo giallo, da un torpore  
dolce è passato a un'ansiosa calura  
il mio sangue, leso dalla graffiatura  
d'una punta di seno sporto e duro.*  
*Ma nel guardarti e vederti il sorriso*  
10 *che t'ha prodotto il limonato getto,  
alla mia avida insidia così aliena,  
sotto la camicia mi s'è spento il sangue  
e s'è mutato il poroso e aureo petto  
in un'aguzza ed abbagliante pena.*

Sono impermetri, anzi prosastici, i versi 1, 3, 7, 12; hanno accenti di 4<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> i versi 4, 6 e 9, ritmo dattilico del tutto estraneo all'endecasillabo di Hernández, che anzi eccede nella cesura di 6<sup>a</sup> (nell'originale vi sono solo due versi con cesura di 4<sup>a</sup>); circa le rime, non fa tanto specie che non rimino 9 e 12, quanto l'assonanza approssimativa di 5 e 8, collimate con 6 e 7 (nell'originale: « -argo, -ura, -ura, -argo »). Laddove è ben tradotto l'ultimo endecasillabo.

ORESTE MACRÌ

## LETTERATURA AMERICANA

### Lionel Trilling e la critica liberale

Per Trilling termini come critico, letterato, scrittore, sono tutti in qualche modo inadeguati. Trilling è, nel senso tradizionale della parola,

*clerc*. Se una parte del genere è già tanto difficile da sostenere ai nostri tempi, quando i *clercs*, secondo una definizione famosa, hanno quasi tutti tradito, assai più arduo e insieme più emozionante essa risulta negli Stati Uniti, in una società

che nelle strutture tradizionali non ha mai concesso al «clerc» diritto di cittadinanza e voce in capitolo. Sarebbe un peccato, scriveva or è circa un secolo Thoreau, se fra le tante parti rimaste da recitare ci fosse negata quella di Amleto, che è ovviamente la parte dell'intellettuale.

Trilling, con un lavoro intenso ed estremamente coerente, ha riproposto negli ultimi venti anni la parte del «liberale», lavorando però nel suo interno, criticamente, e riconducendolo alla sua funzione primaria, di spregiudicata critica dei costumi come delle idee, della società come della morale, di analisi del presente alla luce del passato, di richiamo alla realtà senza scendere alla semplificazione del realismo d'accatto, di impegno civile senza nulla concedere alle seduzioni del populismo.

Il lettore italiano è chiamato ora a un giudizio grazie alla eccellente antologia di scritti di Lionel Trilling, *La letteratura e le idee* (Einaudi, 1962) che Luciano Gallino — uno dei pochissimi studiosi davvero qualificati a farlo non soltanto da noi — ha ricavato ed esemplarmente introdotto attingendo alle due raccolte *The Liberal Imagination* (1950) e *The Opposing Self* (1955). È un giudizio che vorremmo evitare fosse comparativo, visto che da noi si finisce spesso per fare una verifica alla luce di determinate verità acquisite, e comunque vogliamo sperare che sia almeno una presa di posizione, quella che purtroppo non abbiamo notato nei riguardi di un altro libro importante apparso nella collana dei «Saggi» di Einaudi, i *Fondamenti della critica letteraria* di I. A. Richards (con la sola, se pur ragguardevole, eccezione di Giorgio Barberi Squarotti).

Trilling non è un caposcuola, e negli sviluppi del giudizio e del gusto letterario in America non ci sembra fortunatamente di vederne, per lo meno negli ultimi decenni. Del resto, le correnti più rappresentative del Novecento americano hanno tutte, in minore o maggiore misura, dei debiti che, se non le condizionano, contribuiscono a definirle e talvolta anche a limitarle. Il punto di partenza di Trilling è fatalmente americano nel senso che egli, come tutti gli intellettuali del suo paese, deve inizialmente riportarsi alla condizione dell'uomo di lettere nella società in cui vive.

Quando, nel suo saggio «La funzione della rivista di cultura», egli parla del «maggior potere» che gli intellettuali e gli uomini di lettere avevano nell'Ottocento «in questo paese come in Europa», mi sembra che commetta un errore di prospettiva più che di valutazione, giacché sappiamo benissimo che tale potere era negli Stati Uniti niente altro che un mito. Che la letteratura «costituisse lo sfondo di ogni attività dello spirito» è rilievo accettabile, ma a patto di chiarire il margine diverso di autonomia e di influenza per la letteratura tra l'America di Russell Lowell e la Francia di Sainte-Beuve o l'Inghilterra di Matthew Arnold.

Trilling comincia a lavorare quando le istituzioni letterarie hanno raggiunto in America una dignità e un'autonomia ignote nell'Ottocento, e quando i movimenti e le correnti più spregiudicate hanno fatto il loro ingresso nelle università. Egli si trova dunque in una situazione di qualche privilegio, poiché da un lato il «New Criticism» ha dato il meglio di sé ma sta sfiorando il limite dell'involuzione col chiudersi in una sfera di contemplazione estetica e di conoscenza che escludono l'irruzione di altri universali che non siano i propri, mentre il «realismo sociale», dopo aver contribuito validamente ad una riconsiderazione di tutta l'eredità culturale e storica dell'America moderna, diventa vittima dei propri schemi, di un interno meccanicismo ingenuo ed ottimistico, o missionario nelle implicazioni protestatarie, che non lascia più aperte molte prospettive. Va detto che Trilling, se pure le sue obiezioni alla critica «liberale» sono profonde e severe, rimane legato a questa tradizione, e che tenta di arricchirla, di definirla, di eliminare i rami secchi. Mi sembra del tutto scontato, da una lettura anche affrettata degli scritti di Trilling, che l'approccio all'opera d'arte come risultato autonomo, che non tollera elementi eterogenei, e che ammette uno studio organizzato soltanto di categorie estetiche o, per usare il termine caro a John Crowe Ransom, ontologiche, non è stato mai preso da Trilling in seria considerazione, neppure nel breve periodo in cui il «New Criticism» poté esercitare qualche influenza su di lui. Tutto questo rientra perfettamente nella tradizione americana, ove i critici,

se hanno lasciato una traccia non trascurabile in ambienti relativamente ristretti, costituiscono pur sempre un fatto abnorme. « Ripudiati i metodi e le categorie dell'estetica tedesca dell'Ottocento; svuotati di senso i generi letterari e lo stesso concetto di stile; eroso alla radice il valore delle classificazioni per immagini e per temi, della distinzione tra tecnica e arte, del giudizio morale sull'opera, e sepolta sotto innumeri argomenti polemici la triade tainiana de « la race, le moment, le milieu », la nuova critica ebbe il merito indiscusso, simile in questo alla critica idealista in Italia, di sgomberare il terreno dell'esercizio critico da una quantità di intralci, di deviazioni, di sovrastrutture per molti versi nocive a un soddisfacente intendimento e godimento dell'opera letteraria ». Così scrive il Gallino nella sua *Introduzione*, e aggiungeremo dal canto nostro che gli sviluppi estremi del *New Criticism* sembrano muoversi oggi da un lato verso una singolare riconciliazione con l'Umanismo di Babbitt e di Elmer More che era stato prima — e opportunamente — rifiutato non senza disprezzo (è il caso di Ransom) o verso una immensa e agile tastiera retorica che permetta di indagare sull'opera d'arte al di fuori appunto di ogni vincolo limitatore, sia esso storicizzante, sociologico o psicanalitico (è il caso di Blackmur).

Trilling, semplicemente, si rifece a Matthew Arnold; il libro che gli dedicò nel 1939 e sul quale ritornò più volte con integrazioni e modifiche vale proprio come premessa ideale a tutto il suo lavoro. Il libro su Arnold, è stato detto, si pone come biografia della mente, delle idee di Arnold, e se dovessimo estrarne anche soltanto un'indicazione, ci riferiremmo al passo in cui egli rammenta la concezione arnoldiana della cultura come di ciò che abbraccia tutta l'attività intellettuale di una nazione. Si vada a vedere l'altro libro chiave di Trilling dedicato a un solo autore, quello su E. M. Forster, e si comprenderà che il « realismo morale » di Forster, l'unico, dice Trilling, tra i romanzieri viventi che riletto gli dia sempre l'impressione di aver imparato qualcosa, sta al vertice della concezione che egli ha dell'arte. Questo scopo didattico, persino edificante (il

*Forster* è del '43 e vi si legge che l'opera dello scrittore inglese è « utile in tempo di guerra ») rientra esso pure conseguentemente in una antica tradizione americana, quella un tempo puritana e poi secolarizzatasi che postula il « senso del dovere » e il debito sociale dell'uomo di cultura.

Ecco allora l'importanza del « ruolo sociale » e delle sue implicazioni nella metodologia del Trilling. Osserva il Gallino che « il ruolo sociale sembra essere per lui il termine rigido d'una coppia dialettica in cui l'altro termine è dato dalla creatività libera e responsabile dell'io, vettore a un tempo di una necessità biologica incompressibile nella cultura, e di una incondizionata — fisicamente insopprimibile, ma non condizionabile — ragione morale ». L'umanismo di Trilling — termine che usiamo con cautela dopo lo scempio fatto a suo tempo da Babbitt e dai suoi discepoli — è indicato, come dice Gallino, dalla sua attenzione per i significati etici espressi nell'opera letteraria. Di fronte alla crisi del *New Criticism* e della tradizione liberale egli cerca di ritornare ad una precisa definizione dell'arte come conoscenza, che prese le mosse da un'osservazione della società ricca di motivazioni morali e sociali giunga a una rappresentazione cosciente, attiva, responsabile. È un equilibrio difficile e impegnativo, quello per cui Forster, che più di altri ha saputo raggiungerlo, « non è mai stato guidato dal pensiero » scrive Trilling « a supporre di essere più che umano o che, in tempi avversi, diverrà mai meno che umano », ove al termine « human » si attribuisce evidentemente un valore appunto di supremo equilibrio raggiunto sfuggendo le suggestioni dell'irrazionale, del mistico, o dell'apocalittico.

Senza diventare un eclettico né un sincretista Trilling ha trovato a sua disposizione strumenti molteplici per il proprio lavoro, dalla sociologia alla psicanalisi, e va detto che se n'è servito con estrema eleganza e con invidiabile leggerezza. Così egli ha tentato di operare una saldatura con l'esperienza ottocentesca alla luce di nuovi elementi: il saggio che si intitola *Arte e nevrosi* ne è una riprova degna di nota. Ma Trilling non lavora soltanto per un bilancio, bensì per una

poetica. Si veda *Le maniere, i costumi, e il romanzo* per comprendere la sua diffidenza e la sua perplessità nei confronti del romanzo americano contemporaneo, e vorrei aggiungere la sua tiepidezza per la grande tradizione narrativa americana, con la naturale eccezione di Henry James. Legato precisamente all'eredità liberale e secolarizzata dell'Ottocento, indifferente se non ostile alla trasfigurazione allegorica o simbolica della realtà, Trilling non vede nel romanzo di Hawthorne o di Melville il riflesso delle « maniere e dei costumi », che scorge e ammira in Jane Austen, in Tolstoj, in Forster:

« Quel che io intendo per maniere, dunque, è il ronzio e mormorio delle implicazioni d'una civiltà, d'una cultura. È tutto l'evanescente contesto entro il quale si formano le sue espressioni esplicite. È quella parte d'una cultura composta da espressioni di valore proferite solo a mezzo, o taciute, o inesprimibili, cui alludono fatti di poco conto, come, a volte, l'arte del vestire e della decorazione, a volte il tono, il gesto, l'accento, o il ritmo, a volte ancora le parole che vengono usate con particolare frequenza o significato. Sono le cose che, bene o male che sia, formano l'unità del popolo d'una data cultura e lo distinguono da un popolo di cultura diversa; che insieme costituiscono quella parte d'una cultura che non è arte, religione, costume o politica, eppure li collega a tutti questi settori altamente articolati della cultura. Essa li modifica e ne vien modificata; li genera e ne vien generata. In questa parte della cultura regna il presupposto implicito e inconsapevole, spesso molto più forte della ragione ».

Gli elementi fondamentali di una società in movimento sono dunque i termini indispensabili nella costruzione del romanzo, i fattori che gli danno vita: « Funzione peculiare del romanzo è registrare le illusioni generate dallo snobismo, e tentare di penetrare la verità che, secondo quanto in esso vien sottinteso, si cela dietro tutte le false apparenze. Il denaro, lo snobismo, l'ideale della posizione sociale divengono così oggetto di fantasia, supporto di fantasie d'amore, di libertà, di fascino, di potere ».

Si comprende bene, allora, che il romanzo americano deluda praticamente il teorico Trilling, e determini gli atteggiamenti del critico. Ma egli ci offre la ricetta del romanzo, non i criteri di valutazione della grande narrativa. Il suo disappunto per il supposto fallimento di Dreiser o di Sherwood Anderson, o per la mediocrità di Sinclair Lewis, lo scrittore che paradossalmente dovrebbe essere quello che meglio risponde ai canoni da lui fissati, possono sembrare abbastanza ingenui, come le riserve mosse a Faulkner: « Tra i nostri romanzieri di oggi v'è forse il solo Faulkner che studia la società come terreno della realtà tragica, con lo svantaggio di limitarsi ad un ambiente provinciale ». Né ci meraviglia la sostanziale elusività della indagine più propriamente letteraria da parte sua, per cui saggi come quello su Fitzgerald o Twain non mordono mai i problemi di fondo di *quell'autore*, ma riportano sempre la discussione a postulati più generali. Inevitabile, quindi, lo scarso interesse per la poesia, che sembra non offrire appigli (come la controparte dei *New Critics* è appunto il disinteresse per la narrativa).

Trilling si trova più a suo agio, ed offre i risultati persuasivi, quando lavora sul terreno a lui congeniale, in saggi come quello dedicato al rapporto Kinsey, o al senso del passato, o a Freud. E neppure va dimenticato il Trilling militante, il liberale, vale a dire il « progressivo », il radicale; il Trilling che fu tra i promotori della *Partisan Review* e credette per un certo tempo alle possibilità di una particolare diffusione della cultura, alla partecipazione dell'intellettuale alla vita pubblica, a un ridimensionamento liberale delle ideologie rivoluzionarie per le quali simpatizzò più che platonicamente (anche se oggi amerebbe gettarvi una zona d'ombra, come per il caso del suo trotzkismo degli anni quaranta). Anche quell'esperienza gli ha procurato non poche delusioni, ma ha certo creato un diffuso stato d'animo, ha espresso una condizione vitale, finendo poi con il dar vita a una « coterie », la « coterie » che egli ha analizzato nei suoi scritti e che s'inserisce in un dato contesto sociale. È curioso rilevare come in pochi anni gli intellettuali militanti divengano in