

Letteratura inglese (CdS LETTERE)

Spiriti inquieti alle soglie della modernità

A. FORME DELLA MODERNITÀ

1. F. Frigerio. *Modernismo e modernità. Per un ritratto della letteratura inglese 1900-1940* (Einaudi, 2014)

Eppure, le icone del modernismo anglosassone (Joyce, Eliot, Pound, Woolf) hanno continuato a esercitare un fascino quasi sinistro su critici e lettori, opponendo una resistenza fortissima ai tentativi di farle dialogare con il più ampio contesto letterario dei primi quarant'anni del Novecento [...] È solo in anni recentissimi, all'aprirsi del XXI secolo, che il panorama critico ha cominciato finalmente a modificarsi, ad ammorbidirsi potremmo dire, forse perché la forza col quale il modernismo ha pervaso l'immaginario culturale collettivo consente ora di muovere passi più decisi nell'esplorazione di terreni ancora poco battuti, senza che questo possa compromettere le posizioni acquisite.

2. T.S. Eliot. "Tradition and the Individual Talent" (1919)

"tradition [...] cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense, which we may call nearly indispensable to anyone who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year; and the historical sense involves a perception, not only of the **pastness of the past**, but of its **presence**; *the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order.*

3. E. Wilson, *Axel's Castle* (1931)

We still debate Classicism and Romanticism, and when we attempt to deal with contemporary literary problems, we often tend to discuss them in those terms. Yet the movement of which in our own day we are witnessing the mature development is not merely a degeneration or an elaboration of Romanticism, but rather a counterpart to it, a second flood of the same tide. And even the metaphor of a tide is misleading: what we have to-day is an entirely distinct movement, which has arisen from different conditions and must be dealt with in different terms.

4. S. Mallarmé, "Brise marine" (188)

La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres.
Fuir! là-bas fuir! Je sens que les oiseaux son ivres
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux!
Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux
Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe
Ô nuits! Ni la clarté déserte de ma lampe
Sur le vide papier que la blancheur défend,
Et ni la jeune femme allaitant son enfant.

La carne è triste, ahimè! E ho letto tutti i libri.
Fuggire! Là fuggire! Sento uccelli rapiti
Starsene tra la schiuma sconosciuta ed i cieli!
Niente, neppure i vecchi giardini che riflettono
Gli occhi, tratterrà un cuore che si trempa nel mare.
O notti! Né la luce deserta della lampada
Sulla pagina vuota dal bianco custodita,
Né la giovane donna che allatta il suo bambino

5. C. Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*

Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il ? À coup sûr, cet homme, tel que je l'ai dépeint, ce solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers *le grand désert d'hommes*, a un but plus élevé que celui d'un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la *modernité*; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire

6. LA NATURA. T. S. Eliot, *The Waste Land* (1922)

The river's tent is broken: the last fingers of leaf
Clutch and sink into the wet blank. The wind
Crosses the brown land, unheard. The nymphs are departed.
Sweet Thames, run softly, till I end my song.
The river bears no empty bottles, sandwich papers,
Silk handkerchiefs, cardboard boxes, cigarette ends,
Or other testimonies of summer nights. The Nymphs are departed

7. G. Melchiori, *I funamboli* (1955)

L'immagine del funambolo mi sembra esprima abbastanza chiaramente il senso di pericolo (o di ansia, per dirla con Auden) e di precarietà, rispecchiato con tanta vividezza sia nella forma che nella sostanza delle opere letterarie e artistiche della prima metà del nostro secolo. E poiché un'opera d'arte non può veramente essere tale se (pur esprimendo dubbio o incertezze) non raggiunge un equilibrio almeno provvisorio, mi sembra che la definizione di 'funambolismo' includa anche questo elemento: il *successo del vero artista* del nostro tempo il quale, *come un abile acrobata*, riesce a mantenersi in equilibrio di minuto in minuto, un passo dopo l'altro, *pur rendendosi conto perfettamente del vuoto e del tumulto che lo circonda*.

8. L'IMPERSONALITÀ. T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent" (1919)

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

9. DISSOCIATION OF SENSIBILITY. T. S. Eliot, "The Metaphysical Poets" (1921)

We may express the difference by the following theory: The poets of the seventeenth century, the successors of the dramatists of the sixteenth, possessed **a mechanism of sensibility which could devour any kind of experience**. They are simple, artificial, difficult, or fantastic, as their predecessors were [...] In the seventeenth century a dissociation of sensibility set in, from which we have never recovered;

10. SULLA TORRE PENDENTE. V. Woolf, "The Leaning Tower" (1940)

Nessuno si stupisce se diciamo che un pittore deve imparare la sua arte; o un musicista; o un architetto. Ma allo stesso modo dovrà impararla lo scrittore. Perché l'arte di scrivere non è meno difficile delle altre, anzi è senz'altro più difficile. Forse perché questa educazione non viene mai precisata in una serie di regole, la gente non se ne accorge; ma se guardiamo attentamente, vedremo che quasi tutti gli scrittori che hanno praticato con successo la loro arte hanno dovuto in qualche modo impararla. Di solito impiegano almeno undici anni di scuola: la scuola primaria, poi la secondaria, poi l'università. Alla fine, lo scrittore si trova perciò elevato al di sopra di noi, in una torre innalzata prima dalla condizione sociale e poi dal denaro dei suoi genitori. Questa torre è importantissima; sarà essa a decidere il suo angolo di visione, e a influire sulla sua capacità di comunicazione.

[...] **Durante tutto il XIX secolo, fino all'agosto del 1914, quella torre fu stabile. Gli scrittori erano quasi inconsapevoli, sia della loro elevata posizione che della loro limitata visuale.**

11. MODERN CONSCIOUSNESS. W. James, *The Principles of Psychology* (1890)

Consciousness, then, does not appear to itself chopped up in bits. Such words as 'chain' or 'train' do not describe it fitly as it presents itself in the first instance. It is nothing jointed; it flows. A 'river' or a 'stream' are the metaphors by which it is most naturally described. *In talking of it hereafter let us call it the stream of thought, of consciousness, or of subjective life*

12. IL MITO DELLA GRANDE GUERRA. F. Nietzsche. *Umano, troppo umano* (1878)

Un'umanità così altamente civilizzata e perciò necessariamente fiacca, come quella dell'Europa moderna, ha bisogno non soltanto di guerre, ma delle guerre più grandi e terribili – cioè di temporanee ricadute nella barbarie – per non perdere, nei mezzi della cultura, la sua cultura e la stessa sua esistenza.

13. LE AVANGUARDIE. W. Lewis, *Tarr* (1918)

I'm new sort of pessimist- = I think I am the sort that will please! = I am the Panurgic-Pessimist, drunken from the laughing gas of the the Abyss. I gaze on squalor and idiocy, and the more I see it, the more I like it.

14. LA METROPOLI. J. Joyce, Ulysses "Wandering Rocks" [*The Streets*, 3 p.m].

Two old women fresh from their whiff of the briny trudged through Irishtown along London bridge road, one with a sanded umbrella, one with a midwife's bag in which eleven cockles rolled.

The whirr of flapping leathern bands and hum of dynamos from the powerhouse urged Stephen to be on.

B. FORME DELLA NARRATIVA MODERNA

1. J. S. Mill, *What is Poetry?* (1833).

La poesia, quand'è realmente tale, è verità: e anche la narrativa, se realmente vale qualcosa, è verità: ma sono verità diverse. La verità della poesia consiste nel dipingere veridicamente l'animo umano; la verità del romanzo sta nel dare un quadro veritiero della *vita*. Sono due tipi diversi di conoscenza e vengono per strade diverse per lo più a persone diverse. I grandi poeti sono spesso proverbialmente ignari della vita. Quello che loro conoscono viene loro dall'analisi del sé [...] Ma per il romanziere, questa conoscenza è tutto; deve descrivere fatti esteriori, non l'uomo interiore, azioni ed eventi, non sentimenti,

2. C. Dickens, Introduzione a *Oliver Twist* (3rd ed. 1841).

Cervantes sgominò con il riso la cavalleria spagnola, dimostrando alla Spagna la sua impossibile e sfrenata assurdità. Ho tentato, nella mia umile sfera distantissima, di offuscare il falso splendore che circondava una realtà veramente inesistente, dimostrandone la verità sgradevole e ripugnante.

3. G. Eliot, *Adam Bede* (1859), capitolo 17

Così mi accontento di raccontare la mia semplice storia, senza tentare di far sembrare le cose migliori di quello che erano, anzi senza temere niente altro che la **falsità**, che malgrado i più grandi sforzi c'è sempre ragione di temere. *La falsità è così facile, la verità così difficile*. La matita è conscia della facilità deliziosa di disegnare un grifone [...] ma quella facilità meravigliosa che abbiamo scambiato per genio rischia di abbandonarci quando vogliamo disegnare un leone vero senza esagerazione.

4. R. L. Stevenson, "A Note on Realism" (1883)

In letteratura [...] il grande mutamento del secolo scorso è stato provocato dall'introduzione del particolare. Fu inaugurato dal romantico Scott, e alla fine dal semiromantico Balzac e dai suoi più o meno totalmente antiromantici seguaci fu imposto come dovere al romanziere.

Ogni arte rappresentativa che si possa chiamare viva, è insieme realistica e ideale, e il realismo sul quale disputiamo è una pura questione di circostanze esterne. Non è un culto particolare della natura e della veracità, ma un puro capriccio di moda cangiante, che ci ha fatto volgere le spalle alla più ampia, varia e romantica arte di un tempo.

5. H. James, *The Art of Fiction* (1884)

It goes without saying that you will not write a good novel unless you possess the **sense of reality**; but it will be difficult to give you a recipe for calling that sense into being. Humanity is immense, and reality has a **myriad** forms; the most one can affirm is that some of the flowers of fiction have the odour of it, and others have not; [...].

It is equally excellent and inconclusive to say that one must write from experience; to our suppositious aspirant such a declaration might savour of mockery. *What kind of experience is intended and where does it begin and end?* Experience is never limited, and it is never complete; it is an immense **sensibility**, a kind of huge spider-web of the finest silken threads suspended in the chamber of consciousness, and catching every air-borne particle in its tissue.

It is the very atmosphere of the mind; and when the mind is imaginative – much more when it happens to be that of a man of genius – it takes to itself the faintest hints of life, it converts the very pulses of the air into revelations.

6. Ford Madox Ford, *Herny James. A critical Study* (1914)

But nowadays **life** is so extraordinary, so hazy, so tenuous [...] so small things crave for our attention, that it has become almost impossible to see any pattern in the carpet [...] the world is so full of a number of things, facts so innumerably beset us.

7. F. Madox Ford, "On Impressionism" (1914)

Always consider the impressions that you are making upon the mind of the reader, and always consider that the first impression with which you present him will be so strong that it will be all that you can ever do to efface it, to alter it or even quite slightly to modify it.

Those queer effect of real life that are like so many views seen through bright glass

8. V. Woolf, "Modern Fiction" (1919-25)

Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day. The mind receives a **myriad impressions** – trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms; and as they fall, as they shape themselves into the life of Monday or Tuesday, the accent falls differently from of old; the moment of importance came not here but there; [...] Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. It is not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible?

9. V. Woolf, "Mr Bennet and Mrs Brown" (1924)

Lo scrittore deve stabilire un contatto col suo lettore mettendogli di fronte qualcosa che quello riconosca, che perciò stimoli la sua immaginazione, e lo renda disponibile a cooperare nella faccenda molto più difficile dell'intimità. È della massima importanza che questo punto di incontro comune venga raggiunto facilmente, quasi istintivamente, al buio, a occhi chiusi, Bennett, nel passo che ho citato, fa uso di un luogo comune.

La convenzione letteraria di quest'epoca è così artificiale – per tutta la visita non si parla che del tempo, nient'altro che del tempo – che naturalmente i deboli sono portati all'oltraggio, i forti alla distruzione delle fondamenta stesse e delle regole della società letteraria. Segni del genere si manifestano dappertutto. La grammatica è violata, la sintassi disintegrata; come un ragazzo che passi il weekend con la zia, mano a mano che le solennità del sabato trascorrono, per pura disperazione, finisce per rotolarsi nell'aiuola dei gerani. Gli scrittori più adulti naturalmente non indulgono a tali esibizioni capricciose del loro umor nero. La loro sincerità non è disperata, il loro coraggio tremendo; è solo che non sanno che cosa usare, se la forchetta o le dita.

10. V. Woolf, "How It Strikes a Contemporary" (1925)

Credere che le proprie impressioni siano valide per gli altri significa essere affrancati dal crampo e dal confino della personalità. Significa essere liberi, com'era libero Scott, di esplorare con un vigore che ci mantiene incantati tuttora l'intero regno dell'avventura e della fantasia. ”

“Così dunque i nostri contemporanei ci affliggono perché hanno cessato di credere. Il più sincero fra loro si limiterà a dirci che cosa è che accade a lui stesso. Non possono creare un mondo, perché non si sono liberati degli altri esseri umani. Non possono raccontare storie, perché non credono che le storie siano vere. Non possono generalizzare. Dipendono dai loro sensi ed emozioni, la cui testimonianza è degna di fede, piuttosto che dai loro intelletti, il cui messaggio è oscuro.”

C. FORME DELLA POESIA MODERNA

1. F. Gozzi. "La rottura dei codici: il linguaggio protagonista", *Modernismo/Modernismi* (1991)

All'ossessione della modernità è strettamente connessa quella che H. Bloom ha chiamato "the anxiety of influence". Convinto della necessità di fare *tabula rasa* delle forme e delle norme consegnate dalla tradizione, ormai inadeguate a "codificare" la sua esperienza del reale, lo scrittore modernista, tuttavia, si rende ben conto che ciò è impossibile in quanto comporterebbe la cancellazione di quella memoria culturale e letteraria la quale, determinando il suo modo di pensare e rappresentare l'esperienza stessa, non può essere elusa nemmeno lasciando parlare direttamente l'inconscio attraverso tecniche come la "scrittura automatica" dei dadaisti o il linguaggio di tipo onirico dei surrealisti. Egli sceglie dunque di guardare apertamente in faccia la tradizione, instaurando con essa un rapporto dialettico, rendendola alternativamente oggetto di contestazione, dissacrazione, rispetto, venerazione, e chiamandola, in ogni caso, a fornire i termini di paragone atti a mettere in prospettiva e valutare il presente.

2. RICERCA DI TRADIZIONE PERDUTE. N. Frye. *Anatomy of Criticism* (Princeton, 1957) pp. 97-8.

The notion that convention shows a lack of feeling, and that a poet attains "sincerity" (which usually means articulate emotion) by disregarding it, is opposed to all the facts of literary experience and history. The origin of this notion is, again, the view that poetry is a description of emotion, and that its "literal" meaning is an assertion about the emotions held by the individual poet. But any serious study of literature soon shows that the real difference between the original and the imitative poet is simply that the former is more profoundly imitative. Originality returns to the origins of literature, as radicalism returns to its roots. The remark of Mr. Eliot that a good poet is more likely to steal than to imitate affords a more balanced view of convention, as it indicates that the poem is specifically involved with other poems, not vaguely with such abstractions as tradition or style.

3. IL SEICENTO. T. S. Eliot, "The Metaphysical Poets" (1921)

We may express the difference by the following theory: The poets of the seventeenth century, the successors of the dramatists of the sixteenth, possessed **a mechanism of sensibility which could devour any kind of experience**. They are simple, artificial, difficult, or fantastic, as their predecessors were [...] In the seventeenth century a dissociation of sensibility set in, from which we have never recovered;

4. L'IMPERSONALITÀ. E. Pound, *The Spirit of Romance* (1910)

Poetry is a sort of inspired mathematics, which gives us equations, not for abstract figures, triangles, spheres, and the like, but equations for the human emotions.

5. L'IMPERSONALITÀ. T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent" (1919)

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

[...]

Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality. But, of course, only those, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things.

6. L'IMPERSONALITÀ. J. Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1926)

The narrative is no longer purely personal. The personality of the artist passes into the narration itself, flowing round the persons and the action like a vital sea [...] The dramatic form is reached when every person [...] assumes a proper

and intangible esthetic life. The personality of the artist, at first a cry or a cadence or a mood and then a fluid and lambent narrative, finally refines itself out of existence, **impersonalizes** itself, so to speak. The esthetic image in the dramatic form is life purified and retroprojected from the human imagination. The mystery of esthetic, like that of material creation, is accomplished. The artist, like the God of creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails.

7. L'IMPERSONALITÀ. W. Lewis, *The Apes of God* (1930)

So we have had for some time, simultaneously, (1) a school of unabashed personal Fiction, and (2) a universal cult of 'impersonality'. Strange, is it not? You see, Li, *a mask of impersonality merely removes the obligation to be a little truly detached*. The writer like Jane Austen (her personality according to the methods of the time in full view) had that imposed upon her. When the personality is in full view, the person has, in all decency, to be a little impersonal or non-personal. *The 'impersonality' of science and 'objective' observation is a wonderful patent behind which the individual can indulge in a riot of personal egotism, impossible to earlier writers, not provided with such a disguise.*

8. L'IMPERSONALITÀ. T. Hardy, "Self-Unconscious", *Satires of Circumstance* (1914)

Along the way
He walked that day,
Watching shapes that reveries limn;
And seldom he
Had eyes to see
The moment that encompassed him.
[...]

Yes, round him were these
Earth's artistries,
But specious plans that came to his call
Did most engage
His pilgrimage,
While himself he did not see at all.

Dead now as sherds
Are the yellow birds,
And all that mattered has passed away;

Yet God, the Elf,
Now shows him that self
As he was, and should have been shown, that
day.

O it would have been good
Could he then have stood
At a clear-eyed distance, and conned the shole,
But now such vision
Is mere derision,
Not soothes his body nor saves his soul.

Not much, some may
Incline to say, to see therein, had it all been seen.
Nay! He is aware
A thing was there
That loomed with an immortal mein.

9. IL METODO MITICO. C. Corti, "Il recupero del mitologico", *Modernismo/Modernismi* (1991)

i. Il mito è un *valore*

Il recupero del mitologico è un fenomeno dinamico di *rivitalizzazione semantica*, e non un fenomeno statico di conservazione estetica [...] il che significa che i sistemi mitici della tradizione [...] vengono rivisitati e rianimati per farli convergere in nuovi sistemi

ii. Il mito è un *sistema*

[...]

iii. Il mito è un *sistema aperto*

[...]

iv. Il mito è una *trasgressione*

L'attivazione mitologica si istituisce tramite un rapporto di *deformazione* nei confronti del reale; il che significa che il mito contrappone ai requisiti del vero le prerogative del possibile; tale contrapposizione può essere di tipo trascendentale e paradigmatico (vedi, per esempio Yeats), nel senso che il mito si dà, centrifugamente, come forza simbolica di *sostituzione* del reale, oppure di tipo *immanente e sintagmatico* (vedi, per esempio Joyce e Eliot), nel senso che il mito si dà, centripetamente, come forza simbolica di *interferenza* con il reale: in ogni caso, il mito è l'*altro* del reale concreto.

10. IL METODO MITICO. W. B. Yeats, *Ideas of Good and Evil* (1903)

I believe in the practice and philosophy of what we have agreed to call magic, in what I must call the evocation of spirits, though I do not know what they are, in the power of creating magical illusions, in the visions of truth in the depths of the mind when the eyes are closed.

11. IL METODO MITICO. T. S. Eliot "Ulysses, Order and Myth" (1923)

In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr. Joyce is pursuing a method which other might pursue after him [...] It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history. It is a method already adumbrated by Mr. Yeats, and of the need for which I believe Mr. Yeats to have been the first contemporary to be conscious. Psychology [...] ethology, and *The Golden Bough* have concurred to make possible what was impossible only few years ago. Instead of a narrative method, we may now use the mythical method.

12. IMAGISMO. E. Pound "A Few Don'ts by an Imagiste" (1913)

Language

- Use no superfluous word, no adjective, which does not reveal something.
- Don't use such an expression as "dim lands of peace." It dulls the image. It mixes an abstraction with the concrete. It comes from the writer's not realizing that the natural object is always the *adequate* symbol.
- Go in fear of abstractions. Don't retell in mediocre verse what has already been done in good prose. Don't think any intelligent person is going to be deceived when you try to shirk all the difficulties of the unspeakably difficult art of good prose by chopping your composition into line lengths.
- What the expert is tired of today the public will be tired of tomorrow.
- Don't imagine that the art of poetry is any simpler than the art of music, or that you can please the expert before you have spent at least as much effort on the art of verse as the average piano teacher spends on the art of music.
- Be influenced by as many great artists as you can, but have the decency either to acknowledge the debt outright, or to try to conceal it.
- Don't allow "influence" to mean merely that you mop up the particular decorative vocabulary of some one or two poets whom you happen to admire. A Turkish war correspondent was recently caught red-handed babbling in his dispatches of "dove-gray" hills, or else it was "pearl-pale," I can not remember.
- Use either no ornament or good ornament.

