

Poesia, pragmatismo e letteratura americana.
Un'intervista con Richard Poirier

a cura di Giorgio Mariani

(Richard Poirier è uno dei più importanti critici americani contemporanei. Direttore della "Raritan Review" e professore di letteratura inglese e americana presso la Rutgers University, è autore di numerosi libri, i più importanti dei quali vengono menzionati nel corso di questa intervista).

Rispetto ad altri formulatori di "teorie della letteratura americana", mi sembra che lei sia più interessato di Matthiessen, Chase o Fiedler a proporre un approccio squisitamente americano all'americanistica. O mi sbaglio?

A me non pare. Il libro su James (1960)¹ prendeva in esame soprattutto la superficie verbale della sua *fiction*, senza sollevare considerazioni di natura storica, e questo mi poneva a una certa distanza dai critici del tempo, per cui credo sia corretto dire che i miei interessi sono diversi da quelli dei critici appena menzionati. Ma *A World Elsewhere* (1966)² è ricco di raffronti dettagliati tra la letteratura inglese e quella americana – per esempio, c'è un capitolo nel quale metto a confronto *Emma* di Jane Austen con *Huckleberry Finn*. Il libro su Frost (1977)³ contiene numerosissimi riferimenti a Rossetti e Wordsworth e dice poco sulle sue radici culturali americane, che in ogni caso sono assai difficili da rintracciare. In *The Renewal of Literature* (1987)⁴ non mi pare di avere escluso dai miei interessi la letteratura inglese o europea. In effetti, rispetto ai tre critici citati – nonos-

tante Fiedler abbia parecchio da dire anche sugli scrittori europei – credo di essere quello che dà maggior spazio alla letteratura europea. Il problema è che critici come Matthiessen, Chase, o Fiedler sono ansiosi di dimostrare che esiste davvero una letteratura esclusivamente americana e trovano delle difficoltà nel sostenere questa posizione perché in effetti si tratta di una letteratura piuttosto povera. Non dico che non vi siano opere di straordinaria grandezza. È che sono poche, e per sostenerle questi critici fanno ricorso a una messe di figure minori, che poi costellano con fenomeni storico-culturali di natura politica per farle sembrare importanti. Il pregio di un critico come Sacvan Bercovitch è che, pur insistendo sui rapporti reciproci che intercorrono tra la letteratura da lui studiata e il contesto storico e politico, rimane un fine lettore di testi letterari. In effetti, per quel che concerne il cosiddetto *New Historicism*, Bercovitch mi sembra un lettore più attento della letteratura americana di quanto lo sia Stephen Greenblatt di quella elisabettiana.

Eppure lei sostiene che la letteratura americana ha una sua specifica grandezza, giusto?

Certamente, ma si tratta di una grandezza che ha a che fare con delle circostanze particolari. In America, come ho scritto in *The Renewal of Literature*, ha sempre avuto una grande influenza, ieri come oggi, una mitologia secondo la quale quando siamo arrivati in questo conti-

1. *The Comic Sense of Henry James*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1960.

2. *A World Elsewhere*, London, Chatto & Windus, 1966.

3. *Robert Frost: The Work of Knowing*, Oxford, New York, Ox-

ford University Press, 1977.

4. *The Renewal of Literature*, New York, Random House, 1987.

5. *Poetry and Pragmatism*, Cambridge, Mass., Harvard Univer-

nente ci siamo lasciati alle spalle l'oppressione delle istituzioni politiche ed ecclesiastiche del Vecchio Mondo. È una cosa che si può osservare in termini negativi, come fanno Cooper e Hawthorne, o naturalmente Henry James nel suo libro su Hawthorne. Oppure si può scegliere un approccio diverso, visto che, come diceva William James, il fratello di Henry, da noi non esistevano istituzioni militari, politiche, o religiose capaci di ingiustizie enormi come quelle verificatesi nell'affare Dreyfus. Ma uno può ribattere che quello di cui gli americani non potevano sbarazzarsi era proprio la cosa di maggior peso storico, e cioè il linguaggio. È per questo motivo che, a partire da Emerson – o anche prima, con Jonathan Edwards – nella letteratura americana è dato di trovare un'enorme vivacità stilistica. Credo sia proprio questo dato, troppo spesso trascurato, a richiedere l'attenzione della critica. Un critico del peso di Harold Bloom legge ancora Emerson come l'esponente visionario di una nuova religione americana piuttosto che come uno scettico delle possibilità del linguaggio. Ho sempre pensato che il tratto distintivo della letteratura americana sia questo suo sforzo di usare il linguaggio per far intravedere all'individuo e, più in generale alla civiltà, delle possibilità che in effetti il linguaggio può solo suggerire ma non sostenere sino in fondo; in particolare il linguaggio del romanzo, che ha tra i suoi compiti quello di rappresentare le istituzioni sociali. Dunque questa mi pare senz'altro una peculiarità della letteratura americana, ma è una peculiarità di breve durata poiché viene assorbita dal modernismo degli anni Venti, sino a divenirne uno dei suoi tratti salienti, anche se naturalmente vale la pena di notare che Eliot, Stein e Pound erano tutti americani. In ogni caso discorsi simili vengono fatti da scrittori che inaugurano nuove fasi di altre letterature, e non si può dire che il fenomeno sia esclusivamente americano. Si pensi, ad esempio, alla *Apology for Poetry* di Sidney, o alla *Preface* di Wordsworth. La differenza tra la situazione americana e le altre è che mentre Wordsworth parla di una condizione poetica che poteva essere d'aiuto nel sostenere una più ampia vita culturale, gli scrittori ameri-

cani credevano davvero che l'America fosse il luogo dove questa realtà culturale doveva e poteva esistere; in Whitman questo lo si può vedere ovunque. E dunque, anche negli scrittori americani più sperimentali, come Emerson, o come Whitman, c'è sempre un senso di comunione con il popolo. Ambedue sono contrari ai lasciti letterari in quanto prodotti stranieri, ma in un modo così sofisticato che la loro opera non è mai stata davvero capita da quella gente per la quale essi dichiarano di voler scrivere. Anche Gertrude Stein ha le stesse perplessità: pensava di scrivere l'autobiografia di tutti, e pensava davvero di essere compresa dalla gente comune, motivo per il quale era deliziata di lavorare al "Saturday Evening Post". Le sue opere l'hanno resa famosa, ma come disse all'editore dell'*Autobiografia di Alice B. Toklas* durante il trionfale tour degli Stati Uniti nel 1934-35: "Ricordatevi che questa straordinaria accoglienza non è dovuta ai libri che capiscono, come l'*Autobiografia*, ma a quelli che non capiscono".

Può spiegare come mai Emerson – un autore poco studiato in Italia – è così importante nella sua visione della letteratura americana, partendo magari dalla sua convinzione che non vi sono due Emerson: quello dei primi scritti, ottimista, e quello delle opere della maturità, scettico.

Be', Emerson era più ottimista quando era giovane – ma questo vale anche per me! Non c'è nulla di nuovo in questa affermazione. Non credo che vi sia una netta cesura a partire dalla pubblicazione di *Essays. Second Series*, e dalla morte, nel 1842, del figlio Waldo, a cinque anni. Credo che quella morte – questo è il punto principale del saggio *Experience* – lo costrinse a domandarsi se ancora gli rimanesse alcun potere creativo. La morte del figlio, scrive, è come la perdita di una proprietà – una cosa destinata a passare. Ma sarò capace di produrre qualcosa che riuscirà a sopravvivermi? Il problema è che Emerson, a parte la morte del figlioletto, è uno scrittore estremamente complesso, poco capito anche qui in America. I migliori critici di Emerson sono Stephen Whicher, Stanley Cavell, Barbara Packer e il sottoscritto. Dato il tipo di difficoltà insito nella prosa emersoniana non mi sorprende

che non sia molto popolare in Italia, o in generale in Europa, compresa l'Inghilterra. Non è che sia un autore difficile da capire: gli italiani sono perfettamente in grado di capire scrittori complicatissimi come William James o Eliot. Sono esterrefatto dalla conoscenza che gli europei hanno della letteratura americana, e non lo dico in tono paternalistico, ma ci sono scrittori che sono difficili da capire perché scrivono per l'orecchio, come Robert Frost; perché sono scrittori che procedono attraverso movimenti basati su cadenze assai ingegnose e appena percettibili; che non passano in modo logico da un punto a un altro, ma tradiscono un radicale disagio con le loro stesse formulazioni. Emerson è impaziente non solo con il linguaggio che egli eredita dagli altri, ma con il linguaggio che, per così dire, eredita da se stesso. Lo stesso vale per Frost. È molto, molto difficile accorgersi delle modulazioni della voce attraverso le quali egli trova una sua posizione. Come scrisse in una lettera indirizzata, credo, a Untermeyer, "Il divertimento è tutto esterno, e sta nel dire cose che suggeriscono delle formule ma non sono riducibili a formule – cose che sono solo delle quasi-formule. Mi piacerebbe essere così scaltro in questo gioco da sembrare assolutamente ovvio a una persona qualunque". Sono finezze superiori a quanto si può trovare in Pound, Eliot, e persino Stein. Per questo credo che Frost non abbia mai ricevuto il premio Nobel – perché la sua poesia, come lui stesso diceva della poesia in generale, è quello che si perde in traduzione, e ciò che si perde è la modulazione della voce.

Quella che ha appena esposto si potrebbe definire una posizione pragmatista. E visto che il pragmatismo compare non solo nel titolo del suo ultimo libro,⁵ ma sembra anche essere la sola etichetta "teorica" che lei è disposto ad accostare alla critica da lei praticata, mi chiedo se potrebbe dire qualcosa su come lei interpreta il pragmatismo. Per esempio, mi sembra che il suo pragmatismo "poetico" sia diverso da quello filosofico praticato da Richard Rorty.

Rorty è una grande mente, e anche uno scrittore appassionante, dunque capisco perché il suo rifiuto del modo di procedere classico della filosofia possa essere di grande interesse. Ma quello che intendo io per pragmatismo è più vicino a ciò che chiamo "scetticismo linguistico". Per pragmatismo intendo lo sforzo di mostrare – non solo di affermare, ma di mostrare – che cosa voglia dire rifiutare quelle che William James chiama "le parole portatrici di potere". Mentre un filosofo come Rorty associa il potere a parole che sono centrali nelle analisi filosofiche – parole come "realtà", "natura", "anima" – io cerco di estendere questa analisi, attraverso la lettura di Emerson e Frost, anche a quelli che William James chiama "sostantivi" [*substantives*] e all'abitudine che abbiamo, quando leggiamo, di concentrarci su una parola o il sostantivo di una frase. Non c'è bisogno che sia una parola vera e propria; può essere quello che ci appare come il tema della frase, attorno al quale raggruppiamo poi le altre parole, e ve le subordiniamo. Frost, col suo "for once, then, something" [per una volta, allora, qualcosa], o col suo "as if" [come se] subordina sempre i sostantivi al tono della voce con la quale essi vengono pronunciati. Si prenda l'inizio della sua famosa poesia *Mending Wall*: "Something there is that doesn't love a wall" [c'è qualcosa che non ama i muri]. Per la maggior parte dei lettori questa è una poesia sui muri. Per me, invece, questo *incipit* ci dice che questa è una poesia su quel "something", e anche su "someone" pronto ad avvertire che il potere che si oppone al muro – che si oppone ai sostantivi – è un mistero. Non è Dio, e non è neppure la primavera (come la poesia potrebbe far credere); è semplicemente qualunque impulso disgregativo. Qualcosa; qualunque cosa. È questo il rapporto che vedo tra poesia e pragmatismo e non ha molto a che fare con la teoria di Rorty. A Rorty piace parlare di poeti *forti* e critici *forti* – e qui assomiglia a Harold Bloom, un critico per il quale ha una grande ammirazione, ma non è interessato a

sity Press, 1992.

6. In *The Performing Self*, New York, Oxford University Press,

1971.

rintracciare le fonti del pragmatismo in Emerson. Su Emerson non dice quasi nulla, e anche su James ha poco da dire. Se il mio è un pragmatismo parziale, lo è anche il suo; lui focalizza l'attenzione principalmente su Dewey, o su una certa componente del pensiero di Dewey. Rorty scrive come un filosofo, io come un critico di poesia e del linguaggio. Credo che al pragmatismo come lo vedo io – il pragmatismo come forma estetica e teoria linguistica – generalmente non è stata data quasi nessuna importanza. Ammetto che Emerson, o William James, o persino Dewey parlano in modo esplicito del linguaggio meno di quanto si potrebbe dedurre da come io li leggo, ma credo che ciò sia dovuto al fatto che essi stessi non sono coscienti delle implicazioni del loro lavoro di filosofi per quanto concerne la letteratura.

In questo suo ultimo libro lei critica la moda corrente circa la natura "sovversiva" del discorso letterario. Al tempo stesso, però, insiste sulla funzione cruciale che ha il linguaggio nel dare forma all'identità individuale, il che pare suggerire che per lei il linguaggio ha comunque una funzione socio-politica, anche se non necessariamente sovversiva.

Per me la letteratura mette in scena lo sforzo da parte del sé di affermare la propria indipendenza di fronte alle imposizioni del potere del linguaggio. Non credo al linguaggio come prigionia perché ritengo che l'immaginazione, come suggeriva Hawthorne, ha sempre la capacità di ricordarci non solo che siamo prigionieri, ma anche che siamo in grado di evadere, *momentaneamente*, dalla prigionia. Quest'affermazione dell'individualità attraverso il linguaggio può alla fine anche avere, forse, degli effetti politici – può fornire delle piccole isole dove la gente può palpare privatamente questo potere che ha di non soccombere. Ma non credo che la letteratura abbia un gran potere di determinare cambiamenti sociali. Qui sono d'accordo con un critico come Bercovitch: la letteratura è sempre complice, ma non perché lo scrittore viene

cooptato dal potere o si dà per vinto. Greenblatt, ad esempio, insiste in modo eccessivo sulla presenza di questo tema in Shakespeare. Il mio punto di vista è che, per sua natura, l'uso del linguaggio richiede un assenso alle istituzioni che lo creano e lo perpetuano. Si possono avere solo vittorie momentanee; o, per dirla con Frost, "momentary stays against confusion" [resistenze momentanee contro la confusione]. È per questo che sono contrario a quell'aria di importanza che i critici assumono nel parlare di sovversione in letteratura, oppure nel loro lavoro interpretativo.

Vorrei porle un'ultima domanda su un altro problema assai dibattuto: quello del canone. Lei prima ha menzionato Harold Bloom, che di recente ha pubblicato un'animata difesa del "canone occidentale". A giudicare dai suoi libri, sembrerebbe che anche lei creda alla "grande" letteratura. Al tempo stesso lei si è anche occupato di cultura popolare – dei Beatles, per esempio. C'è qualche rapporto tra la sua attività di critico letterario e le sue analisi della cultura popolare?

Quando ho scritto *Learning from the Beatles*,⁶ oppure su Bette Midler, o Balanchine, o anche Richard Nixon, volevo dimostrare che se uno è un critico che sa leggere come piace leggere a me – con quel tipo di attenzione – allora uno è in grado di affrontare tutti gli aspetti di una cultura. Non volevo dimostrare che i Beatles o Midler fossero grandi come Shakespeare, ma che il saper leggere ti rende capace di affrontare anche modalità espressive che non sono letterarie, oppure canonico-letterarie. Lavorando sulle complessità del linguaggio in alcuni testi canonici si impara a cogliere, come per esempio ho cercato di mettere in luce nel saggio su Nixon, certe strategie retoriche del discorso politico contemporaneo. Per quel che concerne il libro di Bloom sul canone occidentale, mi sembra sostanzialmente corretto. Anch'io sono convinto che certi libri sono migliori di altri. Tuttavia le virtù di questi testi non stanno nella loro

capacità di perpetuare una serie di convinzioni o attitudini culturali, ma piuttosto in quella di perpetuare il potere di quel mezzo di cui si serve la letteratura: il linguaggio. Personalmente trovo più convincente la posizione in difesa dell'idea di canone di Frank Kermode: un testo è canonico semplicemente perché può essere reinterpretato da ogni epoca e da ogni generazione, e la ragione è che il linguaggio di questi testi può assorbire una quantità di potenziali significati storici al di là delle parole che effettivamente lo compongono, e dunque al suo interno si danno un gran numero di possibilità. Per cui, sì, credo nel canone; e i testi canonici, in generale, sono quelli difficili – o, per invocare una distinzione che ho tracciato in *The Renewal of Literature*, “densi”. In quella sede ho cercato di mostrare

che la difficoltà di Eliot non è la difficoltà che è dato di trovare in Frost: Frost sembra semplice, ma è viceversa assai difficile da capire. La sua difficoltà, o densità, è una funzione della sua fedeltà alla natura complessa del materiale – le parole – da lui impiegato. Non lo si può mai ripetere abbastanza: la letteratura è fatta di parole, e la prova del nove della sua bontà è la stessa dell'arte culinaria: sino a che punto essa riesce a sviluppare le qualità e le sfumature inerenti nella materia prima usata? Alcune persone sono capaci di ricavare da un pollo più di altre persone. Il significato di “canonico” sta tutto qui!