

Dal vittorianesimo al modernismo

La cultura letteraria inglese (1830-1950)

A cura di Franca Ruggieri

I lettori che desiderano
informazioni sui volumi
pubblicati dalla casa editrice
possono rivolgersi direttamente a:

Carocci editore

via Sardegna 50,
00187 Roma,
telefono 06 42 81 84 17,
fax 06 42 74 79 31

Visitateci sul nostro sito Internet:
<http://www.carocci.it>



Carocci editore

1^a edizione, marzo 2005
 © copyright 2005 by Carocci editore S.p.A., Roma

Realizzazione editoriale: Omnibook, Bari

Finito di stampare nel marzo 2005
 dalle Arti Grafiche Editoriali Srl, Urbino

ISBN 88-430-3162-7

Riproduzione vietata ai sensi di legge
 (art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,
 è vietato riprodurre questo volume
 anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,
 compresa la fotocopia, anche per uso interno
 o didattico.

Parte prima. L'età vittoriana (1830-1901)	II
Thomas Carlyle (1795-1881)	25
John Henry Newman (1801-1890)	30
Elizabeth Barrett Browning (1806-1861)	37
Alfred lord Tennyson (1809-1892)	40
Le sorelle Brontë	48
Matthew Arnold (1822-1888)	59
Elizabeth Gaskell (1810-1865)	67
Charles Dickens (1812-1870)	70
Joseph Sheridan Le Fanu (1814-1873)	79
Wilkie Collins (1824-1889)	85
William Makepeace Thackeray (1811-1863)	92
Robert Browning (1812-1889)	99
Anthony Trollope (1815-1882)	107
John Ruskin (1819-1900)	114
George Eliot (1819-1880)	119

Dante Gabriel Rossetti (1828-1882)	125	Joseph Conrad (1857-1924)	252
Christina Georgina Rossetti (1830-1894)	131	Rudyard Kipling (1865-1936)	260
William Morris (1834-1896)	136	William Butler Yeats (1865-1939)	268
Algernon Charles Swinburne (1837-1909)	142	Edward Morgan Forster (1879-1970)	282
Walter H. Pater (1839-1894)	147	Virginia Woolf (1882-1941)	288
Gerard Manley Hopkins (1844-1889)	151	James Joyce (1882-1941)	304
Edward Lear (1812-1888)	156	David Herbert Lawrence (1885-1930)	325
Lewis Carroll (1832-1898)	160	Poeti della prima guerra mondiale	332
Bram Stoker (1847-1912)	168	Thomas Stearns Eliot (1888-1965)	341
← Robert Louis Stevenson (1850-1894)	175	Katherine Mansfield (1888-1923)	357
Oscar Wilde (1854-1900)	181	Evelyn Waugh (1903-1966)	362
George Bernard Shaw (1856-1950)	187	Wystan Hugh Auden (1907-1973)	368
→ Sir Arthur Conan Doyle (1859-1930)	194	Dylan Thomas (1914-1953)	377
→ George Meredith (1828-1909)	201	Poeti della seconda guerra mondiale	385
→ Arnold Bennett (1867-1931)	205	Aldous Huxley (1894-1963)	390
→ John Galsworthy (1867-1933)	211	George Orwell (1903-1950)	395
→ Herbert George Wells (1866-1946)	216	Samuel Beckett (1906-1989)	402
Parte seconda. Il primo Novecento e il modernismo (1901-52)	225	Schede cinematografiche	419
John Millington Synge (1871-1909)	233	Schede biobibliografiche	443
Thomas Hardy (1840-1928)	239		
Ford Madox Ford (1873-1939)	244		

Alfred lord Tennyson

(1809-1892)*

Tra i massimi rappresentanti dell'età vittoriana, Tennyson fu indubbiamente il poeta più noto della sua epoca. La sua poesia, apprezzata e amata dalla regina stessa, fu estremamente popolare tanto da divenire parte del pensiero vittoriano. Il titolo di lord che gli fu conferito nel 1884 testimonia sia la considerazione pubblica di cui godette in vita, sia lo spirito profondamente nazionale della sua opera.

Dopo un'iniziale infatuazione per i più noti poeti della sua gioventù, Byron e Scott soprattutto, durante gli anni di Cambridge Tennyson si volge agli altri grandi poeti romantici inglesi. In particolare, da Wordsworth e Shelley, Tennyson eredita la concezione del poeta come interprete e portavoce delle inquietudini e delle contraddizioni della propria epoca, anche se nel corso del Novecento è stato proprio l'impianto didascalico e speculativo-filosofico di certi componimenti a rivelarsi più debole e indigeribile. Con Coleridge, invece, condivide il gusto per gli stati d'animo fuggevoli e sfarzosamente cupi, in cui è spesso difficile distinguere la linea che separa la veglia dal sogno. Ma il suo mentore sarà soprattutto Keats. Dal poeta delle *Odi* eredita un classicismo melanconico, caratterizzato da una ricca coloritura e da un'estenuata sensualità. Sempre keatsiani sono la delicata intensità emotiva nel rendere la natura nonché l'accentuato decorativismo pittorico e ritmico che prelude ai preraffaelliti, di qualche anno successivi. Anche i temi sono ancora tipicamente romantici: la natura, l'amore, la morte, l'arte e il ruolo dell'artista, il nostalgico anelito per un mondo oramai scomparso, la vita nella campagna inglese, i temi tratti dai *romances* medievali, dal mito classico, dalle ballate e dalla poesia pastorale. In particolare, Tennyson utilizza spesso il mondo incantato e fiabesco delle leggende medievali e classiche per esplorare la moralità vittoriana e il trionfante senso di progresso, nonché per esprimere il senso di profonda melanconia e accettazione tragica del destino umano. Sperimenta e pratica molti generi diversi: l'elegia, la poesia pastorale, la ballata, l'epica, il monologo drammatico, il *long narrative poem*, la poesia d'ocasio-

* di Roberto Baronti Marchiò.

ne, dando prova di grande maestria tecnica e di un elevato senso della musicalità attraverso cui dar voce alla vena immensamente melanconica del suo spirito elegiaco. La padronanza nell'utilizzazione delle forme metriche che hanno arricchito la poesia nazionale lo pone fra altri maestri della versificazione inglese quali Milton, Pope, Coleridge, Shelley. La sua è una ricerca consapevole ed efficace che combina il controllo della metrica con un'attenzione estrema per la melodiosa successione di vocali e consonanti. Ne risulta uno stile impeccabile e ricercato caratterizzato da un verso armonioso e flautato, cui a volte manca però semplicità, impreziosito com'è da perifrasi, immagini ricercate e decorative che, sebbene bellissime, risultano inutili e troppo elaborate. Ne consegue che, se paragonata a quella dei grandi romantici, la sua poesia conserva qualcosa di artificiale e artefatto, ben distinto dalla sublime naturalezza e intensa ispirazione dei suoi predecessori. La natura presente nei suoi componimenti non è altrettanto sublime, ma come rinvigorita emotivamente dall'arte. L'osservazione minuziosa, la straordinaria attenzione per il particolare suggestivo, la nitidezza e la ricchezza dei dettagli a volte contribuiscono in modo convincente a comunicare lo stato emotivo o a intensificare l'effetto drammatico del testo, in altre occasioni mostrano i limiti dell'impianto intellettuale e la mancanza di un sincero e partecipato sentimento. Per lo stesso motivo, gli si addice di più la lirica breve, l'idillio, l'elegia, sebbene anche nei componimenti lunghi si possano apprezzare i singoli brani, le sezioni distinte. Infatti, spesso le sue opere sono nettamente suddivise e, invece di procedere per concatenazione logica o discorsiva, avanzano per una successione di quadri intensamente descrittivi, flashback, argomentazioni, momenti di rivelazione dando origine, come nel caso di *In Memoriam* e *Idylls of the King*, a una complessa costruzione per contrapposizioni che ha qualche punto di contatto con alcune modalità compositive che saranno del modernismo.

Parlare di Tennyson come di un esempio tipico della sua epoca può essere fuorviante perché in lui non c'è nulla del compiaciuto orgoglio per il progresso sociale, economico e scientifico che troviamo in politici e pensatori come Thomas Babington Macaulay. La sua poesia è invece attraversata da inquietudini che furono comunque del vittorianesimo. A parte le tensioni sociali legate al cosiddetto "compromesso vittoriano", che pure sono presenti in Tennyson, la sua poesia dà voce ad ansie più intime e personali, legate alla crisi morale e religiosa suscitata dal conflitto tra fede e scienza che avrà nel volume *On the Origin of Species* (1859) di Charles Darwin uno dei suoi momenti più noti e tormentati. Nel miglior Tennyson è presente un profondo sgoamento intellettuale ed emotivo dinanzi all'alterata visione dell'universo e all'ineluttabile destino tragico dell'uomo. Nonostante ciò, Tennyson si confronta apertamente con la scienza contemporanea (specialmente la biologia e la geologia) con profondo interesse e passione, mantenendo nei suoi confronti un atteggiamento ambivalente. Per il suo temperamento conservatore, la

scienza è a volte motivo di speranza, altre di crisi, ma Tennyson tenta, in un modo questo sì tipicamente vittoriano, di combinare scienza e fede cristiana, mostrando profondità emotiva e intellettuale, come accade in modo convincente e originale nel caso di *In Memoriam*.

È indubitabile che su Tennyson continui a pesare il feroce giudizio espresso nei suoi confronti dal Novecento che condannerà senza appello il suo didatticismo, la sua scarsa profondità intellettuale, nonché il suo indulgere nel sentimentalismo, nella musicalità e nel decorativismo. Tuttavia il suo eclettismo, che lo portò a sperimentare e padroneggiare tanti generi poetici diversi, la sua abilità nell'abbinare uno stato d'animo al metro più adeguato, la sua maestria nel tessere una ricca trama di suoni e immagini ne fanno uno dei poeti inglesi più abili, un tecnico del verso fra i più dotati. Come scrive Thomas S. Eliot nel saggio *In Memoriam* (1936): «Tennyson is a great poet, for reasons that are perfectly clear. He has three qualities which are seldom found together except in the greatest poets: abundance, variety, and complete competence».

Ulysses

Questo monologo drammatico pubblicato nella raccolta *Poems (1842)* fu scritto, come dice lo stesso autore, nel 1833 «soon after Arthur Hallam's death, and gave my feeling about the need of going forward, and braving the struggle of life perhaps more simply than anything in *In Memoriam*». Più che sul ritratto che ne fa Omero nell'*Odissea*, Tennyson si basa sul canto XXVI dell'*Inferno* di Dante in cui Ulisse viene punito per aver utilizzato il suo ingegno per conseguire con l'astuzia e l'inganno il successo personale, anche contravvenendo a norme morali e religiose. La stessa riprovazione etica sembra essere assente in Tennyson che dell'eroe omerico, a un primo livello di lettura, sembra esaltare l'infinita sete di conoscenza. Per questo, la poesia di Tennyson nel vittorianesimo ha finito con il rappresentare uno dei massimi esempi dell'eroismo e della mitizzazione romantica di Ulisse. La sua aspirazione ad andare sempre avanti, la sua curiosità irrequieta e mai doma e, soprattutto, il suo famosissimo appello finale all'azione interpretavano perfettamente i valori del vittorianesimo. Tuttavia, questo Ulisse è una figura ambigua. È un vecchio che, quasi spinto da una cieca volontà di morte, vuole nuovamente partire, mosso in primo luogo dal desiderio di fuggire dall'ambiente a lui non congeniale di Itaca. È un re stanco di regnare, un uomo inquieto e insoddisfatto, a tratti confuso e irresponsabile, sprezzante nei confronti dei valori piccolo-borghesi e dei legami familiari. La sua esaltazione dell'individuo isolato, la sua insistenza sulla separazione del singolo dai valori della comunità sembrano indicare che il destino dell'individuo sia l'egoismo sfrenato e l'isolamento dal resto della comunità. Così, il suo invito finale a una sfida eroica ai limiti delle possibilità umane non può non suscitare perplessità nel lettore, diviso tra la partecipazione emotiva all'avventura e la necessità di esprimere il suo giudizio morale. Tennyson vuole anche suggerirci la necessità di raffrenare l'ingegno e la propria individualità mantenendoli nei limiti di precise norme morali o religiose.

Il monologo drammatico è particolarmente adatto all'ambiguità che attraversa questo componimento perché la forma stessa crea questa ambivalenza tra condivisione e presa di distanza. Sia l'andamento discorsivo sia il verso sciolto danno alla poesia una certa immediatezza e vivacità, anche se il tono elegiaco contemplativo e la mancanza di espressioni realmente colloquiali differenziano il componimento dai monologhi drammatici di Browning.

It little profits that an idle king¹,
By this still hearth, among these barren crags,
Match'd with an aged wife, I mete and dole
Unequal laws² unto a savage race,
That hoard, and sleep, and feed, and know not me³.

I cannot rest from travel: I will drink
Life to the lees. All times I have enjoy'd
Greatly, have suffer'd greatly, both with those
That loved me, and alone, on shore, and when
Thro' scudding drifts the rainy Hyades⁴
Vext the dim sea: I am become a name;
For always roaming with a hungry heart
Much have I seen and known; cities of men
And manners, climates, councils, governments,
Myself not least, but honour'd of them all;
And drunk delight of battle with my peers,
Far on the ringing plains of windy Troy.
I am a part of all that I have met;
Yet all experience is an arch wherethro'
Gleams that untravell'd world whose margin fades
For ever and for ever when I move.
How dull it is to pause, to make an end,
To rust unburnish'd, not to shine in use!⁵
As tho' to breathe were life! Life piled on life
Were all too little, and of one to me
Little remains: but every hour is saved
From that eternal silence, something more,
A bringer of new things; and vile it were
For some three suns to store and hoard myself,

1. È lo stesso Ulisse che parla, dopo aver ripreso ad amministrare e governare Itaca.

2. «Unequal laws»: leggi inique perché esercitate su una popolazione rozza.

3. Cfr. *Hamlet* IV 4, 33-35: «What is a man / If his chief good and market of his time / Be but to sleep and feed? A beast, no more».

4. «Rainy Hyades»: nella mitologia classica un gruppo di stelle della costellazione del Toro che divenivano visibili all'inizio della stagione delle piogge.

5. Cfr. il discorso di Ulisse nel *Troilus and Cressida* di Shakespeare: «Perseverance, dear my lord, / Keeps honour bright. To have it done it is to hang / Quite out of fashion, like a rusty mail / in monumental mockery» (III 3, 144-147).

And this gray spirit yearning in desire
To follow knowledge like a sinking star,
Beyond the utmost bound of human thought.

This is my son, mine own Telemachus,
To whom I leave the sceptre and the isle, –
Well-loved of me, discerning to fulfil
This labour, by slow prudence to make mild
A rugged people, and thro' soft degrees
Subdue them to the useful and the good.
Most blameless is he, centred in the sphere
Of common duties, decent not to fail
In offices of tenderness, and pay
Meet adoration to my household gods,
When I am gone. He works his work, I mine.

There lies the port; the vessel puffs her sail:
There gloom the dark, broad seas. My mariners,
Souls that have toil'd, and wrought, and thought with me –
That ever with a frolic welcome took
The thunder and the sunshine, and opposed
Free hearts, free foreheads – you and I are old;
Old age hath yet his honour and his toil;
Death closes all: but something ere the end,
Some work of noble note, may yet be done,
Not unbecoming men that strove with Gods.
The lights begin to twinkle from the rocks:
The long day wanes: the slow moon climbs: the deep
Moans round with many voices. Come, my friends,
'Tis not too late to seek a newer world.
Push off, and sitting well in order smite
The sounding furrows; for my purpose holds
To sail beyond the sunset, and the baths⁶
Of all the western stars, until I die.
It may be that the gulfs⁷ will wash us down:
It may be we shall touch the Happy Isles⁸,
And see the great Achilles, whom we knew.
Tho' much is taken, much abides; and tho'
We are not now that strength which in old days
Moved earth and heaven, that which we are, we are;

6. Il luogo dove, nella cosmologia greca, le stelle tramontavano andando a immergersi nel mare.

7. «Gulfs»: i gorghi. Omero immaginava che il mare fosse simile a un fiume che abbracciava la terra, e a occidente sprofondasse in un vasto abisso dove si trovava l'entrata dell'Ades.

8. «Happy Isles»: le isole dei beati, dimora degli eroi resi immortali dopo la loro morte, che si immaginava si trovassero oltre le Colonne d'Ercole.

One equal temper of heroic hearts,
Made weak by time and fate, but strong in will
To strive, to seek, to find, and not to yield⁹.

Da *In Memoriam*

Da molti considerata uno dei vertici della poesia elegiaca inglese, In Memoriam fu pubblicata nel 1850 e si compone di 133 sezioni di lunghezza variabile. L'opera è un tributo alla memoria dell'amico Arthur Henry Hallam – figura centrale in un gruppo di giovani intellettuali noti col nome di Cambridge Apostles – che morì improvvisamente all'età di 22 anni. La sua pubblicazione fu un enorme successo e divenne uno dei poemi più noti e influenti del XIX secolo. Alla sua stesura Tennyson lavorò in modo discontinuo per 17 anni, anche se inizialmente le varie poesie erano a se stanti e non rientravano in nessun progetto di più ampio respiro. Solo successivamente ogni componimento trovò una sua collocazione all'interno di una struttura quadripartita ad andamento ascensionale di natura religiosa che prende l'avvio dal dolore e dalla disperazione per la perdita dell'amico, per poi passare al dubbio e approdare infine alla speranza e quindi alla fede.

Tennyson sceglie una forma capace di combinare il componimento breve e il frammento, che meglio veicolavano le emozioni fuggevoli e contraddittorie suscitate dalla morte di Hallam, con il grande poema in cui far emergere le fluttuazioni della propria fede in Dio, nella natura e nella poesia. L'unità strutturale è quasi esclusivamente legata al metro, il tetrametro giambico, e alla forma strofica, la quartina a rima abba, che Tennyson utilizza con costanza e grande maestria, manipolandola con sorprendente virtuosismo e piegandola di volta in volta alle necessità espressive del momento. Altro fattore unificante sono le immagini e i temi che si intrecciano e riaffiorano costantemente nelle varie sezioni del poema. Seppur di semplice interpretazione se presi isolatamente, questi elementi ricorrenti si arricchiscono di senso se letti all'interno di questa fitta rete di rimandi, allusioni e giustapposizioni. Ne deriva che, sebbene il poema segua nelle grandi linee un percorso ascensionale, esso non è mai lineare, semplicistico o automatico, e in ogni fase è presente anche l'emozione contraria. Così il dubbio riaffiora nella fede, il dolore nella speranza, e il fascino di quest'opera risiede proprio nell'espressione meditativa e lirica dei mutevoli stati d'animo del poeta, tanto che, come ha scritto Thomas S. Eliot nel 1936, In Memoriam «is not religious because of the quality of its faith, but because of the quality of its doubt. Its faith is a poor thing, but its doubt is a very intense experience». L'opera è una lunga meditazione sul dolore, sulla morte, sul significato della vita individuale, nonché il tentativo di rispondere a uno dei temi centrali dell'epoca vittoriana: come continuare a credere in Dio e alla vita eterna di fronte alle sfide poste dalla scienza. Tennyson tenta questa riconciliazione inserendo l'uomo in un processo evolutivo a matrice religiosa in cui il credo nella perfettibilità dell'uomo e la visione di un mondo ordinato, in cui anche la morte è una fase di un più ampio processo di avvicinamento a Dio, si coniugano con la rassicurazione che il tempo, l'evoluzione e la vita umana hanno significato.

9. Eco del Satana miltoniano: «And courage never to submit or yield» (*Paradise Lost* I 108).

II.

Calm is the morn without a sound,
 Calm as to suit a calmer grief,
 And only thro' the faded leaf
 The chestnut pattering to the ground:

Calm and deep peace on this high wold¹⁰,
 And on these dews that drench the furze¹¹.
 And all the silvery gossamers
 That twinkle into green and gold:

Calm and still light on yon great plain
 That sweeps with all its autumn bowers,
 And crowded farms and lessening towers,
 To mingle with the bounding main:

Calm and deep peace in this wide air,
 These leaves that redden to the fall;
 And in my heart, if calm at all,
 If any calm, a calm despair:

Calm on the seas, and silver sleep,
 And waves that sway themselves in rest,
 And dead calm in that noble breast¹²
 Which heaves¹³ but with the heaving deep.

54.

Oh, yet we trust that somehow good
 Will be the final end of ill,
 To pangs of nature, sins of will,
 Defects of doubt, and taints of blood;

That nothing walks with aimless feet;
 That not one life shall be destroy'd,
 Or cast as rubbish to the void,
 When God hath made the pile complete;

That not a worm is cloven in vain;
 That not a moth with vain desire
 Is shrivell'd in a fruitless fire,
 Or but subserves another's gain.

Behold, we know not anything;
 I can but trust that good shall fall

10. «Wold»: *landa*, *brughiera*.11. «Furze»: *ginestra*.

12. «Noble breast»: il corpo di Hallam che veniva ricondotto in Inghilterra.

13. «Heaves»: *palpita*.

"I shall not be at peace", moaned Catherine, recalled to a sense of physical weakness by the violent unequal throbbing of her heart, which beat visibly, and audibly under this excess of agitation.

She said nothing further till the paroxysm was over; then she continued, more kindly –

"I am not wishing you greater torment than I have, Heathcliff. I only wish us never to be parted – and should a word of mine distress you hereafter, think I feel the same distress underground, and for my own sake forgive me! Come here and kneel down again! You never harmed me in your life. Nay if you nurse anger, that will be worse to remember than my harsh words! Won't you come here again? Do!".

[...]

Matthew Arnold

(1822-1888)*

Sebbene sia ormai ricordato più per i suoi eleganti e acuti saggi critici, Arnold iniziò la sua carriera come poeta. Certamente, se paragonato ai suoi più noti e prolifici contemporanei, Arnold ci appare uno scrittore dalla produzione limitata, sia per la relativa esiguità della sua opera poetica sia per la scarsa varietà degli argomenti trattati. Autore di poche raccolte, anche a motivo della rigorosa critica cui per primo sottoponeva la propria opera, Arnold aveva praticamente già concluso la sua produzione poetica intorno al 1855. Nonostante ciò, la sua poesia riflette in modo mirabile le tendenze, le incertezze e i dubbi del pensiero vittoriano, facendo di lui uno dei principali esponenti della sua epoca, di cui sarà, insieme a Ruskin e Carlyle, uno dei critici più severi.

Per contenuto e stile Arnold è debitore soprattutto della poesia classica (in particolare quella greca), di Goethe e di Wordsworth. Da quest'ultimo ereditò l'amore e l'attenzione per la natura a cui si univa la meditazione profonda o il lamento addolorato della sua anima. Tuttavia, ciò che lo distingue fortemente dal poeta di *The Prelude* è quella sensazione di emozione trattenuta, di controllato tono meditativo che pervade tutta la sua poesia. Difatti, anche se spesso ritenuto un poeta elegiaco, Arnold non può essere considerato un vero poeta lirico. Rarissimi sono i momenti di irriflessivo abbandono all'emozione o al rapimento lirico. L'emozione è spesso tutta intellettuale, la meditazione è lucida ed elegante, e la sua poesia appare frequentemente generata da una calma contemplazione, piuttosto che da un urgente e palpitante impulso lirico. Tuttavia, la sua poesia si fa apprezzare per la chiarezza e l'immediatezza delle immagini, per l'attenta e nitida descrizione dei luoghi, delle situazioni e soprattutto della natura, immagini intrise di grandiosa tristezza e pensosa malinconia. Un classicismo che si manifesta in componimenti stilisticamente semplici ma strutturati in modo rigoroso, e che rifiuta le stravaganze e gli eccessi del romanticismo. Le sue poesie sono spesso riflessioni sulla soli-

* di Roberto Baronti Marchiò.

tudine dell'individuo, sulla perdita dei valori tradizionali e sul difficile ruolo dell'arte e dell'artista nel mondo moderno. In *To Marguerite - Continued* (1852), per esempio, Arnold sovverte l'affermazione di John Donne secondo cui «No man is an island», asserendo che noi mortali siamo in realtà «in the sea of life enisled». Quanto al tema dell'artista, il ritratto che ne fa Arnold è quello di un uomo profondamente alienato e distaccato dalla vita contemporanea, cosciente dell'irrelevanza di tutte le cose, compreso se stesso. E sarà proprio il tono meditativo e melanconico dei suoi componimenti, unito a un profondo senso di alienazione e solitudine psicologica, a trovare estimatori anche nel Novecento (per esempio Thomas S. Eliot), un secolo che, nonostante i molteplici rinnegamenti, continuerà a rielaborare e sviluppare il suo pensiero.

Quanto alla critica, Arnold fu certamente il più brillante e influente critico letterario del suo tempo. Il suo stile personale, limpido ed elegante si accompagna a un'ampiezza di argomenti e a un'acutezza di giudizio tali che, pur nella mancanza di sistematicità, i suoi saggi rimangono fondamentali nello sviluppo del moderno concetto di critica letteraria. Illuminanti sono le sue pagine sull'arte della poesia, sull'importanza della letteratura come strumento di civiltà, autorevoli e incontrovertibili le sue analisi di scrittori, opere e movimenti letterari. Autore anche di numerosi saggi a carattere sociale, politico e religioso, sono famosissime le sue critiche alla cultura e alla società inglese dell'epoca. Per esempio, in *Culture and Anarchy* (1869) veemente è il suo attacco contro gli elementi *Philistine* presenti nella moderna società borghese che minacciano l'autonomia dell'arte e della letteratura, o contro il provincialismo, l'individualismo e il materialismo utilitaristico della cultura inglese. Era sua opinione che in Inghilterra fosse necessaria una maggiore curiosità intellettuale, e che fosse essenziale sostenere l'importanza di una comune cultura europea che includesse la conoscenza delle lingue e delle letterature classiche, nonché delle principali letterature europee. Per Arnold la "cultura" non era solo un elemento decorativo nella formazione dell'élite, ma una parte fondamentale nello sviluppo e nel raffinamento spirituale di un individuo. Inoltre, era socialmente utile in quanto, in un'epoca di crisi religiosa, poteva garantire quel collante sociale che la fede aveva fornito nelle epoche passate.

Arnold fu tra i più decisi sostenitori della «flexibility of intelligence» e del «free play of the mind upon all subjects», ma nonostante ciò nel corso del Novecento il suo pensiero è andato via via identificandosi con un antiquato e del tutto screditato "umanesimo", divenendo per alcuni sinonimo di conservatorismo culturale. Non poteva essere altrimenti per un autore che aveva esaltato il concetto quasi sacrale di cultura, un intellettuale che poneva la cultura occidentale in una posizione assolutamente centrale nello sviluppo morale e spirituale dell'uomo.

Dover Beach

Probabilmente scritta nel settembre 1851, questa notissima poesia unisce il tema dell'isolamento e della solitudine dell'individuo al declinare della fede in epoca vittoriana. L'immagine iniziale del mare, che con il procedere dei versi perde la sua bellezza e diviene un elemento quasi ostile, diffonde una generale sensazione di tristezza e melanconia. Una sensazione accentuata dalla presenza di una marcata aggettivazione, dal ritmo che imita il movimento della risacca e dalla pathetic fallacy che proietta sul mare il sentimento di cupa melanconia avvertito dalla voce poetante. Nella terza strofa l'immagine marina si trasforma in un metaforico «Sea of Faith», pervasivo simbolo di un'epoca passata in cui la religione era ancora vissuta senza i dubbi prodotti dal progresso e dalla scienza. L'arretramento della religione, quale principio fondante della vita moderna, lascia l'uomo in un mondo che, privo di qualunque luce spirituale, sprofonda nell'oscurità e non offre alcuna sicurezza, né pace, né sollievo al dolore. Ne risulta una visione cupa e annichilente in cui è difficile per tutti definire la propria o l'altrui posizione, e la bella scena iniziale si contrae negli ultimi versi in un «darkling plain» attraversato solo dai fragorosi e confusi rumori di eserciti che rabbiosamente si scontrano nell'oscurità.

Formata da quattro strofe di lunghezza variabile, la poesia non segue uno schema metrico regolare, ma presenta variazioni sul tradizionale ritmo giambico. Anche lo schema rimico è irregolare.

The sea is calm to-night.
The tide is full, the moon lies fair
Upon the straits;— on the French coast the light
Gleams and is gone; the cliffs of England stand,
Glimmering and vast, out in the tranquil bay.
Come to the window, sweet is the night-air!
Only, from the long line of spray
Where the sea meets the moon-blanch'd land,
Listen! you hear the grating roar
Of pebbles which the waves draw back, and fling,
At their return, up the high strand,
Begin, and cease, and then again begin,
With tremulous cadence slow, and bring
The eternal note of sadness in.

Sophocles long ago
Heard it on the Ægean, and it brought
Into his mind the turbid ebb and flow
Of human misery; we
Find also in the sound a thought,
Hearing it by this distant northern sea.

1. Il riferimento potrebbe essere ad *Antigone* (583 ss.), *Edipo a Colono* (120 ss.), o *Le Trachinie* (112 ss.).

The Sea of Faith
 Was once, too, at the full, and round earth's shore
 Lay like the folds of a bright girdle furled.
 But now I only hear
 Its melancholy, long, withdrawing roar,
 Retreating, to the breath
 Of the night wind, down the vast edges drear
 And naked shingles² of the world.

Ah, love, let us be true
 To one another! for the world, which seems
 To lie before us like a land of dreams,
 So various, so beautiful, so new,
 Hath really neither joy, nor love, nor light,
 Nor certitude, nor peace, nor help for pain;
 And we are here as on a darkling plain
 Swept with confused alarms of struggle and flight,
 Where ignorant armies clash by night³.

Da *The Function of Criticism at the Present Time*

Pur sottolineando la supremazia della letteratura (in particolare la poesia), Arnold più di qualunque altro poeta e studioso di letteratura si impegnò per trasformare la critica in un'autentica forma d'arte creativa. La buona critica, così come la letteratura, poteva rispondere ai bisogni morali dei lettori, animarli e nobilitarli contribuendo grandemente alla formazione e all'avanzamento della società civile. Come l'artista, anche il critico doveva essere flessibile, discreto, libero da pregiudizi, e il suo sforzo era, secondo una sua famosa formula, «to see the object as in itself it really is». Quindi, una critica come aperto atteggiamento speculativo il cui requisito fondamentale è la disinterestedness, quel disinteressato e obiettivo desiderio di conoscenza che spinga l'intellettuale a partecipare a una comune tradizione culturale e a diffondere «the best that is known and thought in the world», come Arnold sostiene nel seguente saggio. Le caratteristiche della sua prosa sono quelle che lo stesso Arnold riteneva necessarie a questo tipo di scrittura, ovverossia «regularity, uniformity, precision, balance». Il suo stile raffinato e acuto ha influenzato molti dei principali critici di lingua inglese del Novecento, da T. S. Eliot a Lionel Trilling, da Northrop Frye a Harold Bloom.

Many objections have been made to a proposition which, in some remarks of mine on translating Homer, I ventured to put forth; a proposition about criticism, and its importance at the present day. I said: "Of the literature of

2. «Shingles»: spiagge piene di ciottoli.

3. Secondo Ian Hamilton, autore di una recente biografia di M. Arnold, il riferimento è a un brano di Tucidide tratto dalla *Guerra del Peloponneso*, in cui – in uno scontro notturno – le parti avverse non distinguevano i nemici dai compagni d'armi.

France and Germany, as of the intellect of Europe in general, the main effort, for now many years, has been a critical effort; the endeavour, in all branches of knowledge, theology, philosophy, history, art, science, to see the object as in itself it really is". I added, that owing to the operation in English literature of certain causes, "almost the last thing for which one would come to English literature is just that very thing which now Europe most desires – criticism"; and that the power and value of English literature was thereby impaired. More than one rejoinder⁴ declared that the importance I here assigned to criticism was excessive, and asserted the inherent superiority of the creative effort of the human spirit over its critical effort. And the other day, having been led by an excellent notice of Wordsworth published in the "North British Review", to turn again to his biography, I found, in the words of this great man, whom I, for one, must always listen to with the profoundest respect, a sentence passed⁵ on the critic's business, which seems to justify every possible disparagement of it. Wordsworth says in one of his letters: – "The writers in these publications" (the Reviews), "while they prosecute their inglorious employment, can not be supposed to be in a state of mind very favourable for being affected by the finer influences of a thing so pure as genuine poetry".

And a trustworthy reporter of his conversation quotes a more elaborate judgment to the same effect: – "Wordsworth holds the critical power very low, infinitely lower than the inventive and he said to-day that if the quantity of time consumed in writing critiques on the works of others were given to original composition, of whatever kind it might be, it would be much better employed; it would make a man find out sooner his own level, and it would do infinitely less mischief. A false or malicious criticism may do much injury to the minds of others; a stupid invention, either in prose or verse, is quite harmless".

It is almost too much to expect of poor human nature, that a man capable of producing some effect in one line of literature, should, for the greater good of society, voluntarily doom himself to impotence and obscurity in another. Still less is this to be expected from men addicted to the composition of the "false or malicious criticism", of which Wordsworth speaks. However, everybody would admit that a false or malicious criticism had better never have been written. Everybody, too, would be willing to admit, as a general proposition, that the critical faculty is lower than the inventive. But is it true that criticism is really, in itself, a baneful and injurious employment; is it true that all time given to writing critiques on the works of others would be much better employed if it were given to original composition, of whatever kind this may be? Is it true that Johnson had better have gone on producing more *Irenes*

4. «Rejoinder»: replica.

5. «A sentence passed»: un giudizio espresso.

instead of writing his *Lives of the Poets*⁶; nay, is it certain that Wordsworth himself was better employed in making his *Ecclesiastical Sonnets*, than when he made his celebrated *Preface*⁷, so full of criticism, and criticism of the works of others? Wordsworth was himself a great critic, and it is to be sincerely regretted that he has not left us more criticism; Goethe was one of the greatest of critics, and we may sincerely congratulate ourselves that he has left us so much criticism. Without wasting time over the exaggeration which Wordsworth's judgment on criticism clearly contains, or over an attempt to trace the causes⁸ – not difficult I think to be traced – which may have led Wordsworth to this exaggeration, a critic may with advantage seize an occasion for trying his own conscience, and for asking himself of what real service, at any given moment, the practice of criticism either is, or may be made, to his own mind and spirit, and to the minds and spirits of others.

The critical power is of lower rank than the creative. True; but in assenting to this proposition, one or two things are to be kept in mind. It is undeniable that the exercise of a creative power, that a free creative activity, is the true function of man; it is proved to be so by man's finding in it his true happiness. But it is undeniable, also, that men may have the sense of exercising this free creative activity in other ways than in producing great works of literature or art; if it were not so, all but a very few men would be shut out from the true happiness of all men; they may have it in well-doing, they may have it in learning, they may have it even in criticising. This is one thing to be kept in mind. Another is, that the exercise of the creative power in the production of great works of literature or art, however high this exercise of it may rank, is not at all epochs and under all conditions possible; and that therefore labour may be vainly spent in attempting it, which might with more fruit be used in preparing for it, in rendering it possible. This creative power works with elements, with materials; what if it has not those materials, those elements, ready for its use? In that case it must surely wait till they are ready. Now in literature – I will limit myself to literature, for it is about literature that the question arises – the elements with which the creative power works are ideas; the best ideas, on every matter which literature touches, current at the time; at any rate we may lay it down as certain that in modern literature no manifestation of the creative power not working with these can be very

6. Samuel Johnson (1709-1784), lessicografo, critico, poeta e uomo di lettere, nel 1749 mise in scena la tragedia *Irene*, un'opera moraleggiante e poco attraente. Tra i suoi capolavori c'è, invece, l'opera critica *The Lives of the Poets* (1781).

7. William Wordsworth (1770-1850), poeta romantico, nel 1822 pubblicò una poco ispirata raccolta di sonetti sulla storia della Chiesa d'Inghilterra, mentre per la seconda edizione delle *Lyrical Ballads* (1800) scrisse la controversa ma autorevole *Preface* che divenne il manifesto estetico del romanticismo inglese.

8. L'allusione è all'irritazione di Wordsworth per le critiche negative ricevute.

important or fruitful. And I say *current* at the time, not merely accessible at the time; for creative literary genius does not principally show itself in discovering new ideas; that is rather the business of the philosopher; the grand work of literary genius is a work of synthesis and exposition, not of analysis and discovery; its gift lies in the faculty of being happily inspired by a certain intellectual and spiritual atmosphere, by a certain order of ideas, when it finds itself in them; of dealing divinely with these ideas, presenting them in the most effective and attractive combinations, making beautiful works with them, in short. But it must have the atmosphere, it must find itself amidst the order of ideas, in order to work freely; and these it is not so easy to command. This is why great creative epochs in literature are so rare; this is why there is so much that is unsatisfactory in the productions of many men of real genius; because for the creation of a master-work of literature two powers must concur, the power of the man and the power of the moment, and the man is not enough without the moment; the creative power has, for its happy exercise, appointed elements, and those elements are not in its own control.

Nay, they are more within the control of the critical power. It is the business of the critical power, as I said in the words already quoted, "in all branches of knowledge, theology, philosophy, history, art, science, to see the object as in itself it really is". Thus it tends, at last, to make an intellectual situation of which the creative power can profitably avail itself. It tends to establish an order of ideas, if not absolutely true, yet true by comparison with that which it displaces; to make the best ideas prevail. Presently these new ideas reach society, the touch of truth is the touch of life, and there is a stir and growth everywhere; out of this stir and growth come the creative epochs of literature. Or, to narrow our range, and quit these considerations of the general march of genius and of society, considerations which are apt to become too abstract and impalpable – every one can see that a poet, for instance, ought to know life and the world before dealing with them in poetry; and life and the world being, in modern times, very complex things, the creation of a modern poet, to be worth much, implies a great critical effort behind it; else it must be a comparatively poor, barren, and short-lived affair. This is why Byron's poetry had so little endurance in it, and Goethe's so much; both Byron and Goethe had a great productive power, but Goethe's was nourished by a great critical effort providing the true materials for it, and Byron's was not; Goethe knew life and the world, the poet's necessary subjects, much more comprehensively and thoroughly than Byron. He knew a great deal more of them, and he knew them much more as they really are.

It has long seemed to me that the burst of creative activity in our literature, through the first quarter of this century, had about it, in fact, something premature; and that from this cause its productions are doomed, most of them, in spite of the sanguine hopes which accompanied and do still accom-

pany them, to prove hardly more lasting than the productions of far less splendid epochs. And this prematureness comes from its having proceeded without having its proper data, without sufficient materials to work with. In other words, the English poetry of the first quarter of this century, with plenty of energy, plenty of creative force, did not know enough. This makes Byron so empty of matter, Shelley so incoherent, Wordsworth even, profound as he is, yet so wanting in completeness and variety. Wordsworth cared little for books, and disparaged Goethe. I admire Wordsworth, as he is, so much that I cannot wish him different; and it is vain, no doubt, to imagine such a man different from what he is, to suppose that he could have been different; but surely the one thing wanting to make Wordsworth an even greater poet than he is -- his thought richer, and his influence of wider application -- was that he should have read more books, among them, no doubt, those of that Goethe whom he disparaged without reading him.

Elizabeth Gaskell

(1810-1865)*

Nota ai contemporanei, e poi a noi, come Mrs. Gaskell, quasi a sottolineare l'importanza che sempre nella sua vita ebbe il ruolo di moglie -- sposò a 21 anni William Gaskell, ministro della Chiesa unitariana a Manchester -- e di madre -- nei primi 10 anni di matrimonio nacquero 5 figli --, la sua vita sembrava destinata a essere racchiusa in un universo familiare legato alla crescita e all'educazione dei figli, all'impegno sociale in collaborazione con il marito; ma fu proprio quest'ultimo a incoraggiarla a scrivere per alleviare il dolore per la morte, a soli 10 mesi, del loro unico figlio maschio.

Fin dal suo primo romanzo, *Mary Barton* (1848), com'è evidente già dal sottotitolo, *A Tale of Manchester Life*, affrontò problemi a lei ben noti, legati alla vita disumana della classe lavoratrice. Già Thomas Carlyle, in *Past and Present* (1843), aveva sferrato un attacco al crescente materialismo, al violento antagonismo di classe e alla decadenza culturale del tempo, usando Manchester come esempio. Anche il secondo romanzo, *Ruth* (1853), nacque dall'esperienza personale, è la storia melodrammatica di una ragazza madre che la Gaskell salvò dalla prostituzione, la sorte più comune all'epoca per le giovani donne sedotte e abbandonate. Il suo romanzo più famoso, un memorabile studio della vita di provincia, *Cranford*, pubblicato a puntate su una rivista di Dickens, come i suoi due primi lavori non mancò di suscitare violente critiche e feroci attacchi. Pubblicò poi *North and South* (1855): nella storia della protagonista, Margaret Hale, che da un villaggio rurale del Sud va a lavorare nella fabbrica di una cittadina del Nord, sembrano fondersi i suoi due poli di ispirazione. Seguirono racconti, alcuni molto lunghi, un altro romanzo, *Sylvia's Lovers* (1863), e nello stesso anno *Cousin Phillis*; l'ultimo, *Wives and Daughters* (1865), rimase incompiuto. Nelle sue opere ha trasmesso un messaggio di riconciliazione sociale, un tentativo di migliorare la comprensione e i rapporti fra lavoratori e datori di lavoro, fra persone "rispettabili" ed emarginati. Attenta osservatrice dei comportamenti umani, dotata di un talento naturale per la scrittura, nelle sue trame a volte fa ricorso a espedienti melodrammatici o

* di Simonetta Faiola.

species; and deserved not only all that Miss Pinkerton said in her praise, but had many charming qualities which that pompous old Minerva of a woman could not see, from the differences of rank and age between her pupil and herself.

[...]

Robert Browning

(1812-1889)*

Se Tennyson fu un grande maestro della versificazione e un abile tecnico delle forme tradizionali, Robert Browning si può senza dubbio considerare un poeta di straordinaria originalità. La sua multiforme curiosità intellettuale, la salda fiducia nelle proprie convinzioni personali unite a un profondo interesse per i metodi sperimentali fecero di lui un poeta molto diverso dall'introspettivo e cauto poeta laureato.

Seppur cosciente dei conflitti e delle contraddizioni del suo tempo, Browning generalmente non si occupò in maniera diretta dei problemi sociali o politici della sua epoca. Quello che lo interessava era l'analisi della personalità, ciò che chiamava «the soul's study», ovvero sia le motivazioni profonde, conscie e inconscie, che regolano le azioni umane, il modo in cui la struttura logica di un ragionamento viene distorta dalla pressione del bisogno emotivo. Per questo, dopo il promettente *Pauline* (1833) scritto sotto l'influsso di Shelley ma che venne criticato per i toni troppo personali e appassionati, Browning abbandonò la forma lirica dei romantici a favore del *dramatic monologue*, una forma poetica più distaccata e oggettiva che deve molto al teatro elisabettiano e giacomiano, a Shakespeare e alla poesia metafisica di John Donne. In Browning questa forma – utilizzata con alcune differenze anche da Tennyson, Rossetti, Swinburne e altri vittoriani – è caratterizzata dalla presenza di un personaggio storico (solitamente un reale o immaginario principe, uomo di Chiesa o artista del Rinascimento italiano) la cui voce è chiaramente distinta da quella del poeta stesso. Sono personaggi che, colti in un momento di inconscia autorivelazione, raccontano avvenimenti cruciali della loro vita e si rivolgono a uno o più ascoltatori impliciti, che seppur silenziosi sono chiaramente presenti sulla scena. In tal modo Browning, cogliendo atteggiamenti e idee fondamentali di un particolare periodo storico, riesce anche a trattare temi pertinenti alla sua stessa epoca. Così, per esempio, discute del rapporto fra etica ed estetica, del ruolo dell'artista nella società, di moralità, di religione, di fede, tutti argomenti molto cari alla cultura vittoriana. I suoi

* di Roberto Baronti Marchiò.

personaggi, dunque, solitamente non sono altro che maschere, personalità alternative che il poeta utilizza per esplorare con la dovuta pertinenza temi controversi, senza però sovresporre personalmente con prese di posizione troppo definite. E i suoi testi risultano a volte complessi proprio perché riflettono tale duplice natura, oggettiva e soggettiva, che rivela e contemporaneamente nasconde il poeta stesso. Questo è quanto accade già in *Paracelsus* (1835), un poema drammatico che ritrae i meccanismi interiori e i problemi morali di un personaggio ispirato all'omonimo alchimista e filosofo svizzero (1493-1541) impegnato in un'eroica e infinita ricerca di conoscenza.

Browning non è, dunque, un poeta facile, né un autore per il lettore casuale o disattento. Nel corso della sua vita fu spesso accusato di oscurità (famoso è il caso di *Sordello*, 1840, considerata la più incomprensibile opera del XIX secolo) e anche i suoi notissimi *dramatic monologues*, sebbene godibilissimi, richiedono un'attenta lettura. Infatti il lettore, indotto a identificarsi con l'ascoltatore silenzioso, deve farsi parte del processo creativo, mettere insieme frammenti di informazione, completare il racconto con la sua deduzione, mantenendosi vigile ed esercitando le sue capacità di giudizio; tale procedimento gli consente di cogliere appieno la *dramatic irony* del testo individuabile in ciò che lo *speaker* rivela di se stesso senza rendersene conto, nella distanza tra ciò che afferma e ciò che realmente dice. Tuttavia, l'indubbia oscurità di alcuni suoi componimenti non è da ascrivere alla natura astrusa del pensiero di Browning, ma è legata a una certa noncuranza nella costruzione grammaticale, con frasi molto compresse, rapidi rapporti analogici, digressioni o allusioni a persone o eventi che risultano criptici o non ben espressi. Non è uno stile facile ed elegante, ma aspro e irregolare, che attraverso l'uso del *blank verse* vuole rendere l'individualità dell'espressione di un personaggio, il suo modo di parlare fatto di asserzioni, ellissi, esitazioni. È un linguaggio che mima il modo veloce e sconnesso del pensare, teso a riprodurre la frammentarietà tipica dell'esperienza umana, ma che soprattutto è il fedele interprete dei più complessi vissuti interiori. Anche dal punto di vista prosodico Browning spinge la sua sperimentazione fino a rompere gli schemi della metrica tradizionale. I suoi versi spesso competono con la prosa, presentano rime eccentriche e stravaganti, e usano ritmi vigorosi ma disuguali.

Per Browning una certa notorietà arrivò con una serie di opere che aveva il titolo generale di *Bells and Pomegranates* (1841-46), in cui figurano, tra le altre, *Pippa Passes* (1841), *Dramatic Lyrics* (1842), *Dramatic Romances and Lyrics* (1845), che contengono alcuni dei suoi più noti *dramatic monologues*: *Porphyria's Lover*, *Johannes Agricola*, *My Last Duchess*, *Soliloquy of the Spanish Cloister*, *The Pied Piper of Hamelin*, *How They Brought the Good News from Ghent to Aix*, *The Bishop Orders His Tomb in St. Praxed's Church*. Ma è soprattutto con *Men and Women* (1855) che Browning raggiunge il successo. I suoi ritratti di personaggi del Rinascimento italiano, gli amati e pittoreschi panorami italiani ricevettero l'entusiastica approvazione di Rossetti e Ruskin

soprattutto per la presenza di componimenti come *Fra Lippo Lippi*, *A Toccata of Galuppi's*, *Child Roland to the Dark Tower Came*, *Bishop Blougram's Apology*, *Andrea del Sarto*, *Cleon*. Al 1864 risale, invece, la raccolta *Dramatis Personae* con ulteriori importanti *dramatic monologues*: *Abt Vogler*, *A Death in the Desert*, *The Medium*, *Caliban upon Setebos*, *Rabbi Ben Ezra*. Tuttavia, questa tecnica raggiunge probabilmente il suo apice in *The Ring and the Book* (1868-69), un lungo poema in 12 libri per un totale di oltre 20.000 versi, da molti considerato il suo capolavoro e che gli diede una notevole popolarità. Anche qui ritroviamo un acuto studio psicologico basato questa volta su un processo per omicidio nella Roma del 1698. In quest'opera Browning estende la forma del monologo drammatico a più personaggi che trattano tutti la stessa vicenda dal proprio punto di vista. Ognuno di essi aggiunge particolari, fornisce versioni e interpretazioni conflittuali, finendo con il comporre un affresco molto vario, vivido e complesso, che anticipa le tecniche narrative di autori come Conrad, Ford Madox Ford e Joyce.

Anche negli anni settanta e ottanta Browning, ormai celebre e impegnato in una frenetica vita sociale, continuò a pubblicare copiosamente (tra gli altri: *Red Cotton Night-Cap Country*, 1873; *The Inn Album*, 1875; *Pacchiarotto*, 1876; *Dramatic Idylls*, 1880; *Jocoseria*, 1883; *Ferishtab's Fancies*, 1884; *Parleyings with Certain People of Importance in Their Day*, 1887) anche se queste opere non godono della stessa attenzione critica riservata ai suoi precedenti volumi. La raccolta *Asolando* (1889) fu pubblicata il giorno prima della sua morte.

Pur se in vita la fama della moglie Elizabeth Barrett oscurò la sua, oggi la critica riconosce in Browning una delle voci più significative dell'età vittoriana. La voluta asperità prosodica, la *diction* sia colloquiale che ricercata e la sintassi spesso tortuosa rendono la sua poesia di difficile lettura. Tuttavia la ricchezza di dettagli, l'impersonalità dei suoi versi attraverso cui esplorare forme di coscienza e di autorappresentazione, nonché la sperimentazione tecnica hanno aperto la strada a importanti sviluppi novecenteschi. I poeti del XX secolo (soprattutto Yeats, Pound ed Eliot) troveranno liberatorio assumere un'altra *persona* attraverso cui esaminare la propria epoca e costruire un testo su giustapposizioni di periodi, avvenimenti e personaggi storici, dettagli e frammenti esposti in un linguaggio colloquiale e disadorno, ma intellettualmente intenso.

My Last Duchess

My Last Duchess fu pubblicato nel 1842 in *Dramatic Lyrics*. È uno dei più noti e classici esempi di monologo drammatico, parzialmente basato sulla figura di Alfonso II duca di Ferrara, arrogante collezionista d'arte nell'Italia del XVI secolo. Nonostante si presenti un amante dell'arte, il Duca si rivela materialista, spietato, possessivo, orgoglioso e ossessionato dalla gelosia per la sua prima moglie che, si intuisce, lui stesso ha fatto ucci-

dere. Malgrado la sua pretesa raffinatezza, comprendiamo che questo principe rinascimentale non è che un arrogante parvenu. Considera gli artisti socialmente inferiori, persone che ubbidiscono ai suoi comandi e le cui opere servono solo ad attestare i suoi gusti raffinati. Dominato da passioni oscure e da una possessività che può distruggere ciò che maggiormente ama, il Duca usa la forza della sua personalità per trasformare le sue efferatezze in coloriti aneddoti. Browning lascia che il lettore ricostruisca la storia e giudichi il Duca da solo. In questo siamo facilitati dal fatto che il Duca, per buona parte della poesia, sembra rivolgersi direttamente a noi, quasi fossimo il silenzioso ascoltatore cui vengono raccontati questi inconfessabili, turpi segreti. Ma Browning non ci presenta solamente un colorito ritratto di un personaggio storico. Esplora anche la violenza, il ruolo della donna, la sessualità, il rapporto fra arte e morale, religione e peccato, tutti temi che avevano una grande rilevanza per il pubblico vittoriano. Il testo è in pentametri giambici rimati, con un frequente uso di enjambements che dà al ritmo e alle affermazioni del Duca un sottile senso di compulsiva impellenza.

FERRARA

That's my last Duchess painted on the wall,
Looking as if she were alive. I call
That piece a wonder, now: Frà Pandolf's hands
Worked busily a day, and there she stands.
Will 't please you sit and look at her? I said
"Frà Pandolf" ¹ by design ², for never read ³
Strangers like you that pictured countenance,
The depth and passion of its earnest glance,
But to myself they turned (since none puts by
The curtain I have drawn for you, but I)
And seemed as they would ask me, if they durst,
How such a glance came there; so, not the first
Are you to turn and ask thus. Sir, 'twas not
Her husband's presence only, called that spot
Of joy into the Duchess' cheek: perhaps
Frà Pandolf chanced to say "Her mantle laps
Over my lady's wrist too much", or "Paint
Must never hope to reproduce the faint
Half-flush that dies ⁴ along her throat": such stuff
Was courtesy, she thought, and cause enough
For calling up that spot of joy. She had
A heart – how shall I say? – too soon made glad,
Too easily impressed; she liked whate'er
She looked on, and her looks went everywhere.

1. Frà Pandolf: artista immaginario.

2. «By design»: di proposito.

3. «Never read»: non hanno mai guardato.

4. «That dies»: che si attenua.

Sir, 'twas all one! ⁵ My favour ⁶ at her breast,
The dropping of the daylight in the West,
The bough of cherries some officious ⁷ fool
Broke in the orchard for her, the white mule
She rode with round the terrace – all and each
Would draw from her alike the approving speech,
Or blush, at least. She thanked men, – good! but thanked
Somehow – I know not how – as if she ranked ⁸
My gift of a nine-hundred-years-old name
With anybody's gift. Who'd stoop ⁹ to blame
This sort of trifling? Even had you skill
In speech – (which I have not) – to make your will
Quite clear to such an one, and say, "Just this
Or that in you disgusts me; here you miss,
Or there exceed the mark" – and if she let
Herself be lessoned ¹⁰ so, nor plainly set
Her wits to yours ¹¹, forsooth, and made excuse,
– E'en then would be some stooping; and I choose
Never to stoop. Oh sir, she smiled, no doubt,
Whene'er I passed her; but who passed without
Much the same smile? This grew ¹²; I gave commands;
Then all smiles stopped together. There she stands
As if alive. Will 't please you rise? We'll meet
The company below, then. I repeat,
The Count your master's known munificence
Is ample warrant that no just pretence
Of mine for dowry will be disallowed ¹³;
Though his fair daughter's self, as I avowed
At starting, is my object. Nay, we'll go
Together down, sir. Notice Neptune, though,
Taming a sea-horse, thought a rarity,
Which Claus of Innsbruck ¹⁴ cast in bronze for me!

5. «'Twas all one»: per lei era tutto uguale.

6. «My favour»: un dono segno del favore del Duca.

7. «Officious»: zelante, servizievole.

8. «As if she ranked»: come se considerasse alla stessa stregua.

9. «Who'd stoop»: chi si abbasserebbe.

10. «She let / Herself be lessoned»: si lasciasse guidare.

11. «Set / Her wits to yours»: vi contraddicesse.

12. «Grew»: aumentò.

13. «Disallowed»: rifiutata.

14. Claus of Innsbruck: scultore immaginario.

Two in the Campagna¹⁵

Nel seguente monologo lirico, Browning esplora la natura fuggevole ed effimera del pensiero e dell'amore. L'anelito alla comunione profonda – qui suggerito dalla sensualità della campagna romana –, il desiderio di prolungare «the good minute» per trasformarlo in una «infinite passion» contrastano con la concreta inadeguatezza e finitezza dell'uomo. A tale impossibilità corrisponde la difficoltà di cogliere con esattezza il pensiero ed esprimere le fuggevoli sensazioni attraverso la poesia, quasi che l'esperienza travalichi la facoltà di rappresentazione delle parole stesse. La comunicazione interpersonale appare impedita, la poesia sembra incapace di comunicare realmente e anche il ritmo della voce diventa sempre più esitante. Ma, paradossalmente, proprio l'esistenza di questa poesia attesta che è possibile avvicinarci all'esperienza, sebbene in modo approssimativo, e che se la poesia, come l'amore, è inevitabilmente imperfetta, proprio questo le conferisce fascino e bellezza. La natura fuggevole dell'amore e del pensiero, quell'«old trick» con cui si conclude il componimento, ostacola ma allo stesso tempo rende possibile la poesia. Il testo è in trimetri e tetrametri giambici, seppur con diverse irregolarità. La struttura delle rime è ABABA, anche se l'uso di frequenti enjambements indebolisce lo schema allo scopo di imitare sia la forma parlata, sia il volteggiare del filo che è l'immagine centrale della poesia.

I

I wonder do you feel to-day
As I have felt since, hand in hand,
We sat down on the grass, to stray¹⁶
In spirit better through the land,
This morn of Rome and May?

II

For me, I touched a thought, I know,
Has tantalized me many times,
(Like turns of thread the spiders throw
Mocking¹⁷ across our path) for rhymes
To catch at and let go.

III

Help me to hold it! First it left
The yellowing fennel, run to seed¹⁸

15. «Campagna»: si riferisce alla campagna romana. Bisogna ricordare che fino alla metà del XX secolo era un luogo paludoso e malarico, poco coltivato e scarsamente abitato. Né era una meta prediletta dal tradizionale turista inglese. Tuttavia nell'Ottocento, grazie soprattutto a certi romanzi di Henry James e Nathaniel Hawthorne, divenne metafora di un luogo in cui le regole risultavano inefficaci e dove tutto poteva accadere.

16. «To stray»: vagare, smarrirsi.

17. «Mocking»: per scherzo, beffardi.

18. «Run to seed»: andato in seme.

There, branching from the brickwork's cleft¹⁹,
Some old tomb's ruin: yonder weed
Took up the floating weft²⁰,

IV

Where one small orange cup amassed
Five beetles, – blind and green they grope
Among the honey-meal: and last,
Everywhere on the grassy slope
I traced it. Hold it fast!

V

The champaign with its endless fleece
Of feathery grasses everywhere!
Silence and passion, joy and peace,
An everlasting wash of air –
Rome's ghost since her decease.

VI

Such life here, through such lengths of hours,
Such miracles performed in play,
Such primal naked forms of flowers,
Such letting nature have her way
While heaven looks from its towers!

VII

How say you? Let us, O my dove,
Let us be unashamed of soul,
As earth lies bare to heaven above!
How is it under our control
To love or not to love?

VIII

I would that you were all to me,
You that are just so much, no more.
Nor yours nor mine, nor slave nor free!
Where does the fault lie? What the core
O' the wound, since wound must be?

IX

I would I could adopt your will,
See with your eyes, and set my heart

19. «Brickwork's cleft»: spaccatura del muretto a mattoni.

20. «Weft»: tela di ragno.

Beating by yours, and drink my fill²¹
 At your soul's springs, – your part my part
 In life, for good and ill.

X

No. I yearn upward, touch you close,
 Then stand away. I kiss your cheek,
 Catch your soul's warmth, – I pluck the rose
 And love it more than tongue can speak –
 Then the good minute goes.

XI

Already how am I so far
 Out of that minute? Must I go
 Still like the thistle-ball²², no bar,
 Onward, whenever light winds blow,
 Fixed²³ by no friendly star?

XII

Just when I seemed about to learn!
 Where is the thread now? Off again!
 The old trick! Only I discern –
 Infinite passion, and the pain
 Of finite hearts that yearn.

21. «Drink my fill»: bere a sazietà.

22. «Still like the thistle-ball»: in silenzio, come il fiore di cardo.

23. «Fixed»: guidato.

Anthony Trollope

(1815-1882)*

Scrittore estremamente prolifico – la sua bibliografia conta più di settanta opere tra romanzi, satire sociali e raccolte di *short stories* –, Anthony Trollope è senza dubbio una delle figure più rappresentative del periodo vittoriano. Di questo dipinse a più riprese lo spirito, con la moderazione pacata d'un attento e imparziale osservatore sociale, e un certo umorismo quieto di artista, risposta implicita al sensazionalismo, o all'impeto filantropico, di alcuni contemporanei. Molto letto ai suoi tempi, viene oggi ritenuto a tal punto passato di moda da non comparire neppure in alcune fra le più note antologie di letteratura inglese. Non basteranno a dar conto di un tale destino i suoi meriti in campi altri da quelli strettamente artistici, quali per esempio l'impegno nell'ambito delle poste britanniche. Tale occupazione lo condusse a rendersi responsabile della progettazione delle famose cassette postali rosse, ancora presenti con pertinacia in molte località sparse per il Regno Unito.

Secondo una parte della critica sembrerebbe possibile definire aspetti rilevanti del carattere di Trollope partendo dai suoi stessi libri. Per esempio *The Three Clerks* (1858), opera che non risultò gradita ai propri superiori ma che fu al contrario amata senza riserve dai coniugi Browning e da Thackeray, è per ammissione stessa dell'autore un ritratto parziale delle proprie esperienze di gioventù.

Infatti, numerosi resoconti biografici dipingono Trollope come un giovane estremamente solitario, poco sicuro di sé, eccessivamente carente in quanto a presenza di spirito, e per questo osteggiato ed emarginato dai compagni di scuola ai tempi di Harrow. Di simili aspetti del carattere di Trollope sono forse in parte responsabili talune vicissitudini familiari sfortunate. Le difficoltà economiche in seguito al progressivo declino dell'attività legale paterna e la disparità caratteriale dei genitori, acuita dalle continue assenze di Frances Milton, donna vivace di grande curiosità intellettuale e autrice prolifica di romanzi, contribuirono al crescente sentimento di inadeguatezza di Anthony.

* di Enrico Terrinoni.

Spirito edonista e pagano, Swinburne a un primo esame sembra difficilmente collocabile nel panorama letterario vittoriano. Autore molto prolifico, inizialmente è vicino ai preraffaelliti, ma presto, dopo la lettura dei simbolisti francesi – in particolare Théophile Gautier e il Baudelaire pessimista e satanico –, se ne allontana, abbandonando la timida sensualità di Morris e Rossetti a favore di un provocatorio e torbido erotismo.

La deliberata intenzione di scandalizzare la rispettabilità e il conformismo del pubblico vittoriano con opere che contengono una feroce denuncia della cristianità, o che trattano di ribellione spirituale e morale, di radicalismo politico, o di varie ossessioni erotiche, appare molto distante dalla melanconica delicatezza lirica di un Tennyson o dall'argomentata ma sentita religiosità di un Browning. Tuttavia, nonostante le accuse di anarchia morale e di blasfemia, Swinburne aveva una profonda conoscenza delle forme letterarie, della tradizione classica e rinascimentale, e tentò, al pari di altri, di coniugare questo interesse con la devozione per i grandi romantici. Per Swinburne, però, classicismo non volle mai dire ricerca di una forma perfetta e di una serenità "classica", come per Matthew Arnold, ma significò la celebrazione dello spirito dionisiaco, dell'amore fisico e di una sfrenata sensualità. Parimenti, il suo interesse per la poesia romantica fu rivolto a Shelley per le sue tendenze rivoluzionarie, l'esaltazione della libertà e degli ideali democratici, l'amore per le nazioni oppresse, l'avversione per i dogmi e il clero, l'attrazione per le forze primordiali della natura.

Figlio sia della tradizione classica che romantica, Swinburne aveva un particolare estro nel riutilizzare antiche forme poetiche che, sull'esempio di Baudelaire, seppe anche rinnovare con un pervasivo impiego di allitterazioni, assonanze e sperimentazioni metriche. La sua poesia è particolarmente apprezzabile per il virtuosismo linguistico e prosodico, per la suggestione delle sue immagini sfarzose e inquietanti, per quel suo linguaggio appassionato e allusivo che si trasforma spesso in trascendente eloquenza. Ma soprattutto è am-

* di Roberto Baronti Marchiò.

mirevole la musicalità dei suoi versi, la seduzione verbale di ritmi inebrianti e ipnotici, che spesso evocano stati d'animo peccaminosi o si identificano con voluttuosi e torbidi rapimenti. Ma la grande attenzione per la forma e la melodia a volte pregiudica la coerenza del contenuto. E certo sarebbe difficile difendere la sua poesia per profondità spirituale, filosofica o politica. Le sue estasi sensuali, le sue estenuate languidezze appaiono spesso artificiali e inutilmente esagerate. Le atmosfere ricercate, le immagini preziose svaniscono in una nebbia di aggettivi astratti e altri artifici retorici. Il tono solenne ed enfatico sembra voler dire cose più grandi di quelle che effettivamente dica. E anche la musicalità dei versi, nonostante la grande varietà prosodica e ritmica, risulta a volte vuota e stranamente ripetitiva. Per questa serie di motivi, la sua fama andrà rapidamente declinando nel corso del Novecento, un secolo che prediligerà la concisione del linguaggio e l'immagine concreta.

Tuttavia, con Swinburne la poesia inglese portò alle estreme conseguenze tendenze implicite in tutta la tradizione romantica e fece un decisivo passo verso l'estetismo e il decadentismo. I suoi temi morbosi e la sua appassionata violenza infusero nuova linfa nella poesia inglese del periodo e costituirono una frattura con i gusti contemporanei, preannunciando atmosfere e teorie estetiche che si affermeranno verso la *fin de siècle* e oltre. Ma soprattutto, Swinburne fu tra i più coraggiosi spiriti del periodo vittoriano, prendendo chiare posizioni contro il puritanesimo, rinvigorendone il linguaggio poetico e sostenendo, tra i primi in Inghilterra, la teoria dell'*art for art's sake* come negazione di qualunque fine morale o didattico nell'arte.

*The Garden of Proserpine*¹

In questa poesia, pubblicata nella raccolta Poems and Ballads (1866), Swinburne non celebra tanto la dea della classicità simbolo della primavera e della rigenerazione della vita, quanto la regina dell'Ade. Attraverso lei, il poeta ritrae la morte come desiderabile conclusione e liberazione dalla vita e dalle aspirazioni terrene. Non è presente nessuna speranza cristiana in una vita ultraterrena, anzi il desiderio è di un finale annullamento e una definitiva estinzione nella morte. Swinburne si identifica nelle posizioni di un paganesimo eretico e colto, seppur fortemente estenuato, e prende le difese della teologia classica e dell'agnosticismo a tutto detrimento del cristianesimo tradizionale, sinonimo di barbarie. La poesia, per le sue immagini di desolazione e morte e per il senso della vanità delle cose umane, è uno dei vertici del decadentismo vittoriano. Il to-

1. «Proserpine»: figlia di Giove e Cerere, viene rapita da Plutone, re dell'Ade. Proserpina implora di poter tornare da sua madre, ma Plutone le concede di trascorrere solo metà dell'anno nel regno della luce, costringendola a passare i freddi mesi invernali insieme a lui. Simbolo, dunque, della primavera, Proserpina è anche regina del regno dei morti. Cfr. la descrizione di Proserpina nel *Paradise Lost* (IV 269-272) di Milton.

no neoclassico, squisitamente melanconico e languidamente estenuato, deve molto a certa poesia di Keats.

Here, where the world is quiet;
 Here, where all trouble seems
 Dead winds' and spent waves' riot
 In doubtful dreams of dreams;
 I watch the green field growing
 For reaping folk and sowing,
 For harvest-time and mowing,
 A sleepy world of streams.

I am tired of tears and laughter,
 And men that laugh and weep;
 Of what may come hereafter
 For men that sow to reap:
 I am weary of days and hours,
 Blown buds of barren flowers,
 Desires and dreams and powers
 And everything but sleep.

Here life has death for neighbour,
 And far from eye or ear
 Wan waves and wet winds labour,
 Weak ships and spirits steer;
 They drive adrift, and whither
 They wot² not who make thither;
 But no such winds blow hither,
 And no such things grow here.

No growth of moor or coppice³,
 No heather-flower or vine,
 But bloomless buds of poppies,
 Green grapes of Proserpine,
 Pale beds of blowing rushes⁴
 Where no leaf blooms or blushes
 Save this whereout she crushes
 For dead men deadly wine.

Pale, without name or number,
 In fruitless fields of corn,
 They bow themselves and slumber
 All night till light is born;

2. «Wot»: sapere.

3. «Coppice»: bosco, macchia.

4. «Rushes»: giunchi.

And like a soul belated,
 In hell and heaven unmated,
 By cloud and mist abated
 Comes out of darkness morn.

Though one were strong as seven,
 He too with death shall dwell,
 Nor wake with wings in heaven,
 Nor weep for pains in hell;
 Though one were fair as roses,
 His beauty clouds and closes;
 And well though love reposes,
 In the end it is not well.

Pale, beyond porch and portal,
 Crowned with calm leaves, she stands
 Who gathers all things mortal
 With cold immortal hands;
 Her languid lips are sweeter
 Than love's who fears to greet her
 To men that mix and meet her
 From many times and lands.

She waits for each and other,
 She waits for all men born;
 Forgets the earth her mother,
 The life of fruits and corn;
 And spring and seed and swallow
 Take wing for her and follow
 Where summer song rings hollow
 And flowers are put to scorn.

There go the loves that wither,
 The old loves with wearier wings;
 And all dead years draw thither,
 And all disastrous things;
 Dead dreams of days forsaken,
 Blind buds that snows have shaken,
 Wild leaves that winds have taken,
 Red strays of ruined springs.

We are not sure of sorrow,
 And joy was never sure;
 To-day will die to-morrow;
 Time stoops to no man's lure;
 And love, grown faint and fretful,
 With lips but half regretful
 Sighs, and with eyes forgetful
 Weeps that no loves endure.

From too much love of living,
 From hope and fear set free,
 We thank with brief thanksgiving
 Whatever gods may be
 That no life lives for ever;
 That dead men rise up never;
 That even the weariest river
 Winds somewhere safe to sea.

Then star nor sun shall waken,
 Nor any change of light:
 Nor sound of waters shaken,
 Nor any sound or sight:
 Nor wintry leaves nor vernal⁵,
 Nor days nor things diurnal;
 Only the sleep eternal
 In an eternal night.

5. «Vernal»: primaverile.

Walter H. Pater (1839-1894)*

Di vent'anni più giovane di Ruskin, Pater può in qualche misura esserne considerato il continuatore. Anche lui svolse infatti una funzione critica di guida per almeno una generazione di intellettuali interessati all'arte. È però difficile spingere oltre il parallelo: non solo Pater recuperò l'apprezzamento del Rinascimento italiano, totalmente svalutato dal suo predecessore, ma mentre Ruskin era approdato all'imperativo dell'utilità e della coscienza sociale del fatto artistico, Pater gettò le basi per concezioni che preludevano alle teorie di fine secolo sull'arte per l'arte. Se Ruskin, insomma, generò William Morris, Pater aprì la strada ad alcune delle posizioni radicali del suo allievo Oscar Wilde e alle sfaccettature più coloristiche e moralmente irresponsabili dell'estetismo inglese: l'arte si sbarazza delle propensioni didascaliche e moralistiche né pretende, come hanno fatto i grandi educatori vittoriani, di ricercare la verità. Poiché la vita è breve e fuggevole, bisogna cogliere in pieno le sensazioni effimere che essa può offrire, soprattutto quando tali sensazioni si collegano al godimento estetico che è autosufficiente, autoreferenziale.

Pater, la cui vita non avventurosa coincide in larga parte con le sue attività di studioso, visse principalmente a Oxford dove subì, fin dagli anni degli studi universitari (1858-62), l'influenza culturale di Matthew Arnold e di John Ruskin. Gravità sempre intorno all'istituzione universitaria, ma visitò anche l'Europa: fu più volte in Germania, a Parigi e in Italia, fermandosi a Ravenna, Pisa, Firenze, Roma. È del 1873 l'opera alla quale soprattutto si lega la sua fama, *Studies in the History of the Renaissance*, una raccolta di saggi su artisti e scrittori italiani dal XV al XVI secolo. Di questo libro, definito da Wilde «la Sacra Scrittura della bellezza», particolare scalpore destò la *Conclusion*, vero manifesto celebrativo della percezione estetica affrancata da crucci morali, sociali, politici. Tale concezione, nel parere espresso da Thomas S. Eliot nel saggio *The Place of Pater*, s'impresse su parecchi scrittori degli anni novanta, e disseminò una qualche confusione fra arte e vita che non fu incolpevole di alcune vite vissute disordinatamente. Che il libro abbia avuto, come asserisce

* di Guido Bulla.

the spirit free for a moment, or any stirring of the sense, strange dyes, strange colours, and curious odours, or work of the artist's hands, or the face of one's friend. Not to discriminate every moment some passionate attitude in those about us, and in the very brilliancy of their gifts some tragic dividing on their ways, is, on this short day of frost and sun, to sleep before evening. With this sense of the splendour of our experience and of its awful brevity, gathering all we are into one desperate effort to see and touch, we shall hardly have time to make theories about the things we see and touch. What we have to do is to be for ever curiously testing new opinions and courting new impressions, never acquiescing in a facile orthodoxy, of Comte, or of Hegel, or of our own. Philosophical theories or ideas, as points of view, instruments of criticism, may help us to gather up what might otherwise pass unregarded by us. "Philosophy is the microscope of thought". The theory or idea or system which requires of us the sacrifice of any part of this experience, in consideration of some interest into which we cannot enter, or some abstract theory we have not identified with ourselves, or of what is only conventional, has no real claim upon us.

[...] For our one chance lies [...] in getting as many pulsations as possible into the given time. Great passions may give us a quickened sense of life, ecstasy and sorrow of love, the various forms of enthusiastic activity, disinterested or otherwise, which comes naturally to many of us. Only be sure it is passion – that it does yield you this fruit of a quickened, multiplied consciousness. Of such wisdom, the poetic passion, the desire of beauty, the love of art for its own sake, has most. For art comes to you proposing frankly to give nothing but the highest quality to your moments as they pass, and simply for those moments' sake.

Gerard Manley Hopkins

(1844-1889)*

Contemporaneo di Mallarmé, Hopkins sembra appartenere più al XX secolo che al vittorianesimo. Ciò è dovuto essenzialmente a due motivi: innanzitutto, se si eccettua qualche poesia non particolarmente originale (sulle orme di Keats e di Tennyson) apparsa su alcune riviste dell'epoca, la sua opera fu pubblicata postuma solo nel 1918 (*Poems*) dal suo amico e poeta laureato Robert S. Bridges (1844-1930), suscitando enorme interesse e influenzando i poeti del Novecento. In secondo luogo, la sua è una poesia che, nonostante qualche concessione al sentimentalismo e al decorativismo, appare difficile, innovativa, sperimentale, spesso ermetica, e caratterizzata da una particolare e sorprendente musicalità. Hopkins non esita a coniare neologismi, a usare arcaismi e registri diversi, a forzare la sintassi e a scompaginare la frase attraverso un'estrema compressione lessicale e semantica, arricchendo il verso con elaborate allitterazioni, rime interne, ellissi e giochi di parole al fine di ampliare le potenzialità del linguaggio e dare alla sua poesia una straordinaria densità e tessitura sonora. A questo si aggiunge la volontà di adattare il verso a quello che Hopkins stesso definiva lo «sprung rhythm», ovvero un ritmo brusco e irregolare che intende il componimento poetico come entità sonora totalmente autonoma, con un proprio andamento e un'energia individuale. Un ritmo complesso, scelto perché, come lo stesso autore scrive in una lettera a R. Bridges, era «the nearest to the rhythm of prose [...] the least forced, the most rhetorical and emphatic of all possible rhythms» e consistente in piedi di lunghezza variabile da 1 a 4 sillabe. Dunque, se il numero di accenti risulta abbastanza regolare, il numero delle sillabe può variare in modo considerevole, assicurando al poeta estrema libertà prosodica e grande controllo sull'andamento e sull'intensità del verso.

A tale densità e compattezza ritmica, sonora e lessicale, Hopkins univa l'interesse – derivato dai suoi studi sul teologo cattolico Duns Scoto (1265-1308) – per l'essenziale individualità della "cosa", quello che il poeta stesso chiamava «inscape», cioè la bellezza specifica, l'aspetto assolutamente indivi-

* di Roberto Baronti Marchiò.

duale di ogni singola cosa del creato, quell'insieme unico di caratteristiche che gli è proprio e che ne costituisce l'identità, differenziandola dalle altre. L'uomo può conoscere direttamente solo le entità singole e individuali e solo attraverso la loro «quiddità». Il compito della poesia è per Hopkins cogliere, attraverso parole e immagini esatte, l'«inscape» di una cosa. Tale capacità di cogliere le caratteristiche distintive di un oggetto all'interno di un disegno più vasto e unificante è ciò che Hopkins chiamava invece «instress», ovvero sia la perfetta e profonda interrelazione fra entità distinte e separate che non cessano mai di essere in rapporto. Hopkins interpretava il mondo come una rete di relazioni che assumono significato all'interno del disegno e delle leggi divini. La natura era per lui il libro scritto da Dio, l'opera in cui il Creatore si esprime interamente, e attraverso la lettura del mondo gli uomini si possono avvicinare a Dio e apprenderlo. Solo attraverso momenti di intensa partecipazione e di fusione profonda è possibile cogliere la distintiva identità di un oggetto, il segno della creazione divina su di esso.

Al fine di creare un «inscape», Hopkins tenta di dare a ogni sua poesia quella forma unica che possa catturare il momento di ispirazione e di accumulare molteplici significati. La ricerca formale, che in modo così marcato caratterizza la sua poesia, testimonia di questa lotta nel tentativo di esprimere il momento epifanico, lo sforzo, gioioso e drammatico allo stesso tempo, di resistere all'estraniamento della condizione umana, di colmare il vuoto fra uomo e natura e stabilire un nuovo legame con Dio. Il denso rapporto che stringe insieme parole, suoni e ritmi è parte integrante del tentativo di cogliere ovunque legami e relazioni profonde, un gioioso inno a Dio il quale si manifesta in tutto il creato.

Attraverso l'«inscape» e l'«instress», che implicano un legame tra il mondo fisico e quello spirituale, Hopkins cerca di combinare uno spiccato realismo con un elaborato simbolismo, mescolando i dettagli puramente visivi con significati morali e trascendentali. In questo, Hopkins si pone su una linea di sviluppo che va da Wordsworth, Keats e Tennyson ai preraffaelliti, Pater e Ruskin, per giungere poi a Yeats, ai simbolisti e alla poesia imagista di Ezra Pound. Difatti il concetto di «inscape», pur se sostanzialmente religioso, è simile agli «spots of time» di Wordsworth, all'idea di «image» di Ezra Pound e all'epifania di Joyce, mostrando in questo tutta la sua carica romantica e postromantica.

The Windhover

TO CHRIST OUR LORD

La forma poetica più utilizzata da Hopkins è il sonetto, una struttura fissa di cui il poeta estende e forza i limiti trasformandola spesso in una lirica densa e vigorosa. Solitamente Hopkins predilige la forma italiana servendosi dell'ottava iniziale per presentare

con precisione un'esperienza sensoriale o personale, e della sestina per riflessioni a carattere religioso, filosofico o morale. The Windhover è forse l'esempio più noto della sua produzione, e lo stesso poeta lo considerava «the best thing I ever wrote». L'ottava iniziale presenta la possanza del gheppio nella sua straordinaria capacità di librarsi e cavalcare l'aria, planando e scrutando il terreno in cerca di una preda. Il saldo controllo del volo, quasi un momento estatico di energia concentrata, viene seguito da un improvviso cambio di direzione che induce il cuore del poeta, commosso da tale visione, a uscire dal suo «nascondiglio» e agire. La sestina è un'ulteriore elaborazione del tema del volo e un'ingiunzione al cuore del poeta di lottare coerentemente con quella che è la sua personale volontà. I temi si fondono e si integrano quasi in un momento di rivelazione, finendo poi per subordinarsi al tema della grandezza e della gloria di Cristo e al suo sacrificio sulla croce. La poesia, nonostante la sua complessa tessitura sonora, sintattica e lessicale, è un chiaro esempio della maestria linguistica di Hopkins che mescola e rende ambigui aggettivi e verbi per alludere all'intima fusione tra l'immagine del gheppio e la necessità per l'uomo di agire, sull'esempio di Cristo, secondo profondi valori religiosi. La poesia è in «sprung rhythm» che permette di modulare la velocità e l'andamento del verso in modo da cogliere sia il volo immobile e l'improvvisa accelerazione del gheppio, sia il finale rallentamento originato dalle conclusive riflessioni su Cristo.

I caught this morning morning's minion¹, king-
dom of daylight's dauphin, dapple-dawn-drawn Falcon², in his riding
Of the rolling level underneath him steady air, and striding
High there, how he rung upon the rein of a wimpling³ wing
In his ecstasy! then off, off forth on swing⁴,
As a skate's heel sweeps smooth on a bow-bend: the hurl and gliding
Rebuffed the big wind. My heart in hiding
Stirred for a bird, – the achieve of, the mastery of the thing!

Brute beauty and valour and act, oh, air, pride, plume, here
Buckle!⁵ AND the fire that breaks from thee then, a billion
Times told lovelier, more dangerous, o my chevalier!⁶
No wonder of it: shéer plód makes plough down sillion
Shine⁷, and blue-bleak embers, ah my dear,
Fall, gall themselves⁸, and gash gold-vermilion⁹.

1. «Morning's minion»: il favorito del mattino.

2. «Dapple-dawn-drawn Falcon»: falco emerso dall'alba variegata.

3. «Wimpling»: increspata.

4. «Swing»: in bilico.

5. «Buckle»: si uniscono.

6. Una tradizionale immagine medievale di Cristo come un cavaliere impegnato in una crociata contro il male.

7. «Shéer plód makes plough down sillion shine»: la nuda zolla fa splendere l'aratro in fondo al solco.

8. «Gall themselves»: si riattizzano.

9. «Gash gold-vermilion»: spandono oro vermiglio. Il verso allude all'incarnazione di Cristo, ma anche al colore del gheppio.

God's Grandeur

Questo sonetto è una celebrazione della grandezza e magnificenza di Dio che, sebbene non immediatamente percepibile, è presente, come invisibile elettricità e abbagliante riflesso dorato, in ogni oggetto e in ogni creatura dell'universo. Attraverso l'uso di vivide immagini contrastanti e allusioni a versi e scene biblici, il sonetto evoca la creazione, l'incarnazione e la crocifissione di Cristo, la natura ribelle e peccaminosa dell'uomo, la confortante e costante presenza dello Spirito Santo che opera per la redenzione e il rinnovamento spirituale dell'uomo. Il mondo, sebbene possa apparire cupo e desolato, può ancora sperare perché Dio, attraverso il sacrificio di Cristo e la discesa dello Spirito Santo, non lo ha abbandonato. L'umanità presente in questo componimento è schiava del materialismo e dell'interesse personale. L'uomo continua a non percepire e onorare Dio, mancando di riconoscerne l'autorità e la grandezza nella creazione. È un'umanità che, indurita nell'animo e incapace di spiritualità, calpesta gli insegnamenti divini e rende sterile il mondo e la propria anima. Tuttavia, la luce divina non è stata eclissata dall'oscurità dell'uomo e la grandezza di Dio abbaglia improvvisa come fiamma riflessa su una lamina d'oro ritorta. «Nature is never spent», scrive Hopkins, intendendo che né la natura fisica, né quella umana, né, infine, la natura divina sono del tutto consumate. La natura fisica continua a rinnovarsi e testimoniare della grandezza divina; la natura umana non ha esaurito le sue risorse morali e spirituali; la natura divina non esaurisce mai la volontà di redimere l'uomo. La simbolica immagine della colomba con cui si chiude il sonetto esprime la speranza di un nuovo mattino che rompa la tetra oscurità notturna di questo mondo, nella certezza di una nuova venuta di Cristo.

The world is charged with the grandeur of God.
It will flame out, like shining from shook foil;
It gathers to a greatness, like the ooze of oil
Crushed. Why do men then now not reek¹⁰ His rod?¹¹
Generations have trod, have trod, have trod;
And all is seared with trade; bleared, smeared with toil;
And wears man's smudge and shares man's smell: the soil
Is bare now, nor can foot feel, being shod.
And for all this, nature is never spent;
There lives the dearest freshness deep down things;
And though the last lights off the black West went
Oh, morning, at the brown brink eastward, springs --
Because the Holy Ghost over the bent
World broods with warm breast and with ah! bright wings.

10. «Not reek»: non si curano.

11. «Rod»: la tradizionale verga, simbolo dell'autorità di Dio.

Carrion Comfort

Il componimento che segue fu scritto dopo la nomina di Hopkins a professore di greco e latino presso lo University College di Dublino nel 1884. Un periodo caratterizzato da duro e frustrante lavoro, ma soprattutto segnato da una profonda crisi religiosa. Tali circostanze portarono a una prolungata e devastante depressione che indusse il poeta a scrivere alcuni componimenti noti con il nome di «terrible sonnets». In questi sonetti Hopkins esprime tutto il suo profondo dolore, i suoi dubbi laceranti, la sua angosciata disperazione, ma anche la volontà di non abbandonare la speranza. In particolare, sorprende la presenza di un Dio che tormenta, che mette alla prova e infligge sofferenze a un uomo ormai esausto, logorato nello spirito e che lotta per la sopravvivenza della sua anima. E sorprende anche la vibrata protesta del poeta che, con inquietante immediatezza e drammaticità, recrimina per lo spietato e pressante tormento che gli è stato inflitto, quasi che tra lui e Dio si stabilisca un insanabile conflitto spirituale. Ma proprio la finale accettazione di tali sofferenze e la rinuncia della disperazione – interpretata come una forma estrema di passività – fanno risorgere la speranza e lo allontanano da quell'abisso di tormento in cui ha lottato contro Dio stesso. La complessità di questi sonetti sta tutta nell'ordinare coerentemente e cronologicamente gli avvenimenti, nello stabilire la giusta successione di cause ed effetti in un costante fluire tra passato e presente.

Not, I'll not, carrion comfort, Despair, not feast on thee;
Not untwist¹² – slack they may be – these last strands¹³ of man
In me ór, most weary, cry I can no more, I can;
Can something, hope, wish day come, not choose not to be.
But ah, but O thou terrible, why wouldst thou rude on me
Thy wring-world¹⁴ right foot rock? lay a lionlimb against me? scan¹⁵
With darksome devouring eyes my bruised bones? and fan¹⁶,
O in turns of tempest, me heaped there; me frantic to avoid thee and flee?
Why? That my chaff might fly; my grain lie, sheer and clear.
Nay in all that toil, that coil¹⁷, since (seems) I kissed the rod,
Hand rather, my heart lo! lapped strength¹⁸, stole joy, would laugh, cheer.
Cheer whom though? The hero whose heaven-handling flung me, fóot tród
Me? or me that fought him? O which one? is it each one? That night, that year
Of now done darkness¹⁹ I wretch lay wrestling with (my God!) my God.

12. «Not untwist»: non sbrogliero.

13. «Strands»: corde, fibre.

14. «Wring-world»: strazio del mondo.

15. «Scan»: scrutare.

16. «Fan»: vagliare.

17. «Coil»: confusione, tumulto.

18. «Lapped strength»: ha sorbito forza.

19. «Of now done darkness»: di tenebre ora svanite.

Edward Lear, rinomato e prolifico *landscape painter* nonché illustratore di libri di botanica e zoologia, è, insieme a Lewis Carroll, uno dei pochi scrittori che tra i numerosi paludati autori vittoriani seppero resistere all'imperante solennità dell'epoca, offrendo un'irriverente visione del mondo e insidiando le predominanti ordinarietà, operosità e razionalità della società vittoriana. Scrittore molto apprezzato da Tennyson e da Ruskin, che lo poneva in cima alla sua personale lista dei cento migliori autori dell'epoca, dichiarò che il suo scopo era di comporre «nonsense, pure and absolute». La forma poetica da lui più utilizzata (in *Book of Nonsense*, 1846; *Nonsense Songs and Stories*, 1871; *More Nonsense Songs, Pictures, Etc.*, 1872; *Laughable Lyrics*, 1877) è nota con il nome di *limerick*, una forma tipicamente inglese che Lear utilizzò ampiamente – ne compose circa 212 – ed elevò a un livello di ineguagliata, rarefatta e, per certi versi, sublime perfezione. La sua è una poesia giocosa, divertente e mai volgare. Può apparire infantile, rudimentale, insoddisfacente e inoffensiva, con il suo ritmo ripetuto e sempre ben scandito (è dimostrato il rapporto fra il *limerick* e la tradizione inglese del *nursery rhyme*), tuttavia possiede una sua logica interna, per quanto paradossale, e una certa sottile arguzia. Può essere considerata la rivendicazione di una surreale ed eccentrica libertà intellettuale, un sovvertimento del mondo razionale, nonché un salutare antidoto alla serietà e al falso perbenismo sociale. Difatti, nei suoi componimenti Lear si prende gioco di tutto e di tutti, compreso se stesso, e ci presenta un mondo fantastico abitato da personaggi grotteschi e patetici ma, tuttavia, piuttosto simili a quelli che tutti conosciamo, con una costante e irrisolta tensione tra senso e non senso, tra normalità e assurdo.

Il fascino di questo tipo di poesia, e il successo che ha riscosso nel corso del Novecento, è tutto legato ai giochi linguistici che presenta, a un linguaggio che, seppur nell'uso perfettamente grammaticale delle parole, non dice molto e si rifiuta di comunicare nel modo convenzionale. Questa poesia può anche risultare ermetica e opaca, con parole usate fuori dal loro contesto abituale e che sembrano scelte e disposte in modo bizzarro solo per risolvere pro-

* di Roberto Baronti Marchiò.

blemi ritmici, metrici o rimici, nonché per la loro attraente sonorità. In effetti il ritmo, la forma e il suono sono gli unici elementi affidabili, i fedeli indicatori che scandiscono il contenuto. A ciò si aggiunge uno degli espedienti preferiti dagli scrittori di *nonsense*, ovvero la creazione di neologismi evocativi ma essenzialmente privi di significato che si adattano solo alle necessità contingenti del componimento. A Lear, per esempio, dobbiamo *scroobious*, *meloobious*, *ombliferous*, *borascible*, *flumpetty*, *mumbian* e il famosissimo *run-cible*. Anche le storie, che comunque non sono l'aspetto più rilevante di questi testi, le piccole vignette che vengono narrate sono incentrate su brevi e fulminanti ritratti, su intrecci esilissimi tutti attraversati da una lieve demenzialità, da una melanconia toccante e da una tristezza non amara che non hanno alcuno scopo satirico, né conseguenza. Come ha scritto George Orwell in *Nonsense Poetry* (1945) i *limericks* di Lear «express a kind of amiable lunacy, a natural sympathy with whatever is weak and absurd».

Lear è stato autore anche di canzoni *nonsense* come *The Jumblies*, *The Owl and the Pussy Cat*, *The Courtship of the Yonghy-Bonghy-Bò* e *The Dong with a Luminous Nose*. Sono avventure stravaganti in cui, ancora una volta, l'aspetto più evidente e piacevole non è la storia in sé, quasi incidentale, ma il modo in cui viene presentata. Oltre all'attenzione per la forma e il suono, di cui si è detto, qui i dettagli e gli eventi verosimili si mescolano a un controllato uso di immaginazione, arguzia e umorismo, dando vita a un universo fantastico e del tutto stravagante, ma pur tuttavia coerente, con una irrisolta tensione tra senso e mancanza di senso.

Da *Book of Nonsense*

L'efficacia di un limerick risiede essenzialmente nella forma. È una poesia di cinque versi con uno schema rimico aabba e un ritmo prevalentemente anapestico, tipico di molta poesia umoristica. Spesso sono presenti allitterazioni, iperboli, onomatopoeie, giochi di parole, espressioni idiomatiche e altre figure retoriche. Il primo e l'ultimo verso sono quasi interamente predeterminati e solitamente l'ultimo verso è una variazione del primo. Infine una rima interna solitamente collega i versi intermedi.

I temi trattati da Lear sono l'assurdo e il ridicolo, la crudeltà e la punizione, il disagio e la timidezza, l'esclusione e la disperazione, le cattive maniere e l'imbarazzo, parti del corpo che non rispondono al controllo, eccezionali abilità e destrezze: il ritratto di un'umanità solitaria e melanconica, bizzarra ed eccentrica, ma costretta in oppressive convenzioni sociali.

There was an old man with a beard,
Who said, "It is just as I feared! --
Two Owls and a Hen,
Four Larks and a Wren,
Have all built their nests in my beard!".

There was an old man of Calcutta,
 Who perpetually ate bread and butter;
 Till a great bit of muffin
 On which he was stuffing,
 Choked that horrid old man of Calcutta.

There was an old man of New York,
 Who murdered himself with a fork;
 But nobody cried
 Though he very soon died, -
 For that silly old man of New York.

There was an old man on the Border,
 Who lived in the utmost disorder;
 He danced with the cat,
 And made tea in his hat,
 Which vexed all the folks on the Border.

There was an old person of Nice,
 Whose associates were usually Geese.
 They walked out together,
 In all sorts of weather.
 That affable person of Nice!

There was a young lady whose eyes,
 Were unique as to colour and size;
 When she opened them wide,
 People all turned aside,
 And started away in surprise.

There was a young lady whose chin,
 Resembled the point of a pin:
 So she had it made sharp,
 And purchased a harp,
 And played several tunes with her chin.

There was a young lady whose bonnet,
 Came untied when the birds sate upon it;
 But she said, "I don't care!
 All the birds in the air
 Are welcome to sit on my bonnet!"

Lewis Carroll

(1832-1898)*

Sebbene altre letterature mondiali annoverino nelle loro file scrittori di *nonsense*, la cui opera però rimane nell'ambito delle curiosità letterarie, in Gran Bretagna il *nonsense* è un fenomeno molto popolare, con una rigogliosa tradizione anche "colta" che va da Chaucer a Shakespeare, da Swift a Fielding, da Sterne fino a T. S. Eliot e Joyce. È, tuttavia, indubbio che tale tradizione ha nei due autori vittoriani, Edward Lear e Lewis Carroll, il suo punto di massima compiutezza e splendore.

Il bisogno di scrivere *nonsense* sembra nascere dalla necessità tutta umana di schiudere la mente alle meraviglie del mondo e dallo stupore suscitato dalle infinite possibilità di ricombinarle in innumerevoli modi attraverso l'invenzione e l'immaginazione. Tale necessità viene maggiormente avvertita in periodi storici in cui il predominio della scienza, del denaro e di rigidi rapporti sociali si fa maggiormente sentire. Non sorprende, quindi, che proprio durante il vittorianesimo il forte sviluppo sia economico che tecnologico e gli austeri rituali dell'etichetta finirono con il trasformare, agli occhi di molti, quella società in un mondo allo stesso tempo ridicolo e crudele, evoluto ma caotico, dominato da severe relazioni di potere e abitato da figure bizzarre, capricciose e autoritarie. In *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) e *Through the Looking-Glass* (1871), Carroll presenta le incongruenze della società vittoriana per mezzo di un divertente humour surreale e un'allusività simbolica a volte anche complessa. Tra gli altri, vengono parodiati il sistema educativo che ad Alice, così orgogliosa delle conoscenze acquisite, ha impartito nozioni totalmente inutili, insensate e spesso errate; la legge che appare arbitraria e inefficiente; il materialismo di un mondo dissennato, incomprensibilmente dominato dal valore monetario degli oggetti; la sofferta e irrevocabile perdita di innocenza e di purezza infantile, ma soprattutto l'arroganza e la violenza di questo mondo nel trattare quanti vengono percepiti come socialmente deboli, compresi i bambini. L'infanzia è vista come una precaria condizione di peri-

* di Roberto Baronti Marchiò.

colo e vulnerabilità, su cui incombono la velata minaccia della morte e la presenza di adulti che spesso risultano essere crudeli, irresponsabili, impulsivi, indulgenti con se stessi e inaffidabili, anche quelli appartenenti alla *upper class* o alla monarchia. Le creature che Alice incontra seguono un codice di comportamento a lei completamente sconosciuto, perché, in questo strano mondo fantastico, le regole e gli usuali metodi di conoscenza vengono stravolti o sono del tutto inutili. In Wonderland, anche la distinzione fra bene e male non è così ovvia. A ogni nuovo incontro, come in un gioco, la protagonista deve imparare bizzarre regole di comportamento, deve riuscire ad adattarsi alla logica arbitraria di questo mondo alla rovescia, cercando di non soccombere, di mantenere un proprio senso di giustizia e sviluppare un senso di sé. La sfida di Alice è di inoltrarsi in questo simbolico viaggio di scoperta e crescita della propria identità, in cui le tradizionali norme morali o comportamentali – per lei così rispettosa, amante dell'ordine, e ansiosa di dare senso alle cose – risultano confuse o inapplicabili. È un mondo divertente, ma caotico e incostante, e proprio per questo anche minaccioso. Questa tensione tra ordine e disordine rimane irrisolta fino alla fine. Tuttavia – come è tipico del *nonsense* – la parodia, l'irrazionale e il surreale si mescolano brillantemente a un umorismo arguto e beffardo che fa dei libri di Alice dei classici per tutte le età, opere piacevolmente complesse, profonde e sofisticate.

Ma l'interesse per l'opera di questo strano pastore vittoriano risiede in buona parte nell'uso moderno e, si potrebbe dire, postmoderno del linguaggio. I libri di Alice sono pieni di giochi di parole, di doppi sensi, di stravaganti neologismi (i famosi *portmanteau-words*) che deliziano il lettore e confondono la protagonista. Sono giochi linguistici che spesso mettono in evidenza le ambiguità, le insidie ma anche la creatività della lingua in generale e di quella inglese in particolare. Le parole possono essere fonte di gioia, ma anche di grande disordine tanto che la realtà stessa sembra perdere la sua consistenza e la sua logica. Confusione si crea nell'uso di omofoni, nell'applicazione troppo rigida di certe regole grammaticali, nel prendere parole, metafore e altre figure retoriche nel loro significato letterale. Altrettanto sconcertante è la bizzarra logica all'opera in Wonderland. Ogni creatura di questo mondo fantastico può giustificare il più stravagante comportamento o la propria bizzosa suscettibilità con argomentazioni solitamente piuttosto complesse e pedanti, tutte giocate sull'assurdo, sulla manipolazione dei significati e su una logica portata alle estreme conseguenze. La formazione matematica di Carroll e il suo interesse per le possibilità della lingua danno origine a una logica surreale in cui il ragionamento razionale viene utilizzato per giustificare affermazioni e atteggiamenti insensati e incoerenti. In Wonderland non esiste una verità assoluta. Ogni opinione e ogni singolo punto di vista distorcono e rimodellano la realtà, trasformandola in una realtà personale.

Carroll, con il suo senso dell'assurdo, la sua instancabile inventiva nella creazione di situazioni paradossali e il suo straordinario talento per i giochi di

logica e di parole, rimane un autore chiave per molti scrittori del Novecento, da Joyce a Beckett, da Jorge Luis Borges a Julio Cortázar, da Georges Perec a Italo Calvino.

Da *Alice's Adventures in Wonderland*

Imperniata come altre scene di Alice's Adventures in Wonderland sul contrasto fra logica e mancanza di logica, sul rapporto fra senso, nonsense e linguaggio, A Mad Tea-Party ci presenta alcuni dei più polemici e petulanti personaggi che Alice incontra in Wonderland: la Lepre di Marzo, il Cappellaio e il Ghiro. Carroll dimostra in questi bizzarri dialoghi tutta la sua abilità nel creare giochi di logica e di parole che continuano ad affascinare critici, filosofi e linguisti. La scena vede Alice impegnata in uno dei momenti più formali delle attività degli adulti: un tea party in cui da una parte deve mantenere una certa compostezza e formalità, dall'altra opporsi alle affermazioni poco cordiali e alle regole assurde che gli altri personaggi le vogliono imporre. Il tema dell'affermazione della propria identità e della necessità di rifiutare regole assurde viene qui sviluppato da un'Alice che riesce a mantenere il controllo di sé e a utilizzare l'intelligenza per proseguire nel suo viaggio.

VII

A MAD TEA-PARTY

There was a table set out under a tree in front of the house, and the March Hare and the Hatter were having tea at it: a Dormouse was sitting between them, fast asleep, and the other two were using it as a cushion, resting their elbows on it, and talking over its head. "Very uncomfortable for the Dormouse", thought Alice; "only, as it's asleep, I suppose it doesn't mind".

The table was a large one, but the three were all crowded together at one corner of it: "No room! No room!" they cried out when they saw Alice coming. "There's *plenty* of room!" said Alice indignantly, and she sat down in a large arm-chair at one end of the table.

"Have some wine", the March Hare said in an encouraging tone.

Alice looked all round the table, but there was nothing on it but tea. "I don't see any wine", she remarked.

"There isn't any", said the March Hare.

"Then it wasn't very civil of you to offer it", said Alice angrily.

"It wasn't very civil of you to sit down without being invited", said the March Hare.

"I didn't know it was *your* table", said Alice; "it's laid for a great many more than three".

"Your hair wants cutting", said the Hatter. He had been looking at Alice for some time with great curiosity, and this was his first speech.

"You should learn not to make personal remarks", Alice said with some severity; "it's very rude".

The Hatter opened his eyes very wide on hearing this; but all he *said* was, "Why is a raven like a writing-desk?"

"Come, we shall have some fun now!" thought Alice. "I'm glad they've begun asking riddles – I believe I can guess that", she added aloud.

"Do you mean that you think you can find out the answer to it?" said the March Hare.

"Exactly so", said Alice.

"Then you should say what you mean", the March Hare went on.

"I do", Alice hastily replied; "at least – at least I mean what I say – that's the same thing, you know".

"Not the same thing a bit!" said the Hatter. "You might just as well say that 'I see what I eat' is the same thing as 'I eat what I see'!"

"You might just as well say", added the March Hare, "that 'I like what I get' is the same thing as 'I get what I like'!"

"You might just as well say", added the Dormouse, who seemed to be talking in his sleep, "that 'I breathe when I sleep' is the same thing as 'I sleep when I breathe'!"

"It *is* the same thing with you", said the Hatter, and here the conversation dropped, and the party sat silent for a minute, while Alice thought over all she could remember about ravens and writing-desks, which wasn't much.

The Hatter was the first to break the silence. "What day of the month is it?" he said, turning to Alice: he had taken his watch out of his pocket, and was looking at it uneasily, shaking it every now and then, and holding it to his ear.

Alice considered a little, and then said "The fourth".

"Two days wrong!" sighed the Hatter. "I told you butter wouldn't suit the works!" he added looking angrily at the March Hare.

"It was the *best* butter", the March Hare meekly replied.

"Yes, but some crumbs must have got in as well", the Hatter grumbled: "you shouldn't have put it in with the bread-knife".

The March Hare took the watch and looked at it gloomily: then he dipped it into his cup of tea, and looked at it again: but he could think of nothing better to say than his first remark, "It was the *best* butter, you know".

Alice had been looking over his shoulder with some curiosity. "What a funny watch!" she remarked. "It tells the day of the month, and doesn't tell what o'clock it is!"

"Why should it?" muttered the Hatter. "Does *your* watch tell you what year it is?"

"Of course not", Alice replied very readily: "but that's because it stays the same year for such a long time together".

"Which is just the case with *mine*", said the Hatter.

Alice felt dreadfully puzzled. The Hatter's remark seemed to have no sort of meaning in it, and yet it was certainly English. "I don't quite understand you", she said, as politely as she could.

"The Dormouse is asleep again", said the Hatter, and he poured a little hot tea upon its nose.

The Dormouse shook its head impatiently, and said, without opening its eyes, "Of course, of course; just what I was going to remark myself".

"Have you guessed the riddle yet?" the Hatter said, turning to Alice again.

"No, I give it up", Alice replied: "what's the answer?"

"I haven't the slightest idea", said the Hatter.

"Nor I", said the March Hare.

Alice sighed wearily. "I think you might do something better with the time", she said, "than waste it in asking riddles that have no answers".

"If you knew Time as well as I do", said the Hatter, "you wouldn't talk about wasting *it*. It's *him*".

"I don't know what you mean", said Alice.

"Of course you don't!" the Hatter said, tossing his head contemptuously. "I dare say you never even spoke to Time!"

"Perhaps not", Alice cautiously replied: "but I know I have to beat time when I learn music".

"Ah! that accounts for it", said the Hatter. "He won't stand beating. Now, if you only kept on good terms with him, he'd do almost anything you liked with the clock. For instance, suppose it were nine o'clock in the morning, just time to begin lessons: you'd only have to whisper a hint to Time, and round goes the clock in a twinkling! Half-past one, time for dinner!"

("I only wish it was", the March Hare said to itself in a whisper.)

"That would be grand, certainly", said Alice thoughtfully: "but then - I shouldn't be hungry for it, you know".

"Not at first, perhaps", said the Hatter: "but you could keep it to half-past one as long as you liked".

"Is that the way *you* manage?" Alice asked.

The Hatter shook his head mournfully. "Not I!" he replied. "We quarrelled last March - just before *he* went mad, you know -" (pointing with his tea spoon at the March Hare) - "it was at the great concert given by the Queen of Hearts, and I had to sing

'Twinkle, twinkle, little bat!
How I wonder what you're at!'

You know the song, perhaps?"

"I've heard something like it", said Alice.

"It goes on, you know", the Hatter continued, "in this way: -

'Up above the world you fly,
Like a tea-tray in the sky.
Twinkle, twinkle -'".

Here the Dormouse shook itself, and began singing in its sleep "Twinkle, twinkle, twinkle, twinkle -" and went on so long that they had to pinch it to make it stop.

"Well, I'd hardly finished the first verse", said the Hatter, "when the Queen jumped up and bawled out, 'He's murdering the time! Off with his head!'"

"How dreadfully savage!" exclaimed Alice.

"And ever since that", the Hatter went on in a mournful tone, "he won't do a thing I ask! It's always six o'clock now".

A bright idea came into Alice's head. "Is that the reason so many tea-things are put out here?" she asked.

"Yes, that's it", said the Hatter with a sigh: "it's always tea-time, and we've no time to wash the things between whiles".

"Then you keep moving round, I suppose?" said Alice.

"Exactly so", said the Hatter: "as the things get used up".

"But what happens when you come to the beginning again?" Alice ventured to ask.

"Suppose we change the subject", the March Hare interrupted, yawning. "I'm getting tired of this. I vote the young lady tells us a story".

"I'm afraid I don't know one", said Alice, rather alarmed at the proposal.

[...]

Da Through the Looking-Glass

JABBERWOCKY

Quella che segue è senz'alcun dubbio la migliore e più nota poesia nonsense in lingua inglese, in cui Carroll dimostra tutta la sua inventiva e genialità. Nella forma è una ballata, ed è proprio l'aspetto formale, come Alice stessa afferma, a riempire la sua testa di idee dato che la ballata, nella tradizione poetica inglese, era spesso utilizzata per narrare le gesta di un eroe che partiva per compiere una qualche azione che frequentemente terminava con l'uccisione di qualcuno. Il testo rimane sempre meravigliosamente al limite tra senso e nonsense e, sebbene senza spiegazioni sia difficile comprenderne pienamente il significato, è in realtà scritto in inglese: Carroll conia parole che sembrano credibilmente appartenere alla lingua inglese ma che suggeriscono piuttosto il significato attraverso il loro suono. Inoltre, sono sintatticamente riconoscibili in base alla posizione che occupano nella frase. Infine, Carroll utilizza pochi verbi nonsense in modo che almeno

le azioni risultino sufficientemente chiare. L'autore si dimostra qui, ma anche altrove, un poeta forse più raffinato di Lear. Le sue immagini sono meno grottesche e più poetiche e, seppur prive di significato, le parole utilizzate si adattano perfettamente al ritmo acquistando una chiara qualità poetica. Come sempre l'humour di Carroll consiste essenzialmente nel prendersi gioco della logica e nell'uso estroso e modernissimo della lingua.

"Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe;
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe.
"Beware the Jabberwock, my son!
The jaws that bite, the claws that catch!
Beware the Jubjub bird, and shun
The frumious Bandersnatch!"
He took his vorpal sword in hand:
Long time the manxome foe he sought –
So rested he by the Tumtum tree,
And stood awhile in thought.
And as in uffish thought he stood,
The Jabberwock, with eyes of flame,
Came wiffing through the tulgey wood,
And burbled as it came!
One, two! One, two! And through and through
The vorpal blade went snicker-snack!
He left it dead, and with its head
He went galumphing back.
"And hast thou slain the Jabberwock?
Come to my arms, my beamish boy!
O frabjous day! Callooh! Callay!"
He chortled in his joy.
"Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe;
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe.

"It seems very pretty", she said when she had finished it, "but it's *rather* hard to understand!" (You see she didn't like to confess, even to herself, that she couldn't make it out at all.) "Somehow it seems to fill my head with ideas – only I don't exactly know what they are! However, *somebody* killed *something*: that's clear, at any rate –"

[...] "You seem very clever at explaining words, Sir", said Alice. "Would you kindly tell me the meaning of the poem called 'Jabberwocky'?"

"Let's hear it", said Humpty Dumpty. "I can explain all the poems that ever were invented – and a good many that haven't been invented just yet". This sounded very hopeful, so Alice repeated the first verse:

"Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe:
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe."

"That's enough to begin with", Humpty Dumpty interrupted; "there are plenty of hard words there. '*Brillig*' means four o'clock in the afternoon – the time when you begin *broiling* things for dinner". "That'll do very well", said Alice; "and '*slithy*'?"

"Well, '*slithy*' means 'lithe and slimy.' 'Lithe' is the same as 'active.' You see it's like a portmanteau – there are two meanings packed up into one word". "I see it now", Alice remarked thoughtfully: "and what are '*toves*'?" "Well, '*toves*' are something like badgers – they're something like lizards – and they're something like corkscrews". "They must be very curious-looking creatures". "They are that," said Humpty Dumpty: "also they make their nests under sun-dials – also they live on cheese". "And what's to '*gyre*' and to '*gimble*'?" "To '*gyre*' is to go round and round like a gyroscope. To '*gimble*' is to make holes like a gimlet". "And '*the wabe*' is the grass-plot round a sundial, I suppose?" said Alice, surprised at her own ingenuity. "Of course it is. It's called '*wabe*,' you know, because it goes a long way before it, and a long way behind it –" "And a long way beyond it on each side", added Alice. "Exactly so. Well, then, '*mimsy*' is 'flimsy and miserable' (there's another portmanteau for you). And a borogove is a thin, shabby-looking bird with its feathers sticking out all round – something like a live mop". "And then '*mome raths*'?" said Alice. "I'm afraid I'm giving you a great deal of trouble." "Well, a '*rath*' is a sort of green pig: but '*mome*' I'm not certain about. I think it's short for '*from home*' – meaning that they'd lost their way, you know." "And what does '*outgrabe*' mean?" "Well, '*outgribing*' is something between bellowing and whistling, with a kind of sneeze in the middle: however, you'll hear it done maybe – down in the wood yonder – and when you've once heard it you'll be *quite* content. Who's been repeating all that hard stuff to you?"

Romanziere, poeta e critico letterario, Ford Madox Ford fu un influente pioniere del modernismo inglese. Sin dagli anni della sua collaborazione con Joseph Conrad, che portò alla stesura a quattro mani di due romanzi, *The Inheritors* (1901) e *Romance* (1903), Ford avvertiva un impellente bisogno di rinnovamento delle forme narrative in quanto considerava il romanzo tradizionale inadeguato a cogliere la complessità del mondo moderno e la mal celata angoscia della sua epoca. Fu esplicito nell'affermare la necessità di fondare una scrittura che fosse in grado di dare una nuova visione della realtà, di rappresentare la vita nei termini dell'esperienza contemporanea e di coglierne l'unità più profonda che si nascondeva sotto il caos della quotidianità. Per Ford ciò voleva innanzitutto dire liberare il romanzo dalle pause descrittive, dalla parola opalescente, dalla retorica romantica e dall'emotività futurista, a favore della concretezza, della concisione, della precisione del *mot juste*, dell'«exact rendering of things». Per questi motivi Ezra Pound in *The Prose Tradition in Verse* (1914) lo definì «significant and revolutionary because of his insistence upon clarity and precision, upon the prose tradition; in brief, upon efficient writing – even in verse».

Tra i suoi molti romanzi, non tutti impeccabili, *The Good Soldier* (1915) è universalmente considerato un capolavoro, uno splendido esempio di stile. Il romanzo è una storia di intrighi sessuali e morali, di passioni represses e proibite che conducono alla disintegrazione di due matrimoni e offrono un'ironica lettura dei valori dell'epoca edoardiana. La fragilità umana e il mistero della psiche umana, specie nell'ambito delle relazioni sentimentali, vengono indagati da un incredulo e inaffidabile narratore, John Dowell, uno dei protagonisti della storia. Armato della sua ingenua fede nelle apparenze e nei valori tradizionali, Dowell cerca faticosamente di trovare un senso nella serie di inganni subiti e nei suoi ricordi disordinati e caotici. Per questo il romanzo non segue un andamento cronologico. Al contrario, rompe la sequenza temporale con continui *time-shifts*, che permettono la giustapposizione di episodi, scene e impressioni distanti nel tempo. Lo stesso autore nell'introduzione

* di Roberto Baronti Marchiò.

al romanzo definisce *The Good Soldier* un «intricate tangle of references and cross-references». Uno stile digressivo che si sviluppa secondo linee emozionali, dando così un vivo senso di casualità e di arbitrarietà degli eventi. I «frammenti di impressioni» che attraversano la mente del narratore hanno sugli eventi narrati un effetto prismatico, che ne muta di volta in volta il significato, quasi che non sia possibile individuare un singolo modello di veridicità o uno stabile codice morale. Ogni ulteriore tassello che Dowell aggiunge al suo mosaico non procede verso il completamento di un'immagine precisa e tutto si fa sempre più sfocato e pluridimensionale. Il quadro che ne deriva è una *moral wasteland* dominata dal tradimento, dall'infelicità, dalla confusione morale e da un amaro scetticismo. Una realtà mutevole, paradigma di tutta la condizione umana, in cui i rapporti sono regolati da convenzioni svuotate di qualsiasi significato che non sia quello dettato dalle proprie convenienze. *The Good Soldier* è un romanzo che offre molteplici possibilità di lettura, con un finale che ancora lascia il lettore in un clima di sospensione, spingendolo a ripercorrere le pagine già lette, senza alcuna certezza di riuscire a capirne di più perché, come Ford stesso ha scritto nell'epilogo di *A Call*, «There is in life nothing final. So that even affairs never really have an end as far as the lives of the actors are concerned».

Della vasta produzione fordiana ricordiamo, oltre alle sue poesie, anche il romanzo storico *The Fifth Queen* (1906-08), in tre volumi e ambientato alla corte di Enrico VIII, e la tetralogia *Parade's End* (1924-28), un'opera molto ambiziosa ambientata negli anni a cavallo della prima guerra mondiale in cui l'autore interpreta quel ruolo che riteneva si addicesse al romanziere: essere «the historian of his own time». Il romanzo riflette lo sgomento di Ford circa la condizione moderna e propone nel contempo una possibile soluzione al disfacimento della società industriale. Entrambe queste opere sono ancora apprezzate per le loro qualità narrative.

Da *The Good Soldier*

Il brano che segue è tratto dalla prima parte del romanzo in cui John Dowell introduce la storia e stabilisce delle similitudini fra le due coppie protagoniste della vicenda, una americana – John e Florence Dowell – e una inglese – Edward e Leonora Ashburnham. Sono praticamente tutti coetanei e «quite good people», sebbene sia Florence sia Edward siano «deboli di cuore», metafora della loro condizione morale e spirituale. I loro rapporti vengono paragonati a un minuetto, ma anche a una prigione piena di «screaming hysterics». Fin dall'inizio Dowell mostra tutta la sua incertezza e incapacità nel comprendere gli eventi di quella che definisce «the saddest story I have ever heard». Per lui la realtà, al di là delle apparenze, «is all a darkness». Gli appare inafferrabile e illogica, segnata com'è da comportamenti folli e ingannevoli compiuti da esseri umani totalmente privi di una qualsiasi guida morale.

Part I

SECTION I

This is the saddest story I have ever heard. We had known the Ashburnhams for nine seasons of the town of Nauheim with an extreme intimacy – or, rather with an acquaintanceship as loose and easy and yet as close as a good glove's with your hand. My wife and I knew Captain and Mrs. Ashburnham as well as it was possible to know anybody, and yet, in another sense, we knew nothing at all about them. This is, I believe, a state of things only possible with English people of whom, till today, when I sit down to puzzle out what I know of this sad affair, I knew nothing whatever. Six months ago I had never been to England, and, certainly, I had never sounded the depths of an English heart. I had known the shallows.

I don't mean to say that we were not acquainted with many English people. Living, as we perforce lived, in Europe, and being, as we perforce were, leisured Americans, which is as much as to say that we were un-American, we were thrown very much into the society of the nicer English. Paris, you see, was our home. Somewhere between Nice and Bordighera provided yearly winter quarters for us, and Nauheim always received us from July to September. You will gather from this statement that one of us had, as the saying is, a "heart", and, from the statement that my wife is dead, that she was the sufferer.

Captain Ashburnham also had a heart. But, whereas a yearly month or so at Nauheim tuned him up to exactly the right pitch for the rest of the twelve-month, the two months or so were only just enough to keep poor Florence alive from year to year. The reason for his heart was, approximately, polo, or too much hard sportsmanship in his youth. The reason for poor Florence's broken years was a storm at sea upon our first crossing to Europe, and the immediate reasons for our imprisonment in that continent were doctor's orders. They said that even the short Channel crossing might well kill the poor thing.

When we all first met, Captain Ashburnham, home on sick leave from an India to which he was never to return, was thirty-three; Mrs. Ashburnham – Leonora – was thirty-one. I was thirty-six and poor Florence thirty. Thus today Florence would have been thirty-nine and Captain Ashburnham forty-two; whereas I am forty-five and Leonora forty. You will perceive, therefore, that our friendship has been a young-middle-aged affair, since we were all of us of quite quiet dispositions, the Ashburnhams being more particularly what in England it is the custom to call "quite good people".

They were descended, as you will probably expect, from the Ashburnham who accompanied Charles I to the scaffold, and, as you must also expect with this class of English people, you would never have noticed it. Mrs. Ashburnham was a Powys; Florence was a Hurlbird of Stamford, Connecticut, where,

as you know, they are more old-fashioned than even the inhabitants of Cranford, England, could have been. I myself am a Dowell of Philadelphia, PA, where, it is historically true, there are more old English families than you would find in any six English counties taken together. I carry about with me, indeed – as if it were the only thing that invisibly anchored me to any spot upon the globe – the title deeds¹ of my farm, which once covered several blocks between Chestnut and Walnut Streets. These title deeds are of wampum², the grant of an Indian chief to the first Dowell, who left Farnham in Surrey in company with William Penn. Florence's people, as is so often the case with the inhabitants of Connecticut, came from the neighbourhood of Fordingbridge, where the Ashburnhams' place is. From there, at this moment, I am actually writing.

You may well ask why I write. And yet my reasons are quite many. For it is not unusual in human beings who have witnessed the sack of a city or the falling to pieces of a people to desire to set down what they have witnessed for the benefit of unknown heirs or of generations infinitely remote; or, if you please, just to get the sight out of their heads.

Some one has said that the death of a mouse from cancer is the whole sack of Rome by the Goths, and I swear to you that the breaking up of our little four-square coterie was such another unthinkable event. Supposing that you should come upon us sitting together at one of the little tables in front of the club house, let us say, at Homburg, taking tea of an afternoon and watching the miniature golf, you would have said that, as human affairs go, we were an extraordinarily safe castle. We were, if you will, one of those tall ships with the white sails upon a blue sea, one of those things that seem the proudest and the safest of all the beautiful and safe things that God has permitted the mind of men to frame. Where better could one take refuge? Where better?

Permanence? Stability? I can't believe it's gone. I can't believe that that long, tranquil life, which was just stepping a minuet, vanished in four crashing days at the end of nine years and six weeks. Upon my word, yes, our intimacy was like a minuet, simply because on every possible occasion and in every possible circumstance we knew where to go, where to sit, which table we unanimously should choose; and we could rise and go, all four together, without a signal from any one of us, always to the music of the Kur orchestra, always in the temperate sunshine, or, if it rained, in discreet shelters. No, indeed, it can't be gone. You can't kill a minuet de la cour. You may shut up the music-book, close the harpsichord; in the cupboard and presses the rats may destroy the white satin favours³. The mob may sack Versailles; the Trianon

1. «Title deeds»: titoli di proprietà.

2. «Wampum»: collana di conchiglie usata come moneta dagli Indiani d'America.

3. «Favours»: cotillons.

may fall, but surely the minuet – the minuet itself is dancing itself away into the furthest stars, even as our minuet of the Hessian bathing places must be stepping itself still. Isn't there any heaven where old beautiful dances, old beautiful intimacies prolong themselves? Isn't there any Nirvana pervaded by the faint thrilling of instruments that have fallen into the dust of wormwood but that yet had frail, tremulous, and everlasting souls?

No, by God, it is false! It wasn't a minuet that we stepped; it was a prison – a prison full of screaming hysterics, tied down so that they might not out-sound the rolling of our carriage wheels as we went along the shaded avenues of the Taunus Wald.

And yet I swear by the sacred name of my creator that it was true. It was true sunshine; the true music; the true splash of the fountains from the mouth of stone dolphins. For, if for me we were four people with the same tastes, with the same desires, acting – or, no, not acting – sitting here and there unanimously, isn't that the truth? If for nine years I have possessed a goodly apple that is rotten at the core and discover its rottenness only in nine years and six months less four days, isn't it true to say that for nine years I possessed a goodly apple? So it may well be with Edward Ashburnham, with Leonora his wife and with poor dear Florence. And, if you come to think of it, isn't it a little odd that the physical rottenness of at least two pillars of our four-square house never presented itself to my mind as a menace to its security? It doesn't so present itself now though the two of them are actually dead. I don't know...

I know nothing – nothing in the world – of the hearts of men. I only know that I am alone – horribly alone. No hearthstone will ever again witness, for me, friendly intercourse. No smoking-room will ever be other than peopled with incalculable simulacra amidst smoke wreaths. Yet, in the name of God, what should I know if I don't know the life of the hearth and of the smoking-room, since my whole life has been passed in those places? The warm hearth-side! – Well, there was Florence: I believe that for the twelve years her life lasted, after the storm that seemed irretrievably to have weakened her heart – I don't believe that for one minute she was out of my sight, except when she was safely tucked up in bed and I should be downstairs, talking to some good fellow or other in some lounge or smoking-room or taking my final turn with a cigar before going to bed. I don't, you understand, blame Florence. But how can she have known what she knew? How could she have got to know it? To know it so fully. Heavens! There doesn't seem to have been the actual time. It must have been when I was taking my baths, and my Swedish exercises, being manicured. Leading the life I did, of the sedulous, strained nurse, I had to do something to keep myself fit. It must have been then! Yet even that can't have been enough time to get the tremendously long conversations full of worldly wisdom that Leonora has reported to me since their deaths. And is it possible to imagine that during our prescribed walks in Nauheim and the neighbourhood she found time to carry on the protracted negotiations which

she did carry on between Edward Ashburnham and his wife? And isn't it incredible that during all that time Edward and Leonora never spoke a word to each other in private? What is one to think of humanity?

For I swear to you that they were the model couple. He was as devoted as it was possible to be without appearing fatuous. So well set up, with such honest blue eyes, such a touch of stupidity, such a warm goodheartedness! And she – so tall, so splendid in the saddle, so fair! Yes, Leonora was extraordinarily fair and so extraordinarily the real thing that she seemed too good to be true. You don't, I mean, as a rule, get it all so superlatively together. To be the county family, to look the county family, to be so appropriately and perfectly wealthy; to be so perfect in manner – even just to the saving touch of insolence that seems to be necessary. To have all that and to be all that! No, it was too good to be true. You don't, I mean, as a rule, get it all so superlatively together. To be the county family, to look the county family, to be so appropriately and perfectly wealthy; to be so perfect in manner – even just to the saving touch of insolence that seems to be necessary. To have all that and to be all that! No, it was too good to be true. And yet, only this afternoon, talking over the whole matter she said to me: "Once I tried to have a lover but I was so sick at the heart, so utterly worn out that I had to send him away." That struck me as the most amazing thing I had ever heard. She said "I was actually in a man's arms. Such a nice chap! Such a dear fellow! And I was saying to myself, fiercely, hissing it between my teeth, as they say in novels – and really clenching them together: I was saying to myself: 'Now, I'm in for it and I'll really have a good time for once in my life – for once in my life!' It was in the dark, in a carriage, coming back from a hunt ball. Eleven miles we had to drive! And then suddenly the bitterness of the endless poverty, of the endless acting – it fell on me like a blight⁴, it spoilt everything. Yes, I had to realize that I had been spoilt even for the good time when it came. And I burst out crying and I cried and I cried for the whole eleven miles. Just imagine me crying! And just imagine me making a fool of the poor dear chap like that. It certainly wasn't playing the game, was it now?"

I don't know; I don't know; was that last remark of hers the remark of a harlot, or is it what every decent woman, county family or not county family, thinks at the bottom of her heart? Or thinks all the time for the matter of that? Who knows?

Yet, if one doesn't know that at this hour and day, at this pitch of civilization to which we have attained, after all the preachings of all the moralists, and all the teachings of all the mothers to all the daughters *in sæculum sæculorum...* but perhaps that is what all mothers teach all daughters, not with lips but with the eyes, or with heart whispering to heart. And, if one doesn't know

4. «Blight»: una maledizione.

as much as that about the first thing in the world, what does one know and why is one here?

I asked Mrs. Ashburnham whether she had told Florence that and what Florence had said and she answered: – “Florence didn’t offer any comment at all. What could she say? There wasn’t anything to be said. With the grinding poverty we had to put up with to keep up appearances, and the way the poverty came about – *you* know what I mean – any woman would have been justified in taking a lover and presents too. Florence once said about a very similar position – she was a little too well-bred, too American, to talk about mine – that it was a case of perfectly open riding and the woman could just act on the spur of the moment. She said it in American of course, but that was the sense of it. I think her actual words were: “That it was up to her to take it or leave it...””

I don’t want you to think that I am writing Teddy Ashburnham down a brute. I don’t believe he was. God knows, perhaps all men are like that. For as I’ve said what do I know even of the smoking-room? Fellows come in and tell the most extraordinarily gross stories – so gross that they will positively give you a pain. And yet they’d be offended if you suggested that they weren’t the sort of person you could trust your wife alone with. And very likely they’d be quite properly offended – that is if you can trust anybody alone with anybody. But that sort of fellow obviously takes more delight in listening to or in telling gross stories – more delight than in anything else in the world. They’ll hunt languidly and dress languidly and dine languidly and work without enthusiasm and find it a bore to carry on three minutes’ conversation about anything whatever and yet, when the other sort of conversation begins, they’ll laugh. and wake up and throw themselves about in their chairs. Then, if they so delight in the narration, how is it possible that they can be offended – and properly offended – at the suggestion that they might make attempts upon your wife’s honour? Or again: Edward Ashburnham was the cleanest looking sort of chap; – an excellent magistrate, a first rate soldier, one of the best landlords, so they said, in Hampshire, England. To the poor and to hopeless drunkards, as I myself have witnessed, he was like a painstaking guardian. And he never told a story that couldn’t have gone into the columns of the *Field* more than once or twice in all the nine years of my knowing him. He didn’t even like hearing them; he would fidget and get up and go out to buy a cigar or something of that sort. You would have said that he was just exactly the sort of chap that you could have trusted your wife with. And I trusted mine and it was madness.

And yet again you have me. If poor Edward was dangerous because of the chastity of his expressions – and they say that is always the hall-mark of a libertine – what about myself? For I solemnly avow that not only have I never so much as hinted at an impropriety in my conversation in the whole of my days; and more than that, I will vouch for the cleanness of my thoughts and the ab-

solute chastity of my life. At what, then, does it all work out? Is the whole thing a folly and a mockery? Am I no better than a eunuch or is the proper man – the man with the right to existence – a raging stallion forever neighing after his neighbour’s womankind?

I don’t know. And there is nothing to guide us. And if everything is so nebulous about a matter so elementary as the morals of sex, what is there to guide us in the more subtle morality of all other personal contacts, associations, and activities? Or are we meant to act on impulse alone? It is all a darkness.

Con i suoi nove milioni di morti, i suoi orrori, le sue tragedie personali e nazionali, la prima guerra mondiale ha segnato indelebilmente la coscienza europea del Novecento. Si può certamente affermare che nelle fangose trincee europee, invase da topi, parassiti e gas asfissianti, tramontò definitivamente il mito positivista del progresso che così profondamente aveva segnato la cultura vittoriana ed edoardiana. Anche se nessuno in Inghilterra inneggiò alla «guerra sola igiene del mondo», l'atteggiamento generale, anche di quelli che ne saranno poi i tragici protagonisti, fu inizialmente di entusiastica e romantica esaltazione. Come ha scritto sir Herbert Read, «war still appealed to the imagination». L'ingenuo idealismo e il fervente patriottismo lasciarono comunque presto il posto alla disillusione, all'indignazione per le sofferenze, per le condizioni disumane e gli atroci atti di ferocia inflitti a militari e civili. Alla romantica celebrazione dell'atto eroico si sostituì lo schiacciante senso di inanità e di angoscioso immobilismo di una guerra di postazione. Quella nata negli ospedali militari e nelle trincee del fronte occidentale (dove molte delle più truci battaglie furono combattute: Mons, Ypres, Somme, Verdun, Passchendaele) è una poesia che ha contribuito, forse più di fotografie, testimonianze o cinegiornali, a farci comprendere l'orrore profondo della guerra, a trasmettere la realtà allucinata e straziante della vita in trincea, della morte per gas asfissiante, e ha segnato la visione delle generazioni successive sulla Grande Guerra, e forse sulla guerra stessa.

Non è necessario sottolineare che la maggior parte di questi poeti si era formata sulla poesia romantica di Keats e Shelley. Che alcuni di loro dovevano qualcosa anche a Byron, a Blake, a John Donne. Che il loro debito principale era nei confronti della poesia vittoriana di Tennyson, di Rossetti e dei pre-raffaelliti. Ciò che è necessario rilevare è che la guerra ebbe un impatto fondamentale sulla qualità della loro poesia, e che l'intensa esperienza personale portò questi poeti a scrivere con incomparabile potenza il trauma fisico, morale e psicologico della guerra. Difatti, al di là dell'innegabile valore di testimonianza, i loro versi hanno caratteristiche proprie che saranno riprese, do-

po la grande epoca modernista, dai poeti degli anni cinquanta e oltre. Di fronte alla retorica vuota dei tardovittoriani, ai toni smorzati dei georgiani e agli sperimentalismi degli imagisti, la loro è una poesia diretta, brutale, a volte cinica, altre indulgente e patriottica, ma sempre antiretorica, cruda e atrocemente sincera. È una poesia in cui la rassegnazione si mescola alla rabbia e che può essere letta come la ricerca di una soluzione morale e spirituale alla retorica della politica, la ricerca di un'alternativa all'incubo della storia.

Siegfried Sassoon (1886-1967)

Cresciuto in un'agiata famiglia ebrea a Weirleigh nel Kent, allo scoppio del conflitto abbandonò la sua tranquilla vita di campagna e si arruolò nell'esercito. L'impatto con le atrocità della guerra e il dolore per la morte del fratello furono violenti e lo portarono a compiere azioni militari quasi suicide che gli valsero il soprannome di Mad Jack e la Military Cross per eroismo. Anche la sua poesia, dopo i timidi inizi georgiani, si fece rabbiosa, epigrammatica, a tratti ingiuriosa, attraversata da una personalissima vena ironica e satirica tesa a colpire coloro che in patria traevano beneficio dalla guerra e facevano di tutto per prolungarla. Il suo impegno di denuncia si manifestò anche nelle posizioni che prese pubblicamente contro l'indifferenza dei politici, della Chiesa e degli alti gradi militari. Ferito, fu inviato all'ospedale di Craiglockhart, vicino a Edimburgo, dove incontrò Wilfred Owen. Sentendosi in colpa per non essere insieme ai suoi commilitoni, tornò al fronte nel novembre 1917, ma fu definitivamente congedato nel luglio 1918. Dopo la guerra divenne *literary editor* del "Daily Herald", tornò alle sue attività di campagna e continuò a scrivere poesie, nonché una serie di memoriali sulla guerra (specie *Memoirs of an Infantry Officer*, 1930; *Siegfried's Journey*, 1945). Nel 1957 si convertì al cattolicesimo. Figura chiave nello studio della poesia della prima guerra mondiale, Sassoon parlò del conflitto mondiale con inflessibile onestà e crudeltà. Sebbene apparentemente semplice e tradizionale nella forma, la sua poesia per intensità e sensibilità rimane seconda solo a quella di Owen.

Da Counter-Attack and other Poems

SURVIVORS

Scritta durante la permanenza di Sassoon nell'ospedale militare di Craiglockhart, questa poesia descrive le conseguenze della guerra sul corpo e nella mente dei soldati colpiti da shellshock: balbettio, afasia, immobilità, senso di colpa per i compagni morti o ancora in battaglia. A questa realtà si contrappongono l'insensibilità e le illusorie speranze dei ci-

* di Guido Bulla.

R. Baronti Marchio

vili in patria. Da tale contrasto emerge la tragica condizione di questi giovani cresciuti troppo in fretta, distrutti psicologicamente e ridotti, come bambini, a imparare nuovamente a camminare.

No doubt they'll soon get well; the shock and strain
Have caused their stammering, disconnected talk.
Of course they're "longing to go out again", -
These boys with old, scared faces, learning to walk.
They'll soon forget their haunted nights; their cowed
Subjection to the ghosts of friends who died, -
Their dreams that drip with murder; and they'll be proud
Of glorious war that shatter'd all their pride...
Men who went out to battle, grim and glad;
Children, with eyes that hate you, broken and mad.

Da *The Old Huntsman*

THE HERO

Quando questa poesia fu pubblicata nel 1917 suscitò numerose polemiche, e molte persone ne rimasero turbate. Alcuni la trovarono "volgare" e offensiva, dal momento che poteva distruggere la fiducia di una madre nell'apprendere la morte del proprio figlio. Tuttavia, come altri soldati, Sassoon riteneva che fosse necessario far comprendere a chi era rimasto in patria tutto l'orrore e la brutalità della guerra. Piena di intensa e amara ironia, ma anche di un profondo senso tragico, The Hero, come altri testi dello stesso autore, è impernata sul drammatico contrasto fra la realtà del conflitto e la sua ingenua idealizzazione nell'opinione pubblica.

"Jack fell as he'd have wished", the mother said,
And folded up the letter that she'd read.
"The Colonel writes so nicely". Something broke
In the tired voice that quivered to a choke.
She half looked up. "We mothers are so proud
Of our dead soldiers". Then her face was bowed.

Quietly the Brother Officer went out.
He'd told the poor old dear some gallant lies
That she would nourish all her days, no doubt
For while he coughed and mumbled, her weak eyes
Had shone with gentle triumph, brimmed with joy,
Because he'd been so brave, her glorious boy.

He thought how "Jack", cold-footed, useless swine,
Had panicked down the trench that night the mine
Went up at Wicked Corner; how he'd tried
To get sent home, and how, at last, he died,

Blown to small bits. And no one seemed to care
Except that lonely woman with white hair.

Wilfred Owen (1893-1918)

Nato a Oswestry nello Shropshire, è considerato il più grande poeta inglese di guerra. Fervente cristiano, dal 1913 al 1915 insegnò inglese in Francia e si immerse completamente nella poesia (soprattutto Keats e Shelley) per il desiderio di essere poeta. Tuttavia, non scrisse nulla di importante fino ai combattimenti cui prese parte in Francia nel 1917. Pressato dalla propaganda interventista si arruolò nell'ottobre 1915 e pieno di entusiasmo, alla fine del 1916, fu inviato in prima linea. Nel giro di poche settimane visse lo strazio indicibile di camminare a stento in trincee inondate d'acqua e fango, di dormire all'aperto nella neve alta e nel gelo intenso. Visse il terrore degli attacchi col gas e dei continui bombardamenti, il raccapriccio per il fetore e la vista di corpi in putrefazione, e subì una commozione cerebrale per lo scoppio di una bomba. Inviato all'ospedale psichiatrico di Craiglockhart, affetto da *shellshock* (disturbo mentale dovuto alla costante esposizione all'orrore del campo di battaglia), incontrò Sassoon che lo incoraggiò a scrivere poesie di guerra. Spedito nuovamente al fronte nel settembre 1918, dopo essersi guadagnato la Military Cross, il 4 novembre fu ucciso vicino a Ors, nel Nord della Francia, una settimana prima dell'armistizio. Segnata dal profondo contrasto tra fede e senso del dovere, la sua poesia è pervasa da una profonda umanità che spesso si fa dolente dimensione universale. Da Keats e Shelley apprese la tensione lirica e la musicalità del verso, mentre di Sassoon colse il realismo nonché la bruciante ironia. La sua è una poesia che comunica perfettamente l'insensata e agghiacciante realtà della guerra, la compassione per la continua sofferenza umana. Anche dal punto di vista stilistico i suoi versi si fanno notare per originalità, con sperimentazioni metriche e ritmiche, e per quell'espedito che forse più di altri caratterizza i suoi versi: la pararima - una forma di rima in cui coincidono i suoni consonantici ma non quelli vocalici. La sua reputazione è cresciuta lentamente nel corso del XX secolo, fino a farlo diventare uno dei principali poeti inglesi del Novecento.

Da *Poems*

ANTHEM FOR DOOMED YOUTH

Composto nel 1917, il seguente sonetto è animato da un profondo senso di pietà e di sdegno per tutti i giovani soldati che, come animali al macello, rimangono soli anche nel momento dell'ultimo addio, strappati al dolore e alle lacrime degli affetti più cari. La ne-

cessità di un inno, cui il titolo fa riferimento, si trasforma presto in composto silenzio, nell'intimo ricordo di parenti e amici nella cui memoria quei morti continueranno a vivere. Difatti, la rabbiosa disperazione della prima ottava si tramuta in un più riservato e melanconico dolore nella sestina finale che termina con il muto chiudersi di persiane al tramonto. Le immagini vivide e precise sono rafforzate dall'uso di efficaci onomatopee.

What passing-bells¹ for these who die as cattle?
 – Only the monstrous anger of the guns.
 Only the stuttering rifles' rapid rattle²
 Can patter out³ their hasty orisons.
 No mockeries for them from prayers or bells,
 Nor any voice of mourning save the choirs, –
 The shrill, demented choirs of wailing shells;
 And bugles⁴ calling for them from sad shires.

What candles may be held to speed⁵ them all?
 Not in the hands of boys, but in their eyes
 Shall shine the holy glimmers of goodbyes.
 The pallor of girls' brows shall be their pall⁶;
 Their flowers the tenderness of silent minds,
 And each slow dusk a drawing-down of blinds.

DULCE ET DECORUM EST

Oltre all'indubbio valore di denuncia per la scioccante brutalità e violenza della guerra, questa poesia scritta nel 1918 ci presenta gli incubi che affollavano la mente di Owen durante la sua permanenza a Craiglockhart. Le orrende visioni dei compagni morti in battaglia erano uno dei principali sintomi dei suoi disturbi mentali. Il progressivo ottundimento dei sensi, fatto di sonno, fatica e movimenti automatici, della prima strofa viene improvvisamente interrotto dall'arrivo dei gas che provocano il soffocamento di un soldato. Come anche in The Sentry, le tormentate visioni di Owen sono abitate da volti contorti e occhi spaventosi. Dal punto di vista formale, i versi sono a rima alternata e il livello fonetico (allitterazioni, assonanze e rime interne) serve a rinforzare quello semantico. Il titolo è il famoso motto latino tratto dalle Odi di Orazio che qui viene citato, ma amaramente e ironicamente capovolto.

Bent double⁷, like old beggars under sacks,
 Knock-kneed⁸, coughing like hags, we cursed through sludge,

1. «Passing-bells»: campane a morto.
2. «The stuttering rifles' rapid rattle»: il ripetuto crepitio delle carabine.
3. «Patter out»: recitare meccanicamente.
4. «Bugles»: fanfare.
5. «To speed»: per dire addio.
6. «Pall»: drappo funebre.
7. «Bent double»: piegati in due.
8. «Knock-kneed»: le ginocchia l'una contro l'altra.

Till on the haunting flares we turned our backs
 And towards our distant rest began to trudge.
 Men marched asleep. Many had lost their boots
 But limped on, blood-shod. All went lame; all blind;
 Drunk with fatigue; deaf even to the hoots⁹
 Of disappointed shells that dropped behind.

Gas! Gas! Quick, boys! – An ecstasy of fumbling,
 Fitting the clumsy helmets¹⁰ just in time;
 But someone still was yelling out and stumbling
 And floundering like a man in fire or lime –
 Dim, through the misty panes¹¹ and thick green light
 As under a green sea, I saw him drowning.

In all my dreams, before my helpless sight,
 He plunges at me, guttering, choking, drowning.

If in some smothering dreams you too could pace
 Behind the wagon that we flung him in,
 And watch the white eyes writhing in his face,
 His hanging face, like a devil's sick of sin;
 If you could hear, at every jolt, the blood
 Come gargling from the froth-corrupted lungs,
 Obscene as cancer, bitter as the cud
 Of vile, incurable sores on innocent tongues, –
 My friend¹², you would not tell with such high zest
 To children ardent for some desperate glory,
 The old Lie: Dulce et decorum est
 Pro patria mori.

Isaac Rosenberg
 (1890-1918)

Nato a Bristol in una famiglia operaia di ebrei russi, fu pittore e incisore oltre che poeta. Artista di talento, prima di partire per il fronte pubblicò il volumetto di poesie *Youth*, molto apprezzato da Ezra Pound e Thomas S. Eliot che colsero nel simbolismo molto personale e nel suo linguaggio conciso una grande originalità. Nel 1916 si arruolò e fu inviato al fronte occidentale dove

9. «Hoots»: sibili.
10. «Helmets»: maschere antigas.
11. «Panee»: gli occhiali delle maschere antigas.
12. «My friend»: Jessie Pope (1868-1941), cui la poesia era originariamente dedicata, fu autrice di libri per l'infanzia e di poesie di guerra in cui incitava i suoi connazionali a imbracciare il fucile.

morì in battaglia il 1° aprile 1918. Molto apprezzata anche da Sassoon, la sua poesia esprime l'orrore e la disperazione delle trincee in un linguaggio a volte difficile, quasi surreale, che non disdegna alcune sperimentazioni. Rosenberg è considerato uno dei più promettenti poeti inglesi caduti nella Grande Guerra.

BREAK OF DAY IN THE TRENCHES

Pubblicata nel dicembre 1916 sulla rivista americana "Poetry", questa poesia esprime tutto l'orrore e la disperazione della guerra di trincea. In un linguaggio diretto e colloquiale, Rosenberg ironicamente inverte i ruoli tradizionali fra esseri umani e animali, in questo caso un ratto, per parlarci metaforicamente della repellente disumanizzazione e dell'angoscia visionaria prodotte dalla vita in trincea. Il contatto fra il topo e le mani di un soldato inglese e uno tedesco ricorda l'immagine della pulce usata da John Donne nella nota poesia The Flea.

The darkness crumbles away.
It is the same old druid Time as ever,
Only a live thing leaps my hand,
A queer sardonic rat,
As I pull the parapet's poppy
To stick behind my ear.
Droll rat, they would shoot you if they knew
Your cosmopolitan sympathies.
Now you have touched this English hand
You will do the same to a German
Soon, no doubt, if it be your pleasure
To cross the sleeping green¹³ between.
It seems you inwardly grin as you pass
Strong eyes, fine limbs, haughty athletes,
Less chanced than you for life,
Bonds to the whims of murder,
Sprawled in the bowels of the earth,
The torn fields of France.
What do you see in our eyes
At the shrieking iron and flame
Hurled through still heavens?
What quaver – what heart aghast?
Poppies whose roots are in man's veins
Drop, and are ever dropping;
But mine in my ear is safe –
Just a little white with the dust.

13. «The sleeping green»: la *no-man's land* fra due trincee contrapposte.

Edward Thomas
(1878-1917)

Autore e critico molto prolifico, Edward Thomas nelle sue poesie, toccanti e disadorne, trasfonde il suo melanconico amore per la natura e la campagna inglese cui la guerra funge da cupo e metaforico contrappunto.

Da *Collected Poems*

RAIN

Tutte le poesie di Edward Thomas furono scritte in Inghilterra durante il suo periodo di addestramento. Nei suoi versi, dunque, troviamo la registrazione dell'impatto della guerra nella sua mente, piuttosto che una reazione alle esperienze vissute sul campo di battaglia. Profondamente melanconica e pervasa da un disperato senso di solitudine, Rain esprime un incombente senso di perdita e di morte.

Rain, midnight rain, nothing but the wild rain
On this bleak hut, and solitude, and me
Remembering again that I shall die
And neither hear the rain nor give it thanks
For washing me cleaner than I have been
Since I was born into this solitude.
Blessed are the dead that the rain rains upon:
But here I pray that none whom once I loved
Is dying tonight or lying still awake
Solitary, listening to the rain,
Either in pain or thus in sympathy
Helpless among the living and the dead,
Like a cold water among broken reeds,
Myriads of broken reeds all still and stiff,
Like me who have no love which this wild rain
Has not dissolved except the love of death,
If love it be for what is perfect and
Cannot, the tempest tells me,
Disappoint.

Di altri poeti implicati nella guerra si dirà brevemente. Notissimo per la serie di 5 sonetti intitolati *1914* in cui si glorificano l'Inghilterra e l'idea di morire per la patria, la poesia di Rupert Brooke (1887-1915) risulta imbevuta di un esuberante idealismo molto distante dai toni amari e disillusi di Owen e di Sassoon. L'avvenenza fisica, la leggendaria morte per setticemia e la sepoltura sull'iso-

la greca di Skyros fecero di lui una sorta di icona romantica del giovane e bellissimo *fallen warrior*.

Apprezzato poeta, brillante critico e, in seguito, illustre accademico, Herbert Read (1893-1968) combatté molto valorosamente, nonostante si professasse socialista e internazionalista. La sua poesia è toccante ed essenzialmente romantica, sebbene non disdegni momenti di estrema violenza e risulti particolarmente efficace nella descrizione di episodi di guerra.

Thomas Stearns Eliot

(1888-1965)*

Statunitense di nascita, ma naturalizzato cittadino britannico nel 1927, Eliot è il più eminente e illustre letterato di lingua inglese del Novecento. Poeta, critico e drammaturgo, fu insignito del premio Nobel per la letteratura nel 1948.

Nato in un'agiata famiglia del New England, studiò a Harvard sotto la guida di George Santayana (1863-1952) la cui filosofia teorizzava una fusione tra naturalismo e spiritualismo orientaleggiante, e di Irving Babbitt (1865-1933) dal quale Eliot apprese l'idea di tradizione come dinamica relazione fra presente e passato, nonché un certo classicismo antiromantico. La sua formazione letteraria fu principalmente inglese ed europea, e allo scoppio della prima guerra mondiale si trasferì a Londra, città in cui risiedette per tutta la vita. Nella capitale inglese Eliot entrò in contatto con la scuola imagista di Thomas Ernest Hulme (1883-1917) ed Ezra Pound (1885-1972) che propugnava una scrittura classicamente *hard and dry*, priva di inutili orpelli, concreta, suggestiva e impersonale. Pound presto divenne suo amico e mentore, riconoscendo in lui il più interessante poeta americano che aveva «trained himself and modernized himself on his own». Lo stile di Eliot doveva molto ai poeti del Cinquecento e del Seicento inglese – in particolare John Donne e i metafisici – per la capacità di combinare *wit* e percezione, pensiero ed emozione; dei drammaturghi elisabettiani e giacomiani (soprattutto Middleton, Tourner e Webster) Eliot apprezzava invece la qualità delle immagini e i toni colloquiali del loro *blank verse*; di Dante il linguaggio allo stesso tempo preciso e allegorico. A questi influssi si univa un vivo interesse per la filosofia – quella greca, il pensiero di Henry Bergson e l'idealismo di Francis H. Bradley –, per la mistica indiana, il sanscrito, l'antropologia e i miti classici. A questo Eliot aggiunse una predilezione per i simbolisti francesi (Rimbaud, Verlaine, Baudelaire, Mallarmé) ma soprattutto Corbière e l'amatissimo Jules Laforgue, che oltre ad accentuare la suggestione simbolica dei suoi versi e a esaltarne il tono ironico e colloquiale gli fecero scoprire le potenzialità poetiche delle squallide metropoli moderne. In particolare, di Laforgue, Eliot apprezzava il profondo sen-

* di Roberto Baronti Marchiò.

so di tragedia e disillusione per il mondo contemporaneo espresso con freddo e cinico distacco. Da questa personale "tradizione" Eliot derivò uno stile capace di fondere insieme profonda erudizione, mondo contemporaneo e linguaggio colloquiale imponendosi subito all'attenzione del pubblico e della critica come uno dei più eminenti poeti modernisti.

Fin dalla sua prima raccolta, *Prufrock and Other Observations* (1917), la poesia di Eliot si caratterizza per il linguaggio concreto e ironico, il tono impersonale, le immagini precise e sensoriali ma infinitamente simboliche ed evocative, le relazioni analogiche che si stabiliscono tra le varie immagini, le allusioni culturali che ne amplificano il significato. Sentimenti, idee o sensazioni non sono più resi attraverso fumose evocazioni di oggetti ed emozioni, ma per mezzo di una serie di immagini capaci di evocare la giusta risposta emotiva nel lettore, secondo la fortunata formula del «correlativo oggettivo». Le immagini di vita urbana presenti in questa raccolta rimandano a un mondo moderno in rovina, afflitto da una sorta di morte dello spirito e da un forte senso di solitudine e di angoscia. Un mondo orribilmente bello e profondamente significativo, in cui la povertà di spirito e l'aridità della coscienza ben rappresentano la paralisi dell'era contemporanea.

Nella raccolta successiva, *Poems* (1920), Eliot torna in modo più drammatico sul tema del declino della civiltà occidentale e della storia umana. Soprattutto in *Gerontion*, un monologo che è quasi lo *stream of consciousness* pronunciato da un anziano che ricorda la sua perduta vitalità e le sue svanite speranze di rinascita spirituale («Thoughts of a dry brain in a dry season»), il passato viene utilizzato per interpretare il presente, per parlare della fallibilità umana e dell'incapacità dell'uomo di apprendere dalla storia («History has many cunning passages, contrived corridors»). Attraverso un ampio uso di allusioni e citazioni Eliot presenta una civiltà la cui sterilità, paralisi e mancanza di speranza è aggravata dalla perdita della fede.

Ma l'opera cui il nome di Eliot è maggiormente legato è senza dubbio *The Waste Land* (1922), da molti considerata la più influente opera poetica del XX secolo. Il testo è diviso in 5 sezioni e si compone di una serie di frammentari monologhi drammatici in cui si mescolano allusioni letterarie, citazioni in diverse lingue straniere, figure mitologiche e simbolismo religioso, in una giustapposizione di immagini contrastanti e sovrapposizioni fra presente e passato. Così i miti antichi hanno luogo in moderni ambienti urbani, Dante e Shakespeare dividono la scena con parole *nonsense*, ritmi blues e ragtime, e il linguaggio gergale si mescola a quello lirico ed erudito in un collage di episodi basati sulla ricerca del Santo Graal. Inizialmente accusata di oscurità e incoerenza, il suo stile discontinuo meglio rappresentava la frammentazione del mondo moderno. La capacità di Eliot è di amalgamare frammenti apparentemente scelti confusamente, ma attentamente ordinati e giustapposti, trasformandoli in *new wholes*, secondo la tecnica del collage praticata dalla pittura del XX secolo. *The Waste Land* esplora l'estesa crisi morale, spirituale e cultu-

rale della civiltà moderna conseguente agli orrori della prima guerra mondiale. L'opera seppe cogliere la confusione e la disillusione della generazione postbellica in un momento in cui i valori che avevano governato le società edoardiana e georgiana apparivano irrimediabilmente perduti. Il prevalente senso di disperazione e di amara ironia, la convinzione che la civiltà contemporanea fosse culturalmente inferiore e spiritualmente sterile se confrontata con quelle del passato ebbero un enorme impatto sull'immaginario di molti lettori. Ma l'opera non è solo la descrizione di una società sordida, frammentata e alienata, è anche una *quest* spirituale, la drammatica ricerca di redenzione e rinascita nel mondo laico e infecondo dell'Europa postbellica.

Se nel poemetto successivo, *The Hollow Men* (1925), sono presenti gli stessi toni di generale desolazione, nel corso degli anni trenta la produzione eliotiana, senza mai diventare dogmatica, acquista una nuova dimensione spirituale a seguito della sua conversione alla Chiesa d'Inghilterra. Già in *Ash Wednesday* (1930) Eliot riflette senza trionfistiche affermazioni di fede sul suo difficile cammino spirituale come sottomissione al volere di Dio. Ma il coronamento di questi anni, e di tutta la sua produzione, sarà *Four Quartets* (1943), opera intensamente religiosa che è una profonda meditazione sul tema del tempo – dal punto di vista fisico, filosofico, storico o teologico. In essa Eliot si occupa di incarnazione, redenzione, arte, rinnovamento spirituale, dell'intersezione fra tempo ed eternità, del rapporto fra tempo e condizione umana. Eliot passa dalla desolazione spirituale e culturale di *The Waste Land* alla speranza nella salvezza umana attraverso l'arte e la spiritualità, accogliendo la fede quale soluzione al dilemma umano. Anche dal punto di vista stilistico, la vastità delle allusioni viene sostituita dalla profondità di analisi e da un linguaggio intensamente lirico che mette in evidenza le proprietà fisiche e musicali delle parole.

Sempre a partire dagli anni trenta, Eliot si dedicò con grande successo anche al teatro cercando di infondere nuova linfa al dramma in versi. I suoi *plays* (*Murder in the Cathedral*, 1935; *The Family Reunion*, 1939; *The Cocktail Party*, 1949; *The Confidential Clerk*, 1953; *The Elder Statesman*, 1959) trattano in maniera più distesa gli stessi temi religiosi di quegli anni, anche se mascherati da moderna commedia laica in cui la poesia è indistinguibile dalla prosa e i ritmi sono vicini all'idioma contemporaneo. A questa attività creativa Eliot affiancò sempre un grande impegno critico a partire dal suo lavoro di *assistant editor* (1917-19) del periodico "The Egoist" e come direttore (1922-39) della rivista letteraria "The Criterion", da lui fondata. La sua attività di critico accompagnò sempre la sua pratica poetica con saggi fondamentali che hanno avuto un impatto enorme sui gusti letterari del Novecento. I suoi saggi (contenuti in *The Sacred Wood*, 1920; *Homage to John Dryden*, 1924; *For Lancelot Andrewes*, 1928; *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, 1933; *Elizabethan Essays*, 1934; *Essays, Ancient and Modern*, 1936; *Notes towards the Definition of Culture*, 1948; *Essays on Poetry and Poets*, 1957; *To Criticize the Critic and Other Writings*,

1965) da una parte contribuirono a far affermare il modernismo con la creazione di un canone letterario alternativo a quello romantico, dall'altra spiegavano la sua stessa poesia mostrando l'elevato livello di consapevolezza del suo sforzo intellettuale. Le sue teorie sul valore e la funzione della tradizione («the good New growing out of the good Old») e della disciplina («there is no freedom in art»), il suo rifiuto del romanticismo come libera espressione del genio e la teorizzazione dell'impersonalità nell'arte («the progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality») ebbero un'eco straordinariamente vasta e un influsso profondissimo.

Per il lettore profano la sua poesia impersonale, allusiva, ironica ed erudita presenta numerose difficoltà. Alcuni lo trovano emotivamente "freddo", altri considerano il suo un modernismo datato, ancora romantico. Inoltre, nel corso degli ultimi anni la sua fama è stata offuscata da accuse di misoginia, fascismo e antisemitismo. Nonostante ciò, la sua reputazione è cresciuta fino ad assumere quasi proporzioni mitiche, tanto che relativamente pochi poeti hanno cercato di imitare il suo stile, o possono dire di scrivere sul solco da lui tracciato. Il suo desiderio di mettere insieme intelletto, emozione ed estetica in modo da onorare il passato e riconoscere il presente ha reso la sua poesia la più personale e allo stesso tempo la più intellettualmente appagante in lingua inglese. È impossibile esagerare l'influenza che Eliot ha esercitato sulla poesia del XX secolo, sia come autore sia come fine critico letterario e acuto commentatore culturale. Autore dell'opera novecentesca più influente e lui stesso, forse, il poeta più importante del secolo, nessuno può sfuggire alla sua autorevolezza e autorità. Eliot ha mutato il corso della poesia inglese del XX secolo e ha ristabilito i criteri in base ai quali la poesia deve esser letta, apprezzata e scritta.

The Love Song of J. Alfred Prufrock

Fortemente influenzata dai simbolisti francesi, questa poesia fu scritta durante gli anni che Eliot trascorse a Harvard e venne pubblicata per la prima volta da Ezra Pound sulla rivista "Poetry" di Chicago nel giugno 1915. Prufrock, il personaggio-narratore prototipo dell'uomo moderno nel cui nome risuonano i termini *prude* e *frock*, sembra voler rivolgersi a una potenziale amante nel tentativo di «force the moment to its crisis» e intonare così il suo «canto d'amore». Ma Prufrock, che si muove come un fantasma in una società arida e individualista di cui lui è il perfetto e ironico esemplare, è indeciso, incoostante, nevristenico, totalmente incapace di amare e di esprimere i suoi complessi sentimenti, combattuto com'è tra le sue aspirazioni romantiche e il suo comportamento nei confronti delle donne e del prossimo. È un perfetto e sensibile gentleman emotivamente paralizzato dalle formalità, dalla consapevolezza delle proprie azioni e dal senso della propria inadeguatezza. Eccessivamente intellettuale, la sua mente si interrompe continuamente con domande, dubbi e illusioni sulla revocabilità di ogni decisione. È un antieroe privo della dimensione tragica di Amleto, poiché le sue preoccupazioni sociali e

sessuali, così come la sua ansia circa la vecchiaia e la morte, sebbene reali, risultano patetiche in quanto non generano forti conflitti, né alcunché di nobile o di grande. Gli ambienti in cui Prufrock si muove sono quelli abbastanza concreti di un'infernale città moderna presentata attraverso una frammentaria raccolta di immagini sparse, alcuni eleganti interni (prototipo della società elegante ma superficiale che Eliot conobbe a Boston e Cambridge) da cui emerge una forte sensazione di estenuata desolazione e superficialità, fino a una serie di evocativi fondali marini che esprimono la solitudine e la distanza emotiva di Prufrock dal mondo.

La paralisi di Prufrock è radicata nella forma stessa della poesia. L'uso di diversi refrains sottolinea la tendenza del personaggio a fissarsi su un problema, mentre le ripetizioni o gli echi interni alludono alle sue continue indecisioni, alla sua ansia per il futuro e per l'avanzare dell'età. Dal punto di vista formale, la poesia è un monologo drammatico sull'esempio di Robert Browning. Tuttavia, Eliot ne modifica la forma eliminando l'ascoltatore implicito, in modo da focalizzare l'attenzione sull'interiorità e l'isolamento di Prufrock che si deve accontentare di riflettere in silenzio. La poesia ha un ritmo impeccabile e lo schema delle rime è irregolare anche se non casuale. Difatti le parti rimate e quelle in versi sciolti suggeriscono la frammentazione e il senso di confusione temporale presente nella mente di Prufrock, creando un contrasto che è anche un implicito amaro commento sullo squallore del mondo moderno.

*S'io credesse che mia risposta fosse
A persona che mai tornasse al mondo,
Questa fiamma staria senza più scosse.
Ma perciocché giammai di questo fondo
Non tornò vivo alcun, s'i'odo il vero,
Senza tema d'infamia ti rispondo¹.*

Let us go then, you and I,
When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherized² upon a table³;
Let us go, through certain half-deserted streets,
The muttering retreats
Of restless nights in one-night cheap hotels
And sawdust restaurants with oyster-shells:
Streets that follow like a tedious argument
Of insidious intent
To lead you to an overwhelming question...
Oh, do not ask, "What is it?"
Let us go and make our visit.

1. Sono le parole che Guido da Montefeltro rivolge a Dante (*Inf.* XXVII, 61-66). Guido racconta la sua storia certo che il poeta non farà mai ritorno nel mondo dei vivi. Allo stesso modo Prufrock si rivolge al lettore sicuro che egli condivide la sua stessa desolata condizione.

2. «Etherized»: anestetizzato.

3. «Table»: tavolo operatorio.

In the room the women come and go
Talking of Michelangelo.

The yellow fog⁴ that rubs its back upon the window-panes,
The yellow smoke that rubs its muzzle on the window-panes,
Licked its tongue into the corners of the evening,
Lingered upon the pools that stand in drains⁵,
Let fall upon its back the soot that falls from chimneys,
Slipped by the terrace, made a sudden leap,
And seeing that it was a soft October night,
Curled once about the house, and fell asleep.

And indeed there will be time⁶
For the yellow smoke that slides along the street,
Rubbing its back upon the window-panes;
There will be time, there will be time
To prepare a face to meet the faces that you meet;
There will be time to murder and create,
And time for all the works and days⁷ of hands
That lift and drop a question on your plate;
Time for you and time for me,
And time yet for a hundred indecisions,
And for a hundred visions and revisions,
Before the taking of a toast and tea.

In the room the women come and go
Talking of Michelangelo.

And indeed there will be time
To wonder, "Do I dare?" and, "Do I dare?"
Time to turn back and descend the stair,
With a bald spot in the middle of my hair –
(They will say: "How his hair is growing thin!")
My morning coat⁸, my collar mounting firmly to the chin,
My necktie rich and modest, but asserted by a simple pin –
(They will say: "But how his arms and legs are thin!")
Do I dare
Disturb the universe?
In a minute there is time
For decisions and revisions which a minute will reverse.

4. «Yellow fog»: un dettaglio comune a molta poesia simbolista francese.

5. «The pools that stand in drains»: le pozzanghere che ristagnano negli scolari.

6. Eco da Ecclesiaste 3,1-8.

7. «Works and days»: riferimento all'opera del poeta greco Esiodo *Le opere e i giorni* (VIII secolo a.C.) sulla vita e il lavoro nei campi che contrastano con la futilità e gli insensati rituali sociali del mondo moderno.

8. «Morning coat»: una giacca formale con la coda.

For I have known them all already, known them all:
Have known the evenings, mornings, afternoons,
I have measured out my life with coffee spoons;
I know the voices dying with a dying fall⁹
Beneath the music from a farther room.
So how should I presume?

And I have known the eyes already, known them all –
The eyes that fix you in a formulated phrase,
And when I am formulated, sprawling on a pin,
When I am pinned and wriggling on the wall,
Then how should I begin
To spit out all the butt-ends¹⁰ of my days and ways?
And how should I presume?

And I have known the arms already, known them all –
Arms that are braceleted and white and bare
(But in the lamplight, downed with light brown hair!)
Is it perfume from a dress
That makes me so digress?
Arms that lie along a table, or wrap about a shawl.
And should I then presume?
And how should I begin?

.....
Shall I say, I have gone at dusk through narrow streets
And watched the smoke that rises from the pipes
Of lonely men in shirt-sleeves, leaning out of windows?...
I should have been a pair of ragged claws
Scuttling across the floors of silent seas¹¹.

.....
And the afternoon, the evening, sleeps so peacefully!
Smoothed by long fingers,
Asleep... tired... or it malingers¹²,
Stretched on the floor, here beside you and me.
Should I, after tea and cakes and ices,
Have the strength to force the moment to its crisis?
But though I have wept and fasted, wept and prayed,
Though I have seen my head (grown slightly bald) brought in upon a platter¹³,

9. «Dying fall»: una languida cadenza. Cfr. le parole del duca Orsino in *Twelfth Night* (I, 1, 4) di Shakespeare in riferimento a un brano di musica: «That strain again! It had a dying fall».

10. «Butt-ends»: mozziconi.

11. Cfr. *Hamlet* II 2, 205-206: «[...] for you yourself, sir, / should be old as I am, like a crab, you could go backward».

12. «Malingers»: fingendosi ammalato.

13. Allusione a san Giovanni Battista la cui testa fu chiesta da Salomé quale compenso per la sua danza dinanzi a Erode (Mc 6,17-28; Mt 14,3-11).

I am no prophet¹⁴ – and here's no great matter;
I have seen the moment of my greatness flicker,
And I have seen the eternal Footman hold my coat, and snicker,
And in short, I was afraid.

And would it have been worth it, after all,
After the cups, the marmalade, the tea,
Among the porcelain, among some talk of you and me,
Would it have been worth while,
To have bitten off the matter with a smile,
To have squeezed the universe into a ball¹⁵
To roll it towards some overwhelming question,
To say: "I am Lazarus¹⁶, come from the dead,
Come back to tell you all, I shall tell you all" –
If one, settling a pillow by her head
Should say: "That is not what I meant at all;
That is not it, at all".

And would it have been worth it, after all,
Would it have been worth while,
After the sunsets and the dooryards and the sprinkled streets¹⁷,
After the novels, after the teacups, after the skirts that trail along the floor –
And this, and so much more? –
It is impossible to say just what I mean!
But as if a magic lantern¹⁸ threw the nerves in patterns on a screen:
Would it have been worth while
If one, settling a pillow or throwing off a shawl,
And turning toward the window, should say:
"That is not it at all,
That is not what I meant, at all".

.....
No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be;
Am an attendant lord, one that will do
To swell a progress¹⁹, start a scene or two,
Advise the prince; no doubt, an easy tool,

14. «I am no prophet»: nel Vecchio Testamento le parole del profeta Amos (Amos 7,14), quando il sacerdote Amasia di Bethel gli ordinò di non continuare a fare profezie.

15. Allusione alla poesia *To His Coy Mistress* del poeta secentesco Andrew Marvell: «Let us roll all our strength, and all / Our sweetness, up into one ball» (41-42).

16. Lazarus: come Lazzaro, risorto dalla tomba, Prufrock immagina di poter fare qualche rivelazione, ma ritiene che non sarebbe compreso.

17. «Sprinkled streets»: le strade che venivano bagnate per tenere ferma la polvere.

18. «A magic lantern»: antesignana del cinema, la lanterna magica era utilizzata per ingrandire e proiettare un'immagine su uno schermo bianco all'interno di una camera oscura.

19. «To swell a progress»: per ingrossare un corteo. «Progress» fa riferimento al viaggio ufficiale del sovrano attraverso la campagna inglese con servitori e cortigiani al seguito. I *plays* elisabettiani a volte mostravano questi *progresses* che attraversavano il palcoscenico.

Deferential, glad to be of use,
Politic, cautious, and meticulous;
Full of high sentence, but a bit obtuse;
At times, indeed, almost ridiculous –
Almost, at times, the Fool²⁰.

I grow old... I grow old...
I shall wear the bottoms of my trousers rolled²¹.

Shall I part my hair behind?²² Do I dare to eat a peach?
I shall wear white flannel trousers, and walk upon the beach.
I have heard the mermaids singing²³, each to each.

I do not think that they will sing to me.

I have seen them riding seaward on the waves
Combing the white hair of the waves blown back
When the wind blows the water white and black.

We have lingered in the chambers of the sea
By sea-girls wreathed with seaweed red and brown
Till human voices wake us, and we drown.

Da *The Waste Land*

Fruito anche delle straordinarie capacità di revisione di Ezra Pound, il «miglior fabbro» cui l'opera è dedicata, che la ridusse a quasi la metà della sua originaria lunghezza, The Waste Land apparve contemporaneamente su "The Criterion" di Londra e su "The Dial" di New York nel 1922. Il titolo fa riferimento alla leggenda del Re Pescatore, sovrano della Terra Desolata, così chiamata perché condannata, insieme al suo re, alla sterilità fino a quando un cavaliere di grande purezza e virtù non fosse riuscito a curare il re riportando fertilità sulla terra. La leggenda ha diverse versioni e ha origine nei riti legati al rinnovamento primaverile della natura. Nel Medioevo inglese, tuttavia, essa venne associata alle leggende arturiane, specialmente quella legata alla ricerca del Santo Graal, grazie al quale uno dei cavalieri di re Artù riesce a curare il Re Pescatore riportando la fertilità nella sua terra. Eliot trasse questa leggenda da due importanti testi di antropologia (From Ritual to Romance di Jessie L. Weston e The Golden Bough di James G. Frazer) quale adeguata descrizione dello stato in cui si trova la società moderna. La differenza è che nel mondo contemporaneo, a causa della mancanza di elementi unificanti – come la

20. «The Fool»: i *plays* shakespeariani hanno diversi personaggi chiamati «the Fool», fra i quali il più noto è il fedele ma arguto servitore di *King Lear*.

21. «The bottoms of my trousers rolled»: i pantaloni con i risvolti erano una novità della moda di allora.

22. «Shall I part my hair behind?»: i capelli con la scriminatura dietro la testa erano un'altra novità della moda che Prufrock pensa di utilizzare per mascherare il suo invecchiamento.

23. Cfr. la poesia di John Donne *Go and Catch a Falling Star*, v. 5: «Teach me to hear mermaids singing».

religione o il mito —, non c'è modo di curare il Re Pescatore. La moderna Terra Desolata è condannata all'eterna caducità e all'inaridimento, come sin dall'inizio l'epigrafe tratta dal *Satyricon* di Petronio sembra suggerire: alla Sibilla cumana Apollo ha concesso l'immortalità ma non l'eterna giovinezza. Per questo la Sibilla guardando il futuro afferma di voler solo morire. Allo stesso modo, la società e la cultura moderna sono decadute e invecchiate, ma non riescono a finire, condannate a sopravvivere tra i frammenti e le memorie della loro gloria passata. Difatti, l'opera è notoriamente composta da allusioni e citazioni tratte da un'ampia gamma di fonti letterarie, culturali e religiose che devono essere messe insieme e da cui è comunque possibile trarre significato e speranza di salvezza dal caos della vita moderna («These fragments I have shored against my ruins»).

La sezione che qui viene proposta, la prima di *The Waste Land*, prende il titolo dal servizio funebre anglicano e riguarda la condizione di morte-in-vita degli abitanti della Terra Desolata. È composta da quattro scene, ognuna delle quali presenta alcune vicende dalla prospettiva di un diverso speaker. La prima è un frammento autobiografico della contessa Marie Larisch, cugina di Luigi II di Baviera, il "re folle", appassionato ammiratore di Richard Wagner, che morì annegato in circostanze misteriose nel 1886. La contessa mescola una meditazione sul tempo e le stagioni con osservazioni circa la sua attuale insignificante esistenza trascorsa a leggere, esclusa dal mondo della politica a seguito degli esiti della guerra. La seconda scena è un profetico e apocalittico invito a viaggiare in una terra ridotta a uno «stony rubbish» in cui è possibile riconoscere solo «a heap of broken images». Il vuoto spaventoso e il minaccioso tono profetico si mescolano a ricordi d'infanzia circa una «hyacinth girl». Sono memorie piene d'acqua e di fiori lussureggianti filtrate attraverso citazioni dal *Tristano e Isotta* di Wagner, una leggenda arturiana di adulterio e abbandono in cui il mare diviene il simbolo di un reale e doloroso vuoto assoluto.

Il terzo episodio esplora possibili evoluzioni e futuri cambiamenti attraverso un'immaginaria lettura dei tarocchi da parte di Madame Sosostri, la cartomante che trasforma una serie di vaghi simboli in predizioni, molte delle quali si avvereranno nelle successive sezioni del poemetto. Il riferimento a *The Tempest* di Shakespeare contrappone l'arte divinatoria del passato (altissima espressione della conoscenza umana) al dozzinale misticismo contemporaneo, volgare e fraudolento. L'episodio finale è il più surreale e individua la vera Terra Desolata del poema: la città moderna. I riferimenti alla Parigi di Baudelaire, alla Londra di Dickens e all'*Inferno* di Dante amplificano la dimensione angosciosa e mortale di questa scena. Difatti, lo speaker cammina attraverso una Londra popolata di morti e fantasmi del passato. A uno di essi lo speaker rivolge una serie di raccapriccianti domande circa un cadavere messo a germogliare nel suo giardino, simbolo di rigenerazione, ma forse anche metafora della ricerca di significato per la tremenda carneficina causata dal conflitto mondiale. La sezione si conclude con una citazione tratta da Baudelaire in cui il lettore condivide le stesse responsabilità e lo stesso destino del poeta.

The Waste Land può essere letta come un monologo drammatico modificato. I quattro speaker cercano affannosamente qualcuno cui rivolgersi, ma si trovano circondati solo da morti o sono impediti da circostanze esterne. Poiché le sezioni sono brevi e le situazioni confuse, si ha l'impressione di trovarsi in mezzo alla folla, incapaci di riconoscere un volto familiare. L'inclusione di frammenti in lingue diverse dall'inglese complica la questione e rimanda alla natura cosmopolita dell'Europa del XX secolo, ma anche al destino degli uomini condannati, dopo la Torre di Babele, a non comprendersi più perfettamente. Le rime sono irregolari, e i versi liberi si alternano a squarci di schemi rimici che hanno allo stesso tempo un effetto stabilizzante ed estraniante.

"Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent: Σίβυλλα τί θηλείς; respondebat illa: αποθανεῖν θέλω"²⁴.

THE BURIAL OF THE DEAD

April is the cruellest month, breeding
Lilacs²⁵ out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain²⁶.
Winter kept us warm, covering
Earth in forgetful snow, feeding
A little life²⁷ with dried tubers.
Summer surprised us, coming over the Starnbergersee²⁸
With a shower of rain; we stopped in the colonnade,
And went on in sunlight, into the Hofgarten²⁹,
And drank coffee, and talked for an hour.
Bin gar keine Russin, stamm' aus Litauen, echt deutsch³⁰.
And when we were children, staying at the archduke's,
My cousin's, he took me out on a sled,
And I was frightened. He said, Marie,
Marie, hold on tight. And down we went.
In the mountains, there you feel free.
I read, much of the night, and go south in the winter.

What are the roots that clutch, what branches grow
Out of this stony rubbish?³¹ Son of man³²,
You cannot say, or guess, for you know only
A heap of broken images, where the sun beats,

24. L'epigrafe è tratta dal *Satyricon* di Petronio. «Poiché in verità io vidi con i miei stessi occhi la Sibilla di Cuma sospesa in un'ampolla, e quando i fanciulli le dissero: "Che vuoi, Sibilla?", lei rispose: "Desidero morire».

25. «Lilacs»: i lillà sono un simbolo sessuale nella tradizione orientale.

26. Per questi primi versi cfr. Geoffrey Chaucer, *The Canterbury Tales*, *General Prologue*, vv. 1-18, che è un inno al rinnovamento naturale e spirituale. Qui, invece, aprile è crudele perché pone fine all'illusione che con l'inverno il ciclo vitale sia definitivamente giunto al termine. La primavera disturba il decorso pacato e ordinato di questa morte apparente.

27. «Feeding / A little life»: Eliot allude alla poesia di James Thomson *To Our Ladies of Death* (inclusa in *The City of Dreadful Night, and Other Poems*, 1880): «Our Mother feedeth thus our little life, / That we may in turn feed her with our death» (197-198).

28. Starnbergersee: il lago a sud di Monaco in cui il "re folle" Luigi II annegò nel 1886 in circostanze misteriose.

29. Hofgarten: parco pubblico di Monaco.

30. «Non sono affatto russa, sono di origine lituana, una vera tedesca».

31. Cfr. Lc 8,1-15, sulla parabola del seminatore le cui sementi in parte cadono lungo la strada, su una roccia, in mezzo alle spine e sulla buona terra. «And some fell upon a rock; and as soon as it was sprung up, it withered away, because it lacked moisture» (Lk 8,6).

32. Cfr. Ezech. 2,1, in cui Dio si rivolge a Ezechiele con l'appellativo «Son of man» chiedendogli di annunciare l'arrivo del Messia.

And the dead tree gives no shelter³³, the cricket no relief,
 And the dry stone no sound of water. Only
 There is shadow under this red rock³⁴,
 (Come in under the shadow of this red rock),
 And I will show you something different from either
 Your shadow at morning striding behind you
 Or your shadow at evening rising to meet you;
 I will show you fear in a handful of dust.

Frisch weht der Wind

Der Heimat zu

Mein Irisch Kind,

*Wo weilest du?*³⁵

"You gave me hyacinths³⁶ first a year ago;

"They called me the hyacinth girl".

– Yet when we came back, late, from the Hyacinth garden,

Your arms full, and your hair wet, I could not

Speak, and my eyes failed, I was neither

Living nor dead, and I knew nothing,

Looking into the heart of light³⁷, the silence.

*Oed' und leer das Meer*³⁸.

Madame Sosostris, famous clairvoyante,

Had a bad cold, nevertheless

Is known to be the wisest woman in Europe,

With a wicked pack of cards³⁹. Here, said she,

Is your card, the drowned Phoenician Sailor,

(Those are pearls that were his eyes. Look!)⁴⁰

Here is Belladonna, the Lady of the Rocks⁴¹,

The lady of situations.

Here is the man with three staves, and here the Wheel,

And here is the one-eyed merchant, and this card,

Which is blank, is something he carries on his back,

Which I am forbidden to see. I do not find

The Hanged Man. Fear death by water.

I see crowds of people, walking round in a ring.

Thank you. If you see dear Mrs. Equitone,

Tell her I bring the horoscope myself:

One must be so careful these days.

Unreal City⁴²,

Under the brown fog of a winter dawn,

A crowd flowed over London Bridge, so many,

I had not thought death had undone so many⁴³.

Sighs, short and infrequent, were exhaled⁴⁴,

And each man fixed his eyes before his feet.

Flowed up the hill and down King William Street⁴⁵,

To where Saint Mary Woolnoth kept the hours

With a dead sound on the final stroke of nine⁴⁶.

There I saw one I knew, and stopped him, crying: "Stetson!

"You who were with me in the ships at Mylae!⁴⁷

"That corpse you planted last year in your garden⁴⁸,

"Has it begun to sprout? Will it bloom this year?

41. *La Vergine delle rocce* è un famoso dipinto di Leonardo da Vinci.

42. Cfr. Charles Baudelaire, *Les sept vieillards*, in *Les fleurs du mal*: «Fourmillante cité, cité pleine de rêves, / Où le spectre en plein jour raccroche le passant!» (1-2).

43. Cfr. *Inf.* III, 55-57: «[...] sì lunga tratta / di gente, ch' i non averei creduto / che morte tanta n' avesse disfatta». Sono gli ignavi «che visser senza infamia e senza lodo», «che mai non fur vivi» come gli abitanti, apatici ed emotivamente atrofizzati, di questa «unreal city».

44. Cfr. *Inf.* IV, 25-27: «Quivi, secondo che per ascoltare, / non avea pianto mai che di sospiri / che l'aura eterna facevan tremare». Nel primo girone, il limbo, si trovano le anime che, sebbene non abbiano colpe specifiche, non possono salvarsi perché vissero prima o fuori del cristianesimo e morirono senza essere battezzate.

45. King William Street, una via di Londra affollata di impiegati all'ora di punta. Saint Mary Woolnoth è una chiesa all'angolo tra King William e Lombard Street, vicino alla Lloyd's Bank presso cui Eliot lavorava.

46. Nelle sue note, Eliot ha scritto che questo era «a phenomenon which I have often noticed». Alle 9 iniziava la giornata lavorativa degli impiegati della City, ma l'allusione è anche all'ora nona della passione di Cristo.

47. Nel golfo di Milazzo Roma ottenne la sua prima vittoria sui cartaginesi (260 a.C.) durante la prima guerra punica che fu causata da interessi economici legati al controllo dei commerci nel Mediterraneo. Ma il riferimento è anche alla prima guerra mondiale in quanto in entrambi i casi si tratta di guerre futili ed eccessivamente distruttive.

48. Probabile allusione all'uccisione e al seppellimento rituale del dio della fertilità comune a molte tradizioni pagane. Tuttavia, la scena rappresenta anche i valori traditi o dimenticati che nessuno nella Terra Desolata intende riesumare.

33. Cfr. Ecclesiaste 12, 5, in cui viene presentata una terra desolata oppressa dal peccato.
 34. «This red rock» ha molteplici interpretazioni: a) cfr. Isaiah 32, 1-3, in cui la venuta del Messia è «as the shadow of a great rock in a weary land»; b) in una versione della leggenda, il Santo Graal viene definito una pietra e coloro chiamati alla sua ricerca sono come bambini che crescono sotto la sua ombra; c) san Pietro è la pietra su cui Cristo intende costruire la sua Chiesa.

35. «Fresco soffia il vento / Verso la patria; / Mia fanciulla irlandese, / Dove sei?» (*Tristano e Isotta* I, 5-8). Questi versi vengono cantati da un marinaio che pensa a una ragazza che fra poco rivedrà. Ingenui e sereni, contrastano con la fine tragica di *Tristano e Isotta*.

36. Secondo il mito, i giacinti, simbolo di innocenza, fecondità e rigenerazione, sono fiori nati dal sangue di Giacinto, un giovane amato sia da Zefiro, ma da quest'ultimo ucciso per gelosia.

37. Cfr. *Par.* XII, 28.

38. «Deserto e vuoto il mare», da *Tristano e Isotta* III, 24. Sono le parole che un pastore rivolge a Tristano morente annunciandogli che sul mare non c'è segno dell'arrivo di Isotta che dovrebbe curare la sua ferita mortale.

39. Riferimento ai tarocchi, un tempo impiegati per prevedere il corso delle maree che portavano fertilità e oggi usati da volgari indovini.

40. È un verso dalla canzone di Ariel per Ferdinand in *The Tempest* (1, 2, 398) di Shakespeare, in cui lo spirito dell'aria si riferisce a re Alonzo, padre di Ferdinand, che si ritiene sia anegato durante una tempesta. Il mare e l'acqua sono trasformati in uno strumento di morte e distruzione.

"Or has the sudden frost disturbed its bed?
 "Oh keep the Dog far hence"⁴⁹, that's friend to men,
 "Or with his nails he'll dig it up again!
 "You! hypocrite lecteur! – mon semblable, – mon frère!"⁵⁰.

Da Tradition and the Individual Talent

Nel seguente saggio, pubblicato sulla rivista "The Egoist" nel 1919 e poi inserito nella raccolta The Sacred Wood (1920), Eliot teorizza l'unità della tradizione poetica legata all'universalità dei temi che ricorrono in tutta la produzione letteraria occidentale. Questo fa sì che si stabiliscano continue similitudini e assonanze fra scrittori appartenenti a epoche storiche diverse e lontanissime. Inoltre, Eliot rinnega il culto romantico dell'individualismo e teorizza l'impersonalità in poesia come continua estinzione della personalità dell'artista.

[...] if the only form of tradition, of handing down, consisted in following the ways of the immediate generation before us in a blind or timid adherence to its successes, "tradition" should positively be discouraged. We have seen many such simple currents soon lost in the sand; and novelty is better than repetition. Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense, which we may call nearly indispensable to anyone who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year; and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his contemporaneity.

No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. I mean this as a principle of æsthetic, not

49. Cfr. il canto funebre che Cornelia rivolge a suo figlio Flamineo che ha ucciso il fratello Marcello, nel *White Devil* (v 4, 103-104) di Webster: «But keep the wolf far hence, that's foe to men, / For with his nails he'll dig them up again».

50. Cfr. la prefazione di Baudelaire ai *Fleurs du mal*: «C'est l'Ennui! [...] / [...] / Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat, / Hypocrite lecteur! mon semblable, mon frère!». Tutti siamo coinvolti in questo ostinato rifiuto della vita.

merely historical, criticism. The necessity that he shall conform, that he shall cohere, is not one-sided; what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the *whole* existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new. Whoever has approved this idea of order, of the form of European, of English literature, will not find it preposterous that the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past. And the poet who is aware of this will be aware of great difficulties and responsibilities.

In a peculiar sense he will be aware also that he must inevitably be judged by the standards of the past. I say judged, not amputated, by them; not judged to be as good as, or worse or better than, the dead; and certainly not judged by the canons of dead critics. It is a judgment, a comparison, in which two things are measured by each other. To conform merely would be for the new work not really to conform at all; it would not be new, and would therefore not be a work of art. And we do not quite say that the new is more valuable because it fits in; but its fitting in is a test of its value – a test, it is true, which can only be slowly and cautiously applied, for we are none of us infallible judges of conformity. We say: it appears to conform, and is perhaps individual, or it appears individual, and may conform; but we are hardly likely to find that it is one and not the other.

To proceed to a more intelligible exposition of the relation of the poet to the past: he can neither take the past as a lump, an indiscriminate bolus, nor can he form himself wholly on one or two private admirations, nor can he form himself wholly upon one preferred period. The first course is inadmissible, the second is an important experience of youth, and the third is a pleasant and highly desirable supplement. The poet must be very conscious of the main current, which does not at all flow invariably through the most distinguished reputations. He must be quite aware of the obvious fact that art never improves, but that the material of art is never quite the same. He must be aware that the mind of Europe – the mind of his own country – a mind which he learns in time to be much more important than his own private mind – is a mind which changes, and that this change is a development which abandons nothing *en route*, which does not superannuate either Shakespeare, or Homer, or the rock drawing of the Magdalenian draughtsmen. That this development, refinement perhaps, complication certainly, is not, from the point of view of the artist, any improvement. Perhaps not even an improvement from the point of view of the psychologist or not to the extent which we imagine; perhaps

only in the end based upon a complication in economics and machinery. But the difference between the present and the past is that the conscious present is an awareness of the past in a way and to an extent which the past's awareness of itself cannot show.

Some one said: "The dead writers are remote from us because we *know* so much more than they did". Precisely, and they are that which we know.

I am alive to a usual objection to what is clearly part of my programme for the *métier* of poetry. The objection is that the doctrine requires a ridiculous amount of erudition (pedantry), a claim which can be rejected by appeal to the lives of poets in any pantheon. It will even be affirmed that much learning deadens or perverts poetic sensibility. While, however, we persist in believing that a poet ought to know as much as will not encroach upon his necessary receptivity and necessary laziness, it is not desirable to confine knowledge to whatever can be put into a useful shape for examinations, drawing-rooms, or the still more pretentious modes of publicity. Some can absorb knowledge, the more tardy must sweat for it. Shakespeare acquired more essential history from Plutarch than most men could from the whole British Museum. What is to be insisted upon is that the poet must develop or procure the consciousness of the past and that he should continue to develop this consciousness throughout his career.

What happens is a continual surrender of himself as he is at the moment to something which is more valuable. The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality.

There remains to define this process of depersonalization and its relation to the sense of tradition. It is in this depersonalization that art may be said to approach the condition of science.

Katherine Mansfield

(1888-1923)*

Katherine Mansfield (pseudonimo di Kathleen Beauchamp), nata in Nuova Zelanda, si trasferì nel 1903 con la famiglia a Londra e poté compiere i suoi studi al Queen's College, la prima istituzione fondata proprio per fornire un'istruzione superiore alle donne. A Londra trovò il terreno ideale per il suo temperamento ribelle e anticonformista, mentre nell'ambiente ristretto della *middle class* neozelandese si sentiva soffocare. I suoi primi scritti furono pubblicati su "The New Age", periodico di avanguardia al quale collaborò regolarmente. Nel 1911 pubblicò la prima raccolta di racconti, *In a German Pension*, ispirati al suo soggiorno in Germania. Nel 1912 cominciò a scrivere per "Rhythm", di cui era editore John Middleton Murray, che diventò il suo secondo marito; grazie a lui conobbe David Herbert Lawrence e sua moglie Frieda. Insieme fondarono la rivista "Signature", di cui uscirono solo tre numeri, e tutti e quattro vissero nella stessa casa in Cornovaglia per qualche settimana, ma la convivenza, interrotta prima del tempo, segnò la fine dell'amicizia. Il suo secondo libro di racconti, *Bliss*, è del 1921, il terzo, *The Garden Party*, nel quale ritornò con la memoria ai giorni della sua infanzia in Nuova Zelanda, apparve l'anno seguente. I critici l'hanno spesso paragonata a Čechov, da lei molto ammirato, per la sua scelta di descrivere situazioni ordinarie, avvenimenti banali, e per l'uso simbolico degli oggetti, attraverso i quali riesce a creare atmosfere suggestive. Ma Katherine Mansfield, nel breve spazio della sua vita, è stata una sperimentatrice instancabile e ha raggiunto nelle sue *short stories* una completa autonomia di stile, mostrando una particolare sensibilità nel cogliere tutte le sfumature dei comportamenti umani e una notevole abilità nel manipolare il tempo, grazie anche all'uso efficace, mai eccessivo, del flashback. Morì nel 1923 in Francia, a Fontainebleau, dove era andata nel tentativo di trovare la serenità dello spirito e la guarigione fisica – era malata di tubercolosi – sottoponendosi ai controversi metodi di cura di un guaritore, George Ivanovich Gurdjieff. Dopo la sua morte, Murray pubblicò *The Dove's Nest* (1923), una raccolta di storie

* di Simonetta Faiola.

Wystan Hugh Auden

(1907-1973)*

Durante gli anni trenta Wystan Hugh Auden fu universalmente riconosciuto come la figura più autorevole tra i poeti della sua generazione. Compiuti gli studi universitari a Oxford, mostrò subito la sua precocità come poeta e con grande impegno si immerse nel dibattito politico, divenendo il leader di un gruppo di scrittori antifascisti vicini all'ideologia marxista, tra i quali Christopher Isherwood (1904-1986), Stephen Spender (1909-1995), Louis MacNeice (1907-1963), Cecil Day Lewis (1904-1972) ed Edward Upward (n. 1903).

Autore molto versatile, colto e sottilmente ironico, Auden si colloca, per vastità di interessi e capacità tecniche, nel solco tracciato da Thomas S. Eliot ed Ezra Pound. Come i grandi poeti modernisti, anche Auden fu uno sperimentatore della lingua inglese, attraverso un uso originale del lessico, della sintassi e della prosodia. Inizialmente i suoi modelli furono Blake, Hopkins e lo stesso Eliot, nonché Skelton e l'antica poesia anglosassone. Tuttavia apprese molto anche dai toni neutri e smorzati di Thomas Hardy e Wilfred Owen. Auden fu anche un profondo conoscitore e sperimentatore delle forme poetiche (dal sonetto all'elegia, dalla ballata alle *nursery rhymes*) riuscendo a rinnovarle mescolando i ritmi tradizionali con quelli della lingua parlata, del musical e del jazz, conferendo alle sue poesie una musicalità affascinante ed estremamente varia. A questa impressionante virtuosità tecnica si univa la capacità di incorporare nelle sue opere la cultura popolare, gli eventi contemporanei, i desolati paesaggi industriali e metropolitani, le teorie politiche e sociali, combinando prosa e poesia, toni intensamente lirici o socialmente impegnati ad altri impoetici e colloquiali, in un appassionato alternarsi di intelletto ed emozione. A differenza di Eliot, però, Auden, posto di fronte ai problemi sociali e politici che scuotono profondamente gli anni trenta (la depressione economica del 1929, la disoccupazione, la povertà, la fine del colonialismo, la guerra in Spagna, l'avanzata dei fascismi), non è interessato a una simbolica «waste land» inaridita da una crisi spirituale. Al contrario, analizza in modo quasi scientifico la realtà sociopolitica della sua epoca, occupandosi dell'aliena-

zione prodotta dalle macchine e dalla burocrazia, della dilagante disumanizzazione e, in generale, del collasso della società capitalista inglese. Era sua convinzione che l'impegno civile e la poesia riuscissero a trasformare la realtà scavando sotto le profonde nevrosi e le paralizzanti paure dell'uomo contemporaneo. Gli strumenti che Auden utilizza nella diagnosi dei mali della società contemporanea sono le teorie psicoanalitiche (soprattutto Freud e Groddeck) e il marxismo. Quanto alle prime, esse vengono utilizzate non solo come analisi dell'inconscio – così come era stato per i modernisti e il Bloomsbury Group –, ma per la loro carica socialmente eversiva e destabilizzante in quanto analisi del disagio di tutta una civiltà; quanto al marxismo, il suo è un marxismo *sui generis*, un po' ingenuo e superficiale ma che conservava, nel clima politico dell'epoca, la sua carica rivoluzionaria. Le raccolte di quegli anni (*Poems*, 1930; *The Orators*, 1932; *Look, Stranger!*, 1936) hanno le caratteristiche tipiche di tutta la migliore poesia trentista. Sono generalmente componimenti brevi, dal lessico preciso ma leggermente criptico, che racchiudono sorprendenti allusioni e allegorie, e in cui il distacco intellettuale e la grande maestria tecnica – che si esplica anche nella parodia stilistica di autori come Emily Dickinson, Yeats e James – si coniugano con il coraggio intellettuale e la denuncia sociale. Sono poesie attraversate da una vivace forza drammatica e da un'inquietata tensione nervosa, ma possiedono anche l'energia e la scorrevolezza del linguaggio giornalistico. Sempre agli anni trenta risalgono una serie di drammi in versi dal sapore brechtiano, scritti insieme a Isherwood (*The Dog beneath the Skin*, 1935; *The Ascent of F6*, 1936; *On the Frontier*, 1938), una raccolta di poesie nata dalla sua esperienza di volontario nella guerra civile spagnola contro il regime di Franco (*Spain*, 1937) e due diari di viaggio (*Letters from Iceland*, 1937 e *Journey to a War*, 1939) in cui l'Islanda e la Cina divengono i paesaggi della desolazione e dei conflitti presenti nella vita umana. Nelle raccolte successive (*On This Island*, 1937; *Another Time*, 1940; *New Year Letter*, 1941) le sue posizioni politiche perdono parte della loro forza polemica, a seguito dell'amarezza con cui si conclude la sua esperienza in Spagna e della disillusione nei confronti del partito comunista. Anche i toni, nonostante la presenza di complesse figure retoriche e la consueta agilità ritmica, si fanno più semplici e leggeri, a tratti comici.

La seconda parte della sua carriera ha inizio nel 1939 quando Auden si trasferisce negli Stati Uniti (otterrà la cittadinanza nel 1946), una decisione che suscita molte polemiche in un'Inghilterra sull'orlo della seconda guerra mondiale. In America la sua poesia, messe da parte polemiche e utopie, diviene più filosofica e religiosa, più personale e meditativa, nella consapevolezza che «poetry makes nothing happen». I suoi interessi mutarono – per influenza di Søren Kierkegaard – e le teorie dei moderni teologi luterani statunitensi – in particolare Reinhold Niebuhr (1892-1971). Ne deriva una visione del mondo più complessa in cui, senza dimenticare le idee e i termini della moderna psi-

* di Roberto Baronti Marchiò.

cologia, Auden invece di esplorare la propria spiritualità utilizza la religione per trattare, con serietà e ironia, ancora di problemi esistenziali e responsabilità personali. La sua poesia continuò a presentare una vasta gamma di interessi intellettuali e a esprimersi in una grande varietà di forme e registri, come è evidente in *The Double Man* (1941), *The Sea and the Mirror* (1944), *For the Time Being* (1944) e, soprattutto, *The Age of Anxiety* (1947, premio Pulitzer nel 1948), una «egloga barocca» ambientata in un bar di New York il cui titolo divenne la formula adeguata per identificare un'epoca di personale e collettiva nevrosi. Anche le raccolte successive agli anni cinquanta (*Nones*, 1951; *The Shield of Achilles*, 1955; *Homage to Clio*, 1960; *About the House*, 1965; *City without Walls*, 1969; *Thank You, Fog*, 1974) sono caratterizzate da poesie falsamente semplici, apparentemente informali, ma invece attentamente costruite, tecnicamente giocate, intellettualmente acute e ironicamente irriverenti. Poesie sempre più personali che testimoniano la sua crescente insofferenza verso il mondo moderno e lo scetticismo nei confronti di qualunque rimedio ai mali della società contemporanea, in cui l'unico rifugio sembra essere l'amore, l'amicizia, la religione.

Alla nutrita produzione poetica e drammaturgica nel corso degli anni si affiancarono anche libretti d'opera, fra i quali *The Rake's Progress* (1951) musicato da Igor Stravinskij, e raccolte di importanti saggi critici (*The Enchafèd Flood*, 1950; *The Dyer's Hand*, 1962; *Forewords and Afterwords*, 1973) che per vastità di interessi e acume intellettuale hanno contribuito ad aumentare la sua fama e reputazione.

Nonostante alcuni critici ritengano che il talento poetico di Auden non abbia mantenuto le enormi promesse delle prime opere, la sua poesia, seppur varia e disuguale, ha esercitato un'influenza notevole sui poeti delle generazioni successive. La qualità giornalistica e il sapore contemporaneo dei suoi versi sempre aderenti alle dinamiche storiche e sociali, la sua inquieta e straordinaria intelligenza mai lontana dalle emozioni, la sottile e lucida acutezza nel cogliere dettagli rivelatori, la sua versatilità tecnica e prosodica e, infine, l'inflessibile onestà intellettuale fanno di Auden un poeta di assoluto primo piano nel panorama inglese e mondiale del Novecento.

Da Another Time

Il titolo di questa poesia, pubblicata nel 1939 su "New Writing" e poi inserita in *Another Time*, si riferisce al museo di Bruxelles che Auden visitò nel 1938. Il testo prende l'avvio dalle riflessioni suscitate da una serie di quadri di Pieter Bruegel (1525-1569) e in particolare dall'opera *Paesaggio con la caduta di Icaro*. Il tema è la condizione umana e, più specificamente, il posto che la sofferenza occupa nell'esistenza dell'uomo. La tragedia di Icaro nel dipinto del pittore fiammingo si consuma «in a corner», ignorata da un'umanità che inconsapevole o imperturbabile prosegue nelle proprie attività quotidiane. Allo

stesso modo, l'uomo è condannato dall'indifferenza della storia e dall'insensibilità umana a patire e a rimanere solo quando sia colpito da tragici eventi personali. È un'amara e ironica riflessione sulla natura del dolore e della solitudine come fattori ineludibili dell'esperienza umana. Il generale atteggiamento realistico, l'ordinarietà del linguaggio, assieme alla lunghezza irregolare dei versi e a un andamento colloquiale (la poesia sembra aprirsi nel mezzo di una conversazione), conferiscono alla lirica un'aria di casualità e di grande naturalezza.

MUSÉE DES BEAUX ARTS

About suffering they were never wrong,
The Old Masters¹: how well they understood
Its human position: how it takes place
While someone else is eating or opening a window or just walking dully along;
How, when the aged are reverently, passionately waiting
For the miraculous birth², there always must be
Children who did not specially want it to happen, skating
On a pond at the edge of the wood:
They never forgot
That even the dreadful martyrdom³ must run its course
Anyhow in a corner, some untidy spot
Where the dogs go on with their doggy life and the torturer's horse
Scratches its innocent behind on a tree.

In Breughel's Icarus, for instance: how everything turns away
Quite leisurely from the disaster; the ploughman may
Have heard the splash, the forsaken cry,
But for him it was not an important failure; the sun shone
As it had to on the white legs disappearing into the green
Water, and the expensive delicate ship that must have seen
Something amazing, a boy falling out of the sky,
Had somewhere to get to and sailed calmly on.

Apparsa nel 1937 su "New Writing" e successivamente pubblicata in *Another Time*, *Lullaby* è una delle liriche più note di Auden. Deve il suo fascino al modo in cui la momentanea felicità notturna di due amanti viene offuscata dalla cupa consapevolezza della sua intrinseca fragilità. È una poesia sottilmente melanconica e toccante, in cui la dimensione personale assume spesso una portata universale, rinforzando così l'assorta gravità del testo. Tuttavia l'emozione, pur profondamente sentita, non diviene mai senti-

1. «The Old Masters»: i grandi pittori del passato.

2. «Miraculous birth»: il riferimento è all'*Adorazione dei magi* di Bruegel in cui all'attesa rispettosa degli anziani si contrappone l'indifferenza dei giovani che pattinano sul ghiaccio.

3. «Dreadful martyrdom»: riferimento a un altro quadro di Bruegel, *La strage degli innocenti*.

mentalismo. Le rime accennate e sempre significative, il movimento delicatamente regolare del pensiero e il ritmo perfettamente adeguato alla lunghezza dei versi conferiscono a questa pensosa ma lucida poesia un'intensa intimità che ben si adatta a quanto lo stesso Auden sosteneva circa la poesia moderna: «The characteristic style of "Modern" poetry is an intimate tone of voice, the speech of one person addressing one person, not a large audience» (The Poet & the City, in The Dyer's Hand, 1962).

LULLABY

Lay your sleeping head, my love,
Human on my faithless arm;
Time and fevers burn away
Individual beauty from
Thoughtful children, and the grave
Proves the child ephemeral:
But in my arms till break of day
Let the living creature lie,
Mortal, guilty, but to me
The entirely beautiful.

Soul and body have no bounds:
To lovers as they lie upon
Her tolerant enchanted slope
In their ordinary swoon,
Grave the vision
Venus sends
Of supernatural sympathy,
Universal love and hope;
While an abstract insight wakes
Among the glaciers and the rocks
The hermit's carnal ecstasy.

Certainty, fidelity
On the stroke of midnight pass
Like vibrations of a bell
And fashionable madmen raise
Their pedantic boring cry:
Every farthing⁴ of the cost,
All the dreaded cards foretell,
Shall be paid, but from this night
Not a whisper, not a thought,
Not a kiss nor look be lost.

Beauty, midnight, vision dies:
Let the winds of dawn that blow

4. «Farthings»: un quarto di penny, la moneta inglese di minor valore, non più in uso.

Softly round your dreaming head
Such a day of welcome show
Eye and knocking heart may bless,
Find our mortal world enough;
Noons of dryness find you fed
By the involuntary powers,
Nights of insult let you pass
Watched by every human love.

Da Another Time

SEPTEMBER 1, 1939

Scritta all'indomani del trasferimento di Auden in America, September 1, 1939 fu suscitata dallo scoppio della seconda guerra mondiale, come il titolo suggerisce essendo la data in cui le truppe tedesche invasero la Polonia. Il testo è angosciosamente attraversato dalla consapevolezza che l'orrore stia per ripresentarsi e che l'incubo della storia debba essere vissuto ancora una volta. Anche l'America con i suoi grattacieli o la vita quotidiana, con le sue routine ossessive ma rassicuranti, non sembra offrire alcuna certezza in un mondo che appare uno scuro «haunted wood». Inoltre, la poesia segna l'epilogo dei ruggenti anni trenta di Auden. I versi riassumono il decennio e sanciscono l'addio del poeta alle precedenti posizioni ideologiche, a quel mondo e all'Inghilterra. Nonostante il profondo e amaro senso di disillusione, la poesia si conclude su una nota di speranza e di fiducia nelle migliori qualità dell'uomo. Il testo è pervaso da un vibrante ma composto dolore, in cui l'intensa apprensione per gli avvenimenti storici del tempo viene controllata dalla tecnica e da un attento uso del ritmo.

I sit in one of the dives⁵
On Fifty-second Street
Uncertain and afraid
As the clever hopes expire
Of a low dishonest decade:
Waves of anger and fear
Circulate over the bright
And darkened lands of the earth,
Obsessing our private lives;
The unmentionable odour of death
Offends the September night.

Accurate scholarship can
Unearth the whole offence

5. «Dives»: bar, locale equivoco.

From Luther⁶ until now
That has driven a culture mad,
Find what occurred at Linz⁷,
What huge imago made
A psychopathic god:
I and the public know
What all schoolchildren learn,
Those to whom evil is done
Do evil in return.

Exiled Thucydides⁸ knew
All that a speech can say
About Democracy,
And what dictators do,
The elderly rubbish they talk
To an apathetic grave;
Analysed all in his book,
The enlightenment driven away,
The habit-forming pain,
Mismanagement and grief:
We must suffer them all again.

Into this neutral air
Where blind skyscrapers use
Their full height to proclaim
The strength of Collective Man,
Each language pours its vain
Competitive excuse:
But who can live for long
In an euphoric dream;
Out of the mirror they stare,
Imperialism's face
And the international wrong.

Faces along the bar
Cling to their average day:
The lights must never go out,
The music must always play,
All the conventions conspire
To make this fort assume

6. Auden probabilmente si riferisce a Martin Lutero, l'iniziatore della Riforma protestante, il cui pensiero fu utilizzato dagli ideologi del nazismo per giustificare il loro antisemitismo.

7. Linz: località austriaca sede della Realschule dove un riluttante e giovane Hitler fu mandato a studiare, senza peraltro ottenere buoni risultati.

8. Thucydides: Tucidide è il più noto storico dell'antica Grecia. Nella *Guerra del Peloponneso* Tucidide critica l'imperialismo ateniese e mette in guardia dai pericoli della dittatura.

The furniture of home;
Lest we should see where we are,
Lost in a haunted wood,
Children afraid of the night
Who have never been happy or good.

The windiest militant trash
Important Persons shout
Is not so crude as our wish:
What mad Nijinsky⁹ wrote
About Diaghilev¹⁰
Is true of the normal heart;
For the error bred in the bone
Of each woman and each man
Craves what it cannot have,
Not universal love
But to be loved alone.

From the conservative dark
Into the ethical life
The dense commuters come,
Repeating their morning vow;
"I will be true to the wife,
I'll concentrate more on my work",
And helpless governors wake
To resume their compulsory game:
Who can release them now,
Who can reach the deaf,
Who can speak for the dumb?

All I have is a voice
To undo the folded lie,
The romantic lie in the brain
Of the sensual man-in-the-street
And the lie of Authority
Whose buildings grope the sky:
There is no such thing as the State
And no one exists alone;

9. Vaslav Nijinskij (1889-1950), leggendario ballerino russo, celebre per i suoi spettacolari *jetés* e per le sue capacità interpretative. Di Diaghilev, a cui lo legò una burrascosa relazione, scrisse nei suoi *Diari*: «Some politicians are hypocrites like Diaghilev, who does not want universal love, but to be loved alone». Afflitto da gravi problemi psicologici e mentali, trascorse gli ultimi trent'anni della sua vita entrando e uscendo dai manicomi.

10. Sergej Diaghilev (1872-1929), impresario russo che nel 1909 fondò i famosissimi Balletti Russi al cui successo contribuì la collaborazione di grandi coreografi (Nijinskij, Fokine, Balanchine), eminenti scenografi (fra i quali Matisse, Cocteau, Braque, Picasso), rinomati musicisti (Ravel, Debussy, Prokof'ev, Satie, Stravinskij).

Hunger allows no choice
To the citizen or the police;
We must love one another or die.

Defenceless under the night
Our world in stupor lies;
Yet, dotted everywhere,
Ironic points of light
Flash out wherever the Just
Exchange their messages:
May I, composed like them
Of Eros and of dust,
Beleaguered by the same
Negation and despair,
Show an affirming flame.

Dylan Thomas

(1914-1953)*

Poeta gallese, leggendario e controverso, Dylan Thomas è un autore-culto che ha incarnato nuovamente, in pieno Novecento, la figura del *bohémien*, del poeta maledetto, il «Rimbaud of Cwmdonkin Drive», come lui stesso amava definirsi nei suoi anni giovanili. Spirito irrequieto, affascinante, istrionico e romanticamente autodistruttivo, la sua poesia esercita un'attrazione straordinaria sui lettori e ha avuto sul pubblico un impatto forse maggiore di quello di altri poeti moderni.

Pur se attento alle inquietudini sociali e politiche degli anni trenta e quaranta, inizialmente Thomas rifiuta l'impegno intellettuale e sociale di Eliot e Auden. Abbandona apertamente il distaccato cerebralismo, il freddo scetticismo emotivo e i toni smorzati dei suoi prestigiosi predecessori, a favore di un intenso lirismo e di un'esuberante sensibilità visionaria che sfrontatamente intende coinvolgere emotivamente il lettore.

I suoi modelli furono Keats e una certa poesia simbolista francese, ma ancor più su di lui esercitarono un notevole influsso il pensiero sensuoso e il preziosismo degli elisabettiani e dei metafisici – in particolare Shakespeare e Donne –, le sperimentazioni di Gerard M. Hopkins, la poesia visionaria di William Blake, le tecniche analogiche di Joyce ed Eliot nonché il linguaggio e la retorica della Bibbia. Da essi apprese la libertà di usare un linguaggio ricco e corposo, ma anche ellittico e allusivo, pieno di immagini e concetti ricorrenti che uniti alla musicalità del verso compongono un mondo poetico molto personale e complesso. Tuttavia, l'inebriante ricchezza di immagini, la qualità lirica e incantatoria del suo verso derivavano primariamente dalle sue radici gallesi, dalla tradizione del poeta "bardo" in contatto con le forze profonde e misteriose della natura. In quanto bardo, Thomas fu sempre affascinato dalle parole, dal loro suono prima ancora che dal loro significato, e difatti le sue poesie devono essere lette a voce alta per poterne apprezzare il ritmo, la robusta tessitura di rime interne e allitterazioni. Il risultato è una poesia di grande originalità e vigorosa retorica, caratterizzata da immagini vivide, surreali, a volte violente, e da

* di Roberto Baronti Marchiò.

una potente e suggestiva oscurità con audaci giustapposizioni verbali, giochi di parole e neologismi. Sono poesie che, com'è stato detto, sembrano crescere come un organismo vivente, per germinazione, per associazioni mentali e psicologiche, andando a formare un universo individuale di sensazioni fisiche e mentali espresse con assoluta immediatezza, prima che esse assumano una forma logica e razionale. Così la sua poesia, seppur densa ed ermetica, ha sempre un effetto emotivo sul lettore, ancor prima di essere pienamente compresa. Come lo stesso Thomas ha scritto in una lettera ad Henry Treece del 1938:

A poem by myself needs a host of images, because its centre is a host of images. I make one image – though “make” is not the word; I let, perhaps, an image be “made” emotionally in me and then apply to it what intellectual and critical forces I possess – let it breed another, let that image contradict the first, make, of the third image bred out of the other two together, a fourth, contradictory image, and let them all, within my imposed formal limits, conflict.

Tuttavia, nonostante l'apparente libero fluire di immagini e visioni, che a volte fa pensare alla scrittura automatica dei surrealisti, la sua poesia è in effetti il frutto di un attento, appassionato e quasi ossessivo lavoro di rifinitura. Le immagini sono attentamente costruite e ordinate in sequenza, formando fitte tessiture visive e sonore, in cui il poeta stesso si dibatte ingaggiando una lotta accanita con il senso:

What I like to do is to treat words as a craftsman does his wood or stone or what-have-you, to hew, carve, mold, coil, polish, and plan them into patterns, sequences, sculptures, fugues of sound expressing some lyrical impulse, some spiritual doubt or conviction, some dimly realized truth I must try to reach and realize (*On the Words in Poetry*, in *Early Prose Writings*, 1971).

La sua produzione è tradizionalmente interpretata, secondo quanto lo stesso Thomas dichiarò in un'intervista, come «the record of my individual struggle from darkness toward some measure of light». Così se le sue prime raccolte (*18 Poems*, 1934; *Twenty-five Poems*, 1936) presentano componenti oggettivamente difficili da interpretare per la presenza di simboli e metafore complessi e personali, nelle seguenti, specie quelle successive alla seconda guerra mondiale (*Deaths and Entrances*, 1946; *In Country Sleep*, 1952), la sua poesia si fa più distesa, distaccata e in alcuni casi socialmente impegnata. I temi che costantemente si intrecciano nei suoi versi sono l'eterno ciclo di vita e morte, di creazione e distruzione, la sensuale rievocazione di infanzia e adolescenza, il valore sacrale dell'amore e del sesso, con una continua fusione mistica tra il fisico e lo spirituale, tra impulsi vitali e forze naturali che ricorda da vicino lo spiritualismo romantico. Infine, in tutta la sua poesia è percepibile una forte tensione metafisica, anche per la presenza di immagini e metafore cristiane e bibliche che conferiscono ai suoi versi una risonanza e un'eco molto vaste.

Thomas è stato anche autore di intime e struggenti *short stories*, nonché di vividi *radio plays* e sceneggiature cinematografiche in cui dimostra straordinarie qualità poetiche, ma anche un considerevole senso dell'umorismo.

Da 18 Poems

Scritta nel 1933 e inserita nella raccolta 18 Poems, è la poesia che ha reso Thomas famoso, uno degli esempi più noti del suo neoromanticismo. Pervaso di empatica partecipazione alla vita, il poeta si sente parte del processo naturale e attraversato, sin nelle fibre più profonde, dalla trascinate e bruciante linfa vitale che alimenta tutta la natura, ma che porta anche morte e distruzione. Tutta giocata sul rapporto fra microcosmo e macrocosmo e sull'ineluttabile ciclo di vita e morte, questa poesia colpisce per il ritmo serrato, la potenza e l'immediatezza delle immagini, il linguaggio evocativo, ma anche per quel tono sacrale e biblico (con echi da Blake e Hopkins) che dà a un tema piuttosto sfruttato una solennità e una sonorità tutte particolari.

THE FORCE THAT THROUGH THE GREEN FUSE DRIVES THE FLOWER

The force that through the green fuse¹ drives the flower
Drives my green age; that blasts² the roots of trees
Is my destroyer.
And I am dumb to tell the crooked rose
My youth is bent by the same wintry fever.

The force that drives the water through the rocks
Drives my red blood; that dries the mouthing streams
Turns mine to wax³.
And I am dumb to mouth⁴ unto my veins
How at the mountain spring the same mouth sucks.

The hand that whirls the water in the pool
Stirs the quicksand; that ropes⁵ the blowing wind
Hauls⁶ my shroud sail.
And I am dumb to tell the hanging man
How my clay is made the hangman's lime.

1. «Fuse»: miccia (cioè lo stelo).

2. «Blasts»: fa scoppiare.

3. «Wax»: cera. Come altrove in Thomas «wax» è simbolo di morte.

4. «To mouth»: proclamare.

5. «Ropes»: imbriglia.

6. «Hauls»: regge, tende.

The lips of time leech⁷ to the fountain head;
Love drips and gathers, but the fallen blood
Shall calm her⁸ sores.
And I am dumb to tell a weather's wind
How time has ticked⁹ a heaven round the stars.

And I am dumb to tell the lover's tomb
How at my sheet goes the same crooked worm.

Da *Death and Entrances*

IN MY CRAFT OR SULLEN ART

Come già s'intuisce dal primo verso, nel seguente testo Thomas medita sulla sua poesia, sui lettori e sull'arte di scrivere. L'autore sembra titubare (la congiunzione «or» allo stesso tempo implica un'identificazione e una contrapposizione tra «craft» e «art») fra un concetto di poesia come "lavoro artigianale" e come "forma d'arte" in senso pieno. Questa incertezza riflette perfettamente l'idea di un Thomas artigiano del verso che, nei suoi momenti migliori, è anche grande poeta. Inoltre, Thomas sembra avvertire il richiamo di invitanti «ivory stages», per poi abbandonarsi solo alla solitudine del cuore umano e dell'atto creativo. La sua è una poesia che vuole essere umile ed effimera, scritta su precarie «spindrift pages» e dedicata ad amanti che, persi nei loro abbracci, né la lodano né se ne occupano. Quanto allo stile, in questa poesia Thomas – come sostiene William Y. Tindall nel suo testo critico del 1962 – «caught something of Yeats' coldly passionate feeling and something of his tone, nobly austere».

In my craft or sullen¹⁰ art
Exercised in the still night
When only the moon rages
And the lovers lie abed
With all their griefs in their arms,
I labour by singing light
Not for ambition or bread
Or the strut¹¹ and trade of charms
On the ivory stages
But for the common wages
Of their most secret heart.

7. «Leech»: succhiano (*leech*, "sanguisuga").

8. «Her»: della donna amata.

9. «Ticked»: ha scandito.

10. «Sullen»: aggettivo di difficile interpretazione (scontrosa, oscura, contorta, cupa, astiosa, solitaria, austera, ostinata).

11. «Strut»: pavoneggiarsi.

Not for the proud man apart
From the raging moon I write
On these spindrift pages¹²
Nor for the towering dead
With their nightingales and psalms
But for the lovers, their arms
Round the griefs of the ages,
Who pay no praise or wages
Nor heed¹³ my craft or art.

Da *In Country Sleep*

DO NOT GO GENTLE INTO THAT GOOD NIGHT

Commovente e dolorosa, la seguente poesia fu scritta da Thomas per suo padre morente. Nella forma è una villanelle consistente in 5 strofe di 3 versi ciascuna (a rima aba) e una quartina finale (a rima abaa). Tipico di questa forma poetica è il fitto reticolo di ripetizioni e piccole varianti sia di senso sia di emozione che ritroviamo anche in questi versi. È curioso che Thomas abbia scelto una struttura apparentemente così semplice, ma in realtà fortemente formalizzata, per un tema così coinvolgente. Ed è altrettanto sbalorditivo come il tono solenne e sacrale dei versi si faccia anche invocazione appassionata. Thomas dimostra qui tutto il suo amore per i puzzle prosodici che riesce sempre a piegare alle sue esigenze di contenuto.

Do not go gentle into that good night,
Old age should burn and rave at close of day;
Rage, rage against the dying of the light.

Though wise men at their end know dark is right,
Because their words had forked no lightning they
Do not go gentle into that good night.

Good men, the last wave by, crying how bright
Their frail deeds might have danced in a green bay,
Rage, rage against the dying of the light.

Wild men who caught and sang the sun in flight,
And learn, too late, they grieved it on its way,
Do not go gentle into that good night.

Grave men, near death, who see with blinding sight
Blind eyes could blaze¹⁴ like meteors and be gay,
Rage, rage against the dying of the light.

12. «Spindrift pages»: pagine di spuma.

13. «Nor heed»: non si curano.

14. «Blaze»: avvampare.

And you, my father, there on the sad height¹⁵,
 Curse, bless me now with your fierce tears, I pray.
 Do not go gentle into that good night.
 Rage, rage against the dying of the light.

Da New Poems

TO OTHERS THAN YOU

Più semplice e immediata di altre, questa poesia profondamente amara esprime il dolore e la rabbia di Thomas nel sentirsi circondato dall'ipocrisia e dall'inganno dei falsi amici. Nella prima parte, il testo è sapientemente costruito sull'elaborata metafora del denaro e della moneta falsa che diviene anche simbolo dell'indole mortifera di quanti si affidano alla menzogna e al sotterfugio. Coinvolgente nel tono e nella scelta delle solide immagini materiche che evocano la crudeltà del dolore subito, il testo è anche attraversato da apprezzabili sarcasmo e vigore satirico. In questo caso Thomas si affida al verso libero.

Friend by enemy I call you out¹⁶.

You with a bad coin in your socket,
 You my friend there with a winning air
 Who palmed¹⁷ the lie on me when you looked
 Brassily at my shyest secret,
 Enticed¹⁸ with twinkling bits of the eye
 Till the sweet tooth of my love bit dry,
 Rased at last, and I stumbled and sucked,
 Whom now I conjure to stand as thief
 In the memory worked by mirrors,
 With unforgettably smiling act,
 Quickness of hand in the velvet glove
 And my whole heart under your hammer,
 Were once such a creature, so gay and frank
 A desireless familiar
 I never thought to utter or think
 While you displaced a truth in the air,

That though I loved them for their faults
 As much as for their good,
 My friends were enemies on stilts¹⁹
 With their heads in a cunning cloud.

15. «Height»: altura, collina.
 16. «Call you out»: ti sfido.
 17. «Palmed»: mi rifidasti.
 18. «Enticed»: mi allettasti.
 19. «On stilts»: sui trampoli.

Da Death and Entrances

FERN HILL

Fern Hill è il nome della fattoria dove Thomas, da giovane, trascorreva buona parte delle sue vacanze. Il testo trasmette vividamente le emozioni e le sensazioni che il giovane Dylan provava nelle estati senza tempo trascorse in questo mondo semplice e magico in cui tutto poteva accadere. Come pochi altri poeti, Thomas rievoca questo mondo giovanile in tutto il suo incanto, la sua febbrile spensieratezza, la sua solare energia e innocenza. Nelle ultime due strofi, invece, un Thomas ormai adulto guarda al passato con rimpianto e con un melanconico senso di perdita per quel se stesso ormai irrimediabilmente perduto. Il tema, molto comune in poesia, ha la sua forza nelle immagini potentemente evocative e appassionate, nel lessico semplice e metaforico che intensamente evocano le emozioni e lo stupore infantile di fronte alla natura e alla vita.

Now as²⁰ I was young and easy²¹ under the apple boughs
 About the liltng²² house and happy as the grass was green,
 The night above the dingle starry²³,
 Time let me hail and climb
 Golden in the heydays²⁴ of his eyes,
 And honoured among wagons I was prince of the apple towns
 And once below a time I lordly had the trees and leaves
 Trail with daisies and barley
 Down the rivers of the windfall light²⁵.

And as I was green and carefree, famous among the barns
 About the happy yard and singing as the farm was home,
 In the sun that is young once only,
 Time let me play and be
 Golden in the mercy of his means,
 And green and golden I was huntsman and herdsman, the calves
 Sang to my horn, the foxes on the hills barked clear and cold,
 And the sabbath rang slowly
 In the pebbles of the holy streams.

All the sun long it was running, it was lovely, the hay
 Fields high as the house, the tunes from the chimneys, it was air
 And playing, lovely and watery

20. «Now as»: quando.

21. «Easy»: ingenuo, sereno.

22. «Liltng»: piena di canti.

23. «The night above the dingle starry»: la notte alta sulla boscosa valle stellata.

24. «Heydays»: bei giorni.

25. «Down the rivers of the windfall light»: lungo i fiumi di luce dei frutti abbattuti dal vento.

And fire green as grass.
 And nightly under the simple stars
 As I rode to sleep²⁶ the owls were bearing the farm away,
 All the moon long I heard, blessed among stables, the nightjars
 Flying with the ricks²⁷, and the horses
 Flashing into the dark.

And then to awake, and the farm, like a wanderer white
 With the dew, come back, the cock on his shoulder: it was all
 Shining, it was Adam and maiden,
 The sky gathered again²⁸
 And the sun grew round that very day.
 So it must have been after the birth of the simple light
 In the first, spinning place, the spellbound horses walking warm
 Out of the whinnying green stable
 On to the fields of praise.

And honoured among foxes and pheasants by the gay house
 Under the new made clouds and happy as the heart was long,
 In the sun born over and over,
 I ran my heedless ways²⁹,
 My wishes raced through the house high hay³⁰
 And nothing I cared, at my sky blue trades, that time allows
 In all his tuneful turning so few and such morning songs
 Before the children green and golden
 Follow him out of grace.

Nothing I cared, in the lamb white days, that time would take me
 Up to the swallow thronged loft³¹ by the shadow of my hand,
 In the moon that is always rising,
 Nor that riding to sleep
 I should hear him fly with the high fields
 And wake to the farm forever fled from the childless land.
 Oh as I was young and easy in the mercy of his means,
 Time held me green and dying
 Though I sang in my chains like the sea.

26. «As I rode to sleep»: mentre io verso il sonno cavalcavo.

27. «The nightjars / Flying with the ricks»: le nottole volare con i mucchi di fieno.

28. «Gathered again»: si addensava nuovamente.

29. «I ran my heedless ways»: percorrevo le mie strade sventate.

30. «The house high hay»: il fieno alto una casa.

31. «The swallow thronged loft»: solaio affollato di rondini.

Se la prima delle due guerre mondiali aveva trovato, almeno nelle prime fasi, giovani cantori entusiasti ed eroici, la seconda nasce all'insegna del disincanto, dell'esaurimento, della consapevolezza del peso di un'eredità poetica a cui è difficile aggiungere qualcosa di nuovo. Dire che alla fine del decennio l'avvio della guerra pone fine alla poesia *engagée* che aveva ampiamente caratterizzato gli anni trenta è enunciare una verità più che cronologica. La maggior parte degli scrittori progressisti dei *Thirties* aveva abbandonato l'agone politico in seguito al catastrofico esito della guerra civile spagnola. Auden e Isherwood erano saltati alla volta degli Stati Uniti già nel gennaio 1939. Le energie sociali degli scrittori della *Auden generation* – con l'eccezione dell'immarcescibile Edward Upward che a tutt'oggi, ultracentenario, si considera un militante – si erano insomma già spente. È inoltre difficile sopravvalutare l'effetto di disorientamento ideologico prodotto dal patto nazisovietico dell'agosto 1939. Un'altra notevole differenza nella produzione letteraria provocata dalle due guerre è che, mentre scenario del primo conflitto sono soprattutto le fangose trincee della Francia col loro fardello di disagio, fatalismo e inazione, nel secondo il fronte si è esteso a vari continenti. In termini più generali (a prescindere, cioè, dalla poesia specificamente "di guerra"), una concezione approssimativamente definibile come più "romantica" della poesia stava sostituendo l'approccio razionale e la forte propensione politica. In autori come Dylan Thomas e Edith Sitwell cominciano a riproporsi tratti come l'oscurità e l'opacità linguistica della prima fase eliotiana, che caratterizzeranno la produzione poetica degli anni quaranta.

Henry Reed (1914-1986)

Proveniente da una famiglia operaia di Birmingham, riuscì, grazie all'appoggio di una sorella, a portare a termine gli studi universitari e divenne giornalista e scrittore *free-lance*. Arruolatosi nel 1941, scoprì che le frasi stereotipate

* di Guido Bulla.

Samuel Beckett

(1906-1989)*

Drammaturgo, poeta, romanziere e saggista, Beckett è fra le personalità più originali del Novecento. La sua opera, per il profondo influsso che ha esercitato e continua a esercitare, può a buon diritto essere annoverata tra le più originali e rappresentative del XX secolo. Considerata di volta in volta il punto estremo e altissimo della poetica modernista o viceversa il crogiuolo fertilissimo in cui germinano estetiche coeve o successive (esistenzialismo, teatro dell'assurdo, neoavanguardia e postmodernismo), l'opera di Beckett trascende i confini tra arte, letteratura, romanzo, teatro, musica e filosofia, così come quelli fra scuole, movimenti e generazioni diverse.

Il giovane Beckett inizia la sua carriera in pieno clima modernista nei palpitanti circoli avanguardistici parigini dei primi anni trenta impegnati nel rinnovamento delle forme e della sensibilità. Di fondamentale importanza fu il suo incontro con Joyce, verso il quale nutriva un'ammirazione profonda. Fu suo stretto collaboratore e assistente proprio nel periodo in cui l'autore di *Ulysses* era impegnato nella stesura del suo ultimo libro, *Finnegans Wake*, opera a cui Beckett dedicò un saggio tuttora fondamentale, *Dante... Bruno. Vico... Joyce* (1929). Ciò che li accomunava era la formazione in letterature romanzesche, l'intenso amore per Dante, per le parole (i loro suoni, le etimologie, le forme), nonché un acuto interesse per lo slang contemporaneo. Joyce esercitò sul giovane scrittore un'influenza che lo stesso Beckett non esitò a definire «overwhelming». Tracce di ciò sono presenti in molte delle sue prime prove sia poetiche che narrative, e si riassumono nel rifiuto di un linguaggio piattamente mimetico a favore di un rigoroso virtuosismo linguistico e formale fatto di discontinuità temporale, giochi parodici e riferimenti eruditi. Tuttavia, nonostante una certa ostentazione nelle tecniche letterarie, questi testi sono anche una riflessione e una reazione a Joyce stesso e mostrano già una certa dose di originalità, specie nella scelta delle tematiche. La poesia *Whoroscope*, per esempio, è una meditazione sul tempo, la transitorietà della vita, i misteri teologici, l'avvicinarsi della morte. Anche la raccolta *Echo's*

* di Roberto Baronti Marchiò.

Bones (1935) presenta quegli elementi di crisi che saranno tipici della sua produzione maggiore. Ma è soprattutto nella narrativa che Beckett mostra tutta la sua originalità. Egli infatti intendeva liberarsi delle convenzioni prescrittive del linguaggio mimetico – che lo stesso autore nel saggio *Proust* (1931) definiva «l'errore grottesco dell'arte realista» – attraverso uno svuotamento dall'interno di quelle che erano le tradizionali nozioni di personaggio, ambientazione e intreccio. Dopo *Dream of Fair to Middling Women* (1932), un romanzo in buona parte autobiografico dalla trama distorta e delirante che evoca le tecniche digressive di Fielding e Sterne, in *More Pricks than Kicks* (1934) Beckett narra le tragicomiche avventure e gli amori di Belacqua Shuah, uno studente di Dublino che morirà solo e non compianto. Gli episodi quotidiani, spesso grotteschi, si trasformano in amare e caustiche riflessioni sulla vita, in un continuo alternarsi di umorismo e pessimismo, dove l'agonia e l'attesa della morte, che si vorrebbero brevi, di fatto non lo sono. Un antieroe simile a Belacqua, afflitto dalla stessa impotente coscienza nei confronti dell'assurdità della vita, lo troviamo in *Murphy* (1938), un romanzo dove l'impianto simbolico degli avvenimenti inizia a farsi evidente. Qui il protagonista è un ironico e colto dublinese trasferitosi a Londra, dove lavora in un manicomio. La sua vita è piena di episodi bizzarri ma profondamente tragici, derivanti soprattutto dalla sua incapacità di prendere decisioni anche minime circa la propria esistenza. Emotivamente pigro e interiormente sempre in bilico tra il desiderio per la sua amante e la fuga nella sfera solipsistica e puramente speculativa, Murphy troverà risolto il suo conflitto interiore quando la morte lo coglierà sotto forma di un'esplosione di gas. L'esperienza dell'attesa, la lotta con un pervasivo senso di futilità e uno stile che inizia a farsi più stringato ed essenziale fanno di *Murphy* un'opera fondamentale per lo sviluppo di tutta la successiva produzione beckettiana. Scritto in francese, *Mercier et Camier* (1946), invece, narra di due personaggi clowneschi sfortunati e capricciosi, che passano il loro tempo girovagando senza uno scopo preciso, ritrovandosi in situazioni assurde, sempre dialogando in modo sconnesso o pedante e compiendo azioni ripetitive e sconclusionate. L'umorismo si mescola alla feroce banalità della vita, il tema del vagabondare alla ripetizione ossessiva. Tutti temi, atmosfere e tipologia di personaggi che ritroveremo nelle opere teatrali successive.

La stessa angoscia di permanere in un mondo privo di significato diviene ancor più intensa nei romanzi dei primi anni cinquanta generalmente considerati l'apice della produzione narrativa di Beckett. Scritto durante il secondo conflitto mondiale «to stay sane», *Watt* (1953) narra le kafkiane vicende di un personaggio la cui vita è allo stesso tempo insensata e tragica. Watt presta servizio presso l'abitazione di un certo Knott ed è sempre impegnato in piccole ma complesse mansioni meccaniche. Il suo attaccamento servile alla routine e il ragionare di questioni teologiche gli faranno terminare i suoi giorni in manicomio. La narrazione è affidata a un io monologante, sempre più scisso

e frammentato, che si aggira in una realtà insensata ed effimera. In questi anni, infatti, si compie un'evidente svolta stilistica che porta al definitivo affrancamento sia dall'eredità joyciana sia da quella realista. Abbandonata la prosa erudita e sofisticata, l'attenzione di Beckett si sposta progressivamente verso una narrazione essenziale, scarna ed estremamente disadorna, senza però sacrificare l'espressività. Questa è la cifra stilistica del Beckett più maturo, la sua voce personale che egli continuerà sempre a esercitare con coerenza e decisione. Tale cambiamento è evidenziato anche dalla scelta di scrivere per lo più in francese, solo in seguito traducendo alcuni dei suoi testi in inglese, perché scrivere in lingua straniera lo avrebbe costretto al rigore e alla disciplina senza alcuna concessione retorica e stilistica. Per esempio, la trilogia narrativa – *Molloy* (1951), *Malone meurt* (1951), *L'innommable* (1953) – presenta dei personaggi misteriosamente infermi o costretti per qualche imperscrutabile motivo all'immobilità in luoghi spogli, angusti e claustrofobici. Sono figure spietatamente disgregate, ridotte a delle voci che hanno solo i tormenti interiori della loro vita precedente a sostenerle nella loro esistenza quotidiana. Così le trame, se pure ce ne sono, sono deliranti, offuscate dai pensieri e dai ricordi che ossessionano la mente dei narratori. Disperatamente monologanti, essi incarnano la solitudine e l'orribile alienazione dell'uomo contemporaneo sopravvissuto agli orrori della seconda guerra mondiale e dei campi di concentramento. Sono personaggi destinati a pronunciare parole e frammenti di storie solo per procrastinare lo sprofondamento nel nulla e nel silenzio, un silenzio a cui dopotutto aspirano.

Se i romanzi non ebbero un riscontro immediato di pubblico, con il teatro – in particolare con *En attendant Godot* (1952) – Beckett si ritrovò improvvisamente famosissimo. Il *play*, fra le più note e rappresentate opere teatrali del Novecento, ebbe un immenso successo e fu subito considerato l'opera più originale e influente del tempo. I protagonisti sono una coppia di vagabondi, Vladimir ed Estragon, che trascorrono per qualche imprecisato motivo due giornate, e forse la loro intera esistenza, nella vana attesa del misterioso Godot, che di fatto non arriverà mai. Nel *play* accade poco o nulla e il tempo trascorre fra speranze, maltrattamenti, aspettative e, soprattutto, dialoghi al limite del paradossale. Il mondo in cui vivono è sterile ed è caratterizzato dal deterioramento fisico e psicologico, mentre la loro vita risulta monotona e ripetitiva. Come in altri suoi drammi, Beckett combina *gags*, pantomima e umorismo pungente con uno schiacciante senso di angoscia e di perdita. È un teatro chiaramente antinaturalistico in cui non ci sono intreccio, caratterizzazione o azione scenica in senso tradizionale, e dove le poche convenzioni che pure sopravvivono sono dei feticci usati in modo ironico e disacratorio. In *Fin de partie* (1957) l'azione è ancora più ridotta e assurda: il protagonista (Hamm), cieco e immobilizzato su una sedia a rotelle, viene assistito da un'insofferente figura di figlio-schiavo (Clov) che tenta continuamente di fuggire senza mai riuscirci, mentre da due bidoni della spazzatura fanno

sporadiche apparizioni i due vecchi genitori ridotti a tronchi umani. In questo universo dove anche l'affetto è ridotto a farsa ed è vissuto quasi con un senso di colpa, il tempo trascorre fra litigi e lamentele. Cupo e raggelante (anche se più volte viene proclamato che «Nothing is funnier than unhappiness»), questo *play* è il tentativo di mettere in scena l'assoluta mancanza di senso della vita e l'altrettanto assoluta necessità di trovarlo. In *Krapp's Last Tape* (1958) Beckett mette in scena la difficoltà dell'uomo a costruirsi un'identità stabile nel tempo: posto di fronte al suo io più giovane attraverso l'ascolto di un nastro registrato 30 anni prima, il vecchio Krapp reagisce come dinanzi a un estraneo, un rivale, un nemico. Del raffronto tragicomico tra il giovane e il vecchio Krapp, che ha sacrificato la vita e l'amore alle sue aspirazioni di scrittore, vive questo *play* tutto incentrato sul rapporto fra l'uomo e il tempo, la giovinezza e la vecchiaia, la mancanza di autoconsapevolezza e l'amaro fallimento dell'Arte.

Per queste opere Beckett è ritenuto uno dei padri – insieme a Eugène Ionesco – del cosiddetto teatro dell'assurdo, cioè di quel teatro che esprime l'angoscia di una mente razionale che cerca di comprendere una realtà caotica e indecifrabile. La condizione umana risulta fundamentalmente assurda, ogni azione priva di significato, la vita solo mistero, incertezza e angoscia: un «disease of matter». In queste opere, amare e surreali, vengono ritratti individui alla disperata ricerca di significato, ma paralizzati dall'angoscia di fronte a un mondo senza senso che sono incapaci di cambiare. I drammi di Beckett esprimono, anche fisicamente, l'immobilità di personaggi (molti dei quali sono muti, ciechi, sordi, storpi o pazzi) che senza storia o identità sono ridotti a oggetti immobili in attesa della loro fine. Nessuna evoluzione esistenziale o psicologica è possibile. Sebbene spesso siano in coppia, i personaggi di Beckett sono afflitti da un profondo senso di solitudine, dall'impossibilità di comunicare e di entrare in contatto con gli altri. I loro dialoghi sono stilizzati, disarticolati e ridotti a scambi brevissimi, perché le parole sono incapaci, come voleva anche Wittgenstein, di esprimere significati. In tali dialoghi l'affidabilità del *verbum* viene aggredita attraverso la parodia, l'uso di cliché, i doppi sensi, l'inconsequenzialità nei nessi logici, le frasi fatte. Come lo stesso Beckett aveva scritto nel suo saggio su Proust, «There is no communication because there are no vehicles of communication». Nelle parole di Giovanni Cianci (2000): «La dimensione paradossale della scrittura beckettiana [...] è data dal fatto che essa rivela, sperimentandolo continuamente, il fallimento della parola a dire alcunché; insomma evidenzia la propria insuperabile inadeguatezza». Alla parola resta solo il poter dire questo fallimento.

Nelle opere narrative e drammaturgiche che scrive a partire dagli anni sessanta, Beckett procede sempre più nella direzione di una scrittura rarefatta e minimalista che aspira al silenzio, con testi anche molto brevi spesso ridotti a poche pagine o anche a un'unica immagine potente e allegorica. Prive di per-

sonaggi, scenografie, intrecci e azione scenica in senso tradizionale, esse sono nondimeno emotivamente intense, evocative, disturbanti e, ciò che più conta, efficacissime dal punto di vista teatrale. Il silenzio, gli inespressi desideri umani, il senso di morte che domina i nostri pensieri saranno i temi centrali di questi lavori che bene incarnano la nota affermazione di Beckett pubblicata nella rivista "Transition" nel 1949: «Non c'è niente da esprimere, niente con cui esprimere, nessuna capacità di esprimere, nessun desiderio di esprimere... insieme all'obbligo di esprimere».

Da *The Unnamable*

The Unnamable, come i due volumi che completano la trilogia narrativa pubblicata fra il 1951 e il 1953, è interamente narrato da una voce monologante. Il protagonista seduto all'imboccatura di un breve passaggio avvolto dalla penombra (forse all'interno di una giara), non sa dove si trovi e neanche su che cosa sia seduto. La sua posizione è la sola cosa certa, vista la pressione che avverte sulle natiche e sotto le piante dei piedi. Fermo in questa immobilità va in cerca della propria identità setacciando ossessivamente i propri ricordi e raccontando a se stesso delle storie i cui protagonisti si chiamano Basile, Mahood, Worm. Incapace di distinguere realtà e sogno, vita vissuta e fantasia, comprendiamo che si tratta sempre di lui, che assume nomi diversi e si identifica in altre identità, tanto che a un certo punto non è più possibile distinguere la personalità dei personaggi narrati dalla personalità dell'essere che li narra a se stesso. Il libro si conclude con l'*Unnamable* che deve in qualche modo conciliare il suo personale disgusto per la propria mancanza di identità, l'inevitabile senso di angoscia e il dover continuare in qualche modo a vivere: «I can't go on, I'll go on». Privato di una trama in senso convenzionale, il libro procede comunque speditamente per il lettore che si abbandona alle suggestioni del linguaggio. Il controllo di Beckett sulla materia narrata è magistrale. La narrazione è semplice e lucida. Il brano che viene proposto è l'incipit del romanzo.

Where now? Who now? When now? Unquestioning. I, say I. Unbelieving. Questions, hypotheses, call them that. Keep going, going on, call that going, call that on. Can it be that one day, off it goes on, that one day I simply stayed in, in where, instead of going out, in the old way, out to spend day and night as far away as possible, it wasn't far. Perhaps that is how it began. You think you are simply resting, the better to act when the time comes, or for no reason, and you soon find yourself powerless ever to do anything again. No matter how it happened. It, say it, not knowing what. Perhaps I simply assented at last to an old thing. But I did nothing. I seem to speak, it is not I, about me, it is not about me. These few general remarks to begin with. What am I to do, what shall I do, what should I do, in my situation, how proceed? By aporia pure and simple? Or by affirmations and negations in-validated as uttered, or sooner or later? Generally speaking. There must be other shifts. Otherwise it

would be quite hopeless. But it is quite hopeless. I should mention before going any further, any further on, that I say aporia without knowing what it means. Can one be ephectic otherwise than unawares? I don't know. With the yesses and the noes it is different, they will come back to me as I go along and how, like a bird, to shit on them all without exception. The fact would seem to be, if in my situation one may speak of facts, not only that I shall have to speak of things of which I cannot speak, but also, which is even more interesting, but also that I, which is if possible even more interesting, that I shall have to, I forget, no matter. And at the same time I am obliged to speak. I shall never be silent. Never.

I shall not be alone, in the beginning, I am of course alone. Alone. That is soon said. Things have to be soon said. And how can one be sure, in such darkness? I shall have company. In the beginning. A few puppets. Then I'll scatter them, to the winds, if I can. And things, what is the correct attitude to adopt towards things? And, to begin with, are they necessary? What a question. But I have few illusions, things are to be expected. The best is not to decide anything, in this connection, in advance. If a thing turns up, for some reason or another, take it into consideration. Where there are people, it is said, there are things. Does this mean that when you admit the former you must also admit the latter? Time will tell. The thing to avoid, I don't know why, is the spirit of system. People with things, people without things, things without people, what does it matter, I flatter myself it will not take me long to scatter them, whenever I choose, to the winds. I don't see how. The best would be not to begin. But I have to begin. That is to say I have to go on. Perhaps in the end I shall smother in a throng¹. Incessant comings and goings, the crush and bustle of a bargain sale. No, no danger. Of that.

Malone is there. Of his mortal liveliness little trace remains. He passes before me at doubtless regular intervals, unless it is I who pass before him. No, once and for all, I do not move. He passes, motionless. But there will not be much on the subject of Malone, from whom there is nothing further to be hoped. Personally I do not intend to be bored. It was while watching him pass that I wondered if we cast a shadow. Impossible to say. He passes close by me, a few feet away, slowly, always in the same direction. I am almost sure it is he. The brimless hat seems to me conclusive. With his two hands he props up his jaw. He passes without a word.

Perhaps he does not see me. One of these days I'll challenge him. I'll say, I don't know, I'll say something, I'll think of something when the time comes. There are no days here, but I use the expression. I see him from the waist up, he stops at the waist, as far as I am concerned. The trunk is erect. But I do not know whether he is on his feet or on his knees. He might also be seated. I see

1. «Throng»: calca, moltitudine di persone.

him in profile. Sometimes I wonder if it is not Molloy. Perhaps it is Molloy, wearing Malone's hat. But it is more reasonable to suppose it is Malone, wearing his own hat. Oh look, there is the first thing, Malone's hat. I see no other clothes. Perhaps Molloy is not here at all. Could he be, without my knowledge? The place is no doubt vast. Dim intermittent lights suggest a kind of distance. To tell the truth I believe they are all here, at least from Murphy on. I believe we are all here, but so far I have only seen Malone. Another hypothesis, they were here, but are here no longer. I shall examine it after my fashion. Are there other pits, deeper down? To which one accedes by mine? Stupid obsession with depth. Are there other places set aside for us and this one where I am, with Malone, merely their narthex?² I thought I had done with preliminaries. No, no, we have all been here forever, we shall all be here forever, I know it.

No more questions. Is not this rather the place where one finishes vanishing? Will the day come when Malone will pass before me no more? Will the day come when Malone will pass before the spot where I was? Will the day come when another will pass before me, before the spot where I was? I have no opinion, on these matters.

Da *Waiting for Godot*

Scritto fra il 1947 e il 1949, *En attendant Godot* debuttò al Théâtre de Babylone, un piccolo teatro parigino, il 5 gennaio 1953. Nessuno poteva immaginare il successo che questo play avrebbe riscosso, e tanto meno che sarebbe divenuto uno dei plays più rappresentati e rappresentativi del Novecento. D'altronde la scena scarna, ridotta a un unico tronco d'albero, i pochi personaggi (cinque in tutto), la quasi totale mancanza di azione scenica (notoriamente questa è «una commedia in cui non accade nulla, per due volte»), i dialoghi paradossali non facevano presagire un così vasto successo. La storia è presto detta: lungo una strada deserta, accanto a un albero, due vagabondi si incontrano come fanno tutti i giorni e aspettano Godot che però non giungerà mai. Estragon (Gogo) ha problemi con le sue scarpe, Vladimir (Didi) con il suo cappello. La coppia, una via di mezzo tra i clown e gli attori comici del cinema muto, discute di suicidio, verdure, temi religiosi, della possibilità di separarsi e di Godot. Complementari e dipendenti l'uno dall'altro, Estragon è silenzioso, infantile, incostante, passivo e sognatore, Vladimir è loquace, intellettuale, razionale, attivo e protettivo. Ma al di là della loro concreta fisicità, sono anche figure allegoriche e rappresentano rispettivamente il corpo e la mente, la sfera emotiva e quella razionale. Incapaci e impossibilitati a separarsi, i due per tutta la durata della pièce sono impegnati solo a far passare il tempo in dialoghi cha mescolano comicità nonsense e filosofia, turpiloquio e citazioni teologiche, gags da cabaret e tragedia. Il play è incentrato sul tema dell'attesa vana e priva di senso in cui si trova l'uomo moderno che,

2. «Narthex»: narthece (archit.). È il porticato che conduce all'interno della chiesa.

privato delle sue tradizionali certezze, aspetta ma non sa chi o che cosa – una disperante concezione della realtà e del mondo in cui la struttura circolare del play, privo del momento liberatorio della catarsi, sottolinea l'alienazione e la tragicità della condizione umana. Il brano che segue è la parte finale del secondo atto e si apre con un breve dialogo tra Vladimir e il Boy che funge da intermediario fra la coppia protagonista e Godot. I temi presenti sono quelli dell'intero play: l'attesa, il tempo, la solitudine, l'incomunicabilità, il sogno, la memoria, la salvezza, il suicidio, l'impossibilità di agire. Il linguaggio è semplice e colloquiale, ma anche ricco di suggestioni letterarie. Le frasi brevi e incalzanti, i doppi sensi, le incomprensioni, i salti logici nei dialoghi, le frasi fatte contribuiscono a comunicare un profondo senso di alienazione, assurdità e amarissima ironia.

ACT II

[...]. Enter Boy right. He halts. Silence.

BOY Mister... [Vladimir turns.] Mr. Albert...

VLADIMIR Off we go again³. [Pause.] Do you not recognize me?

BOY No, sir.

VLADIMIR It wasn't you came yesterday.

BOY No, sir.

VLADIMIR This is your first time.

BOY Yes, sir.

Silence.

VLADIMIR YOU have a message from Mr. Godot.

BOY Yes, sir.

VLADIMIR He won't come this evening.

BOY No, sir.

VLADIMIR But he'll come tomorrow.

BOY Yes, sir.

VLADIMIR Without fail.

BOY Yes, sir.

Silence.

VLADIMIR Did you meet anyone?

BOY No, sir.

VLADIMIR Two other... [he hesitates] ...men?

BOY I didn't see anyone, sir.

3. «Off we go again»: ricominciamo.

Silence.

VLADIMIR What does he do, Mr. Godot? [*Silence.*] Do you hear me?

BOY Yes, sir.

VLADIMIR Well?

BOY He does nothing, sir.

Silence.

VLADIMIR How is your brother?

BOY He's sick, sir.

VLADIMIR Perhaps it was he came yesterday.

BOY I don't know, sir.

Silence.

VLADIMIR [*Softly.*] Has he a beard, Mr. Godot?

BOY Yes, sir.

VLADIMIR Fair or... [*he hesitates*] ...or black?

BOY I think it's white, sir.

Silence.

VLADIMIR Christ have mercy on us!

Silence.

BOY What am I to tell Mr. Godot, sir?

VLADIMIR Tell him... [*he hesitates*] ...tell him you saw me and that... [*he hesitates*] ...that you saw me. [*Pause. Vladimir advances, the Boy recoils. Vladimir halts, the Boy halts. With sudden violence.*] You're sure you saw me, you won't come and tell me tomorrow that you never saw me!

Silence. Vladimir makes a sudden spring forward, the Boy avoids him and exit running.

Silence. The sun sets, the moon rises. As in Act I Vladimir stands motionless and bowed. Estragon wakes, takes off his boots, gets up with one in each hand and goes and puts them down centre front, then goes towards Vladimir.

ESTRAGON What's wrong with you?

VLADIMIR Nothing.

ESTRAGON I'm going.

VLADIMIR So am I.

ESTRAGON Was I long asleep?

VLADIMIR I don't know.

Silence.

ESTRAGON Where shall we go?

VLADIMIR Not far.

ESTRAGON Oh yes, let's go far away from here.

VLADIMIR We can't.

ESTRAGON Why not?

VLADIMIR We have to come back tomorrow.

ESTRAGON What for?

VLADIMIR To wait for Godot.

ESTRAGON Ah! [*Silence.*] He didn't come?

VLADIMIR No.

ESTRAGON And now it's too late.

VLADIMIR Yes, now it's night.

ESTRAGON And if we dropped him? * [*Pause.*] If we dropped him?

VLADIMIR He'd punish us. [*Silence. He looks at the tree.*] Everything's dead but the tree.

ESTRAGON [*Looking at the tree.*] What is it?

VLADIMIR It's the tree.

ESTRAGON Yes, but what kind?

VLADIMIR I don't know. A willow.

Estragon draws Vladimir towards the tree. They stand motionless before it. Silence.

ESTRAGON Why don't we hang ourselves?

VLADIMIR With what?

ESTRAGON You haven't got a bit of rope?

VLADIMIR No.

ESTRAGON Then we can't.

Silence.

VLADIMIR Let's go.

ESTRAGON Wait, there's my belt.

VLADIMIR It's too short.

4. «And if we dropped him?»: e se lo lasciassimo perdere?

ESTRAGON You could hang on to my legs.
 VLADIMIR And who'd hang on to mine?
 ESTRAGON True.
 VLADIMIR Show all the same. [*Estragon loosens the cord that holds up his trousers which, much too big for him, fall about his ankles. They look at the cord.*] It might do at a pinch⁵. But is it strong enough?
 ESTRAGON We'll soon see. Here.

They each take an end of the cord and pull. It breaks. They almost fall.

VLADIMIR Not worth a curse⁶.

Silence.

ESTRAGON You say we have to come back tomorrow?
 VLADIMIR Yes.
 ESTRAGON Then we can bring a good bit of rope.
 VLADIMIR Yes.

Silence.

ESTRAGON Didi.
 VLADIMIR Yes.
 ESTRAGON I can't go on like this.
 VLADIMIR That's what you think.
 ESTRAGON If we parted? That might be better for us.
 VLADIMIR We'll hang ourselves tomorrow. [*Pause.*] Unless Godot comes.
 ESTRAGON And if he comes?
 VLADIMIR We'll be saved.

Vladimir takes off his hat (Lucky's), peers inside it, feels about inside it, shakes it, knocks on the crown⁷, puts it on again.

ESTRAGON Well? Shall we go?
 VLADIMIR Pull on your trousers.
 ESTRAGON What?
 VLADIMIR Pull on your trousers.

5. «It might do at a pinch»: potrebbe andar bene in caso di necessità.

6. «Not worth a curse»: non vale un accidente.

7. «Knocks on the crown»: batte sulla calotta.

ESTRAGON You want me to pull off my trousers?
 VLADIMIR Pull ON your trousers.
 ESTRAGON [*Realizing his trousers are down.*] True. [*He pulls up his trousers.*]
 VLADIMIR Well? Shall we go?
 ESTRAGON Yes, let's go.

They do not move.

Da Krapp's Last Tape

Scritto direttamente in inglese, Krapp's Last Tape (1958) è un breve monologo in cui uno scrittore comprende il vuoto della propria esistenza riascoltando la propria voce che era stata registrata su un nastro trent'anni prima. Sebbene commenti aspramente l'idealismo del giovane Krapp, ascoltare il nastro lo conduce a un lacerante momento di dubbio e disperazione. Krapp comprende che la sua vita è fatta solo di ricordi, rimpianti, promesse non mantenute, solitudine e fallimenti. Ciò porta il personaggio a riflettere sulla natura della vita e sulla relatività del tempo. Scontento della sua identità passata, Krapp è comunque prigioniero del suo passato, avendo scelto di non vivere per dedicarsi alla scrittura, ma con esiti fallimentari. Anche in questa pièce sono molti i generi e i registri impiegati: dalla pantomima comica all'allusione filosofica, dalla volgarità di alcune battute al delicato lirismo di certe altre. Quella che si propone è la seconda parte di questa breve opera.

TAPE Back on the year that is gone, with what I hope is perhaps a glint of the old eye to come, there is of course the house on the canal where mother lay a-dying, in the late autumn, after her long viduity [*Krapp gives a start*], and the — [*Krapp switches off, winds back tape a little, bends his ear closer to the machine, switches on*] — a-dying, after her long viduity, and the —

Krapp switches off, raises his head, stares blankly before him. His lips move in the syllables of "viduity". No sound. He gets up, goes back stage into darkness, comes back with an enormous dictionary, lays it on table, sits down and looks up the word.

KRAPP [*Reading from dictionary.*] State — or condition of being — or remaining — a widow — or widower. [*Looks up. Puzzled.*] Being — or remaining?... [*Pause. He peers again at dictionary. Reading.*] "Deep weeds of viduity" ... Also of an animal, especially a bird... the vidua or weaver bird... Black plumage of male... [*He looks up. With relish.*] The vidua-bird!

Pause. He closes dictionary, switches on, resumes listening posture.

TAPE -- bench by the weir from where I could see her window. There I sat, in the biting wind, wishing she were gone. [Pause.] Hardly a soul, just a few regulars, nursemaids, infants, old men, dogs. I got to know them quite well -- oh by appearance of course I mean! One dark young beauty I recall particularly, all white and starch, incomparable bosom, with a big black hooded perambulator, most funereal thing. Whenever I looked in her direction she had her eyes on me. And yet when I was bold enough to speak to her -- not having been introduced -- she threatened to call a policeman. As if I had designs on her virtue! [Laugh. Pause.] The face she had! The eyes! Like... [hesitates] ...chrysolite!⁸ [Pause.] Ah well... [Pause.] I was there when -- [Krapp switches off, broods, switches on again] -- the blind went down, one of those dirty brown roller affairs, throwing a ball for a little white dog, as chance would have it. I happened to look up and there it was. All over and done with, at last. I sat on for a few moments with the ball in my hand and the dog yelping and pawing at me. [Pause.] Moments. Her moments, my moments. [Pause.] The dog's moments. [Pause.] In the end I held it out to him and he took it in his mouth, gently, gently. A small, old, black, hard, solid rubber ball. [Pause.] I shall feel it, in my hand, until my dying day. [Pause.] I might have kept it. [Pause.] But I gave it to the dog.

Pause.

Ah well...

Pause.

Spiritually a year of profound gloom and indulgence until that memorable night in March at the end of the jetty, in the howling wind, never to be forgotten, when suddenly I saw the whole thing. The vision, at last. This fancy is what I have chiefly to record this evening, against the day when my work will be done and perhaps no place left in my memory, warm or cold, for the miracle that... [hesitates] ...for the fire that set it alight. What I suddenly saw then was this, that the belief I had been going on all my life, namely -- [Krapp switches off impatiently, winds tape forward, switches on again] -- great granite rocks the foam flying up in the light of the lighthouse and the wind-gauge spinning like a propellor, clear to me at last that the dark I have always struggled to keep under is in reality -- [Krapp curses, switches off, winds tape forward, switches on again] -- unshatterable association until my dissolution of storm and night with the light of the understanding and the fire -- [Krapp curses loader, switches off, winds tape forward, switches on again] -- my face in

8. «Chrysolite»: crisolito, un minerale di colore verde-giallo.

her breasts and my hand on her. We lay there without moving. But under us all moved, and moved us, gently, up and down, and from side to side.

Pause.

Past midnight. Never knew such silence. The earth might be uninhabited.

Pause.

Here I end --

Krapp switches off, winds tape back, switches on again.

-- upper lake, with the punt, bathed off the bank, then pushed out into the stream and drifted. She lay stretched out on the floorboards with her hands under her head and her eyes closed. Sun blazing down, bit of a breeze, water nice and lively. I noticed a scratch on her thigh and asked her how she came by it. Picking gooseberries, she said. I said again I thought it was hopeless and no good going on, and she agreed, without opening her eyes. [Pause.] I asked her to look at me and after a few moments -- [pause] -- after a few moments she did, but the eyes just slits, because of the glare. I bent over her to get them in the shadow and they opened. [Pause. Low.] Let me in. [Pause.] We drifted in among the flags and stuck. The way they went down, sighing, before the stem! [Pause.] I lay down across her with my face in her breasts and my hand on her. We lay there without moving. But under us all moved, and moved us, gently, up and down, and from side to side.

Pause.

Past midnight. Never knew --

Krapp switches off, broods. Finally he fumbles in his pockets, encounters the banana, takes it out, peers at it, puts it back, fumbles, brings out the envelope, fumbles, puts back envelope, looks at his watch, gets up and goes backstage into darkness. Ten seconds. Sound of bottle against glass, then brief siphon. Ten seconds. Bottle against glass alone. Ten seconds. He comes back a little unsteadily into light, goes to the front of table, takes out keys, raises them to his eyes, chooses key, unlocks first drawer, peers into it, feels about inside it, takes out reel, peers at it, locks drawer, puts keys back in his pocket, goes and sits down, takes reel off machine, lays it on dictionary, loads virgin reel on machine, takes envelope from his pocket, consults back of it, lays it on table, switches on, clears his throat and begins to record.

KRAPP Just been listening to that stupid bastard I took myself for thirty years ago, hard to believe I was ever as bad as that. Thank God that's all done with anyway. [Pause.] The eyes she had! [Broods, realizes he is recording silence, switches off, broods. Finally.] Everything there, everything, all the – [Realizing this is not being recorded, switches on.] Everything there, everything on this old muckball, all the light and dark and famine and feasting of... [hesitates] ...the ages! [In a shout.] Yes! [Pause.] Let that go! Jesus! Take his mind off his homework! Jesus [Pause. Weary.] Ah well, maybe he was right. [Broods. Realizes. Switches off. Consults envelope.] Pah! [Crumples it and throws it away. Broods. Switches on.] Nothing to say, not a squeak. What's a year now? The sour cud and the iron stool. [Pause.] Revelled in the word spool⁹. [With relish.] Spooooo! Happiest moment of the past half million. [Pause.] Seventeen copies sold, of which eleven at trade price to free circulating libraries beyond the seas. Getting known. [Pause.] One pound six and something, eight I have little doubt. [Pause.] Crawled out once or twice, before the summer was cold. Sat shivering in the park, drowned in dreams and burning to be gone. Not a soul. [Pause.] Last fancies. [Vehemently.] Keep 'em under! [Pause.] Scalded the eyes out of me reading *Effie* again, a page a day, with tears again. *Effie*... [Pause.] Could have been happy with her, up there on the Baltic, and the pines, and the dunes. [Pause.] Could I? [Pause.] And she? [Pause.] Pah! [Pause.] Fanny came in a couple of times. Bony old ghost of a whore. Couldn't do much, but I suppose better than a kick in the crutch. The last time wasn't so bad. How do you manage it, she said, at your age? I told her I'd been saving up for her all my life. [Pause.] Went to Vespers once, like when I as in short trousers. [Pause. Sings.]

Now the day is over,
Night is drawing nigh-igh,
Shadows – [coughing, then almost inaudible] – of the evening
Steal across the sky.

[Gasping.] Went to sleep and fell off the pew. [Pause.] Sometimes wondered in the night if a last effort mightn't – [Pause.] Ah finish your booze now and get to your bed. Go on with this drivel in the morning. Or leave it at that. [Pause.] Leave it at that. [Pause.] Lie propped up in the dark – and wander. Be again in the dingle on a Christmas Eve, gathering holly, the red-berried. [Pause.] Be again on Croghan on a Sunday morning, in the haze, with the bitch, stop and listen to the bells. [Pause.] And so on. [Pause.] Be again, be again. [Pause.] All that old misery. [Pause.] Once wasn't enough for you. [Pause.] Lie down across her.

9. «Spool»: bobina.

Long pause. He suddenly bends over machine, switches off, wrenches off tape, throws it away, puts on the other, winds it forward to the passage he wants, switches on, listens staring front.

TAPE – gooseberries, she said. I said again I thought it was hopeless and no good going on, and she agreed, without opening her eyes. [Pause.] I asked her to look at me and after a few moments – [pause] – after a few moments she did, but the eyes just slits, because of the glare. I bent over her to get them in the shadow and they opened. [Pause. Low.] Let me in. [Pause.] We drifted in among the flags and stuck. The way they went down, sighing, before the stem! [Pause.] I lay down across her with my face in her breasts and my hand on her. We lay there without moving. But under us all moved, and moved us, gently, up and down, and from side to side.

Pause. Krapp's lips move. No sound.

Past midnight. Never knew such silence. The earth might be uninhabited.

Pause.

Here I end this reel. Box – [pause] – three, spool – [pause] – five. [Pause.] Perhaps my best years are gone. When there was a chance of happiness. But I wouldn't want them back. Not with the fire in me now. No, I wouldn't want them back.

Krapp motionless staring before him. The tape runs on in silence.