

PAOLO BUGLIANI

LA MANO DEL SAGGISTA

W. H. Auden tra saggio e poesia

ABSTRACT: This essay aims at analysing three longer poems by W. H. Auden from the 1940s (“Letter to Lord Byron”, “New Year Letter” and “The Sea and the Mirror”), in which the author manages to articulate his personal reflections about some quite complex theoretical issues, mainly that of the mimetic rapport between Art and World, borrowing the form of the literary epistle (“Letter to Lord Byron”, “New Year Letter”) or creating a very peculiar hybrid of drama and poetry (“The Sea and The Mirror”). The paper’s goal will be to highlight Auden’s ability to coalesce creation and critique, a remarkable end that the poet pursued through a subtle process of “essayification” of his poetry.

KEYWORDS: W. H. Auden, Essay, Poetry, “Letter to Lord Byron,” “New Year Letter,” *The Sea and The Mirror*

Il saggista poeta

Nella sua incondizionata lode della poesia di Auden, Alfonso Berardinelli isola una caratteristica fondamentale di questa figura letteraria la quale, (non solo) secondo lui, meriterebbe una più diffusa e rigorosa disamina critica in Italia. Questo tratto distintivo, esposto in maniera tanto immediata da tradire immediatamente l’affinità tra i due, non è altro che una profonda mancanza di essenzialità poetica, derivante da una superfetazione metaforica delle sue poesie, da un ammasso semiotico e da un intreccio di livelli di senso, che comporta l’impossibilità, al momento del giudizio critico, di esaurirne in poche righe il fascinoso polimorfismo:

Auden è stato un poeta prolifico non semplicemente nel senso che ha scritto molto e che ha pubblicato molti libri, ma anche in un senso meno esteriore e quantitative. C’è infatti in ognuna delle sue poesie un’energia fluente che tende più alla dilatazione, all’accumulo, alla crescita, alla variazione esplicativa e alla ramificazione incontrollata delle immagini che alla densità concentrata. Auden è un poeta loquace, eloquente, diffuso, analitico. (Berardinelli 2007, 139)

Proprio una qualità accumulativa sorregge la descrizione dell'io poetico che inaugura la sezione "People and Places" di *Another Time* (1940), componimento che nei *Collected Poems* del 1973 prenderà, assieme a correzioni e modifiche, anche il titolo di "As He Is"¹. Questa misteriosa terza persona, oltre che ristagnare in una nube di voluta indeterminatezza che ne accresce la vividezza enunciativa, è legittimamente equiparabile ad un archetipo dell'essere umano, che emerge dal vuoto "così come è" per andarsi a posizionare nell'indefinibile: egli è sciame di caratteri mischiati e fusi, cuciti assieme in un profilo singolare da un qualche processo misterioso ed esoterico.

Prima di interrogarsi sul significato di uno in particolare di tali appellativi è utile pensare a quale effetto la presenza ravvicinata di così tanti qualificatori provochi sul lettore. La strategia retorica che sta alla base di questa presentazione è quella dell'aggiunzione, che, canonicamente, si distingue in ripetizione o accumulazione. "As He Is" si regge sull'epiteto, pratica di accumulazione subordinante, che collega un nome ad elementi da esso dipendenti, i qualificatori. In realtà, vista l'immaterialità del soggetto, e vista la forte connotazione nominale dei qualificatori (in particolare "Brothered-One" e "Not-Alone") l'accumulazione assomiglia più da vicino ad un'enumerazione coordinante, che permette al lettore di cogliere simultaneamente un insieme nelle sue parti e alla elencazione di queste (Garavelli 2003, 218). Accumulare caratteri, oltre che condividere lo stesso spirito strutturale dello *stream of consciousness*, significa sottomettersi all'istanza retorica di cataloghi, catene di epiteti, endiadi, zeugmi, enallagi e ipallagi, brutalmente rubricabile come soquadro attributivo. L'io che egli mette in scena è un'entità nominativa, e l'elenco di qualificatori arriva ad assomigliare ad un catalogo omerico di personaggi distinti, una summa di caratteri minimali, che solo alla fine si riconoscono in un'individualità unitaria. L'etichetta più peculiare, dalla quale si intende far partire la riflessione di queste pagine, si palesa quasi immediatamente, ed è quella di *saggista*:

Beneath the hot incurious sun,
 Past stronger beasts and fairer
 He picks his way, a living gun,
 With gun and lens and bible,
 A militant enquirer,
 The friend, the rash, the enemy,
 The *essayist*, the able,
 Able at times to cry. (Auden 2013, 14)²

¹ Un altro titolo, apposto nel 1958, era "Able At Times To Cry".

² La citazione proviene dalla versione bilingue di *Another Time* (2013 Adelphi a cura di Nicola Gardini) in quanto tale edizione riporta il testo non emendato in alcuni dei suoi qualificatori più significativi. Per

Se la prima *carmenum persona* è un saggista, è naturale pensare che Auden volesse elevare l'animo saggistico a condizione essenziale dell'uomo moderno di cui, dopotutto, egli si fece cantore. Per di più, il fatto che Auden sia stato definito “the first poet writing in English who felt at home in the twentieth century” (Mendelson 1979, ix), corrobora ulteriormente la rilevanza di tale processo di ‘saggificazione’. Questa elevazione della natura saggistica sembra, però, cozzare con una delle più note affermazioni critiche di Auden, con cui egli sembra voler consegnare un'immagine di sé ai suoi lettori quale poeta molto prevenuto rispetto all'intrinseco valore della scrittura per saggi, che viene presentata come subordinata e dettata da contingenze non già esistenziali, ma di sussistenza:

I have never written a line of criticism except in response to a demand by others for a lecture, an introduction, a review etc.; though I hope that some love went into their writing, I wrote them because I needed the money. (Auden 2012, 1)³

Affermare che si scrivono saggi, in ultima analisi, solo per finanziare l'attività poetica, è per lo meno provocatorio, e deve essere letto come arguzia discorsiva dettata da uno spirito di *understatement* che utilizza ironicamente tali *agudezas*: per Auden, senza dubbio, lo scrivere saggi era, seppure montaliano ‘secondo mestiere’, comunque un terreno di prova imprescindibile per testare la propria adeguatezza a fronteggiare con abilità critica quella età dell'ansia per cui divenne giustamente famoso:

Despite his comments on the matter, in the many book reviews that Auden himself wrote, there is little sign that this work is being done mainly out of a sense of duty to his bank manager: on the contrary, he seems to be absorbed by whatever is set before him, and he creates the cumulative sense that all the reading and reviewing, drawing on literature, science, philosophy, history, theology, music and anything else that catches his interest [...], are being absorbed in a larger project – one which may be called simply *Auden*. (O'Brien 2013, 329)

Ciononostante, questo progetto umanistico (nel senso edulcorato di ‘incentrato su un essere umano ben distinto’) passava quindi attraverso un saggismo peculiare, che si

una questione di coerenza con una tesi sulla produzione Audeniana che è limitata agli anni Quaranta, non si è visto adatto rifarsi a modifiche degli anni Sessanta. Ciononostante i poemi lunghi oggetto di questa lettura saggistica di Auden, sono citati dall'edizione dei *Collected Poems*, non avendo subito processo di modificazione così vistosa come invece toccò in sorte agli altri componimenti.

³ È molto interessante confrontare a questo proposito l'introduzione che Philip Larkin fece ai suoi scritti di stampo critico, cui attribuì, molto significativamente, il titolo di *Required Writing*: “Although I rarely accepted a literary assignment without a sinking of the heart, nor finished it without an inordinate sense of relief, to undertake such commissions no doubt exercised part of my mind that would otherwise have remained dormant, and to this extent they probably did no harm” (Larkin 1983: 12).

rapportava alle forme poetiche tradizionali in una dialettica complessa e affascinante da cui emerge un nuovo *modus poetandi* che non poteva accontentarsi di una meccanica ripetizione delle forme. Per Auden, il saggio, così come lo tramandava il padre del genere, Michel de Montaigne, non poteva che portare con sé un umanistico recupero della dimensione individuale, che è il nuovo fulcro della facoltà di giudizio. L'individuo particolare entra prepotentemente in scena, dimostrandosi un cardine essenziale di qualsiasi tipo di giudizio. Il modello di saggismo proposto da Montaigne, che in molte occasioni volentieri descrive la sua propria impresa letteraria (Klaus 1991, 1), è quello di una prosa discreta, ma che può ergersi a latore della natura umana nel suo complesso:

Je propose une vie basse et sans lustre, c'est tout un. On attache aussi bien toute la philosophie morale à une vie populaire et privée que à une vie de plus riche estoffe: chaque homme porte la forme entiere de l'humaine condition. Les auteurs se communiquent au peuple par quelque marque particuliere et estrangere; moy le premier par mon estre universel, comme Michel de Montaigne, non comme grammairien ou poete ou jurisconsulte. Si le monde se plaint de quoy je parle trop de moy, je me plains de quoy il ne pense seulement pas à soy. Mais est-ce raison que, si particulier en usage, je pretende me rendre public en cognoissance? (Montaigne 1978, 804)

Tra Auden e Montaigne esisteva senza dubbio un legame a doppia mandata, e altrettanto indubbio è che gli *Essais* abbiano fornito un modello essenziale per la postura ideologica del poeta, sebbene sia un altro saggista (filosofo) che più frequentemente viene associato dell'estetica audeniana, tale Søren Kierkegaard, certamente per la più palese vena religiosa del suo pensiero. Ma le eco kierkegaardiane non devono sopprimere la filiazione montaigniana, che è testimoniata pure da un mirabile sonetto del 1940, che serve a confermare ulteriormente quanto il modello di uomo (e di descrizione dell'uomo stesso) desumibile dall'esempio degli *Essais* sia entrato nell'amalgama ideologico da cui Auden trasse la propria *Weltanschauung*⁴:

Outside his library window he could see
A gentle landscape terrified of grammar
Cities where lisping was compulsory,
And provinces where it was death to stammer

⁴ L'autenticità del lascito di Montaigne alla poesia di Auden è chiara anche dall'entrata in scena del bordolese nella *New Year Letter*, che ne fa il propugnatore di un Dubbio che è base e essenza di ogni coscienza moderna: "Out of the noise and horror, the / Opinions of artillery, / The barracks chatter and the yell / Of charging cavalry, the smell / Of poor opponents roasting, out / Of Luther's faith and Montaigne's doubt, / The epidemic of translations, / The Councils of navigations, / The confiscations and the suits, / The scholar's scurrilous disputes / Over the freedom of the Will / And right of Princes to do ill, / Emerged a new *Anthropos*, an / Empiric Economic Man, / The urban, prudent, and inventive, / Profit his rational incentive / And Work his whole *exercitus*, / The individual let loose / To guard himself, at liberty / To starve or be forgotten, free / To feel in splendid isolation / Or drive himself about creation / In a closed cab of Occupation". (Auden 1994, 230)

The hefty sprawled, too tired to care: it took
 This donnish undersexed conservative
 To start a revolution and to give
 The Flesh its weapons to defeat the Book.

When devils drive the reasonable wild,
 They strip their adult century so bare,
 Love must be re-grown from the sensual child,

To doubt becomes a way of definition,
 Even belles lettres legitimate a prayer,
 And laziness a movement of contrition. (Auden 1994, 301-302)

Montaigne guarda dalla sua *ivory tower* un mondo irrazionale, dove i difetti di pronuncia o diventano legge, o si rischia la vita per un balbettio⁵. Il dominio di queste voci dissonanti e difformi, però, è un peana alle idiosincrasie, una celebrazione di quella Carne, polpa concreta senza cui la descrizione dell'*humaine condition* non avrebbe luogo⁶, della materialità dell'esistenza che fluisce così spontaneamente nei suoi *Essais* e da essi trasuda con così splendida naturalezza. La "Carne" è quella del giureconsulto in pensione che vorrebbe descriversi "tutto nudo", per fornire un ritratto sincero ai famigliari che l'hanno perso. La chiusa del sonetto evoca con forza icastica quella pratica religiosa (così rousseauiana da essere immediatamente collegata, prima che alla fede, alla letteratura autobiografica) che la protestante Inghilterra aveva ben volentieri lasciato in eredità esclusiva alla pia Irlanda: l'*Act of Contrition*, in cui un fedele espone gli interstizi più reconditi e oscuri del proprio io ad una voce muta che poi, per forza di cose, lo giudicherà. Proprio come la *Preface au Lecteur*, in cui la nudità viene vista come metodo autenticante i pensieri miscellanei: l'io deve apparire, deve emergere, sgorgare dalla pagina in maniera non troppo manifesta, ma pure cospicua.

⁵ Un commento del sonetto vede Montaigne come l'esiliato che semina il terrore in uno scenario idillico. Seppure Montaigne sia, come sostenuto nell'analisi, in favore netto della vittoria della Carne sul libro, in questa sede lo si vuole interpretare come ennesima incarnazione della dicotomia, e in questo caso in senso costruttivo, essendo egli una delle prime valvole di sfogo di tale rapporto conflittuale. L'analisi è condivisibile quando invece afferma che "Both intellect and religion fall victim to excess of isolation, when this exile leads to a failure to communicate with one's environment" (Emig 2000, 134).

⁶ È dopotutto sul proprio "cul" che l'essere umano Montaigne porta a conclusione il percorso dei suoi *Essais*.

Il poeta critico

Quindi, per un poeta che voglia fare critica, parrebbe istintivo pensare al *medium* saggistico. Eppure, la scrittura in versi è difficilmente accantonabile al momento di produrre giudizi sulla letteratura prodotta da altri: il rapporto di Auden con la critica è perciò un cammino che non può prescindere dalla produzione creativa (Buffoni 2007, 102). In molti punti di *The Dyer's Hand* – raccolta, questa, di saggi propriamente detti – Auden tratteggia il profilo del buon critico: quello che idealmente egli avrebbe voluto giudicasse la sua opera. E seguendo lo spirito di umile circostanzialità che sempre lo distinse, Auden diede consigli molto precisi: il buon critico doveva essere, secondo lui, pure un bravo poeta:

Whatever his defects, a poet at least thinks a poem more important than anything which can be said about it, he would rather it were good than bad, the least thing he wants is that it should be like one of its own, and his experience as maker should have taught him to recognize quickly whatever a critical question is important, unimportant but real, unreal because unanswerable, or just absurd (Auden 2012, 39-40)

Auden propone, più che un manifesto di critica letteraria, un manifesto di poetica, sempre prefissando le sue osservazioni con cautele (come ad esempio quando fa riferimento alla *Primary e Secondary Imagination* coleridgeana) di questo tipo:

Knowing all this, and knowing that you know it, I shall now proceed to make some general statements of my own. I hope that they are not nonsense, but I cannot be sure. At least, even as emotive noises, I find them useful to me. The only verifiable facts that I can offer are these. (Auden 2012, 43)

L'Auden critico, quindi, non si erge mai su un trono di onniscienza teoretica, neppure nel 1953, quando la sua carriera creativa senza dubbio glielo permetterebbe. Egli fa proprio un atteggiamento che ancora una volta è montaigniano: “Que sçay-je?” (Montaigne 1978, 527), lo stesso dubbio ontologico che autorizzerà la collocazione di Montaigne assieme a Lutero, come uno dei padri dell’“Empiric Economic Man” (Auden 1994, 230) nella *New Year Letter*. Quindi Montaigne fornisce un *modus intelligendi* piuttosto che una forma letteraria da imitare. Lo spirito saggistico (Obaldia 1995, 23⁷),

⁷ “Everything about the essay contributes to looking at it – or for it – in other genres, which turns evanescence and obsolescence into its very substance. Ultimately, this must be because the essayistic supplements something which is already present in the genres in relation to which it is defined”. O ancora “The essayistic elements contained in such works as these are not parasitical or excisable parts; they represent compositional features wholly essential to the author’s aesthetic vision. Very often, the essay operates *inside* works of fiction in a conflictual manner that may be read, as in Hawthorne, Melville, or Kundera, as an analogue of other contentions (thematic, psychological, ideological) within the story” (Atwan 1995, 6)

che trascende le frontiere testuali per divenire quasi una disposizione euristica, trasforma il saggista in un'entità di frontiera, che può a buon diritto essere rintracciato alle spalle di qualsiasi tipologia di scrittore creativo:

Il saggista si muove di solito con agio in una zona di difficile trattamento tra letteratura e filosofia, con una scrittura immaginosa che si tende per altro entro una nervatura intellettuale di affluenti intenzioni intellettuali, ed esprime pensieri allo stato di proposta [...] suggestioni vive ed efficaci di inquietudini ideali, argute e libere opinioni da provare, idee non sistematiche nel senso che non fruiscono della garanzia di un sistema compiuto e definitivo, ma promosse spesso da motivi etici, sociali, di alta pedagogia, anche estetici. (Anceschi 1966, 24)

Lo spirito del saggio, genere definito magistralmente da Adorno come essenzialmente eretico (Adorno 1979, 30), diventa il valore aggiunto per una critica letteraria che Auden vuole portar fuori dai luoghi canonici in cui tradizionalmente essa esprimeva i frutti del suo lavoro intellettuale. Auden, in altre parole, vuole presentare ai propri lettori i frutti dei suoi *intellectual musings* non solo sotto forma di saggi critici, o monografie (che pure produsse in quantità assai considerevole), ma incarnando quello che George Steiner etichetterà da lì a qualche decennio esecutore particolare categoria di interprete che “acts out the material before him so as to give it intelligible life” (Steiner 2010, 7). Auden quindi, essendo un abile poeta che intende essere anche un buon critico, non può accontentarsi della forma che Montaigne aveva lasciato in eredità ai posteri, *lato sensu*, la prosa: egli, da buon esecutore steineriano, vuole fare critica creando. Questo processo è messo in pratica magistralmente dall'Auden esecutore della *Tempesta* di Shakespeare, nel suo *The Sea and the Mirror*, ibrido di verso e prosa, lirica e frammento, tra “liricizzazione” e “saggificazione” dell'originale, vuole essere null'altro che un'espressione impeccabile di quella mescolanza di spirito creativo e critico cui Steiner non sa trovare un nome, ma che sintetizza quale sostanziale traduzione che espone il giudizio di valore tramite una rimodulazione della materia grezza che dopo l'atto critico diviene opera creativa che si sdogana dalla contingenza del giudizio fatto da colui che non è addentro ai misteri della creazione:

The readings, the interpretations, the critical judgements of art, literature and music, from within art, literature and music are of a penetrative authority rarely equalled by those offered from outside, by those propounded by the non-creator, this is to say the reviewer, the critic, the academic. (Steiner 2010, 13)

È assai difficile non scorgere dietro a queste posizioni la mano di Oscar Wilde, geniale tintore-saggista che al crepuscolo dell'Ottocento aveva prodotto quello che è il testo imprescindibile per qualsiasi riflessione dei rapporti tra Creazione e Critica, *The Critic as Artist*. In esso Gilbert, virgiliano accompagnatore del più sopito intelletto di Ernest nei meandri della riflessione critica, afferma con una lucidità sconcertante ciò che istintivamente tutti sanno, a sua detta, ossia che “there has never been a creative age that

has not been critical also. For it is the critical faculty that invents fresh forms. The tendency of art is to repeat itself” (Wilde 1905, 123). La grande sfida della critica, ossia il plasmare forme nuove per la produzione creativa, non può prescindere da un dato primario fondamentale, ossia, l'impressione:

It has been said [...] that the proper aim of Criticism is to see the object as in itself it really is. But this is a very serious error, and takes no cognizance of Criticism's most perfect form, which is in its essence purely subjective, and seeks to reveal its own secret and not the secret of another. For the highest Criticism deals with art not as expressive but as impressive purely. (Wilde 1905, 139-140)

Una legittimazione delle impressioni di quello spirito critico che ha fatto propria la legge più intima del saggio, che sempre secondo Adorno e la sua visione di “metodica ametodicità” (Adorno 1978, 17), il mettere in discussione discutendo, il contrastare i dogmi preconcepi opponendo alla freddezza del sistema oggettivo la carica vitale di una visione soggettiva e parziale. Peana alle impressioni che mostra, a ragione, quanto Auden sia in realtà figlio di un'epoca profondamente diversa da quella del Modernismo, che in Eliot trovava il più lucido e spietato boia della vena idiosincratca della critica, in un saggio perentoriamente (e minacciosamente) intitolato “The Perfect Critic”:

He, if anyone, would be said to expose a sensitive and cultivated mind – cultivated, that is, by the accumulation of a considerable variety of impressions from all the arts and several languages – before an ‘object’: and his criticism, if anyone's would be said to exhibit to us, like the plate, the faithful record of the impressions, more numerous or more refined than our own, upon a mind more sensitive than our own. A record, we observe, which is also an interpretation, a translation; for it must itself impose impressions upon us, and these impressions are as much created as transmitted by the criticism. (Eliot 1997, 2-3)

Le impressioni di Auden, così cariche di vitalismo, di idiosincrasie e di *vis polemica*, seppero imboccare molte strade, tutte fondate su un comune spirito di scettico antidogmatismo e tutte colorate da tinte intimistiche e quasi confessionali. Se il guscio esterno molto spesso prendeva la forma del verso, sicuramente Montaigne non si sarebbe affatto offeso, in quanto lo spirito che animava tante di queste sortite non mutava da quello che lui stesso aveva mostrato al tramonto del Cinquecento, e che era stato efficacemente riconfigurato da Musil come un *Diktat* intellettuale che da forma testuale era divenuto un'epistemologia eudemonistica della modernità:

L'interpretazione della parola “saggio” come tentativo allude solo vagamente al suo modello principale, quello letterario: un saggio infatti non è l'espressione provvisoria e secondaria di una convinzione che, a una migliore occasione, potrebbe essere elevata a verità, ma altrettanto facilmente riconosciuta come errore [...]; un saggio è invece la forma unica e immutabile che la vita interiore di un uomo assume in un pensiero decisivo. Nulla gli è più estraneo del carattere irresponsabile e approssimativo delle idee che viene chiamato soggettivo, ma neppure “vero e falso”, “intelligente e sciocco” sono concetti applicabili a tali pensieri, i quali però sottostanno a leggi non meno rigorose di quanto appaiano delicate e inesprimibili. (Musil 1998, 348)

Il neo mostrato a Lord Byron

Sono in particolare alcune poesie degli anni Quaranta che attirano maggiormente l'attenzione in tal senso, configurandosi come punti di contatto tra istanze critiche e creative, tra saggio e lirica, tra osservazione e declamazione. Potrebbero, per comodità, essere etichettati come "poemi saggistici", poiché in essi l'elemento mutuato dal saggio rimane evidente a livello profondo: la loro forma, infatti, non lascerebbe trapelare alcuna istanza critica, tanto è perfettamente costruita seguendo rigide regole metriche e versificatorie.

Il primo esempio di commistione è da rintracciarsi in quello che è essenzialmente il documento di riconoscimento dell'Auden poeta, quella che tra le *Letters From Iceland* (1937), sue e di Louis MacNiece, è quella che più assomiglia alla trasposizione in versi di un *Künstlerroman*, la "Letter to Lord Byron". Questa missiva in versi di argomento poetico, alla cui base soggiace l'intento di portare avanti una prima riflessione sui meccanismi della creazione poetica, e nello specifico del cammino di formazione del giovane poeta. La "Letter to Lord Byron", se da una parte si inserisce quindi entro una tradizione consolidata, avviata da Orazio con la sua *Epistula ad Pisonem*, dall'altra è sintomo di un'insoddisfazione per le forme metriche canoniche, e della conseguente ricerca di un mezzo di espressione personale. Auden si inserisce, *sui generis*, in una fase estrema dello sperimentalismo formale modernista, seppure eleggendo a meta non il sovvertimento rivoluzionario, ma una sapiente arte di raccomodamento delle forme. Anziché dissolte in atomistiche rovine poco praticabili, le forme tradizionali sono per Auden oggetti da (ri)modellare, a cui la sua sapiente maestria di artefice doveva conferire un'elasticità tale da far accogliere entro i confini, tradizionalmente così angusti, le istanze più disparate; autobiografia, critica, odeporica, nulla sembra fuori posto dopo la sapiente azione del poeta:

Every exciting letter has enclosures,
And so shall this – a bunch of photographs,
Some out of focus, some with wrong exposures,
Press cuttings, gossip, maps, statistics, graphs;
I don't intend to do the thing by halves.
I'm going to be very up to date indeed.
It is a collage that you're going to read.

I want a form that's large enough to swim in,
And talk on any subject that I choose,
From natural scenery to men and women,
Myself, the arts, the European news:
And since she's on a holiday, my Muse
Is out to please, find everything delightful

And only now and then be mildly spiteful (Auden 1994, 84)

Auden vuole sfruttare al massimo le possibilità dell'epistolografia, ossia la vena di immediata e irriflessa condivisione del privato: ciononostante, il guscio esterno dell'epistola poetica è una trapunta di *rhyme royal*, che lo mette in dialogo direttamente con Geoffrey Chaucer, padre della letteratura inglese. Il nitore formale conferito dalla *rhyme royal* fa da contrappunto alla tempestosa congerie di contenuti eterogenei che la "Letter" veicola. La strada dell'epistola in versi di argomento critico era stata aperta da Alexander Pope, autore di meravigliosi componimenti cui il poeta augusteo diede, molto significativamente, il titolo di "Essays". Dall'*Essay on Criticism* del 1711, fino all'*Essay on Man* del 1734, passando per i *Moral Essays* degli anni 1731-35 (originariamente furono pubblicati come *Epistles*) Pope fece propria la necessità, che per certi versi è proprio quella che Auden esprimeva nella sua personale confidenza a Byron, di trovare un mezzo espressivo capace di veicolare contenuti che non erano precipuamente confessionali o lirici, ma primariamente ideologici. Sebbene elogiato unicamente per la sua abilità versificatori, Pope, intitolando Saggi i propri componimenti, fece propria una tradizione variegata e multiforme, che in Inghilterra aveva prodotto, oltre ai canonici *Essays* baconiani, anche i *Caratteri* di John Earle, le riflessioni sulla malinconia di Robert Burton, e sul calare del Seicento, forse il più famoso degli *Essays*, quello cioè, *Concerning Human Understanding*⁸.

Il richiamo al metro chauceriano mediato dall'esperienza di Pope permette di scorgere l'atteggiamento che Auden intende mantenere nei confronti della tradizione: la scelta di Byron è in effetti, per ammissione stessa dell'io poetico, decisione impulsiva, dettata dalla semplice contingenza dell'aver apprezzato il *Don Juan* durante il viaggio in nave verso Reikiavik. Byron diventa il destinatario solamente, quindi, per il formato tascabile della sua opera: assieme a Jane Austen, era il compagno delle dimensioni giuste per un'avventura tra i ghiacci. Certo, se così stessero veramente le cose, l'insulto a Byron sarebbe irreparabile: in realtà il più romantico tra i poeti romantici, icona stessa del suo tempo, era il destinatario perfetto per cominciare quel lungo cammino critico che porterà a *The Enchafèd Flood*, riflessione monografica che Auden diede alle stampe nel 1946 dopo un ciclo di lezioni, tenute l'anno precedente, alla Virginia University. Chiamare in causa Byron e il Romanticismo implicava pure mettere in primo piano quello che del

⁸ Byron, per di più, era stato autore, ai suoi esordi, della satira *English Bards and Scotch Reviewers*, dove al fine immediato di ridicolizzare l'*élite* letteraria, si mescola, esattamente come accade per l'Auden che si rivolge a Byron, seppure con toni per nulla caustici, la pulsione critica a quella intimistica: ossia, criticando causticamente la miopia di coloro che si arrogano il diritto di scegliere un canone, Lord Byron metteva a parte i suoi lettori anche del suo personale cammino letterario, presentandosi come alternativa alla stagnazione della letteratura.

movimento era la più canonica e antologizzata delle preoccupazioni teoretiche: l'ispirazione, il genio, il mistero della creazione poetica.

Auden sottoscriverà una versione più mitigata della mistica ispirazione romantica, senza il *côté* di misteriosa elezione che vede il poeta come demiurgo poetico (che era stata la base di tanta letteratura surrealista), sposando un ideale di poeta come quasi un giardiniere, che deve curare la pianta della creazione con un sapiente *labor limae* (Auden 1986, 310). Questa immagine, che sembra attingere direttamente alla famosa prefazione all'edizione americana di *Mrs Dalloway* del 1928, per cui i "books are flowers or fruit stuck here and there on a tree which has its roots deep down in the earth of our earliest life, or our first experience" (Woolf 1986, 549), ma in realtà è forse Keats, con il suo meno idiosincratico assioma descritto a John Taylor nel febbraio del 1818 a fornire la migliore analogia con il processo creativo audeniano ("Another axiom: -That if poetry comes not as naturally as the leaves of a tree, it had better not come at all"; Keats 2009, 66).

Woolf, comunque, fornisce una suggestiva chiave di lettura della metafora botanica: il parlar di sé è indubbiamente una caratteristica fondamentale del poeta critico, che segue con precisione la prerogativa montaigniana di arrogarsi il diritto all'*autoprotrait* saggistico in virtù della capacità del singolo di farsi carico de "la forme entiere de l'humaine condition" (Montaigne 1978, 805). In ossequio a questa esposizione dell'io, Auden propone un'*autoprotrait* molto peculiare, che prende la forma di una magnifica dichiarazione delle generalità "da passaporto", lapidaria e quasi brutale: ed è proprio la fedeltà somatica a stupire il lettore nella conclusione della lettera, in quanto Auden, se fino ad allora aveva volutamente messo Byron a parte un poco della sua impresa (soddisfacendo così l'istanza odeporica), e della sua personale *Weltanschauung* letteraria, adesso si pone come esemplare privilegiato del suo tempo, autorizzato ad indulgere in una descrizione diretta di sé proprio in virtù di una possibile traducibilità per le generazioni future:

A child may ask when our strange epoch passes,
During a history lesson, "Please, sir, what's
An intellectual of the middle classes?
Is he a maker of ceramic pots
Or does he choose his king by drawing lots?"
What follows now may set him on the rail,
A plain, perhaps a cautionary, tale.

My passport says I'm five feet and eleven,
With hazel eyes and fair (it's tow-like) hair,
That I was born in York in 1907,
With no distinctive markings anywhere.
Which isn't quite correct. Conspicuous there
On my right cheek appears a large brown mole;
I think I don't dislike it on the whole (Auden 1994, 105)

Auden maschera la sua presentazione ponendola come esemplare per gli studenti di storia, autorizza l'autoscatto in virtù di un bilanciamento tra Vita e Arte che trova nel soggetto monologante la sua incarnazione più affidabile. Allo stesso modo, molti decenni più tardi, un infervorato ammiratore russo del poeta si interroga proprio della fascinazione che una foto segnaletica del poeta suscitava in lui, portando alla mente le stesse riflessioni che in tempi moderni la figura di Auden ha provocato nell'opera di Alan Bennett (*The Habit of Art*, 2009), ossia il sottile legame tra autore, opera e mondo:

Strane cose, le facce dei poeti. In teoria, l'aspetto di uno scrittore non dovrebbe avere la minima importanza per i suoi lettori: il leggere non è un'attività narcisistica, e nemmeno lo scrivere; ma nel momento in cui si conosce e si apprezza una quantità sufficiente di versi di un certo autore, comincia la curiosità e ci s'interroga sulla sua apparenza fisica. Tutto questo, presumibilmente, ha a che fare col sospetto che amare un'opera d'arte significhi riconoscere la verità, o la misura di verità, che l'arte esprime. Insicuri per natura, vogliamo vedere l'artista (che identifichiamo con la sua opera) in modo che la prossima volta ci sia possibile sapere che faccia ha realmente la verità. (Brodskij 2016, 122)

Il catalogo ectoplasmatico

Solo tre anni più tardi, nella *New Year Letter* (1940), Auden dimostrerà che il cammino saggistico *sub specie epistulae* non è terminato, forgiando un nuovo abito da far indossare alle sue riflessioni critiche sull'arte, in cui le seminali intuizioni sulla 'giusta forma' che la dinamica Arte vs. Vita dovesse assumere dentro un'opera, tratteggiato nella "Letter to Lord Byron" raggiungono nella *New Year Letter* un livello ulteriore di approfondimento intellettuale: in altre parole, quello che a Lord Byron veniva cantato direttamente, in questa nuova missiva viene affrontato in maniera più discorsiva. Alla *New Year Letter* manca inoltre un nume tutelare letterario, che seppur muto come Byron aveva comunque stimolato e incalzato il fluire dei pensieri. Una dedicataria, in effetti, c'è: la mecenate di Long Island Elizabeth Mayer, appare accompagnata dalle note dell'organista Dietrich Buxtehude, contemporaneo di Bach la cui musica serve per incarnare quell'ordine che nella poesia è continuamente evocato, e continuamente smentito. Ciononostante, Elizabeth Mayer, pur essendo persona in carne ed ossa, appare, al contrario di Byron, non come destinataria delle riflessioni che la voce poetica esterna, ma si accontenta di restare destinataria extra-testuale⁹. Ma Auden non parla al vuoto, che

⁹ In effetti, nella seconda strofe della terza parte, Elizabeth viene chiamata direttamente in causa, ancora tra le note di armonie perfette (Schubert, Mozart e Gluck), ma è più in generale la sua casa che fa da sfondo ad un'epifania: "I felt the unexpected power / That drove our ragged egos in / From the dead-ends at the wedding feast,, / Put shining garments of the least, / Arranged us so that each and all, / The erotic and the logical, / Each felt the *placement* to be such / That he was honoured overmuch" (Auden 1994, 220-21). Questa epifanica comunità è vista da Auden come condizione auspicabile per il futuro.

pure lo scenario di angosciante distruzione delle prime strofe, dove si ricorda lo scoppio della guerra, lascerebbe supporre come possibile scenario poetico. Nella *New Year Letter*, infatti, Auden stila un cospicuo catalogo (ennesima *accumulazione*) di personaggi che occupa la sesta lunga strofe della prima parte. Auden evoca con lapidarie ed icastiche espressioni non già vuoti simulacri, ma “fantasmi eminenti” che si impongono nella memoria del lettore per la felicità con cui egli confeziona i loro epiteti: Dante, Blake, Voltaire, Dryden, Catullo, Tennyson, Baudelaire, Hardy, Rilke e persino Kipling si ergono in tutta la loro statura di “great masters” (Auden 1994, 201) di fronte allo scenario apocalittico della civiltà annichilita dalla barbarie della guerra.¹⁰

Le riflessioni critiche di Auden, quindi, tra abomini bellici e fantasmi letterari, trovano il loro paradossale *locus amoenus* dove fiorire e imprimersi nelle coscienze individuali. Un richiamo ai mitologici Apollo e Eros serve come preliminare, e vivida messa a fuoco del *letimotiv* Arte vs. Vita, che Auden nella quarta strofe enuncia in maniera tagliente e quasi provocatoria:

Art in intention is *mimesis*
 But realised, the resemblance ceases;
 Art is not life and cannot be
 A midwife to society,
 For art is a *fait accompli*.
 What they should do, or how or when
 Life-order comes to living men
 It cannot say, for it presents
 Already lived experience
 Through a convention that creates
 Autonomous completed states. (Auden 1994, 201)

Il rifiuto della *mimesis* implica una rottura con una tradizione tanto radicata nella tradizione occidentale da essere quasi diventata una credenza irriflessa, e per Auden è quasi obbligatorio passare in rassegna una congerie di personaggi letterari, religiosi, filosofici, scientifici (finanche emanazioni della superstizione popolare), che egli chiama a puntellare la sua visione artistica, ad favorire la negoziazione di un nuovo *modus poetandi* dopo “The grand apocalyptic dream” (Auden 1994, 206) che stava avvenendo in tutto il mondo dopo i fatali avvenimenti del settembre 1939.

¹⁰ Una poesia del 1952, “Academic Graffiti”, Auden perfeziona, con l’aggiunta della mutuazione di una pratica così quotidiana da apparire grottesca, la notazione sintetica, tipica dell’epitaffio, che vorrebbe ridurre una personalità intellettuale ad un succinto elenco (ancora!) delle sue caratteristiche. Memorabile è quello per Kierkegaard: “Søren Kierkegaard / Tried wafully hard / To take The Leap / But fell in a heap”. (Auden 1994, 681).

Il contesto storico entra nell'*epistula* mediato da profonde riflessioni che Auden non delega solo alla sua abilità versificatoria, che genera limpidi e fulgenti versi perfettamente costruiti secondo le più antiche norme, ma anche e soprattutto a riflessioni intellettuali che ne confermino, oltre che la validità, la presenza: questa dimensione ulteriore, libresca e intellettuale, emerge chiaramente nella terza parte dell'*epistula*. Nell'ultima sezione, infatti, sullo sfondo di una vigilia di Capodanno che funge da *setting* simbolico per un rinnovamento squadrato da ogni lato tramite le più diverse armi intellettuali, fa capolino una strofe di particolare potere icastico, in cui il poeta, molto montaignianamente, dipinge se stesso all'opera, mentre gli eventi materiali ne infastidiscono il corso creativo:

Around me, pausing as I write,
 A tiny object in the night,
 Whichever way I look, I mark
 Importunate along the dark
 Horizon of immediacies
 The Flares of desperation rise
 From signalers who justly plead
 Their cause is piteous indeed:
 Bewildered, how can I divine
 Which is my true Socratic Sign,
 Which of these calls to conscience is
 For me the casus foederis,
 From all the task submitted, choose
 The *Athlon* I must not refuse? (Auden 1994, 224)

L'io poetico torna di nuovo in primo piano, colto nella straziante situazione di dover decidere la dimensione della sua produzione: rimarrà un'arte che tenta di riprodurre un modello di mondo ideale, una porzione di idillio intellettualmente concepito e modellato su una tradizione, oppure l'opera riuscirà ad insinuarsi tra le pieghe della Storia, farsi concreta e concretamente spendibile? Non è importante qui la risposta, ma la modalità che Auden impiega per porsi tale interrogativo. E ancora una volta la risposta potrebbe essere sintetizzata con: "iniettando una buona dose di saggismo ai suoi versi". Questa azione è dimostrata dall'insistito inserimento di richiami intellettuali, come quello, magnifico nella sua complessità, Willem de Sitter (collaboratore di Einstein di una riflessione sulle implicazioni della curvatura dell'Universo), che Auden evoca per tentare una visualizzazione spaziale della sua idea della realtà, e della maledizione della ripetitività: la *mimesis* tradizionale, infatti, non fa che perpetrare un eterno ritorno delle forme poetiche, che perdono irrimediabilmente il loro significato:

In Sitter's swelling universe,
 How hard to stretch imagination
 To live according to our station.
 For we are all insulted by the mere suggestion that we die
 Each moment and that each great I

Is but a process in a process
 Within a field that never closes;
 As proper people find it strange
 That we are changed by what we change,
 That no event can happen twice
 And that no two existences
 Can ever be alike; we'd rather
 Be perfect copies of our father,
 Prefer our *idées fixes* to be
 True of a fixed Reality. (Auden 1994, 208)

Questo impasto di pacata riflessione e appassionata declamazione è la base sui cui poggia per intero la *New Year Letter*, che infatti venne redatta di pari passo con un'altra opera, apparsa solo postuma, *The Prolific and the Devourer*, in cui Auden raccolse pensieri frammentari sul modello dei *Pensées* di Pascal. Già la scelta del titolo estremizza la pregnanza che la dicotomia assume per Auden: i versi conclusivi del *Marriage of Heaven and Hell* di William Blake, sono una scelta assai peculiare, che contrappone l'attivo al passivo, il meditativo al produttivo, il pubblico e il privato:

The Prolific and the Devourer: the Artist and the Politician. Let them realise they are enemies, i.e. that each other has a vision of the world which must remain incomprehensible to the other. But let them also realise that they are both necessary and complementary, and further, that there are good and bad politicians, good and bad artists, and that the good must learn to recognise and respect the good. (Auden 1996, 421-422)

Auden, quindi, vuole porre delle antitesi che reggano pur nella mutua tolleranza: non a caso il titolo americano della poesia era *The Double Man*: fatto che assume ancor più significato se si tiene in considerazione il fatto che questa fu la prima poesia realmente 'americana' del poeta. La sfida poetica di Auden non è, quindi, quella di proporre una soluzione alle dicotomie: egli è semplicemente interessato a dimostrare che la letteratura può dimostrarsi una tappa del cammino verso un'ideale comprensione del valore della esistenza umana sulla terra, ossia che c'è spazio, contrariamente a quelle che saranno le ominose preoccupazioni di Adorno sulla possibilità della letteratura post-Auschwitz, per l'Arte nel XX secolo.

Una prosa manichea

Ma è senza dubbio in *The Sea and the Mirror* (1944), che Auden dimostra di aver interiorizzato nella maniera più completa questo progetto di fusione del saggismo critico in forme metriche tradizionali. Questo terzo esempio, cronologicamente più avanzato, abbandona l'involucro epistolare: stavolta è esattamente il testo in giudizio, la *Tempesta*

di William Shakespeare, a fornire il canovaccio strutturale, quasi che la fedeltà alla forma sia l'unica forma di dialogo col "divino" letterario:

Se Shakespeare è (come è), il dio della letteratura inglese, da questa ovvietà ne discende un'altra: e cioè che per uno scrittore inglese, qualunque genere letterario appartenga, il mondo si presenta anzitutto in forma di teatro. (Berardinelli 2008, 235)

The Sea si svela ai propri lettori come un'alternanza di monologhi, a partire da quello dello *Stage Manager* ai critici (Prefazione), quello di Prospero ad Ariel (I), la polifonia di *asides* del *Supporting Cast*, *Sotto Voce* (II), per arrivare poi al denso monologo di Calibano al pubblico (III) e al breve congedo di Ariel a Calibano (Poscritto). Questa alternanza dialogica di voci è significativamente accompagnata da un altrettanto variegato florilegio di forme metriche, evidente soprattutto nella II sezione, in cui ognuno dei personaggi fa sfoggio di una forma diversa, avvalorata da un *refrain* conclusivo speculare. Il caso di Ferdinando (sonetto) e Miranda (*villanelle*) è significativo non solo perché tra i due è evidente una comunanza di pulsioni erotiche, ma anche perché i loro interventi aprono e chiudono la sezione stessa: se la lontananza testuale dei due sembra allontanarli, è proprio la poesia a ricongiungerli: "Ferdinand's love sonnet echoes the rhetoric mutuality of the 'Phoenix and the Turtle' [...] Similarly, Miranda's villanelle turns on a refrain that makes solitude and company undistinguishable" (Noel-Todd 2012, 136).

Queste considerazioni mettono in luce come Auden abbia voluto creare la sua rilettura di ognuna delle *dramatis personae* come incarnazione autonoma di un giudizio critico. Questa pulsione esplicativa è palesata dal sottotitolo di *The Sea*, che recita per l'appunto "A Commentary on Shakespeare's *The Tempest*", illuminando la genesi critica del testo: l'intento che l'etichetta "commentario" veicola è quello di fornire un'interpretazione personale¹¹, che essere messa in moto dall'impressione che l'opera suscita nel poeta che la legge con occhio critico.

Sebbene per *The Sea* non esista un correlativo saggistico cronologicamente contemporaneo come lo era *The Prolific* per *New Year Letter*, esiste una famosa presa di posizione di Auden sull'opera di Shakespeare. Nel saggio *Balaam and His Ass*, dove Auden tenta una tassonomia della coppia servo-padrone in letteratura si pone quindi fin dal titolo come opera, in un certo senso, "secondaria", per mutuare una celebre etichetta

¹¹ I *Commentari* di Cesare assunsero quasi la forma di un diario di guerra, e nella loro cadenza regolare non potevano che entrare in contatto e rappresentare su carta non solo lo sviluppo delle imprese belliche, ma anche l'evoluzione ciclica dell'individuo che le portava avanti. Diversa è l'accezione dantesca del termine, molto famosamente utilizzata per la succinta descrizione di Averroè: "Colui che il gran commento feo" (*Inf.* IV:144) che però conferma sì di riflessione critica, ma anche quella di continuazione di un percorso filosofico –o, nel caso di Auden, ma anche in quello di Virgilio e di Joyce con Omero, solo per fare un esempio– anche letterario.

proposta da George Steiner, *The Sea* vuole quindi porsi nell'ambiguo e reverendo cono d'ombra che quella che è tradizionalmente considerata l'ultima commedia romantica di Shakespeare gettava su i potenziali continuatori:

As a biological organism Man is a natural creature subject to the necessities of nature; as a being with consciousness and will, he is at the same time a historical person with the freedom of the spirit. *The Tempest* seems to me a Manichean work, not because it shows the relation of Nature to Spirit as one of conflict and hostility, which in fallen man it is, but because it puts the blame for this upon Nature and makes the Spirit innocent. (Auden 2012, 95)

Di fronte a questa polarità manichea si trova Prospero, l'artista: un vero e proprio "Hamlet transformed into a 'puppet master'" (Auden 2000, 300) che sta dando l'addio alla sua condizione di mago-artefice, che indubbiamente ricalca un Auden da poco aveva compiuto il salto "across the Pond" stanziandosi nel Nuovo Mondo (Noel-Todd 2012, 126): Auden, proprio come Shakespeare, che nella fase matura abbraccia un "quiet tone of voice which deliberately avoids drawing attention to itself as Poetry with a capital P" (Auden 1968, 102). Il *manicheismo* shakespeariano assomiglia molto da vicino all'opposizione simbolica che è l'oggetto di *The Enchafèd Flood*, in cui Auden propone una catalogazione del simbolismo romantico del mare a partire da un sogno raccontato da Wordsworth nel suo *Prelude*. La polarità è quella tra verità geometrica (pietra) e la verità poetica (conchiglia). Una volta di più, Arte e Vita si trovano a dare forma ad un immaginario che è stato, senza dubbio alcuno, rivoluzionario, ma con cui Auden certamente intende mettersi in opposizione:

Whereas the Neoclassical writers had been taught to observe particular natural objects carefully and accurately and then abstract the general from them, the Romantics reverse the process [...] On the one hand, the poets long to immerse in the sea of Nature, to enjoy its endless mystery and novelty, on the other, they long to come to port in some transcendent eternal and unchanging reality from which the unexpected is excluded. Nature and Passion are powerful, but they are also full of grief. True happiness would have the calm and order of bourgeois routine without its utilitarian ignobility and boredom. (Auden 1967, 80-81)

Questa dicotomia simbolica viene poi consustanzata da Auden in una dicotomia umana: Ismaele e Don Chisciotte, le due realizzazioni possibili in cui l'eroe romantico può modellare se stesso. Il concetto di eroismo lascia spazio a Auden per una lunga serie di riflessioni, collegamenti, e persino per la delineazione di schemi e grafici che possano in qualche modo mettere ordine alle sue considerazioni. Auden si dimostra critico attento e deciso, che sa fornire una lunga serie di esempi a conferma delle sue intuizioni geniali, senza la paura di apparire autocratico o capzioso: i testi parlano per lui, inverano le sue opinioni, gli autorizzano un tono perentorio che non potrebbe derivargli dal solo fatto di essere, anch'egli come coloro di cui parla, un poeta.

Il confronto tra *Enchafèd* e *The Sea* mostra come il mezzo espressivo condizioni fortemente la postura assunta da Auden: se in *Balaam* il manicheismo di Shakespeare è

esposto linearmente e quasi polemicamente, *The Sea*, prevedibilmente, si propone come corollario poetico al manicheismo, come escrescenza floreale poetica attorno a quella corteccia critica. Se in *The Sea* l'atteggiamento assunto da Auden è quello più attivo ed elogiativo del continuatore, in *The Enchafèd Flood*, così come nella sezione "The Shakespearean City" di *The Dyer's Hand*, la postura è più reverente, ma non per questo meno forte. È interessante notare che, se per *The Enchafèd Flood*, testo critico lineare, il titolo è diretta citazione shakespeariana, come del resto *The Dyer's Hand*, in *The Sea and the Mirror*, che è tutto evocativo nella sua corporeità poetica, il titolo sembra quasi etichetta "di servizio". Genettianamente rematico, propone due correlativi oggettivi che sintetizzano il fondamentale scheletro simbolico dell'opera.

Eccezione al rigido binarismo imposto dalla dicotomia manichea sembrerebbe la parte centrale, "The Supporting Cast, Sotto Voce", vero e proprio *charivari* di voci caotiche, tra loro comunque sempre intimamente simmetriche e complementari, composta da dieci monologhi la cui chiusa, a mo' di *queue* teatrale, è un *refrain* costruito con rigore e precisione da miniaturista. In questa sezione personaggi della tragedia shakespeariana prendono la parola non solo per presentarsi, ma anche quasi per rimbrottare il discorso di Prospero, soprattutto nei *refrains* che concludono ogni discorso. Le *dramatis personae* assomigliano alla sfilata di "fantasmi eminenti" della *New Year Letter* (ancora cataloghi, ancora elenchi!), ma potrebbero più precisamente essere accostate, in questo specifico caso, alle allegorie del *masque* del quarto atto (scena 1, vv. 60-138) che Prospero interrompe bruscamente, sottolineando con maggiore forza il suo ruolo poetico di *playwright-within-the-play*.

Ma al di là e al di sopra di tutte queste voci che si esprimono in versi, Calibano, la prosa¹², reclama il suo spazio, che Auden concede in una terza parte così sterminata,

¹² La sortita saggistica di Calibano in *The Sea* è stata messa in relazione con l'esempio letterario di Geoffrey Chaucer. Difatti, proprio nei *Racconti di Canterbury*, al momento di declamare la sua storia, al pellegrino Chaucer viene fischiato il racconto di Sir Thpas (in versi), inducendolo a passare a quello di Melibeo (in prosa), possiamo pensare che la terza sezione di *The Sea* sia il momento, per Auden, di tentare una più scorrevole esposizione delle sue teorie dell'arte: "Non fu dunque per una improbabile modestia di artista che Chaucer non attribui alla propria *maschera* di pellegrino un buon racconto in versi. Scegliendo per sé il racconto in prosa, al contrario, mirò a dimostrare come – sotto la maschera del poeta, fossero in lui il retore, il filosofo, il moralista. [...] Il maggior poeta medievale d'Inghilterra affida dunque ad un racconto in prosa il proprio messaggio. Tutto il resto della sua opera può esserci o non esserci: l'importante è che ci sia quel racconto a testimoniare di lui presso i posteri. (Buffoni 2007, 127-28) Senza lasciarsi prendere troppo la mano, sia per Auden che per Chaucer non si può certo dire che esista la volontà di assicurarsi che solo la loro prosa si tramandi ai posteri. La prosa è semmai un inserto, un ulteriore ed estremo guscio che il paguro trova sulla spiaggia, assieme alle più incantevoli conchiglie dell'*epistula* classica e della tragicommedia rinascimentale, che esso interseca alle altre, fingendo di

corposa e fitta da risultare spesso illeggibile, in barba a qualsiasi preconetto che vorrebbe la prosa più chiara del verso.

Calibano esordisce come portavoce del pubblico e si rivolge a Shakespeare accusandolo di aver inserito il suo mondo – ovvero la vita – nel mondo fittizio dell’arte, rendendolo così ancora più goffo e bizzarro di quanto già non fosse. Il mondo dell’arte è il mondo dell’armonia, dove i contrasti vengono sopiti e risolti; la vita è invece un caos informe a cui l’uomo si illude di poter dare un ordine stabile. (Buffoni 2007, 110)

Calibano, l’unico che in *The Sea* è capace di metter in atto quella delicata e oscura “sea-change” che è motivo che come un fiume carsico scorre sotto la trama di eventi che la tempesta di Prospero genera. Sotto forma di improvvisi cambi di registro e mirabili acrobazie argomentative, apostrofi e anacoluti, flussi di pensieri che occupano interi paragrafi senza lasciare all’ascoltatore¹³ la libertà di riaversi, egli declama il suo lungo e densissimo discorso dileggiando l’autore imitandone la voce e la postura, impersonando con fin troppo agio quel William Shakespeare, emblema dell’ “anxiety of influence”, per sollazzare un pubblico che appare troppo esigente e indiscreto nel voler essere messo a parte dei segreti della rappresentazione. Calibano diventa una maschera che garantisce la giusta distanza tra maestro e discepolo, tra originale e rilettura, tra Wystan e William:

If now, having dismissed your hired impersonators with verdicts ranging from the laudatory orchid to the disgusted and disgusting egg, you ask, of course, notwithstanding the conscious fact of his irrevocable absence, you instinctively *do* ask for our so good, so great, so dead author to stand before the finally lowered curtain and take his shyly responsible bow for this, his latest, ripest production, it is I – my reluctance is, I can assure you, co-equal with your dismay – who will always loom thus wretchedly into your confused picture, for, in default of the all-wise, all-explaining master you would speak *to*, who else at least can, who else indeed would respond to you bewildered cry, but its very echo, the begged question you would speak to him *about* (Auden 1994, 422)

Ma i panni di Shakespeare, prevedibilmente, calzano abbastanza stretti, e Calibano torna volentieri alla sua voce “*let me cease to play you echo and return to my officially natural role*” (Auden 1994, 430). È in questa *facies* più naturale, più spontanea e più carnale che Calibano articola il problema critico alla base di tutto il commentario shakespeariano di Auden, ossia il rapporto tra Arte e vita, con una fantasmagorica allegoria che prende la forma di un racconto erotico, di una sigizia ieratica tra Autore e Arte che si incrina per fare spazio a lui, all’istanza Vitale, materiale e imperfetta della vita tempestosa:

valutarla meno, come fa quando deve parlare in pubblico, ma in realtà conferendole la stessa dignità delle altre, più garrule tane entro cui poteva rannicchiarsi.

¹³ Che in realtà in questa sezione potrebbe essere molto agevolmente indicato quale lettore, vista e considerata la sostanziale impraticabilità drammatica del monologo di Calibano, conferma questa che la natura di *The Sea* non è (solamente) drammatica.

Anyway, the partnership is a brilliant success. On you go together to ever greater and faster triumphs; ever more major grows the accumulated work, ever more masterly the manner, sound even at its pale sententious worst, and at its best the rich red personal flower of the grave and grand, until one day which you can never either at the time or later identify exactly, your strange fever reaches its crisis and from now on begins, ever so slowly, maybe to subside. [...] Sour silences appear, at first only for an occasional moment, but progressively more frequently and more prolonged, curdled moods in which you cannot for the life of you think of any request to make, and His dumb standing around, waiting for orders gest inexplicably but maddeningly on your nerves, until presently, to you amazement, you hear yourself asking Him if He wouldn't like a vacation and are shocked by your feeling of intense disappointment when He who has always hitherto so immediately and recklessly taken your slightest hint, says gauchely "No". So it goes on from exasperated bad to desperate worst until you two part. Collecting all your strength for the distasteful task, you finally manage to stammer or shout: "You are free. Good-bye". (Auden 1994, 432-433)

Calibano interpreta in questo modo il commiato tra Prospero e Ariel, quasi come fossero due amanti che dopo anni di convivenza si trovano in tutta fretta a volersi liberare l'uno dell'atro, tanto la mistica alchimia tra di loro sia venuta meno. Ma Calibano ha una sorpresa per Prospero, un *coup de théâtre* improvviso e molto significativo dal punto di vista estetico:

but to your dismay He whose obedience through all the enchanted years has never been less than perfect, now refuses to budge. Striding up to Him in fury, you glare into His unblinking eyes and stop dead, transfixed with horror at seeing reflected there, not what you had always expected to see, a conqueror smiling at a conqueror, both promising mountains and marvels, but a gibbering fist-clenched creature with which you are all too unfamiliar, for this is the first time indeed that you have met the only subject that you have, who is not a dream amenable to magic but the all too solid flesh you must acknowledge as your own; at last you have come to face with me, and are appalled to learn how far I am from being, in any sense, your dish: how completely lacking in that poise and calm and all-forgiving, because, all-understanding good nature which to the critical eye is so wonderfully and domestically present on every page of you published inventions. (Auden 1994, 433)

Calibano, quindi, come vero volto della creazione, che *in the blink of an eye* si è sostituito a Ariel, con mossa da prestigiatore esperto. E Calibano, in aggiunta, come unico vero diagnosta della relazione tra Artista, Arte e Mondo. Calibano, del resto, nell'originale shakespeariano, aveva dimostrato di essere capace, seppure nella sua mostruosa apparenza di selvaggio e nella sua selvaggia impulsività di *infante* irriflessivo malamente educato da un Prospero distratto, di fornire (seppure ai soli *clowns* Stephano e Trinculo) una chiave per decifrare quel mondo così apparentemente spaventoso dove la tempesta architettata da Prospero li ha trascinati

Be not afeard. The isle is full of noises,
Sounds, and sweet airs, that give delight, and hurt not.
Sometimes a thousand twangling instruments
Will hum about mine ears; and sometimes voices,
That, if I then had wak'd after long sleep,

Will make me sleep again; and then, in dreaming,
 The clouds methought would open and show riches
 Ready to drop upon me, that, when I waked,
 I cried to dream again. (Shakespeare 2006, 116)

Auden, quindi, affidando a Calibano l'enunciazione in prosa, in teoria il lotto più cerebrale ed argomentativo della *sua* personale *The Tempest*, non fa che assecondare questa vocazione interpretativa che, seppure fugace, è presente nella fonte shakespeariana, e che è stata lungamente oggetto di varie interpretazioni, ma che nella sostanza resta un moto di stupore e di meraviglia trasformato in antidoto contro un mondo inospitale:

Un bambino è Caliban, quando sogna; semplice e primitivo, tutto attesa il suo sogno. Un bambino è Caliban quando, a mo' di esortazione, invita i suoi due nuovi amici Stephano e Trinculo a non avere paura del mondo nuovo in cui sono capitati, né dei rumori e suoni strani e arie sinistre che lo abitano ... Spiega: sono in realtà suoni e arie dolci, che procurano diletto e non fastidio. Lui ci è abituato. E spiega come gli sia successo più volte che certe vibrazioni acute di strumenti gli abbiano colpito l'orecchio, altre volte invece l'hanno carezzato voci o vibrazioni, che se a quel punto si fosse svegliato dal sonno, gli sarebbe venuta voglia di addormentarsi di nuovo per sentirle ancora. (Fusini 2016, 135-136)

Le parole di Fusini sono emblematiche: anche il suo *Vivere nella tempesta* (2016) non è altro che un gioco letterario che si presenta, a prima vista, e nemmeno con troppa convinzione, come *commentario* della *Tempesta* shakespeariana: in realtà, proprio come *The Sea and The Mirror*, con risultati assai diversi, esso vuole essere un'opera letteraria, e non critica, che della secondarietà della critica vuole solo mutuare l'occasione della scrittura, e null'altro.

Un saggismo poetico

Calibano, proponendosi come diagnosta di quella dicotomia che era la base delle preoccupazioni critiche di Auden (e non solo di Auden), riesce a piegare il medium della prosa a suo piacimento, adattandolo al reticolo oscuro dei suoi pensieri, riflessioni, imitazioni, improvvisazioni drammatiche, e riflessioni teoretiche. Un interessante parallelo tra il discorso di Calibano a Stephano e Trinculo di III.2 (129-137) e il discorso che al suo Calibano affida Auden, passa attraverso, di nuovo, Montaigne. È stato infatti Jan Kott a scorgere in un Prospero un lettore attento di Montaigne e della riduzione della terra a mero "puntolino nello spazio stellato" (Kott 2009:189), e con essa ad un ridimensionamento del posto dell'uomo nell'universo. Questa visione arrivava a Prospero tramite Amleto, il vero primo lettore del saggista francese.

Il passo a cui Kott si riferisce proviene dalla *Apologia di Raymond Sebond*, che tra tutti gli *Essais* è il sicuramente segmento più filosoficamente ispirato, in cui da disquisizioni di carattere teologico si passa alla riflessione sull'uomo mortale, che assume una *species* quotidiana e a tratti quasi miseranda:

La plus calamiteuse et fraile de toutes les creatures, c'est l'homme, et quant et quant la plus orgueilleuse. Elle se sent et se void logée icy, parmy la bourbe et le fient du monde, attachée et clouée à la pire, plus morte et croupie partie de l'univers, au dernier estage du logis et le plus esloigné de la voute celeste, avec les animaux de la pire condition des trois; et se va plantant par imagination au dessus du cercle de la Lune et ramenant le ciel sous ses pieds. (Montaigne 1978, 452)

Perdendo la posizione centrale, l'uomo sperimenta sulla propria pelle quel relativismo che diverrà la marca distintiva della cultura moderna: poco dopo, Montaigne, si fa una domanda destinata a rimanere epitomica: “Quand je me joue à ma chatte, qui sçait si elle passe son temps de moy plus que je ne fay d'elle” (Montaigne 1978, 452). Conferire alla micetta domestica un punto di vista paragonabile a quello umano è un'azione straniante e paradossale, proprio come sentire il discorso di Calibano in ineccepibili *blank verses* rivolto a due clown quasi più bestiali di lui.

Il saggio si dimostra quindi per Auden piuttosto una postura epistemologica che una forma rigidamente canonica, questo animo indagatore si insinua tra le pieghe della sua poesia, smagliando l'intelaiatura del verso per inserirvi forzatamente sia istanze personali, sia le riflessioni critiche che assillano chi, per mestiere, scrive poesie. A tutto ciò, si aggiunga la necessaria e ineludibile componente di sperimentazione formale che contraddistingue il poeta che, mallarmeanamente, è colui che crea un nuovo lemma collettivo a partire da parole singole (Auden 2012, 35). E proprio *The Sea and The Mirror* arriva ad una completezza ideologica che lo rende, forse anche più delle due *Letters*, un manifesto poetico:

Both *The Sea and The Mirror* and *The Dyer's Hand* present the same theory of art; and they both reveal Auden's distrust of systematic criticism: the one being wholly in the form of a work of art, and the other (although written for the most part in discursive prose) by drawing on the method of poetry “the arranging ... and placing / carefully” of the pieces in symbolic relationship, so that the whole is analogous to the intellectual scheme underlying it: Kierkegaard's triad of aesthetic, ethical and religious spheres. (Callan 1966, 143)

Kierkegaard è solo l'ultimo dei numi tutelari che tornano alla mente quando bisogna giudicare lo scheletro critico della poesia audeniana: Shakespeare, Byron, i ‘fantasmi eminenti’, il cast al completo della *Tempesta*: è una gran folla quella che accorre quando Whystan Hugh vuole tentare nuove vie riflettere sulla letteratura. Tale ectoplasmatica accumulazione diventa polifonia: Auden sa che la sua voce da sola non potrà mai bastare quando la sfida è quella di “puntellare le rovine”: a differenza di Eliot, che evoca i padri per derubarli della loro voce (non a caso un titolo preliminare della *Waste Land* era

proprio *He do the police in different voices*), Auden se ne appropria lasciando ben in vista, come in un museo, le targhette.

Ogni *auctoritas* deve essere invocata per intero, affinché possa imprimere all'argomentazione tutta la forza della sua rinomanza. Così come l'enumerazione di epiteti in "As He Is", Auden dimostra di aver sfogliato a lungo e con attenzione antologie letterarie, articoli scientifici e trattati filosofici, in cerca di caratteri per rendere il "Brothered-One" realmente "Not-Alone".

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Theodor W. 1978. *Note per la letteratura*. A cura di Enrico de Angelis. Vol. 1. Torino: Einaudi.
- Aneschi, Luciano. 1966. *Fenomenologia della critica*. Bologna: Patron.
- Atwan, Robert. 1995. "Essayism." *The Iowa review* 25 (2):6-14.
- Auden, Wystan Hugh. 1967. *The Enchafed Flood; Or The Romantic Iconography Of The Sea*. New York: Vintage Books.
- . 1968. *Secondary Worlds*. London: Faber and Faber.
- . 1986. *The English Auden: Poems, Essays and Dramatic Writings, 1927-39*. London: Faber and Faber.
- . 1994. *Collected Poems*. A cura di Edward Mendelson. London: Faber and Faber.
- . 1996. *The Prolific and The Devourer*. New York: Harper Collins.
- . 2000. *Lectures on Shakespeare*. A cura di Arthur Kirsch. London: Faber and Faber.
- . 2012. *The Dyer's Hand*. London: Faber and Faber.
- . 2013. *Un altro tempo*. Trad. it. Nicola Gardini. Milano: Adelphi.
- Bennet, Alan. 2009. *The Habit of Art*. London: Faber & Faber.
- Berardinelli, Alfonso. 2007. *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*. Macerata: Quodlibet.
- . 2008. *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*. Venezia: Marsilio.
- Brodskij, Iosif. 2016. *Fuga da Bisanzio*. Milano: Adelphi.
- Buffoni, Franco. 2007. *L'ipotesi di Malin. Studi su Auden critico-poeta*. Milano: Marcos y Marcos.
- Callan, Edward. 1966. "Auden's Ironic Masquerade: Criticism as Morality Play." *University of Toronto Quarterly* 35 (2):133-143.
- Eliot, Thomas Stearns. 1997. *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. London: Faber and Faber.
- Emig, Ranier. 2000. *W. H. Auden. Towards a Postmodern Poetics*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Garavelli, Bice Mortara. 2003. *Manuale di Retorica*. Milano: Bompiani.
- Keats, John. *Selected Letters*. A cura di John Mee. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Klaus, Carl H. 1991. "Montaigne on His Essays: Toward a Poetics of the Self." *The Iowa Review* 21 (1):1-23.

- Kott, Jan. 2001. *Shakespeare nostro contemporaneo*, a cura di Vera Petrelli. Milano: Feltrinelli.
- Mendelson, Edward. 1979. Introduzione a *Selected Poems*, by Whystan Hugh Auden, i-x. London: Faber and Faber.
- Montaigne, Michel de. 1978. *Essais*. A cura di Pierre Villey and Verdun-Louis Saulnier. Paris: Presses Universitaires de France.
- Musil, Robert. 1998. *L'uomo senza qualità*. Trad. it. Adolf Frisé. Milano: Mondadori.
- Noel-Tod, Jeremy. 2012. "W. H. Auden." In *Joyce, T. S. Eliot, Auden, Beckett*, a cura Adrian Poole. Vol. 12 di *Great Shakespearians*, a cura di Peter Holland and Adrian Poole, 105-148.
- O' Brien, Sean. 2013. "Auden in Prose." In *W. H. Auden in Context*, a cura di Tony Sharpe, 329-336. Cambridge: Cambridge University Press.
- Obaldia, Claire de. 1995. *The Essayistic Spirit. Literature, Modern Criticism, and the Essay*. Oxford: Clarendon Press.
- Shakespeare, William. 2006. *La tempesta*, Trad. it. Agostino Lombardo, Venezia: Marsilio.
- Steiner, Goerge. 2010. *Real Presences: Is There Anything In What We Say?* London: Faber and Faber.
- Wilde, Oscar. 1905. *Intentions*. New York: Brentano's.
- Woolf, Virginia. 1986. *The Essays of Virginia Woolf 1925-1928*. A cura di Andrew McNeillie. London: The Hogarth Press.