

INTRODUZIONE

(4 novembre 1932)

Tutto il paese è ormai in eccitazione per la campagna politica e in una condizione di emozione irrazionale. La miglior prospettiva è che non sembra improbabile una riorganizzazione dei partiti come indiretto risultato dell'attuale competizione fra i repubblicani e i democratici... Ma non c'è da sperare in un qual-siasi radicale mutamento.

Queste parole si trovano in una lettera scritta da Charles Eliot Norton il 24 settembre 1876. Le nostre conferenze non riguarderanno affatto la politica; ho cominciato con una citazione politica solo per ricordare i diversi interessi dello studioso e dell'umanista commemorato da questa Fondazione. In una simile Fondazione è fortunato il conferenziere che, come me, può sentire simpatia e ammirazione per l'uomo la cui memoria le conferenze intendono tener viva. Charles Eliot Norton aveva quelle qualità morali e spirituali, di tipo stoico, che sono possibili senza i benefici della religione rivelata; e i doni intellettuali che sono possibili senza genio. Fare ciò che è utile, dire ciò che è coraggioso, contemplare ciò che è bello: è abbastanza per la vita d'un uomo. Pochi hanno saputo dare meglio di lui il giusto posto a ciò che richiedono la vita pubblica e quella privata; pochi ne hanno avuto miglior opportunità, pochi di quelli che ne hanno avuto opportunità ne hanno tratto profitto meglio di lui. Il normale uomo politico, che intrattiene affari di carattere pubblico, è raramente capace di arrivare a un "posto pubblico" senza assumere un "volto pubblico": Norton riuscì sempre a salvare il suo riserbo. E pur vivendo in una società non cristiana, e in un mondo che, come potè vederlo da ambedue le sponde dell'Atlantico, mostrava segni di decadenza, egli mantenne i modelli di umanità e di umanesimo che conosceva. Era capace, anche da giovane, di guardare senza rimpianto un ordine di cose che tramontava, e di guardare senza speranza quello che sopraggiungeva. In una lettera del dicembre 1869, egli parla in modo ancor più forte e più ampio che in quella già citata:

In Europa il futuro è molto oscuro, mi sembra che stiamo entrando in un periodo storico del tutto nuovo, nel quale i problemi sui quali i partiti si troveranno divisi e dai quali passione e violenza sorgeranno in un crescendo esplosivo, non saranno più di natura politica ma direttamente sociale... È per me cosa molto dubbia se il nostro periodo di iniziativa economica, di competitività illimitata, e di sfrenato individualismo rappresenti lo stadio più alto del progresso umano; e a volte, quando guardo alle attuali condizioni dell'ordine sociale europeo (per non dire di quello americano), brutte come sono sia per le classi superiori che per quelle inferiori, mi chiedo se la nostra civiltà può difendersi contro le forze che si stanno unendo per distruggere molte delle istituzioni nelle quali essa si realizza e si personifica, o se non si avrà un altro periodo di declino, di crollo, di rovina e poi di ripresa come quello dei primi milletrecento anni della nostra era. Se così fosse non ne sarei molto addolorato. Chiunque sappia che cosa è veramente la società

*contemporanea deve senz'altro convenire che non vale la pena di mantenerla sulle sue basi attuali.*¹*

E sono parole con le quali possono convenire molti che si accostino a problemi contemporanei con assunti più dogmatici di quelli di Norton. Tuttavia l'importanza inderogabile della letteratura era per lui, se non un dogma, sicuramente un fatto stabilito. Il popolo che cessa di curare la propria eredità letteraria s'incammina verso la barbarie; il popolo che smette di produrre letteratura cessa di progredire in pensiero e sensibilità. La poesia di un popolo prende vita dal linguaggio del popolo stesso, e a sua volta gli dà vita; e rappresenta il suo più alto grado di coscienza, il suo maggior potere e la sua più delicata sensibilità.

In queste conferenze mi occuperò della critica della poesia quanto o più che della poesia stessa; e il mio argomento non sarà soltanto la relazione che lega la critica alla poesia, se con questo presumiamo di sapere già che cosa è la poesia, che cosa operi e a che cosa serva. In verità, buona parte della critica è consistita semplicemente nel ricercare delle risposte a questi problemi. Permettetemi di cominciare supponendo che noi non si sappia cosa è la poesia, o cosa operi o dovrebbe operare, o a che cosa serva; e tentiamo di scoprire, esaminando il rapporto fra poesia e critica, quale sia l'utilità di entrambe. Può avvenire di scoprire che non si ha un'idea molto chiara di che cosa significhi "utilità"; in ogni modo sarà meglio non presupporre che lo si sappia.

Non comincerò con una definizione generale di che cosa sia e che cosa non sia poesia, o con una discussione sulla necessità o meno che la poesia debba sempre essere in versi, o con riflessioni sulla differenza fra l'antitesi poesia-verso e poesia-prosa. La critica, comunque, può essere inizialmente divisa non in due tipi, ma secondo due tendenze. Dico che la critica è quella parte del pensiero la quale o cerca di scoprire che cosa sia la poesia, quale sia la sua utilità, quali desideri essa soddisfi, perché viene scritta e perché viene letta, o recitata; oppure che è quella parte del pensiero la quale, presumendo consciamente o inconsciamente che noi si sappia già quanto detto prima, valuta la vera poesia. Potremo scoprire che la buona critica ha scopi diversi da questi, ma questi sono gli scopi che è consentito dichiarare. La critica, naturalmente, non scopre mai che cosa sia la poesia, nel senso che non giunge a una appropriata definizione; né so di che utilità sarebbe tale definizione, una volta trovata. Né la critica potrà mai giungere a una valutazione conclusiva della poesia. Ma la critica ha due limiti teorici: in uno di questi limiti si tenta di rispondere alla domanda "che cosa è la poesia?" e nell'altro alla domanda "questa è una buona poesia?" Non esiste ingegnosità teorica sufficiente per rispondere alla seconda domanda perché nessuna teoria può equivalere a quel che è fondato su un'esperienza diretta della buona poesia; ma d'altro canto la nostra esperienza diretta della poesia implica un'ampia attività di generalizzazione.

¹ * Le mie citazioni dalle lettere di Norton sono tratte da *Life and Letters of Charles Eliot Norton* (Houghton Mifflin, 2 vol.).

Le due domande, che rappresentano la formulazione più astratta di quel che è ben lontano dall'essere un'attività astratta, si implicano l'un l'altra. Il critico degno di esser letto le ha poste entrambe, anche se vi ha risposto solo in maniera incompleta. Aristotele, in quella parte che ci è rimasta dei suoi scritti sulla poesia, stimola, ritengo, la nostra valutazione dei tragici greci; Coleridge, nella sua difesa della poesia di Wordsworth, è indotto a generalizzazioni riguardanti la poesia che sono del massimo interesse; e Wordsworth, spiegando la propria poesia, fa delle affermazioni in merito alla natura della poesia che, sebbene eccessive, presentano implicazioni più ampie di quanto egli possa aver mai supposto. I.A. Richards, che dovrebbe sapere, se mai è possibile saperlo, di quale corredo il critico scientifico ha bisogno, ci dice che sono necessarie "tanto un'appassionata conoscenza della poesia quanto una capacità di imparziale analisi psicologica". Richard, come ogni serio critico di poesia, è anche un moralista serio. La sua etica, o teoria dei valori, non posso accettarla; o piuttosto, non posso accettare alcuna teoria del genere, costruita su basi puramente individuali e psicologiche. Ma la sua psicologia dell'esperienza poetica si fonda sulla sua personale esperienza della poesia, così come la sua teoria dei valori nasce dalla sua psicologia. Si può essere insoddisfatti delle sue conclusioni filosofiche e tuttavia credere (come io credo) nella perspicacia del suo gusto in fatto di poesia. Ma se, d'altro canto, non si ha fiducia nella capacità del critico di distinguere una buona poesia da una che non lo è, si avrà ben poca fiducia nella validità delle sue teorie. Per analizzare il piacere e il valore di una buona poesia il critico deve aver provato quel piacere e deve convincersi del suo buon gusto, poiché l'esperienza del piacere avuto da una cattiva poesia che si ritiene buona è molto diversa da quella del piacere provato davanti a una buona poesia.

Ci si aspetta che il critico capace di teorizzare sappia riconoscere, quando la vede, una buona poesia. Non è sempre vero che una persona che sa riconoscere una buona poesia ci sappia anche dire perché lo è. L'esperienza della poesia, come qualsiasi altra esperienza, è traducibile in parole solo parzialmente. Tanto per incominciare, come dice Richards, "quel che importa non è mai ciò che la poesia dice, ma ciò che è". E si sa che alcune persone che non sono capaci di parlare, e che non riescono a dire perché a loro piaccia una poesia, possono avere una sensibilità più profonda e più acuta di altre che possono parlarne in modo scorrevole; dobbiamo anche ricordare che non si scrive poesia semplicemente per fornire argomento di conversazione. Anche il più preparato dei critici può solo, in fin dei conti, indicare la poesia che gli sembra essere quella giusta. Nonostante questo, il nostro discorso sulla poesia è una parte, un'estensione dell'esperienza che noi ne abbiamo; e dal momento che tanto si è pensato in merito al comporre poesia, tanto pensare può ben essere rivolto al suo studio. L'elemento primo ed essenziale della critica è la capacità di individuare una buona poesia e di respingerne una cattiva; e la prova più severa consiste nella capacità di individuare una nuova buona poesia che risponda in modo adeguato a una nuova situazione. L'esperienza della poesia, per come si sviluppa in una persona conscia

e matura, non è semplicemente la somma delle esperienze relative a buone poesie. L'educazione poetica richiede un'organizzazione di queste esperienze. Non esiste uno di noi che sia nato con, o che all'improvviso acquisti in età giovanile o in seguito, una perspicacia e un gusto infallibili. La persona di esperienza limitata può sempre essere ingannata dall'impostura o dall'articolo adulterato; e si vedono generazioni di lettori inesperti ingannati dall'impostura e da ciò che è adulterato; e che loro preferiscono, dal momento che è più facilmente assimilabile dell'articolo genuino. Tuttavia un grandissimo numero di persone, credo, ha l'innata capacità di godere di *un po'* di buona poesia: non fa parte del mio attuale proposito ricercare qui quanta o quanti gradi di capacità possono utilmente essere distinti. Certo, solo il lettore eccezionale giunge nel corso del tempo a classificare e a paragonare le sue esperienze, a osservare l'una alla luce dell'altra; e, moltiplicandosi le sue esperienze poetiche, a essere capace di capirle una per una in maniera più accurata. L'elenco del piacere si amplia fino a diventare valutazione, il che porta un'aggiunta di carattere più intellettuale all'originale intensità del sentimento. È un secondo stadio, nella nostra comprensione della poesia, nel quale non si individua o rifiuta più soltanto, ma si organizza. Possiamo persino parlare di un terzo stadio, uno stadio di riorganizzazione; uno stadio nel quale una persona già educata alla poesia si trova davanti a qualcosa che è nuovo per il suo tempo, e trova un nuovo modello di poesia che si struttura di conseguenza.

Questo modello, che formiamo nella nostra mente dalle nostre letture di poesie di cui abbiamo goduto, è una sorta di risposta, che ognuno formula personalmente, alla domanda "che cosa è la poesia?". Al primo stadio scopriamo che cosa è la poesia leggendola e godendo in parte di ciò che leggiamo; a uno stadio ulteriore la nostra percezione delle somiglianze e delle differenze fra ciò che leggiamo per la prima volta e ciò di cui abbiamo già goduto contribuisce al nostro piacere. Impariamo che cosa è la poesia - se mai lo impariamo - leggendola. Ma si potrebbe obiettare che non dovremmo essere capaci di riconoscere la poesia in particolare se non avessimo un'idea innata della poesia in generale. In ogni caso, la domanda "che cosa è la poesia?" sorge in modo del tutto naturale dalla esperienza che noi abbiamo delle poesie. Quindi, anche se possiamo ammettere che poche forme di attività intellettuale sembrano aver meno da mostrare di per se stesse, nel corso della storia, in forma di libri che vale la pena di leggere, di quanto non mostri la critica, sembrerebbe che la critica, come qualsiasi altra attività filosofica, sia inevitabile e non richieda giustificazione. Chiedere "che cos'è la poesia?" significa enunciare la funzione critica.

Immagino che a molte persone sia capitato di pensare che in certi periodi nei quali fu scritta grande poesia non vi era critica scritta; e che in certi periodi nei quali è stata scritta molta critica la qualità della poesia era inferiore. Ciò ha suggerito un'antitesi fra il critico e il creativo, fra età critiche e età creative; e si è a volte pensato che la critica fiorisca per lo più in tempi in cui manca vigore creativo. E con questo pregiudizio che alle

"età critiche" si è unito l'aggettivo "alessandrino". Alla base di questo pregiudizio stanno parecchie presunzioni grossolane che vanno sotto l'etichetta di "critica", compresa una confusione fra molte cose diverse, e fra opere di qualità molto differente. In queste conferenze uso il termine "critica" in un senso piuttosto stretto, come spero risulterà chiaro. Non desidero attenuare i difetti del gran numero di libri che vengono indicati con questo termine, o lusingare la pigra abitudine di sostituire a un attento studio dei testi l'assimilazione delle opinioni di altre persone. Se solo si scrivesse quando si ha qualcosa da dire, e non perché si vuole scrivere un libro o perché si occupa una posizione per cui ci si aspetta che si scriva un libro, la quantità di produzione critica non sarebbe del tutto sproporzionata in confronto all'esiguo numero di libri critici che vale la pena di leggere. Tuttavia, coloro che parlano della critica come fosse un'occupazione che denota decadenza e un sintomo, se non una causa, della impotenza creativa di un popolo, isolano le circostanze della letteratura dalle circostanze della vita, fino al limite della falsificazione. Mutamenti come quello che dal poema epico composto per essere recitato porta al poema epico composto per essere letto, o quelli che segnano la fine della ballata popolare, sono inseparabili dai mutamenti sociali su vasta scala, che sono sempre avvenuti e sempre avverranno. W.P. Ker, nel suo saggio *The Form of English Poetry*, notò che

L'arte del medioevo è generalmente corporativa e sociale; la scultura, per esempio, come la si vede nelle grandi cattedrali. Col Rinascimento le ragioni della poesia sono cambiate. Nel medioevo vi è una naturale somiglianza con la condizione greca; dopo, con il Rinascimento, vi è fra le nazioni moderne una riproduzione cosciente e intenzionale delle condizioni che prevalsero nella poesia di Roma. La poesia greca sotto molti aspetti è medioevale; la poesia latina del periodo aureo è rinascimentale, un'imitazione dei modelli derivati dalla Grecia, in circostanze molto differenti e con un differente rapporto fra il poeta e il suo pubblico.

Non che la poesia latina o quella moderna non siano sociali. Ma è vero... che la tendenza dell'arte moderna, poesia inclusa, è spesso contraria al gusto popolare del suo tempo; i poeti sono spesso lasciati a se stessi nella ricerca dei loro temi e nell'elaborazione dei loro modi di espressione in solitudine, con risultati spesso giudicati complicati e sgradevoli, e trascurabili quanto in genere si pensò che lo fosse il Sordella di Browning.

Ciò che vale per i grandi mutamenti nella forma della poesia ritengo valga anche per il mutamento da un'età precritica. Lo stesso vale anche per il mutamento da un'età prefilosofica a un'età filosofica; e non è possibile lamentarsi della critica senza prendere posizione contro la filosofia. Si può dire che lo sviluppo della critica è un sintomo dello sviluppo, o del mutamento, della poesia e lo sviluppo della poesia è esso stesso un sintomo di mutamenti sociali. Il momento importante perché la critica appaia sembra essere quello in cui la poesia cessa di essere espressione dello spirito di un intero popolo. Il dramma di Dryden, che fornisce l'occasione più

importante per i suoi scritti di critica, prende forma dal fatto che Dryden si rese conto dell'impossibilità ormai di scrivere alla maniera di Shakespeare; quella forma continua nelle tragedie di uno scrittore come Shirley (che è molto più aggiornato nelle sue commedie), dopo che lo spirito e la sensibilità dell'Inghilterra erano mutati. Ma Dryden non scriveva drammi per tutto il popolo; scriveva in una forma che non si era sviluppata da una tradizione popolare o da un'esigenza del popolo, una forma che doveva perciò venire accettata e diffusa in una società ristretta. Qualcosa di simile era stato tentato dai drammaturghi seneciani. Ma la parte di società cui poteva direttamente rivolgersi l'opera di Dryden, e quella dei commediografi della Restaurazione, era qualcosa di simile a un'aristocrazia intellettuale; quando il poeta si trova in un'età nella quale non c'è un'aristocrazia intellettuale, quando il potere è nelle mani di una classe così democratizzata che mentre rimane tale si pone come rappresentante dell'intera nazione; quando le uniche alternative sembrano essere il parlare a un cenacolo o fare un soliloquio, le difficoltà del poeta e la necessità della critica diventano maggiori. Nel saggio dal quale ho appena tratto una citazione Ker afferma:

Non c'è dubbio che nel XIX secolo i poeti sono lasciati a se stessi più di quanto non lo furono nel XVIII secolo e il risultato è inequivocabile nella loro forza e nella loro debolezza ... L'eroica indipendenza di Browning, e in verità tutta l'audace e inconsistente poesia del XIX secolo, è strettamente connessa alla critica e all'ecclettica cultura che vaga per il mondo in cerca di bellezza artistica ... I temi sono tratti da tutte le età e da tutti i paesi; i poeti sono studiosi e critici ecclettici, e sono giustificati come lo sono gli esploratori; sacrificano quello che gli esploratori sacrificano quando lasciano la loro casa natia... Non mi si fraintenda se osservo che le loro vittorie portano con sé un certo pericolo, se non per loro stessi, almeno per l'uso, per la tradizione della poesia.

I gradual mutamenti della funzione della poesia col mutare della società spero emergeranno in parte dopo che avremo considerato vari critici in quanto rappresentativi di varie generazioni. In trecento anni la critica è giunta a modificare i suoi assunti e i suoi scopi, e certamente continuerà a farlo. Vi sono parecchie forme che la critica può assumere: c'è sempre una larga parte di critica che è vecchia o di poco conto; ci sono sempre molti scrittori che non sono qualificati né dalla conoscenza del passato né dalla coscienza della sensibilità e dei problemi del presente. La nostra prima critica, sotto l'influenza di studi classici e di critici italiani, fece ampie supposizioni sulla natura e sulla funzione della letteratura. La poesia era un'arte decorativa, un'arte per la quale a volte venivano fatte asserzioni stravaganti, ma un'arte nella quale gli stessi principi sembravano valere per ogni civiltà e per ogni società; era un'arte profondamente condizionata dalla nascita di una nuova classe sociale, solo vagamente (nel caso migliore) connessa alla Chiesa, una classe autocosciente nel suo possesso dei misteri latini e greci. In Inghilterra la forza critica dovuta al

nuovo contrasto fra il latino e il vernacolo si trovò di fronte, nel XVI secolo, al giusto grado di resistenza. Come dire, per l'età che è rappresentata per noi da Spenser e Shakespeare, che le nuove forze stimolarono il genio nativo e non lo sopraffecero. Il proposito della mia seconda conferenza sarà quello di dare alla critica di questo periodo quanto le spetta e che non mi sembra abbia ricevuto. Nell'età seguente, la grande opera di Dryden nell'ambito della critica è che egli divenne cosciente nel momento giusto della necessità di confermare l'elemento nativo in letteratura. Dryden, nei suoi drammi, è più consapevolmente inglese di quanto lo furono i suoi predecessori; i suoi saggi sul dramma e sull'arte della traduzione sono studi consapevoli della natura del teatro e della lingua inglese; e persino il suo adattamento di Chaucer è un'affermazione della tradizione nativa piuttosto che, come invece a volte si è creduto, una divertente e patetica incapacità di apprezzare la bellezza del linguaggio e della metrica chauceriani. Laddove i critici elisabettiani, per la maggior parte, furono consci di qualcosa che doveva essere preso a prestito o adattato dall'esterno, Dryden fu conscio di qualcosa che doveva essere mantenuto in patria. Ma lungo tutto questo periodo, e per molto tempo ancora, un'idea rimase la stessa: quella relativa a quale fosse l'utilità della poesia. Qualsiasi lettore dell'*Apology for Poetry* di Sidney può vedere che i *misomousoi* contro i quali egli difende la poesia sono uomini di paglia, che egli è fiducioso di avere la simpatia del lettore e che non si pone mai seriamente le domande a che serve la poesia, che cosa opera, o se sia cosa piacevole. L'idea di Sidney è che la poesia da insieme piacere e istruzione, e che è un ornamento della vita sociale e un onore perla nazione.

Sono ben lontano dal dissentire da queste affermazioni, per quello che esse comportano; ciò che voglio dire è che per lungo tempo non furono mai poste in questione o modificate; che in quel tempo venne scritta della grande poesia e della critica che nei suoi assunti ha da offrire un insegnamento duraturo. Ritengo invero che in una età nella quale si è d'accordo sull'utilità della poesia è più probabile che si abbia, verso per verso, quel minuto e scrupoloso esame della felicità e dell'imperfezione che è notevolmente assente dalla critica del nostro tempo, una critica che sembra chiedere alla poesia non di essere ben scritta, ma di essere "rappresentativa della sua epoca". Mi auguro che si possa porre maggior attenzione alla correttezza dell'espressione, alla chiarezza o all'oscurità, alla precisione o all'inesattezza grammaticale, alla scelta delle parole giuste o inadatte, elevate o volgari, della nostra poesia: in breve, alla buona o alla cattiva educazione dei nostri poeti. Quel che qui voglio dire è che è avvenuto, si può dire verso la fine del XVIII secolo, un grande mutamento nell'atteggiamento nei confronti della poesia per quel che riguarda ciò che ci si attende da essa e ciò che le si chiede. Wordsworth e Coleridge non demoliscono semplicemente una tradizione avvilita si rivoltano contro un intero ordine sociale; e

incominciano a fare per la poesia delle rivendicazioni che raggiungono il loro massimo grado di esagerazione nella famosa frase di Shelley: "I poeti sono i legislatori non accreditati dell'umanità".

Antichi apologeti della poesia avevano detto la stessa cosa: Shelley (per prendere a prestito una felice frase di Bernard Shaw) fu il primo, in questa tradizione, dei poliziotti della Natura. Se Wordsworth pensava di essere impegnato solo in una riforma della lingua si sbagliava; egli era impegnato in una rivoluzione della lingua; e la sua stessa lingua era capace di altrettanto artificio, e di non maggior naturalezza, che quella di Pope, come capi Byron, e come Coleridge sottolineò onestamente. La decadenza della religione e il logorio delle istituzioni politiche lasciarono delle frontiere incerte che il poeta usurpò; e le annessioni del poeta vennero legittimate dal critico. Per lungo tempo il poeta è il sacerdote: credo vi siano ancora persone che immaginano di trarre alimento religioso da Browning o da Meredith. Ma lo stadio seguente è meglio esemplificato da Matthew Arnold era un uomo troppo moderato e ragionevole per sostenere che l'educazione religiosa è meglio impartita dalla poesia, ed egli stesso aveva ben poco da impartire. Ma scoperse una nuova formula: la poesia non è religione, ma è un suo sostituto importantissimo non un debole vino di porto che può prestarsi all'ipocrisia, ma caffè senza caffeina, tè senza tannino. La dottrina di Arnold fu ampliata, anche se un po' travestita, nella dottrina dell'"arte per l'arte".

Questo, credo, potrebbe sembrare il capovolgimento di una fede più semplice nutrita in tempi più antichi, nei quali il poeta era come un dentista, una persona con un lavoro ben preciso. Ma si trattava di una disperata ammissione di irresponsabilità. La poesia di ribellione e la poesia di rinuncia non sono dello stesso tipo. Nei nostri tempi ci siamo spostati, spinti da vari impulsi, verso nuove posizioni. Da un lato lo studio della psicologia ha portato gli uomini non solo a studiare attentamente la mente del poeta con una fiduciosa disinvoltura che ha condotto ad alcuni eccessi di fantasia e a una critica aberrante, ma anche a studiare attentamente la mente del lettore e il problema della "comunicazione"; parola, questa, che richiede forse di essere discussa. D'altro canto, lo studio della storia ci ha mostrato il rapporto sia della forma che del contenuto della poesia con le sue condizioni di luogo e di tempo. Il punto di vista psicologico e quello sociologico sono probabilmente quelli meglio propagandati dalla critica moderna; ma la quantità di modi in cui i problemi della critica vengono avvicinati non è mai stata così ampia e confusa. Non ci sono mai state così poche idee stabilite in merito a quel che la poesia è, o al perché essa prende vita, o a che cosa serve. La critica sembra essersi divisa in molti e differenti tipi.

Non ho fatto questa breve rassegna dell'evoluzione della critica con l'intento di giungere ad associare me stesso con una qualsiasi tendenza della critica moderna, e meno che mai con quella sociologica. Suggesto soltanto che si può imparare parecchio sulla critica e sulla poesia esaminando la storia della critica, non come puro catalogo di nozioni sulla poesia che si succedono

l'una all'altra, ma come un processo di adeguamento fra la poesia e il mondo nel quale e per il quale essa viene prodotta. Si può imparare qualcosa sulla poesia col semplice studio di ciò che la gente ha pensato in merito epoca dopo epoca; e senza giungere alla sciocca conclusione che non si può dire nulla se non che le idee cambiano. In secondo luogo, lo studio della critica, non come una serie di congetture fatte a caso, ma come riadattamento, può anche aiutarci a trarre alcune conclusioni riguardo a ciò che è stabile ed eterno nella poesia, e a ciò che è semplicemente l'espressione dello spirito di un'epoca; e scoprendo ciò che cambia, e come, e perché, si può giungere a capire cosa non cambia. Studiando attentamente i problemi di ciò che è sembrato importante a un'epoca o a un'altra, esaminando differenze e identità, possiamo in parte sperare di ridurre i nostri limiti e di liberarci da alcuni dei nostri pregiudizi. Citerò a questo punto due passi che avrò forse occasione di citare ancora. Il primo è tratto dalla prefazione *all'Annus Mirabilis* di Dryden:

La prima felicità dell'immaginazione del poeta è certo l'invenzione, o la scoperta del pensiero; la seconda è la fantasia, o la variazione che ne risulta, o la formulazione di quel pensiero, dal momento che il giudizio lo rappresenta al soggetto in modo adeguato; la terza è l'elocuzione, o arte di vestire e adornare quel pensiero, in quanto trovato e variato, in parole adatte, espressive e risonanti; la prontezza dell'immaginazione si vede nell'invenzione, la fertilità nella fantasia, e l'accuratezza nell'espressione.

Il secondo passo è tratto dalla *Biographia Literaria* di Coleridge:

*Ripetute meditazioni mi hanno innanzitutto portato a sospettare... che la Fantasia e l'Immaginazione fossero due facoltà distinte e molto diverse, invece di essere, secondo l'opinione dei più, due nomi con un unico significato o al massimo il grado più basso e quello più alto di una stessa unica facoltà. Ammetto che non è facile pensare a una traduzione del greco phantasia più appropriata del latino imaginatio; ma è anche vero che in tutte le società esiste un istinto di sviluppo, un certo senso positivo, di carattere collettivo e inconscio, che opera progressivamente in modo da togliere il valore di sinonimo a quelle parole che originariamente avevano lo stesso significato e che il confluire di dialetti sostituì alle lingue più omogenee, come il greco e il tedesco... Milton aveva una mente estremamente immaginativa, Cowley una mente molto fantasiosa.*²*

Il modo in cui l'espressione dei due poeti e critici è determinata dal loro rispettivo *background* appare del tutto evidente. Evidente è anche la più progredita disposizione spirituale di Coleridge: la sua grande

consapevolezza della filologia e quanto egli fosse consciamente determinato a far sì che certe parole significassero certe cose. Ma ciò che dobbiamo considerare è se abbiamo qui due teorie radicalmente opposte dell'Immaginazione poetica, o se le due teorie possono essere accostate, dopo esserci resi conto delle molte ragioni di diversità rintracciabili nel tempo che intercorre fra la generazione di Dryden e quella di Coleridge.

Può sembrare che gran parte di ciò che ho detto, se riesce ad avere una qualche importanza per valutare e capire la poesia, abbia ben poco a che fare con la sua composizione. Quando i critici sono anche poeti si può sospettare che abbiano formulato le loro affermazioni critiche in vista di una giustificazione della loro pratica poetica. Una critica come quella dei due passi citati è difficilmente destinata a formare lo stile di poeti più giovani; è piuttosto, nel migliore dei casi, un resoconto dell'esperienza che il poeta ha avuto della sua attività poetica, riferito nei termini del suo stesso modo di pensare. Lo spirito critico che opera *nella* poesia, lo sforzo critico che porta alla sua formazione, può sempre essere in anticipo sullo spirito critico che opera *sulla* poesia, sia essa la propria o quella di altri. Voglio insomma affermare che esiste una relazione significativa fra la miglior poesia e la miglior critica di una stessa epoca. L'età della critica è anche l'età della poesia critica. E quando dico che la poesia moderna è estremamente critica voglio dire che il poeta contemporaneo, che non è semplicemente una persona che compone versi graziosi, è costretto a porsi domande quali **"a che cosa serve la poesia?"**. Non solo domande come "che cosa scriverò?" ma piuttosto "come e a chi lo dirò?". Dobbiamo comunicare - se si tratta di comunicazione, giacché la parola può aver bisogno di essere discussa - un'esperienza che non è un'esperienza nel senso comune della parola, poiché può solo esistere nell'espressione di quell'esperienza che è formata di molte esperienze personali ordinate in modo tale da poter essere molto diverso da quello secondo cui si valuta la vita pratica. Se la poesia è una forma di "comunicazione", quel che deve essere comunicato è comunque la poesia stessa, e solo incidentalmente l'esperienza e il pensiero che vi sono inseriti. L'esistenza della poesia si colloca nello spazio fra l'autore e il lettore; ha una realtà che non è semplicemente la realtà di ciò che lo scrittore tenta di "esprimere", o la sua esperienza dello scriverla, o l'esperienza del lettore o dello scrittore in quanto lettore. Di conseguenza il problema di quel che una poesia "significa" è molto più difficile di quanto non sembri a prima vista. Se una mia poesia intitolata *Ash-Wednesday* avrà una seconda edizione, ho pensato di farla precedere dai versi di Byron tratti dal *Don Juan*:

Some have accused me of a strange design

Against the creed and morals of this land,

And trace it in this poem, every line.

I don't pretend that I quite understand

My own meaning when I would be very fine;

² Si può notare qui come altrove che l'affermazione contenuta nell'ultima frase può operare sulla mente del lettore una persuasione irrazionale. *Siamo d'accordo* sul fatto che Milton è un poeta molto più grande di Cowley, e di un tipo diverso e superiore. Quindi ammettiamo senza analisi che la differenza può essere formulata attraverso questa chiara antitesi, e accettiamo senza discussione la distinzione fra *immaginazione* e *fantasia* che Coleridge ha semplicemente imposto. Anche l'antitesi fra *estremamente* e *molto* è un elemento di persuasione.

But the fact that I have nothing planned

Except perhaps to be a moment merry...

C'è un profondo monito critico in questi versi. Ma una poesia non è quel che il poeta "ha progettato" o quel che il lettore immagina, né la sua "utilità" è del tutto limitata a quel che l'autore intendeva o a quel che la poesia opera per i lettori. Sebbene la quantità e la qualità del piacere che una qualsiasi opera d'arte ha offerto da quando è venuta alla luce non sia trascurabile, tuttavia non la giudichiamo mai da questo; e non chiediamo, dopo essere stati profondamente colpiti da un'architettura o da una musica: "Qual è stato il beneficio o il profitto che ho ricevuto dalla vista di questo tempio o dall'ascolto di questa musica?". In un certo senso il problema implicito nell'espressione "l'utilità della poesia" è un nonsenso. Ma il problema ha un altro significato. A parte la varietà di modi in cui i poeti hanno impiegato la loro arte, con maggiore o minore successo, col progetto di educare o persuadere, non c'è dubbio che un poeta desidera dare piacere, intrattenere o distrarre le persone; e normalmente dovrebbe essere felice di riuscire a capire quando il piacere o la distrazione sono goduti dal più ampio numero possibile di persone. Quando un poeta, con la scelta del suo stile o del suo argomento, restringe volontariamente il suo pubblico, si ha una situazione particolare che necessita di una spiegazione e di un chiarimento, ma dubito che questo accada. Una cosa è scrivere in uno stile che è già popolare, e un'altra sperare che gli scritti di qualcuno possano alla fine diventare popolari. Da un certo punto di vista, il poeta aspira alla condizione del comico da music hall. Incapace di cambiare ciò che ha da offrire per adattarlo al gusto dominante, se pure ce n'è uno, egli desidera una società fatta in modo tale che egli vi possa divenire popolare, e nella quale il suo talento sia impiegato nel miglior modo possibile. Di conseguenza è profondamente interessato all'utilità della poesia.

Le altre conferenze tratteranno le varie concezioni dell'utilità della poesia negli ultimi tre secoli come furono esemplificate dalla critica, e in special modo da quella elaborata dai poeti stessi.

- *Da T. S. Eliot, Opere 1904.1939 a cura di Roberto Senesi, (pp 1093-1112)*

NOTA SULLO SVILUPPO DEL GUSTO POETICO

Non sarà inopportuno, in relazione ad alcuni dei problemi accennati nel precedente capitolo, riassumere qui alcune osservazioni da me fatte altrove in merito allo sviluppo del gusto. Esse sono, spero, di una qualche importanza in relazione all'insegnamento della letteratura nelle scuole e nelle università.

Forse generalizzo in modo ingiustificato la mia storia personale, o d'altra parte dico quel che è già un luogo comune per gli insegnanti e gli psicologi, quando formulo l'ipotesi che la maggior parte dei bambini, fino ai dodici o quattordici anni circa, sono capaci di trarre un certo piacere dalla poesia; e che in età pubere, o attorno alla pubertà, la maggioranza di loro trova in essa ben poco vantaggio ulteriore, a che una piccola minoranza si trova a quell'età con un forte desiderio di poesia che è completamente diverso da qualsiasi piacere provato in precedenza. Non so se le bambine hanno in poesia gusti diversi da quelli dei ragazzi, ma le reazioni di questi ultimi credo siano abbastanza uniformi. *Horatius*, *The Burlai of Sir John Moore*, *Bannockburn*, la *Re-venge* di Tennyson, alcune ballate della frontiera scozzese: un'inclinazione per la poesia cruenta e marziale non deve essere scoraggiata più di quanto non lo siano i combattimenti con soldatini di piombo e cerbottane. L'unico piacere che ebbi da Shakespeare fu il piacere di essere lodato per averlo letto; se fossi stato un bambino di spirito più indipendente mi sarei rifiutato di leggerlo. Riconoscendo con quanta frequenza la memoria si inganna, mi sembra di ricordare che la mia predilezione infantile per quel tipo di poesia che piace ai bambini scomparve quando ebbi dodici anni, lasciandomi per circa due anni senza alcun tipo di interesse verso la poesia. Ricordo abbastanza chiaramente il momento in cui, all'incirca quattordicenne, mi capitò fra le mani una copia dell'*Ornar* di Fitzgerald, e il modo travolgente in cui fui introdotto a un nuovo mondo di emozioni di cui questo poema fu per me occasione. Fu come una conversione improvvisa: il mondo apparve diverso, dipinto di colori splendidi, deliziosi e dolorosi. Subito seguii il normale itinerario degli adolescenti con Byron, Shelley, Keats, Rossetti, Swinburne.

Presumo che questo sia continuato fino ai ventidue anni circa. Essendo un periodo di rapida assimilazione, la fine poteva non conoscere il principio, tanto diverso può diventare il gusto. Come il primo periodo della fanciullezza, questo è un periodo oltre il quale molte persone forse non vanno; cosicché il gusto per la poesia che esse mantengono più avanti nella vita è soltanto un ricordo sentimentale dei piaceri della giovinezza ed è probabilmente intrecciato a tutte le altre emozioni sentimentali viste in retrospettiva. E senza dubbio un periodo di intenso piacere; ma non dobbiamo confondere l'intensità dell'esperienza poetica nell'adolescenza con l'intensa esperienza della poesia. In quel periodo una poesia, o la poesia di un singolo poeta, invade la coscienza giovanile e ne prende per un certo tempo possesso completo. Non la vediamo mai realmente come qualcosa che ha un'esistenza al di fuori di noi stessi; in modo molto simile alle nostre esperienze amorose, non vediamo tanto la persona quanto piuttosto deduciamo l'esistenza di un qualche oggetto esterno che mette in movimento questi sentimenti nuovi e piacevoli nei quali siamo assorbiti. Il risultato è spesso un'eruzione di scribacchiamenti che possiamo chiamare

imitazione finché non siamo consci del significato della parola "imitazione". Non è una scelta deliberata di un poeta da imitare, ma è uno scrivere invasati da un poeta in modo quasi demoniaco.

Il terzo, maturo stadio del piacere della poesia si ha quando cessiamo di identificarci col poeta che stiamo leggendo; quando le nostre facoltà critiche restano sveglie; quando siamo coscienti di quel che un poeta può dare e di quel che non può dare. La poesia ha una sua esistenza propria, al di fuori di noi; era lì prima di noi, e continuerà a essere dopo di noi. E solo a questo stadio che il lettore è pronto per distinguere i gradi di grandezza poetica; prima di quello stadio ci si poteva solo aspettare che distinguesse fra il genuino e il falso; la capacità di stabilire questa distinzione deve sempre essere praticata prima delle altre. I poeti che frequentiamo nell'adolescenza non saranno posti in alcun ordine oggettivo di eccellenza, se non per i casi personali che li mettono in relazione con noi; ed è giusto. Non credo che sia possibile spiegare a degli scolari o anche a degli studenti universitari le differenze di valore dei poeti, e non credo sia cosa saggia il tentarlo. Non hanno ancora abbastanza esperienza della vita perché questo possa avere per loro molto significato. Capire *perché* Shakespeare, o Dante, o Sofocle, occupano il posto che occupano è qualcosa che avviene solo molto lentamente nel corso dell'esistenza. E il prudente tentativo di cogliere una poesia che non è naturalmente congeniale, e parte della quale non lo sarà mai, dovrebbe essere un'attività da persone molto mature; un'attività che ripaga ampiamente lo sforzo, ma che non si può consigliare a dei giovani senza cadere nel grave pericolo di indebolire la loro sensibilità verso la poesia e di confondere il genuino sviluppo del gusto con una falsa acquisizione di esso.

Dovrebbe essere chiaro che lo "sviluppo del gusto" è un'astrazione. Porsi come obiettivo la capacità di godere, e nel giusto e oggettivo ordine di merito, di tutta la buona poesia significa inseguire un fantasma, alla caccia del quale si dovrebbero lasciare coloro la cui ambizione è di essere "colti" o "istruiti", coloro per i quali l'arte è un articolo di lusso e la capacità di apprezzarla è una qualità. Poiché lo sviluppo del gusto genuino, fondato su un sentimento genuino, non è separabile dallo sviluppo della personalità e del carattere.* Il gusto genuino è sempre un gusto imperfetto, ma siamo tutti imperfetti, in verità; e la persona il cui gusto poetico non porta il marchio della sua particolare personalità, per cui risultino differenze fra quello che piace a lui e quello che piace a noi, e anche somiglianze, e differenze relative al modo in cui ci piacciono le stesse cose, è con tutta probabilità una persona ben poco interessante con la quale discutere di poesia. Possiamo persino dire che avere miglior "gusto" poetico di quanto non spetti alla propria condizione di sviluppo significa non "gustare" nulla. Il gusto poetico di una persona non può essere separato dai suoi interessi e dalle sue passioni; li condiziona e ne è condizionato, e deve essere limitato come è limitata l'individualità della persona.

Queste osservazioni introducono realmente un problema ampio e difficile: se si debba tentare di insegnare agli studenti a valutare la letteratura inglese; e con quali limitazioni l'insegnamento della letteratura inglese può correttamente essere incluso, se mai lo può essere, in un curriculum universitario.

* Nel fare questa affermazione mi rifiuto di scivolare in una discussione delle definizioni di "personalità" e di "carattere".