

VERSO LA NOTTE /4

DI MARIO CORONA

Il testo che segue costituisce il primo capitolo di Un Rinascimento impossibile. Letteratura, politica e sessualità nell'opera di F. O. Matthiessen, volume in fase di completamento, previsto per la pubblicazione presso le edizioni Graphys.

4. L'ascesa di McCarthy: "The Responsibilities of the Critic" (1949)

In questa conferenza, Matthiessen sintetizza, nella maniera più limpida e drammatica, che cosa intenda per lavoro culturale, nella sua doppia valenza etica e politica¹.

Sulla scorta dell'Eliot di "Tradition and the Individual Talent" (1919), Matthiessen torna ad affermare con risolutezza la necessità che lo studioso non si limiti agli studi specialistici, ma attraverso di essi sappia vedere il passato alla luce del presente, perché "il passato non è ciò che è morto, ma ciò che è già vivo"². Per Eliot, però, questo atteggiamento dialettico nel confronto del passato investiva soltanto la sfera culturale, mentre per Matthiessen la cultura è anche strumento di intervento civile e politico sul presente. Ancora una volta, lo sguardo del critico cerca una sintesi degli opposti, un rapporto dialettico fra i molteplici elementi del vivere individuale e sociale. Se il lavoro precipuo del critico è di analizzare "con paziente disciplina il reciproco rapporto fra forma e contenuto di specifiche opere d'arte"³, tale lavoro non si dà al di fuori di un contesto storico e politico, la cui base economica, secondo gli insegnamenti di Marx e di Engels, regge "tutte le sovrastrutture culturali". Al fine di evitare l'isolamento della cultura dalle masse, esso si deve impegnare anche nei confronti dei nuovi mezzi di comunicazione, verso i quali ancora due anni prima il critico si era mostrato indifferente. Matthiessen percepisce ora per la prima volta la dimensione sovrachianta della civiltà di massa, con le sue immense capacità di distruzione (Hiroshima) e di ottundimento mediatico.

Di fronte al prevalere, nell'università, di metodi critici tecnicistici (quelli di un New Criticism divenuto "fine a se stesso"), e, nella società, di forti spinte al conformismo e alla deresponsabilizzazione politica, e di fronte al diffondersi di un atteggiamento di superiorità nazionale rafforzato dalla vittoria riportata nella guerra, Matthiessen torna a riaffermare i principi militanti degli Anni Trenta, e dunque il compito anche sociale e politico dell'uomo di cultura.

"The Responsibilities of the Critic" è il più importante pronunciamento metodologico che Matthiessen abbia lasciato, insieme alla prefazione ad *American Renaissance*. Rispetto a quest'ultima (che tiene in un equilibrio sospeso i due principi dell'autonomia estetica del testo e della necessaria adesione dei massimi scrittori americani agli ideali democratici) "The Responsibilities" esprime un'urgenza più forte nella direzione dell'intervento politico diretto: un grido, un gesto quasi adorniano. Di fronte all'orrore del presente non si può più parlare di arte. Ed ecco quindi il libro, decisamente militante, su Theodore Dreiser, la sua ultima monografia.

Quanto stesse cambiando il clima del tempo lo avrebbe pienamente dimostrato nel giro di un paio d'anni un simposio di dieci intellettuali chiamati dalla "Partisan Review" a rispondere ad alcune domande sul tema "Our Country, Our Culture" (1952).

Secondo i redattori, il mondo culturale non si sente più estraneo al proprio paese come ai tempi di Henry James o di Ezra Pound. Il rapporto con l'Europa si è rovesciato. Ora gli Stati Uniti "sono diventati i protettori della civiltà occidentale". Il capitalismo non è più sentito come un nemico da abbattere ma come parte di un sistema democratico che si oppone positivamente al



[« HOME](#)

[ARCHIVIO](#)

[EVENTI](#)

[INFORMAZIONI](#)

[NEWSLETTER](#)

[PERCORSI TEMATICI](#)

[REDAZIONE](#)

[RISORSE ONLINE](#)

[RUBRICHE](#)

Nessuna categoria

[FEEDS RSS](#)

[Tutti gli articoli](#)

IPERSTORIA

© 2020 Iperstoria

[Informazioni tecniche](#)

Powered by [WordPress](#)

Compliant: [XHTML](#) & [CSS](#)

[Collegati](#)

SEARCH

Find

totalitarismo sovietico e del quale è dunque giusto sentirsi parte integrante. Certo, la società di massa tanto criticata da Ortega y Gasset pone dei problemi, e tuttavia la promessa di libertà culturale sussiste. Il pericolo esterno deve dunque rafforzare l'adesione ai valori americani. Va detto che gli scrittori chiamati a rispondere non si entusiasmano gran che per l'appello patriottico. Leslie Fiedler, ad esempio, mostra di essere un bel pezzo più avanti dei suoi interlocutori sui temi della cultura di massa e della funzione dell'artista. Norman Mailer reagisce inviperito al richiamo all'ordine e alla "maturità" psicologica. Ma l'idea che si diffonde e diventa egemone nella società e nella cultura, anche grazie a massicci investimenti finanziari e propagandistici, è quella (manichea) della bontà della democrazia americana e sul dovere di un consenso generale a difenderla, senza guarda tanto per il sottile, da quella che viene presentata come un'apocalittica minaccia sovietica.

5. Theodore Dreiser (1950)

Questo è un libro scritto di getto, ma non improvvisato, che il suicidio lascerà sostanzialmente compiuto, anche se privo di rifinitura, con i due capitoli conclusivi ancora manoscritti. E' la prima monografia che sia stata dedicata a Dreiser (CAIN, 95), come lo era stata quella su Eliot nel 1935. Un libro su un autore così diverso da tutti quelli che avevano suscitato fin lì l'attenzione critica di Matthiessen: Jewett, Eliot, James, e i cinque grandi del "Rinascimento americano": Emerson, Thoreau, Melville, Hawthorne, Whitman. Uno scrittore contemporaneo, scomparso da soli quattro anni, pressoché coetaneo di Eliot; un realista tardivo, che col suo *American Tragedy* del '25 riemerge anacronisticamente nel pieno del Modernismo, e dunque viene deprecato proprio nel '50 da Lionel Trilling, che gli contrappone James; uno scrittore di grana grossa, ma approdato a posizioni politicamente di sinistra (addirittura, per un periodo, era stato comunista); un autore di levatura artistica ben minore rispetto a tutti gli altri trattati da Matthiessen, con la ovvia eccezione della Jewett, sulla quale torneremo dettagliatamente più avanti; un autore, però, che, a differenza della Jewett ma anche degli altri narratori da lui trattati, si confronta con la sgradevolezza della civiltà industriale, manifestando - cosa molto importante per Matthiessen - comprensione e solidarietà nei confronti degli oppressi e degli sconfitti. E' interessante infatti osservare come la prima e l'ultima opera di Matthiessen siano simili nella struttura formale e nell'inclinazione ideologica, essendo entrambe delle biografie critiche dedicate a due autori diversissimi fra loro ma accomunati da un'attenzione per gli emarginati e i vinti (GABRIELI, 177). Potremmo concludere che la sua carriera critica inizia con la Jewett dai luoghi del cuore e si conclude con Dreiser nel luogo del dover essere.

Si diceva che l'interesse di Matthiessen per Dreiser non è improvvisato: ancora studente, nel '26, lo riteneva "il più importante romanziere americano di oggi" (WHITE, 15; RULAND, 1967: 266), anche se lo lascia a lungo ai margini della sua attività di studioso e docente, fino a quando l'orrore del presente non viene a scompaginare il precario equilibrio dialettico che era riuscito a stabilire, nel momento centrale di *American Renaissance*, fra la categoria dell'estetica e quella della politica. Se nel resto della sua produzione critica Matthiessen aveva concesso, in sostanza, più spazio al giudizio estetico (e morale) che non a quello politico-ideologico, ora, nel momento estremo della sua vita, decide di rovesciare le posizioni, sbilanciandosi deliberatamente sul versante opposto (CAIN, ix).

Indicativa di questo spostamento è un'osservazione sul concetto di stile che Matthiessen aveva formulato proprio agli esordi, nel libro sulla Jewett, dove Dreiser viene preso come esempio di uno scrittore che tratta temi rilevanti ma difetta di tecnica, e dunque di stile. Se la materia è importante e la tecnica rozza, un'opera continuerà ad avere un valore storico, come lo avranno persino i romanzi più goffi di Dreiser in quanto gettano luce sul proprio tempo, ma non saranno opere d'arte (*Jewett*, 145)⁴. Ora, nel momento in cui il prediletto Eliot gli sembra approdato a rive inaccettabilmente conservatrici, le tendenze realistiche e le posizioni democratiche di Dreiser vengono rivalutate.

Tuttavia, c'è un aspetto del realismo di Dreiser - l'esplicito rilievo dato alla sessualità, anche se in modi non sempre risolti - che Matthiessen non riesce ad affrontare adeguatamente. Gli autori su cui egli si era intrattenuto sin qui, con la parziale eccezione di Whitman, non gli avevano posto problemi di questa natura. Almeno non glieli avevano posti in maniera così diretta. Con Dreiser non si possono aggirare, ed ecco allora che, di fronte a un personaggio come Carrie, Matthiessen si trova in difficoltà, non ha molto da dire. Lo aveva già notato

Maxwell Geismar recensendo il volume; Frederick Stern e William Cain tornano su questo tema in modo molto persuasivo (STERN, 201-207; CAIN, 96-101). Di Carrie, e di altri analoghi personaggi, Matthiessen non sa vedere la forza del desiderio sessuale e il ruolo che esso gioca anche sul piano sociale, nella spinta a conquistare la prosperità, a salire più in alto nella scala del successo mondano. Né lo può scusare il fatto che l'edizione di *Sister Carrie* del 1900, su cui si fonda la sua lettura, sia meno esplicita della versione originale, che l'autore stesso dovette modificare per renderne accettabile la pubblicazione.

In un punto, addirittura, quando parla di *The Genius*, affiora in Matthiessen una forma di moralismo bigotto, là dove, per giustificare quella che gli sembra una piattezza sentimentale dei personaggi soprattutto femminili, egli attribuisce questa insufficienza artistica alla "promiscuità" dell'autore:

Dreiser sembra aver pagato il prezzo della sua promiscuità con l'ottundimento progressivo della sua sensibilità⁵.

Theodore Dreiser fu recensito con interesse e con favore da alcuni critici di sinistra, fra cui, come s'è detto, Maxwell Geismar. Ovviamente ricevette critiche durissime da altri versanti, soprattutto da quello "liberal" e anti-stalinista.

6. The Oxford Book of American Verse (1950)

L'ultima pubblicazione matthiesseniana è, nondimeno, un'antologia dedicata alla poesia, la cui introduzione è datata "Boston, Massachusetts, marzo 1950", al limite estremo della vita dell'autore.

L'*Oxford Book of American Verse* aveva avuto una prima edizione nel 1927, curata dal poeta canadese-statunitense Bliss Carman, e, dopo quella di Matthiessen, ne avrebbe avuta una terza nel 1976 per mano di Richard Ellman. Il quarto di secolo intercorrente fra la prima e la seconda edizione mette in evidenza, come è ovvio, le modificazioni del gusto e quindi dei criteri di scelta. Nel '27, Bliss Carman aveva sessantasei anni (HUBBELL, 239), mentre nello stesso '27 Matthiessen iniziava la sua carriera di docente.

Licenziando la prima edizione dell'antologia, Carman esprimeva il gusto di una generazione al tramonto, formatasi ancora nell'Ottocento, nel momento in cui il giovane Matthiessen stava assimilando i testi dell'avanguardia novecentesca, Eliot in primo luogo, che Carman ancora ignorava totalmente. A rappresentare i nuovi poeti, infatti, si trovavano soltanto una poesia di Pound e una di Sandburg. Al di là della questione delle scelte singole, è interessante osservare come il criterio generale seguito da Carman nel compilare il suo volume fosse ancora quello enciclopedico degli antologisti ottocenteschi (Duyckinck; E. C. Stedman, *Poets of America*, 1885; W. B. Otis, *American Verse, 1625-1807*, del 1909, per fare qualche nome), che da un lato era poco selettivo sul piano della qualità ma dall'altro forniva una campionatura assai vasta e dunque storicamente rappresentativa. Carman infatti presentava ben centosettantaquattro poeti, un terzo dei quali viventi, mentre risultavano completamente esclusi quelli anteriori a Freneau (1752-1832). Se più di un secolo veniva così tagliato fuori, le donne erano in compenso ampiamente rappresentate. Eliotianamente, Matthiessen è da un lato più restrittivo sul piano della qualità letteraria, ma dall'altro più aperto al Seicento, il secolo della poesia metafisica rimessa in voga appunto da Eliot. Pochissime invece le donne, ed esclusa "la poesia primitiva indiana" poiché "appartiene a una civiltà completamente diversa, e, come i versi in lingua straniera dei vari gruppi di nostri immigranti, ci può raggiungere solo diluita in una traduzione"⁶. Per ragioni analoghe, Matthiessen non accoglie la produzione popolare, utile per il "cultural historian", ma lontana dagli standard della poesia "professionale". In tal modo il modello eliotiano induce di fatto il democratico Matthiessen a espungere dalla tradizione poetica americana i contributi non-bianchi o non-elitari. Alla medesima posizione estetica va ascritta la diffidenza verso i poeti che si dedicano al "public speech", al discorso pubblico, ovvero civile o politico. Matthiessen attribuisce questa sua cautela a un'avversione (sacrosanta) per certa retorica ottocentesca, che il Modernismo si era storicamente incaricato di smantellare e che egli vede praticata, in particolare, da Howells, Whittier e Lowell, i cosiddetti "schoolroom poets", che noi potremmo chiamare i poeti da antologia scolastica. Risulta però chiaro come egli accolga in pieno, del Modernismo, la nozione estremamente restrittiva di poesia, che finisce col privilegiare un solo genere di poesia, quello dei Modernisti stessi, rispetto a cui ogni altro modello e genere viene ritenuto carente di forma. Il che, peraltro, crea all'antologista qualche problema rispetto al pur amato Whitman, come vedremo fra poco.

Nell'*Oxford Book*, dedicato al modo di espressione letteraria più antico e più altamente formalizzato, il pendolo critico oscilla di nuovo in direzione opposta a quella in cui si muove la contemporanea monografia su Dreiser. È dunque particolarmente interessante raffrontare il canone proposto da quest'opera con quello sancito un decennio prima da *American Renaissance*, la cui ambizione era stata, come è noto e come vedremo più avanti (cap. IV), la costruzione di un canone letterario caratterizzato da una tensione ideale fortemente democratica, in cui la giovane nazione americana potesse ritrovare la propria nuova e specifica identità in antitesi alle aristocratiche culture europee. Qui Matthiessen procede svincolato da tesi nazional-popolari, con una libertà di giudizio quasi sbarazzina che sembrerebbe poggiare essenzialmente su valutazioni estetiche e di gusto personali. Quattro sono infatti i criteri basilari che l'antologista dichiara di avere adottato: 1) Meno poeti, e più spazio per ciascuno di quelli presentati, a differenza di quanto usava nelle antologie della generazione precedente, che tendevano a essere centoni. 2) Nessuna inclusione basata su criteri meramente storici. 3) "Non includere nulla che non piaccia davvero all'antologista, quale che ne sia la reputazione presso altri" (IX)⁷. 4) "Non troppi sonetti", perché "si uccidono a vicenda" (X)⁸, e perché – quinta regola – le antologie tendono a privilegiare le forme brevi, che mal rappresentano molti poeti. Sesta e ultima regola, infranta solo in tre casi: nessuna citazione parziale.

Ciò detto, l'antica e semmai crescente avversione per le posizioni politiche antidemocratiche riaffiora ancora una volta – e una sola – a condizionare, dapprima in forma non esplicita, il giudizio limitativo su Pound: "Di fronte al più lungo poema moderno, i 'Cantos' ancora incompleti di Pound, ci si potrebbe chiedere se diventeranno mai qualcosa di più di una serie di brillanti frammenti"⁹. Più avanti, riconoscendo che alcuni suoi versi più recenti sono fra i più notevoli dell'intera letteratura americana, crede di ravvisarne la ragione in un pentimento ideologico:

Questi versi indicano come Pound abbia infine raggiunto un equilibrio fra i suoi grandi doni tecnici e un contenuto degno delle sue capacità. Dimostrano che la sua aberrante adesione al fascismo si è infine rivelata un'esperienza dolorosa e gli ha insegnato l'umiltà. Sono versi da tenere a mente, sulla soglia della seconda metà del nostro secolo minacciato¹⁰.

Questa è però l'unica notazione che legghi esplicitamente l'*Introduzione* agli scritti politici degli ultimi tempi.

L'articolata e ovviamente impegnativa valutazione del Novecento poetico nel suo complesso mette a dura prova le categorie adottate dal critico nella sua carriera. Mentre il canone costruito da Matthiessen per l'Ottocento americano nella sua opera maggiore si fondava sul presupposto di una coincidenza di eccellenza artistica e fede democratica, tale presupposto non viene riproposto per il nostro secolo. La ragione è ovvia: Eliot, un indubbio conservatore, non potrebbe occupare la posizione di sommo artista novecentesco riconosciutagli dal nostro critico in varie occasioni. Matthiessen deve dunque scegliere una strada diversa, e tortuosa. La sensibilità alla forma, acquisita sui testi delle avanguardie novecentesche, lo induce – giustamente – a castigare come retorica buona parte della poesia civile ottocentesca (Barlow, per esempio). Al tempo stesso, la sua coscienza politica lo induce a sottolineare come anche nel Novecento i temi civili siano trattati più e meglio di quanto si riconosca comunemente, per esempio da Lindsay, Sandburg, Jeffers, Cummings, MacLeish, Benét. La medesima dicotomia si ripropone per l'Ottocento. Ora le figure maggiori – e antitetiche – diventano due: Poe e Whitman, con una sostanziale correzione dello schema di *American Renaissance*, che escludeva Poe per difetto di democraticità. Il risultato critico resta tuttavia convenzionale in quanto non riesce ancora a trovare uno spazio critico adeguato per Emily Dickinson, peraltro equamente rappresentata, da un punto di vista quantitativo, con 58 poesie.

Resta da chiedersi come mai alla Dickinson, nel 1950, Matthiessen ancora neghi lo *status* di poeta maggiore. Solo perché ancora mancava la pur fondamentale edizione completa di Thomas H. Johnson (1955)? O perché era donna? Fattore che pesa ancora oggi su un critico grande ma patriarcale come Harold Bloom, per esempio, ma che non impediva ai critici e studiosi di quegli anni di apprezzare grandemente Willa Cather o la stessa Dickinson, considerata da Mark Van Doren "uno dei grandi poeti del mondo". O perché non rientrava nel canone eliotiano, nonostante la sua formidabile capacità di esprimersi *soltanto* attraverso correlativi oggettivi? Le risposte a queste ovvie domande Matthiessen le aveva già date sulla *Kenyon Review* in una recensione-saggio del 1945, "The

Problem of the Private Poet", dedicata principalmente a *Bolts of Melody*. Presentando più di seicento poesie inedite, il volume contribuiva in modo sostanziale a una migliore conoscenza della Dickinson. Con grande tempestività e professionalità, Matthiessen coglie l'occasione per fare il (suo) punto sulla questione. Dopo varie osservazioni sarcastiche sull'ignoranza e la dabbenaggine di Millicent Todd Bingham, autrice di *Ancestors' Brocades: The Literary Debut of Emily Dickinson* e curatrice, insieme a Mabel Loomis Todd, di *Bolts of Melody*, nonché sull'ingenuità degli entusiasti della Dickinson, Matthiessen avanza la sua prima e in un certo senso fondamentale riserva critica: lo stato dei testi è troppo precario per consentire un giudizio adeguato, e il carattere privato dei testi stessi pone dei problemi. I nuovi testi non alterano infatti l'opinione che il critico si era fatto della Dickinson; ne confermano anzi tematiche e stilemi. Pochi di essi, tuttavia, raggiungono il livello di compiutezza che si richiede a un testo letterario (e qui affiora uno degli assunti basilari dei New Critics). Più spesso ci troviamo di fronte a schizzi, a frammenti lasciati incompiuti e pieni di possibili alternative, ad abbozzi di un discorso talvolta ripreso altrove. Questo è il risultato di un modo di procedere "quasi interamente istintivo" (591), rispondente a "un bisogno immediato" (592), anzi a una "fretta" (595), che si realizza "in isolati momenti di ispirazione". Colpisce questo suo pensarla un *naïf*, quasi un'inconsapevole ragazzina romantica che, avendo letto Emerson, sfoga la piena del suo cuore in brevi scritti cui è però incapace di dare adeguata struttura. "Possedeva il grande dono del pensiero poetico" (595), ma non quelli dell'elaborazione e della capacità versificatoria. L'analogia con i metafisici inglesi del Seicento, rinvenuta all'inizio della rumorosa ed esagerata rivalutazione dickinsoniana negli Anni Venti, non è sostenibile poiché la Dickinson non possiede il controllo retorico di un Donne. Occorrono dunque maggiore "discriminazione" nel giudizio critico, e uno studio più analitico del suo linguaggio e del suo simbolismo.

Va detto, comunque, che la persistente miopia critica nei confronti della Dickinson non è attribuibile al solo Matthiessen. T. S. Eliot, ancora nei primi Anni Trenta, gli dichiarò personalmente di non averla mai letta (*Achievement*, 8). Nella *Literary History of the United States* del '48, che pure segna una enorme maturazione del livello degli studi, la Dickinson ancora deve condividere con Sidney Lanier il capitolo dedicato alla poesia. Infine, un'interessante statistica effettuata nel 1949 per conto dell'UNESCO fra ventisei specialisti in letteratura americana di età media più vicina ai sessant'anni che ai cinquanta (e Matthiessen era fra i più giovani), cui si chiedeva di indicare i venti libri migliori della propria letteratura, vede la Dickinson risultare solo quattordicesima fra i massimi autori nazionali, non solo dopo i nomi ovvi, ma anche dopo Frost, Franklin, Cooper, Irving e Willa Cather. Pound, del resto, rinchiuso in quel momento a Washington sotto accusa di alto tradimento, non riceve nemmeno un voto, ed Eliot, ventunesimo, è soltanto il primo degli esclusi (Hubbell, 301-302).

Tornando all'*Oxford Book*, le correnti maggiori della poesia del Novecento discendono dunque, anche se in modo spesso intrecciato, da due soli capostipiti del secolo precedente. Nel filone che riprende il verso libero e il potente afflato whitmaniano ritroviamo Robinson, Carl Sandburg, lo stesso Pound, e, per ragioni diverse, William Carlos Williams e E. E. Cummings, Vachel Lindsay, Edgar Lee Masters, Karl Shapiro, e naturalmente Hart Crane. L'altro filone si rifà principalmente alla "devotion to craftsmanship" di Poe e della poesia francese che ne è rimasta influenzata: T. S. Eliot, John Crowe Ransom, Allen Tate, Randall Jarrell, Robert Lowell, Delmore Schwartz, Wallace Stevens, ma anche Hart Crane. In entrambi i filoni, troviamo solo uomini. Bianchi. Vistosa l'esclusione di Langston Hughes.

Ma le contraddizioni si riaccendono continuamente anche nei singoli giudizi individuali. Quello su Whitman addirittura le raddoppia. Volendo – giustamente – sottrarre Whitman all'ambito della mera retorica della poesia civile ottocentesca, Matthiessen torna ad accantonare il modello puristico eliotiano per riprendere quello misto di *American Renaissance*, che associa arte letteraria e valori democratici. E dunque "non c'è dubbio che Whitman abbia raggiunto la piena maturità con *Drum Taps*", le poesie dedicate alla Guerra Civile, che rappresentano "la fusione della sua passione per l'uomo e della sua passione per la patria" (XXVI). In contraddizione col modello eliotiano, vince il poeta che si dedica al "public speech". Ma a sua volta il modello democratico non coincide con la valutazione che del medesimo poeta il critico dava in privato, testimoniata in numerose lettere e nel passo che abbiamo citato da *From the Heart of Europe*, ove si privilegiavano invece "Children of Adam" e "Calamus", ovvero le poesie che tematizzavano la sessualità. Nel giudizio pubblico, il critico ammette sì, in modo generico, di "preferire grandemente quello che Whitman definiva il

suo metodo di 'indirection' lirica alle sue altre inclinazioni di attacco frontale alla 'Democracy, ma femme"', ma, se si deve infine salvare il poeta civile, occorre nobilitare l'impresentabile poeta "indiretto", e allora "la passione per l'uomo" (ovvero, più precisamente, la passione che il poeta nutriva per gli uomini e che il critico sofferatamente condivideva) viene purificata e redenta nel momento in cui è possibile farla coincidere con la passione del Poeta Nazionale per i soldati che combattono per la patria, quella giusta, peraltro, ovvero la patria nordista. Ma su queste contraddizioni avremo occasione di ritornare più ampiamente trattando del capitolo whitmaniano di *American Renaissance*.

Bibliografia

- CAIN W. E., *F. O. Matthiessen and the Politics of Criticism*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1988.
- GABRIELI V., "Francis Otto Matthiessen", in E. ZOLLA (a cura di) *I contemporanei. Novecento americano*, vol. 2°, Roma, Lucarini, 1983, pp. 177-192.
- GUNN G. B., *F. O. Matthiessen: The Critical Achievement*, Seattle and London, University of Washington Press, 1975.
- HUBBELL J. B., *Who Are the Major American Writers? A study of the changing literary canon*, Durham (NC), Duke UP, 1972.
- HYDE L. (ed.), *Rat and the Devil: Journal Letters of F. O. Matthiessen and Russell Cheney*, Hamden, Shoe String Press, 1978.
- KAZIN A., *New York Jew*, New York, Knopf, 1978.
- LEWIS L., *Cold War on Campus*, New Brunswick, Transaction, 1988.
- LYNN K. S., "F. O. Matthiessen", in J. Epstein (ed.) *Masters. Portraits of Great Teachers*, New York, Basic Books, 1981, pp. 103-118.
- MATTHIESSEN F. O., *The Achievement of T. S. Eliot: An Essay on the Nature of Poetry*, Boston, Houghton Mifflin, 1935 (riv. e accr. New York and London, Oxford UP, 1947; l'edizione consultata è la ristampa del 1958).
- MATTHIESSEN F. O., *From the Heart of Europe*, Oxford UP, New York, 1948.
- MATTHIESSEN F. O., *Sarah Orne Jewett: A Critical Biography*, Boston and New York, Houghton Mifflin, 1929.
- MATTHIESSEN F. O., *The Oxford Book of American Verse*, New York, Oxford UP, 1950.
- MATTHIESSEN F. O., *The Responsibilities of the Critic: Essays and Reviews*, ed. John Rackliffe, New York, Oxford UP, 1952 (*Le responsabilità del critico*, Feltrinelli, Milano, 1966).
- MATTHIESSEN F. O., *Theodore Dreiser*, New York, Sloane, 1950.
- O'NEILL W. L., *A Better World: The Great Schism: Stalinism and the American Intellectuals*, New York, Simon and Schuster, 1982.
- RULAND R., *The Rediscovery of American Literature: Premises of Critical Taste, 1900-1940*, Cambridge (MA), Harvard UP, 1967.
- SPILLER R. E., *Literary History of the United States*, New York, Macmillan, 1948.
- STERN, F. C., *F. O. Matthiessen: Christian Socialist as Critic*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1981.
- SWEEZY P. M., "Labor and Political Activities", in P. M. SWEEZY and L. HUBERMAN (eds.), 61-75.
- SWEEZY, P. M. and L. HUBERMAN (eds.), *F. O. Matthiessen (1902-1950): A Collective Portrait*, New York, Schuman, 1950.
- VACCANEO F. (a cura di), *Cesare Pavese. Biografia per immagini: la vita, i libri, le carte, i luoghi*, Cavallermaggiore, Gribaudò, 1989.
- WELLEK R., *A History of Modern Criticism*, 4 vols., New Haven, Yale UP, 1955-1965 (*Storia della critica moderna*, curata e in parte tradotta da A. LOMBARDO, 4 voll., Bologna, Il Mulino, 1958-1969). Poi ampliata con altri quattro volumi, 1986-1993.

WHITE G. A., "Matthiessen's Salzburg, 1947", presentato al Center for Literary Studies di Harvard, 25 settembre 1985.

1. *È singolare che Cain, la cui monografia porta il sottotitolo "The Politics of Criticism", non menzioni affatto questa conferenza così importante.*[↵]
2. *"The Responsibilities of the Critic", nel volume omonimo, p. 6: "The past is not what is dead, but what is already living".*[↵]
3. *Responsibilities, 11: "the critic's painstaking discipline in the interplay between form and content in concrete works of art".*[↵]
4. *Jewett, 145: "If the material is important and the technique crude, the work will continue to have historical value, such as even the clumsiest Dreiser novels will have in throwing light upon their time, but they are not works of art".*[↵]
5. *Dreiser, 166: "Dreiser seems to have paid the price for his promiscuity in a progressive blunting of his sensibility".*[↵]
6. *Oxford Book, XV: "Primitive Indian poetry belongs to an utterly different civilization, and, like foreign-language verse of our various immigrant groups, can reach us only diluted by translation".*[↵]
7. *Oxford Book, IX: "Nothing that the anthologist does not really like, no matter what its reputation with others".*[↵]
8. *Oxford Book, X: "Not too many sonnets...they will kill one another".*[↵]
9. *Oxford Book, XI: "Faced with the longest modern poem, Pound's still unfinished 'Cantos', one may question whether it will ever be more than a series of brilliant fragments".*[↵]
10. *Oxford Book, XIII: "These lines [...] show Pound at last reaching a fusion between his great technical gift and a content worthy of his skills. They demonstrate that out of the aberration of his Fascist politics, he has at last experienced suffering and learned humility. They are lines to be borne in mind as we move into the second half of our menaced century".*[↵]

15 Dicembre 2006

« [LE PRIME OPERE DI EDWIGE DANTICAT, SCRITTRICE DELLA DIASPORA HAITIANA](#)

[VERSO LA NOTTE /3](#) »

© 2006 Iperstoria