

LETTERATURA AMERICANA

Una riproposta di Poe

Quello di Poe continua davvero a rimanere un caso paradossale per la critica, nel senso che si presenta nei termini di un punto di riferimento sempre postulato come necessario e di frequente — se non costantemente — eluso. Accade anche a noi, significativamente, di ritornarvi per un rinnovato aggiustamento del tiro: in questa sede, alcuni anni or sono per un bilancio sommario; poi per rilevare l'acuta prevegenza di William Carlos Williams, il primo nel Novecento ad affrontare il tema con risolutezza e in sostanza controcorrente. I guasti inferti all'opera di Poe sono certo innumerevoli, segnatamente dalla critica di scuola psicoanalitica; d'altronde, approcci del genere di Williams e, più tardi, dell'ammirevole *Our Cousin Mr. Poe* di Allen Tate appartengono alla categoria della testimonianza di un poeta, a mezza strada tra critica in senso stretto e stimolante appropriazione. Ma si veda, tanto per fare un esempio indicativo nella sua selettività, la raccolta antologica curata nel 1966 da Eric W. Carlson, *The Recognition of Edgar Allan Poe* (Ann Arbor, The University of Michigan Press), che spazia dal saggio di John Neal del 1829 fino a contributi del 1962-'63, e si constaterà quanto lavoro rimanga da fare in profondità sul piano sistematico.

Le *Opere scelte* curate e introdotte da Giorgio Manganelli per la mondadoriana collana dei « Meridiani » appaiono al momento opportuno in quanto suggeriscono una serie di riflessioni non su Poe in generale, giacché non è questo il terreno opportuno, ma sulla situazione critica e sulla lettura di Poe. Istruttiva, sotto questo profilo, ci sembra preliminarmente la scelta stessa. Che cosa si conosce, di Poe, nei paesi di lingua inglese, in Francia, o da noi? La risposta consente di dichiarare subito che si tratta in genere di un repertorio limitato e in linea di massima pressoché fisso. Lasciamo stare il vecchio luogo comune di Poe autore *ante litteram* di racconti polizieschi, che poi non sono polizieschi affatto; dimentichiamo l'immagine di Poe manipolatore di facili orrori;

ebbene, i testi che vengono offerti di volta in volta propongono una dimensione fondamentalemonocorde. A parte i testi per così dire d'obbligo, che sono poi i più noti al grande pubblico, le scelte narrative di Poe prescindono dal racconto a struttura saggistica (prima categoria o primo parametro di riduzione) e da quello con una presa immediata sulla realtà contemporanea (secondo parametro). Un'assenza rivelatrice nelle *Opere scelte* curate da Manganelli e sovente nelle antologie italiane di Poe va individuata nel *Colloquy of Monos and Una*, un testo, per la sua lucidità e per il sostegno che offre alla nozione poesca della narrazione breve, assai più qualificante di molti racconti dell'orrore. Se, infatti, il registro fenomenologico conosce un impiego alquanto limitato, l'impianto giustificativo, la retorica di cui molto opportunamente discute Manganelli, prendono corpo in modo illuminante.

Grazie al dialogo Monos-Una si perviene a comprendere nella sua portata reale il rapporto dialettico vita-morte, inteso come paradossale eppure coerente estensione di coordinate artificiosamente chiuse, ribadite dalla nozione razionalistica e meccanicistica contro la quale Poe si trovò in perenne polemica; inoltre, si verifica l'abolizione di ogni equivoco trascendente se non come proiezione di facoltà che si sprigionano nell'individuo — o dall'individuo — e nelle sue relazioni con la natura: in altre parole, un trascendentalismo del mistero, oscuro ma coraggiosamente esplorabile (onde il rimando ovvio a *Gordon Pym*), in contrasto con il trascendentalismo ottimismo e « progressivo » di Emerson. Che, poi, l'attacco di Poe coinvolga ambigualmente, insieme alle verità didattiche, alla persuasione occulta della società industriale in espansione, qui brutalmente chiamata in causa, il principio di democrazia che vorrebbe sottendere, comporta una nuova serie di provocazioni per il critico.

Tutto ciò per quello che riguarda il primo parametro cui accennavamo. Il secondo, esemplarmente introdotto da un racconto assente in pratica da

tutte le antologie di Poe, *The Businessman*, contiene una delle rappresentazioni più lucidamente devastatrici della figura centrale dell'America moderna, e non soltanto di quella. Il grande imprenditore, l'uomo fattosi da sé, per il quale conta soltanto la morale degli affari e che a questo scopo assimila e riplasma la speculazione razionalistica; lo stereotipo frankliniano nel quale un'intera classe e un intero periodo si specchiano e che condiziona la vita di generazioni anche nella sua capacità di arrivare alle leve del potere, vengono qui sottoposti a un lavoro di dissezione spietato. Parallelamente, lo scrittore giunge a uno dei nodi della crisi dell'intellettuale inghiottito in un simile ferreo sistema, della sua solitudine, della sua riduzione a oggetto, vale a dire alla materia scottante del *Bartleby* melvillianiano o della prefazione di Hawthorne alla *Lettera scarlatta*. Non sembra affatto casuale che il racconto sia seguito, nelle edizioni complete dell'opera di Poe, da *The Man of the Crowd*, uno dei primi, aspri ritratti dell'alienazione.

Un'antologia di Poe dovrà poi fare serenamente il conto con il problema della poesia, ammettendo con franchezza che buona parte delle composizioni in versi di Poe appaiono oggi illeggibili. Converrebbe di conseguenza essere forse più severi nelle scelte, lasciando posto maggiore agli scritti teorici, per cui in queste *Opere* si sarebbero visti con piacere almeno assaggi tratti dai *Marginalia*, insieme alla *Filosofia della composizione* e al *Principio poetico*. Sono appunti che non riteniamo svuotino l'importanza del volume, per molti versi opportuno, ma che in una collana divenuta in breve preziosa, e che annovera lo splendido Pound, a un anno di distanza divenuto un indispensabile strumento di lavoro, pensiamo debbano venir presi in considerazione.

Il discorso introduttivo di Manganelli va al di là della scelta e acquista un peso non indifferente nella insoddisfacente o gracile critica dell'opera di Poe, persino quando egli insegue con eleganza e sottigliezza la sua idea di letteratura quale la conosciamo dai saggi sulla letteratura come menzogna, alle prese comunque con un autore indubbiamente congeniale. La smitizzazione del Poe facile mediatore di effetti, soggettivisticamente inteso a una

sorta di clownesca operazione d'urto nei confronti del lettore, e per converso la sua posizione di accorto e calcolato operatore dall'esterno, vengono chiarite da Manganelli con singolare acume. Scrive Manganelli a proposito di uno dei racconti in apparenza più vistosi e quindi più mercificabili di Poe, *La rovina della casa degli Usher*: «...i due personaggi sono presentati come un sistema tetramente solidale...; ...è a questo punto che la loro condizione deve essere descritta da chi è estraneo al rapporto: le stelle morte hanno i loro cronisti negli astronomi, gli Usher si affidano al letterato, anche al rétoré». E aggiunge molto a proposito: «Il lavoro ironico dunque percorre all'interno tutta la macchina dell'orrore».

La liquidazione del «sentimento» a beneficio dell'«effetto» fornisce un'altra linea di avvicinamento, a patto di intendersi sull'accezione del secondo termine polare, «il senso della tecnica, della retorica», per rammentare l'indicazione di Manganelli. La struttura della narrazione si carica infatti in Poe di una funzione che non è visione, e neppure scioglimento a sorpresa, e infine sfugge all'insidia pedagogica che soffoca spesso l'esito poetico, secondo quanto Manganelli individua giustamente a proposito del *Corvo*. Quando Poe sostiene che si dovrebbe iniziare la composizione di un racconto dalla fine, intende mettere in guardia proprio contro le seduzioni di un tal genere di artificiosa progressione. L'equilibrio del racconto si regge su una retorica che rifugge dalle esplosioni a sorpresa e che applica nel suo interno una logica la quale rifiuta le formulazioni, appunto, razionali o meccanicistiche. *Gordon Pym* sta agli antipodi di *Robinson Crusoe*, degradando o vanificando la morale dell'individuo che si realizza in forza delle sue didattiche virtù di *homo sapiens*. Il «bizzarro», l'«arabesco», e dunque il mistero del profondo, il «mistico», non si esorcizzano, ma si conoscono. Torniamo al dibattito tra Monos e Una, per apprendere che conoscenza non significa necessariamente catastrofe, secondo i canoni del superuomo di Marlowe, bensì deliberata presa di coscienza di realtà non precostituite e addomesticabili. Ecco allora il motivo per cui Poe sceglierà per il protagonista della *Maschera della morte rossa*,

ironicamente, il nome dello shakespeareano Prospero: nessuna magia serve ad annullare il mistero, salvo che l'esperienza diretta del mistero. La sfida al gratuito sola trascina alla catastrofe, alla morte quale punto finale senza riscatto. Nella conclusione della *Morte rossa* risuona, con ben diversa articolazione tragica, la risata beffarda dell'innominato personaggio di *Tueur sans gages* di Ionesco.

« La sua qualità di memoria metafisica », osserva Manganelli, « fa sì che la visione non tenda alla rivelazione all'inatteso, del nuovo, ma al riconoscimento dell'identico, l'agnizione ». La stessa visione onirica, s'intende, ha un suo posto in questo quadro, che colloca Poe alle origini autentiche della cultura moderna.

CLAUDIO GORLIER

LETTERATURA RUSSA

Poesia russa degli anni Sessanta

L'isolamento dalla vita culturale e letteraria del resto d'Europa, da attribuirsi a complesse e molteplici ragioni, è certo una costante della storia russa. Notevolmente affievolita nell'Ottocento, quasi dissoltasi nel gran fermento d'idee e di tendenze dei primi due decenni di questo secolo, questa tradizione di chiusura s'è venuta restaurando dagli anni Trenta in qua e contrassegna ancora oggi in buona misura la cultura sovietica. Scorrendo un libro come *Poesia sovietica degli anni 60* (a cura di Cesare G. De Michelis, Mondadori, maggio 1971), si ha anzi l'impressione che la dimensione del compartimento stagno agisca adesso anche all'interno della stessa letteratura russa o sovietica. Intanto, resta netta la separazione tra i poeti « ufficiali » e quelli « clandestini »; è ben vero che qualcuno, come Okudžava, come l'Achmadulina, pur facendo parte del gruppo dei poeti « autorizzati » (iscritti cioè all'Unione degli scrittori, e ammessi pertanto a pubblicare presso le case editrici di stato), ha avuto in passato qualche contatto con il *samizdat*. Ma si legga da un lato Evtušenko, o Voznesenskij, o Roždestvenskij, e dall'altro uno Chvostenko o un Brodskij, e si percepirà subito lo iato netto, e stilistico e tematico, che al di qua delle differenze individuali ne fa due distinti gruppi. Sembrano, sono due letterature diverse. Non solo, ma solchi profondi corrono anche secondo altre direttrici: se alle spalle di un poeta come Sapgir si avverte una tradizione addirittura non-russa (ebraica e media-

tamente veterotestamentaria); se un Kušner, ignorando molta parte della poesia russa moderna, si rifà ai modi lievi e « sentimentali » del settecentista Karamzin, dall'altro lato troviamo i figli, anzi ormai i nipoti di Majakovskij, pressoché ignari a loro volta degli altri grandi eventi che hanno pur fermentato la poesia russa di questo secolo: sembra che tra Majakovskij e la generazione dei Roždestvenskij non ci sian stati un Gumilev, una Achmatova, un Mandel'stam (e non a caso del resto, se tanto è stato fatto dalle preposte autorità per revocare nel non esistito questi e tanti altri autori).

L'antologia di Mondadori (la collana è lo Specchio) ha, tra l'altro, il merito di ristabilire, anzi di stabilire più giuste proporzioni di valore tra tanto diversi rappresentanti di questa recente poesia russa. Se finora il nome più cospicuo tra essi era probabilmente quello dell'ex « arrabbiato » Evtušenko, in virtù anche delle sue molteplici risonanze più di cronaca che propriamente letterarie (è pur recente la notizia di un suo « poetico » intervento in appoggio alle tesi sovietiche nella polemica anticinese), ora il panorama viene ad allargarsi e forse altri nomi gli verranno preposti.

Ampia è la scelta, e abbastanza ben rappresentata la produzione dei singoli autori. Qualche appunto, è vero, si potrebbe anche avanzare nell'un senso e nell'altro. Per esempio, dei due poeti più anziani che aprono l'antologia, Okudžava e Vinokurov (nati rispettivamente nel '24 e nel '25, mentre le date di nascita degli altri otto vanno dal '29 al '40: lo stacco conta), il primo ha esordito piuttosto