

Humpty Dumpty, la critica novecentesca e la poesia metafisica

Carmen Gallo

Dopo *Alice in Wonderland*, Lewis Carroll decise di far proseguire le avventure della bambina vittoriana in un racconto-sequel, intitolato *Through the Looking-Glass*, in cui Alice attraversando lo Specchio si ritrova nel mondo, anche questo meraviglioso ma più razionalizzato, di una scacchiera. Qui, tra i tanti posti e personaggi bizzarri incontrati casella dopo casella, Alice s'imbatte in Humpty Dumpty, il personaggio-uovo nelle *nursery rhyme*. I due fin da subito hanno qualche incomprendimento diremmo linguistica. Humpty Dumpty infatti attribuisce significati arbitrari alle parole e quando Alice gli chiede spiegazioni lui risponde semplicemente così: «When I use a word [...] it means just what I choose it to mean – neither more nor less». Alice prova a replicare, contestando che lui possa decidere come gli pare il significato delle parole: "The question is," said Alice, "whether you *can* make words mean so many different things", ma Humpty Dumpty centra subito la questione cruciale di ogni pratica di condivisione comunicativa (e ancora di più critica): "The question is, [...] which is to be master—that's all." (Carroll 1994: 100). Il problema è chi è che comanda. E infatti di lì a poco lo vedremo cimentarsi, senza esitazioni, nell'analisi di una poesia, *Jabberwocky*, che Alice poco prima aveva trovato "rather hard to understand", mentre il narratore chiariva: "(You see she didn't like to confess, even to herself, that she couldn't make it out at all)". Se la reazione di Alice è che "somehow it seems to fill my head with ideas – only I don't exactly know what they are!" (*ibid.*: 80), quella di Humpty Dumpty sarà invece *spiegare* le immagini della poesia inventando di sana pianta il significato delle parole, in virtù della convinzione di poter "explain all the poems that ever were invented and a good many that haven't been invented just yet" (*ibid.*: 101-102).

Con pretese interpretative non dissimili da quelle di Humpty Dumpty, nel corso del Novecento due sono le modalità di analisi e

interpretazione della poesia, il *new criticism* e il *new historicism*, che sebbene diverse nel background pratico e ideologico della loro impostazione, sono state accademicamente egemoni per gran parte del secolo. Esse si sono di fatto passate, a cavallo degli anni '50-'80, il bastone del comando, e cioè del consenso teorico, con forti ricadute anche sul piano delle politiche d'insegnamento, soprattutto in ambito angloamericano, dove pure si sono imposti con successo il decostruzionismo e adesso i *cultural studies*. Le differenze di approccio al testo poetico nel passaggio dal *new criticism* al *new historicism* sono particolarmente utili a mettere in evidenza alcuni passaggi epocali tanto del rapporto tra ideologia e letteratura, quanto del rapporto tra critica e ideologia, che sono maturati nell'ambito della cosiddetta *early modern literature*. Ricostruendo diacronicamente alcuni degli studi che entrambi hanno dedicato alla poesia metafisica inglese del Seicento è possibile infatti ripercorrere alcune tappe del pensiero novecentesco sul valore del letterario e sugli scopi del discorso critico o teorico. Diversi sono i motivi per cui il *new criticism* e il *new historicism* hanno eletto questo campo letterario a luogo privilegiato di elaborazione della propria proposta, e uno di questi è forse da ricercare nella complessità nella sua natura: da una parte così sfaccettata, con le sue costruzioni serpentine e l'uso densissimo di figure retoriche, da offrire molti spunti a un approccio di analisi puramente formale (ammesso che sia possibile); dall'altra a tal punto legata al milieu storico, politico e religioso del suo tempo, da potenziare (e in alcuni casi ribaltare) i livelli di lettura del testo se contestualizzata e confrontata con altri testi o documenti coevi.

È piuttosto noto che la poesia metafisica, e in particolare la poesia di John Donne, fu riscoperta, dopo secoli di oblio, nei primi decenni del Novecento grazie all'edizione di Grierson del 1912, recensita da T.S. Eliot in un saggio intitolato "The Metaphysical Poets" apparso in forma anonima sul *The Times Literary Supplement* il 20 ottobre 1921. Le riflessioni di Eliot, che in quella sede formulava la fortunata quanto criptica teoria della "dissociation of sensibility", insieme a quelle raccolte in *The Sacred Wood* (1920) si rivelarono incredibilmente influenti sugli esponenti americani del cosiddetto *New Criticism*, dicitura coniata da J. C. Ramson nel 1941 nell'omonimo studio. Era stato Eliot, infatti, tra i primi a suggerire in opposizione al soggettivismo romantico l'idea dell'impersonalità della poesia e di una "contemporaneità" della tradizione nel suo *Tradition and Individual Talent* (1939), un saggio le cui istanze i *new critics* avrebbero fatto

proprie per replicare alla *scholarship* positivista e storicista tardo-ottocentesca, e alla critica dilettantistica di stampo impressionista¹.

Tralasciando gli esempi di Spitzer e Auerbach, che pure avevano mostrato la possibilità di coniugare conoscenza storica e sensibilità per la forma, il *new criticism* americano accolto spunti del formalismo russo, di William Empson (1930), del *Practical Criticism* (1929) di Richards e come detto di Eliot – “whose account of the nature and goals of poetry would soon prove decisive for the history of American criticism” (Culler 1988: 6) –, elaborando e imponendo una modalità di lettura, il *close reading*, ritenuto l'unico strumento utile a indagare la logica *interna* al testo letterario, ripristinato nel suo valore di oggetto estetico autonomo e non di documento storico o antropologico, e sostituendo all'interesse per l'intenzione d'autore l'idea di una coscienza poetica impersonale e oggettiva operante nel testo, sulla quale era possibile esercitare un approccio scientifico di analisi.

Nella dialettica tra interessi centripeti e centrifughi rispetto al testo, la nuova scuola sceglieva programmaticamente di lasciare da parte l'«extrinsic approach to the study of literature», nella definizione data da Warren e Wellek nell'indice del loro *Theory of Literature* (1948), cioè la biografia, la psicologia, la società, la storia delle idee e «other arts», a favore di un «intrinsic study of literature» che si occupava eminentemente di aspetti come il ritmo, il metro, lo stile, i generi, e altre questioni formali. Soffermendosi su questo piano d'analisi, il *new criticism* esaminava il componimento poetico come il luogo in cui opposizioni, ambiguità e paradossi (questi, con l'ironia, sono le figure privilegiate) trovavano una *risoluzione* coerente, 'organica', all'interno del loro paradigma, autorizzando e allo stesso tempo limitando le molteplici, ma non infinite, interpretazioni del testo. L'obiettivo generale era comprendere (nel senso anche di risolvere) la poesia: e non è un caso che *Understanding Poetry* fosse il titolo scelto da Warren e Brooks per il manuale che avrebbe contribuito a consolidare per decenni l'egemonia neocritica, e a decretare nel canone della poesia inglese la nuova fama di John Donne e il discredito di autori meno “coerenti” come Richard Crashaw.

Vale inoltre la pena ricordare che l'ascesa del *new criticism* fu favorita da circostanze storiche – quelle del secondo dopoguerra – caratterizzate da un grande aumento della popolazione studentesca e

¹ Sull'influenza di Eliot, anche sul riplasmare il canone della letteratura inglese alla luce di queste considerazioni, si veda Graham 1970. Insieme a Ramson, le figure di spicco del *new criticism* sono Allen Tate, Robert Penn Warren, Cleanth Brooks e William Kurtz Wimsatt e altri. Tra le opere fondamentali si ricordano Brooks 1947, di cui ci occuperemo, e Wimsatt-Beardsley 1954.

dall'espansione delle università e degli studi letterari. Insediatosi sin da subito nella crescente istituzionalizzazione dell'università americana, il *new criticism* si impegnò infatti – anche a scopi di auto-legittimazione – a ridurre l'influenza della critica giornalistica a favore del riconoscimento di uno statuto specializzato per gli studiosi di letteratura (Eagleton 1983: 43). In «Criticism, Inc.», apparso nel 1937, Ramsom proclamava la necessità di una 'professionalizzazione' della critica letteraria nelle università con una formula che suona a posteriori inquietante o profetica: «Rather than occasional criticism by amateurs, I should think the whole enterprise might be seriously taken in hand by professionals. Perhaps I use a distasteful figure, but I have the idea that what we need is Criticism, Inc., or Criticism, Ltd» (Ramson 1937: 586). E individuava ovviamente nell'università la sede legale della nuova impresa:

Criticism must become more scientific, or precise and systematic, and this means that it must be developed by the collective and sustained effort of learned persons - which means that its proper seat is in the universities (*ibid.*)

Il prodotto di punta della nuova critica professionalizzata, che doveva competere con le già accreditate *hard sciences*, era come detto la lettura ravvicinata, il *close reading*, strumento didattico ritenuto altamente scientifico attraverso il quale s'impose il profilo del critico letterario come figura elitaria, depositaria dei veri strumenti di interpretazione del testo: una sorta di Humpty Dumty capace di disambiguare ogni testo (come aveva fatto anche Empson) attraverso ipotesi e azzardi ermeneutici capaci di spiegare, e risolvere in unità, le polivalenze espressive dei testi, ritenuti quasi del tutto autonomi rispetto all'autore e al contesto storico.

Questa posizione critica, accusata di rifiutare il confronto con la storia – «poetry was the new religion, a nostalgic haven from the alienations of industrial capitalism», scrive Eagleton (1983:40) –, e di non lasciare spazio alle contraddizioni testuali e extra-testuali, sarà nei decenni successivi sempre più aspramente attaccata quando, in un clima di maggiore impegno politico, si combatterà il monopolio neocritico etichettando come conservatore l'orientamento, e quasi reazionaria la sua ostinazione a non confrontarsi con le dinamiche storiche, sociali o culturali inscritte nei testi. Né sfuggiva ai detrattori il fatto che la teoria del testo neocritica fosse stata legata ai suoi esordi a un impegno politico pubblico al tempo inquadabile come conservatore. Nel 1930, infatti, alcuni esponenti avevano sottoscritto il

manifesto politico *I'll Take My Stand: The South and the Agrarian Tradition* per difendere le tradizioni rurali e i valori del sud degli Stati Uniti contro gli sviluppi moderni della società industriale, partecipando anche, in parte, al movimento di destra dei *Southern Agrarians* che rivendicava l'autonomia del sud. In realtà, Ramson aveva poi ritrattato molte di queste sue prime posizioni, soprattutto quando si trasferì nel 1937 al Kenyon College, punto di riferimento della scuola neocritica che fino a tutti gli anni '60 dominò indiscussa nell'insegnamento della letteratura conservando però, secondo Terry Eagleton, nella sua pratica letteraria il seme stesso della sua ideologia. Nella sua *Literary Theory* del 1983, senza mezzi termini Eagleton sentenziava che «Reading poetry in the New Critical way meant committing yourself to nothing: all that poetry taught you was "disinterestedness", a serene, speculative, impeccably even-handed rejection of anything in particular. [...] It was, in other words, a recipe for political inertia, and thus for submission to the political status quo» (*ibid.*: p. 50). E già Fredric Jameson, in *Marxism and Form*, aveva dichiarato, alla luce del panorama critico delineatosi, la presenza di un'ideologia di fondo sia nell'impegno dichiarato sia nel presunto disimpegno, perché *omettere* il passaggio dall'intrinseco all'estrinseco (ancora secondo le categorie di Wellek e Warren) "is itself an ideological act, to the degree to which it encourages belief in some ahistorical essence of art and of cultural activity in general" (1971: 331-332). In ambito decostruzionista, invece, sarà De Man a criticare in un famoso saggio intitolato "Form and Intent in the American New Criticism" il *New Criticism*, e non solo per la sua incapacità di superare il pregiudizio antistoricista dei suoi esordi. Secondo De Man, infatti, il limite dell'approccio neocritico è nel suo rifiuto del principio dell'intenzionalità, ovvero in quella *intentional fallacy* coniata da W.K. Wimsatt e M.C. Beardsley nel loro *The Verbal Icon* (1954). Nel respingere l'intenzionalità empirica o psichica dell'autore, secondo De Man, la critica formalista americana, erede del *new criticism*, commetteva l'errore di ignorare la 'struttura intenzionale della forma letteraria', di fatto riducendo il testo a una «sheer surface» che impedisce all'analisi di percepire quella "struggle with meaning" che dovrebbe caratterizzare ogni impostazione critica, compreso "the criticism of forms"» (1971: 26).

Dello stesso avviso sarà, qualche anno più tardi, anche Jonathan Culler, il quale, nel suo *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism* (1982), sceglie di dimostrare la fallacia del *new criticism* e di perorare l'apertura della teoria decostruzionista rianalizzando, a distanza di quarant'anni, la più famosa e influente delle "analisi oggettive" del *new criticism*: quella di *The Canonization* di John Donne

offerta da Cleanth Brooks nel saggio-manifesto *The Well Wrought Urn. Studies in the Structure of Poetry*, del 1947, che proprio da un verso di questa poesia di John Donne prendeva il titolo. L'analisi di Brooks, considerata per decenni "canonica" e forse per questo scelta in seguito da Culler, si trova nel primo saggio del volume, intitolato "The Language of Paradox". In accordo con l'impostazione neocritica, Brooks analizza *The Canonization* con lo scopo di farne un 'monumento' della poesia inglese, e in effetti, la poesia si presta perfettamente – complici le sue metafore e la sua involontaria allusione a un 'canone' – a un discorso neocritico e metacritico sul valore del poetico. Lo scopo di Brooks è infatti dimostrare la centralità della figura del paradosso non solo in questa poesia o nella poesia metafisica, ma nel discorso poetico in generale poiché "even the apparently simple and straightforward poet is forced into paradoxes by the nature of his instrument" (Brooks 1942: 10). Il primo paradosso che Brooks riconosce come fondativo del componimento è quello di un amore profano trattato come amore divino: "The poet daringly treats profane love as if it were divine love" (*ibid.*). A dimostrazione di ciò, Brooks analizza la serie di immagini metamorfiche, pagane e religiose, culminanti in quella della Fenice nella terza strofa, che celebrano e santificano l'unione fisica e la comunione nella morte degli amanti (grazie all'ambiguità sessuale del verbo "to die" al v. 26), i quali contravvengono così all'opposizione del mondo-società rappresentata metonimicamente nella prima strofa da un interlocutore assente ("your tongue" v. 1) connotato da ambizioni sociali ("Take you a course, get you a place" v. 5) e riferimenti al potere politico e economico ("the King's reall, or his stamped face / contemplate" v. 6; il volto del re o la sua effigie stampata sulle monete). Se nella seconda strofa la voce poetica passa in rassegna le iperboli del tardo petrarchismo ("Who saies my teares have overflow'd his ground?" v. 11), e nella terza si celebra l'unione-comunione degli amanti nella Fenice, più cruciale ai fini del nostro discorso, e vero fulcro del dibattito successivo, è la quarta strofa delle cinque complessive, su cui si soffermano sia Brooks che Culler:

We can die by it, if not live by love,
And if unfit for tomb or hearse
Our legend be, it will be fit for verse;
And if no piece of chronicle we prove,
We'll build in sonnets pretty rooms;
As well a well-wrought urn becomes
The greatest ashes, as half-acre tombs,
And by these hymns, all shall approve

Us canonized for love;

Dopo la comunione degli amanti, qui la voce poetica immagina di costruire “in sonnets pretty rooms” (v. 32), per ospitare la loro “legend” (v. 30), l’agiografia paradossale di amanti trasfigurati e santificati dall’amore fisico (“canonized for love” v. 36). Nella lettura di Brooks, che non si pone alcun problema rispetto al lessico cattolico proposto da Donne in un’epoca di feroci persecuzioni anti-papiste, lo scopo dell’analisi è dimostrare la centralità del paradosso nel linguaggio poetico che tiene insieme il sacro e profano, e che è incarnato da questo riferimento autoreferenziale della poesia a se stessa. Ciò che interessa Brooks è l’esemplarità del testo come organismo autonomo e autosufficiente, esaustivo in sé: «The poem is an instance of the doctrine which it asserts; it is both the assertion and the realisation of the assertion. The poet has actually before our eyes built within the song the ‘pretty rooms’ with which he says the lovers can be content. The poem itself is the well-wrought urn which hold the lovers’ ashes and which will not suffer in comparison with prince’s ‘halfe-acre tomb» (*ibid.*: 16). Il paradosso, per Brooks, è la figura del discorso amoroso, del discorso religioso, e eminentemente del discorso poetico, e incarna nella poesia di Donne – e di qui la sua paradigmaticità - quell’ossessione per l’unità (degli amanti, e dell’anima con Dio) che è per Brooks la stessa “unity which the creative imagination itself effects” (*ibid.*: 17).

Questa immagine dell’urna lavorata che rappresenterebbe, o meglio racchiuderebbe, ‘the poems itself’ e incarnerebbe l’agognata unità è il punto di partenza di Culler per indagare i limiti del *new criticism* sul suo stesso terreno. Prendendo infatti in considerazione anche la quinta e ultima strofa del componimento di Donne, Culler amplia il raggio di rimandi e le possibili interpretazioni di quella stessa immagine:

And thus invoke us, "You, whom reverend love
 Made one another's hermitage;
 You, to whom love was peace, that now is rage;
Who did the whole world's soul contract, and drove
 Into the glasses of your eyes;
 So made such mirrors, and such spies,
That they did all to you epitomize—
 Countries, towns, courts beg from above
 A pattern of your love."

Qui la voce poetica cede alla messinscena dell'invocazione da parte dei fedeli di questa nuova religione di cui gli amanti sono le divinità canonizzate. Invocazione che sembra rivolta all'urna che riporta la loro storia o che, come si augurava la voce poetica nella strofa precedente, ne accoglie le ceneri. Ciò che Culler mette in evidenza è l'impossibilità di attribuire un significato univoco e definitivo a questa immagine, che è appunto una *rappresentazione* degli amanti, a loro volte *invocati* come *figure sante* da fedeli *immaginari*: «This self-referential element in Donne's poem does not produce or induce a closure in which the poem harmoniously is the thing it describes» (Culler 1982: 204). Anzi, il testo sarebbe invece, nella fuga di rimandi e figure possibili, la rappresentazione della non diretta relazione tra auto-referenzialità e presenza sostenuta dal decostruzionismo, poiché "this series of representations, invocations, and reading which, like moments of self-reference, are at once within the poem and outside it, can always be continued and has no end" (*ibid.*: 205).

È inutile sottolineare che le forti prese di distanza di De Man o di Culler maturano in un clima storico-politico che, nella deflagrazione post-strutturalista, non poteva ormai che rifiutare il profilo del critico elitario e oggettivo proposto dal *new criticism*. Il suo movimento centripeto che faceva convergere all'interno del testo ogni energia interpretativa, e in quello cercava di risolvere le sue polivalenze espressive, era stato infatti soppiantato, pur nella diversità delle teorie e degli approcci, da un movimento centrifugo, che lanciava e disseminava il testo in una serie di relazioni, in una rete di connessioni e narrazioni, che richiamavano nel gioco interpretativo anche testi non strettamente letterari, abolendo le gerarchie testuali precedenti. Il rifiuto dell'approccio neocritico fu quindi ancora più forte a partire dal configurarsi sempre più netto, negli anni '80, di un *historical turn*, che ha rimesso al centro del dibattito letterario questioni come il contesto storico di riferimento, le connessioni interdisciplinari e le implicazioni multiculturali, i discorsi di potere e le contro-narrazioni legate alla storia, o alle *storie* inscritte nei testi, riconfigurando le priorità e le finalità stessa del discorso sulla letteratura, intesa non più come luogo privilegiato e gerarchico di esperienze e rappresentazioni, ma spazio orizzontale di produzione di significati equiparabile ad altre pratiche culturali. Un passaggio 'storico', che molto si è costruito inevitabilmente sull'opposizione all'interesse totalizzante per la forma del *new criticism*, accusato non solo dell'occultamento di valori ideologicamente conservatori, ma anche di aver avallato le finzioni letterarie con cui erano stati costruiti discorsi di superiorità, sistemi di sfruttamento o di abuso. Questo sbilanciamento da un *form attentive criticism*, ritenuto non (politicamente) impegnato, a un *content*

commitment in senso lato, ha avuto ripercussioni sia nella discussione del canone e del concetto di canone, sia nell'approccio ai testi non-letterari. Inoltre, ha messo in evidenza in modo chiaro i due poli del dibattito sulla poesia e sulle metodologie analitiche ed interpretative nel contesto angloamericano novecentesco: da una parte, estremizzando, l'interesse assolutistico per la forma e l'analisi delle soluzioni formali, ciclicamente accusato della difesa di valori ideologicamente conservatori e tradizionali, come nel caso del recentissimo, e credo già naufragato, *new formalism*; e dall'altra la rivendicazione dell'influenza della storia come costruzione discorsiva che – come dimostrano gli studi culturali, la teoria *gender*, *queer*, e post-coloniale e quella neostoricista – apre il discorso critico all'eterogeneità dei saperi e degli strumenti d'analisi, e all'attenzione verso l'aspetto ideologico dei testi. Sarà il secondo polo di questa dicotomia, negli ultimi decenni del secolo scorso, e in particolare il *new historicism*, a rinnovare il dibattito sull'*early modern literature*, sostituendo in questo campo il *new criticism* nell'egemonia dell'accademia americana.

Aperto alle suggestioni delle genealogie di Foucault e dell'antropologia di Clifford Geertz nelle sue sorprendenti affinità con il modello auerbachiano, ma in polemica con la teoria marxista (scrive Greenblatt, «as we were from the beginning uncomfortable with such key concepts as superstructure and base or imputed class consciousness», Gallagher-Greenblatt 2000: 10), il *new historicism* ha rivoluzionato gli studi sul periodo pre-moderno assumendo lo spazio-tempo della cultura elisabettiana e giacomiana come *testo* in senso ampio, provando a indagarne le rappresentazioni attraverso il confronto tra opere letterarie e documenti storici (diari e autobiografie, feste popolari, resoconti medici, pamphlet teologici, documenti di corte ecc.) capaci di restituire un'idea delle 'social energies' circolanti tra aree designate per l'arte e aree indifferenti o ostili all'arte. La considerazione dell'opera d'arte come un universo autonomo e autolegittimante, il 'self-enclosed miracle' dei *new critics*, è sostituito da un'idea del testo come oggetto dai confini mutevoli, in rapporto complesso, insieme osmotico e oppositivo, rispetto al contesto e alle ideologie dominanti, che dialoga e negozia la propria rilevanza e il proprio ruolo con gli altri tipi di discorso e di pratiche di una società. Resta centrale il *close reading*, almeno nelle intenzioni del suo principale esponente, Greenblatt, sebbene qui sia rivendicata non come fine, ma come mezzo che permette di leggere trasversalmente elementi formali e connessioni culturali.

Se Brooks si limitava a rilevare la centralità del paradosso nella poesia di Donne, e Culler ad ampliare i rimandi infiniti dell'urna-segno, dopo la svolta 'storica' e neostoricista, e l'enfasi posta sui

contesti sociali di circolazione letteraria e sui dibattiti sacramentali della Chiesa inglese, anche il testo di Donne, e le altre sue opere, hanno suggerito interpretazioni radicalmente diverse da quelle precedenti. Significativo, per esempio, è stato il contributo di Arthur F. Marotti, *John Donne, Coterie Poet* (1986), che ha avuto il merito di ricostruire il *milieu* di produzione e di circolazione dei componimenti di Donne, innanzitutto opponendo alla visione neocritica dei componimenti come 'monumenti' o come 'miracles' l'evidenza storica e sociale che «In the Tudor and early Stuart periods, lyric poetry was basically a genre for gentleman-amateurs who regarded their literary "toys" as ephemeral works that were part of a social life that also included dancing, singing, gaming, and civilized conversation» (Marotti 1986: 3), e quindi attribuendo una rilevanza cruciale al contesto di corte in cui i manoscritti delle poesie d'amore di Donne circolarono prima dell'edizione postuma del 1633. Marotti, secondo un costume che ormai si è consolidato nel dibattito teorico, si sofferma proprio su *The Canonization* per evincere dal riferimento alla peste ("the plague Bill", v. 15) che colpì Londra tra il 1592 e il 1593 e con maggior vigore nel 1603, e dal riferimento al *King* (v. 7), non solo una possibile datazione al periodo successivo all'ascesa di Giacomo I, ma anche le possibili implicazioni biografiche del componimento, ovvero l'allusione al matrimonio – "fatale" per la sua carriera a corte – di Donne con Ann More. Più che alla ricostruzione della complicata vicenda coniugale, a Marotti interessa alla luce di questo dato sottolineare che il componimento, nella sua costruzione, risente del fatto che fosse stato "addressed to an audience that would have read it in relation to its author's own social circumstances" (*ibid.*: 157). L'idea di Marotti è che, a dispetto delle interpretazioni novecentesche, il componimento avesse un significato diverso nel contesto sociale del poeta (quello della circolazione ristretta dei testi), e cioè suggerire con amara ironia "his personal longing for the public world he pretended to scorn in this lyric" (*ibid.*). Attraverso la manipolazione di codici letterari eterogenei, la poesia aspirerebbe quindi ad avere anche una funzione sociale: nell'esaltare un amore dalle conseguenze nefaste e note a tutti, mettere in scena l'opposizione tra sé e gli altri uomini della corte, millantando la superiorità della propria esclusione dal mondo, e allo stesso ricordando ai lettori di corte il dolore di quella stessa esclusione.

L'altro momento importante nella storia della critica su Donne, che ha permesso di mettere in luce l'ideologia non dichiarata della critica primo-novecentesca, si è verificato quando è emersa come sempre più rilevante per gli studi *early modern* l'analisi della 'questione religiosa' e dell'ambigua formulazione della Chiesa inglese. Come scriverà Debora Shuger, in un testo fondamentale del neostoricismo,

«Religion during this period supplies the primary language of analysis. [...] The English Renaissance was a religious culture, not simply a culture whose members generally were religious» (Shuger 1997: 6). Eppure, la gran parte degli studi e delle edizioni facenti capo ai cosiddetti *Oxford studies* (di cui fa parte per esempio Helen Gardner, tra i curatori più influenti delle opere di Donne) hanno di fatto per decenni rimosso la problematicità, e non solo l'ambiguità, dell'uso ricorrente di un lessico e di un immaginario cattolico nella raccolta dei *Songs and Sonnets*, lessico e immaginario evidenti in *The Canonization* nel riferimento, nel titolo, alla santità/canonizzazione (fortemente ridimensionata dalla teologia riformata) e al sacrificio (con quel "die and rise" v. 26, seguito da "mysterious" v. 27, che richiama il sacrificio eucaristico). È facile inferire che tale rimozione negli *Oxford studies* possa esser dovuta alla volontà di occultare o non discutere la traumaticità storica del passaggio dal cattolicesimo al protestantesimo che, infatti, solo nella seconda metà del Novecento è stato oggetto di una profonda revisione che ha in parte ridimensionato l'idea *whig* di una riforma religiosa reclamata dal basso, e diffusa senza incontrare resistenze².

Dennis Flynn, in *John Donne and The Ancient Catholic Nobility* (1996), ha ricostruito la formazione cattolica del giovane Donne che era sempre stata ritenuta poco più che un'eredità materna, approfondendo sia la persecuzione delle famiglie cattoliche, sia le strategie di sopravvivenza del culto nell'Inghilterra riformata, di fatto gettando nuova luce sulla pregnanza e significatività dell'uso di un lessico cattolico nella sua opera. Quello che per Brooks era il semplice paradosso dell'amore profano trattato come amore divino, ovvero la "canonizzazione" degli amanti da parte della voce poetica, può esser letto seguendo Marotti, Flynn e altri, come il tentativo di ricorrere alla retorica teologica cattolica – evidentemente minata nella sua autorità dalla Riforma – per creare una sorta di religione parallela, questa sì paradossale, le cui divinità sono gli amanti che solo nella morte (e

² A testimonianza dell'attualità e della complessità di un periodo storico che non cessa di offrirsi a diverse interpretazioni critiche, le posizioni storiografiche sull'argomento oscillano tra un'interpretazione della Riforma come movimento progressista di rinnovamento, che libera l'Inghilterra dalle superstizioni medievali facendo appello alla razionalità e ai sentimenti di insoddisfazione già circolanti (Dickens 1964; Thomas 1971), e un'attenzione, al contrario, alle conseguenze dell'estirpazione lenta, coatta e traumatica di un substrato cattolico più radicato di quanto creduto in passato, come dimostra lo studio monumentale di Duffy 1992, sulla cosiddetta 'old religion' cattolica, e la revisione storiografica di Haigh 1987 e 1993.

nell'esclusione sociale), celebrata nello spazio della finzione poetica, possono vivere il loro amore (e la loro fede).

Quest'ultima interpretazione non esaurisce certo le possibilità di un testo che continua ad offrire a orientamenti critici e impostazioni teoriche spunti eterogenei che illuminano aspetti diversi. Tuttavia, va riconosciuto al *new historicism* il merito di aver contribuito a un cambiamento di prospettiva e di approccio ai testi che, non a caso, proprio nell'ambito della poesia e del teatro premoderno ha dato i suoi frutti migliori. Detto ciò, in modo più o meno prevedibile, negli ultimi anni lo spettro di Humpty Dumpty si è levato anche tra le file del *new historicism*, radicalizzando (a proprio sfavore) il pregiudizio ideologico contro la forma e soprattutto cristallizzando le energie che lo avevano inizialmente caratterizzato come movimento senza velleità normative ed egemoniche. Secondo i suoi recenti detrattori, infatti, il neostoricismo avrebbe ormai del tutto abbandonato il *close reading* soffermandosi esclusivamente sul valore documentale dei testi, inaridendo tanto la pratica pedagogica quanto l'analisi stessa delle opere, ormai completamente schiacciate da un determinismo meccanicistico e storicistico rispetto al contesto. Sono queste le accuse rivolte in particolare dal *new formalism* che, nel primo decennio del nuovo secolo, ha tentato di riportare in auge un *formal engagement* negli studi letterari, recuperando il formalismo russo, ma anche Spitzer, Auerbach, i *new critics* e persino Croce, e riaprendo il dibattito su questioni come quella sollevata da Richard Strier nel suo provocatorio "How Formalism Became a Dirty Word, and Why We Can't Do Without It" (2005)³.

A differenza di *Through the Looking Glass*, la partita a scacchi della critica novecentesca sulla poesia non può dirsi conclusa e nemmeno debitamente ricostruita da questo itinerario, necessariamente parziale. Restano da vedere quali saranno le future mosse e le future caselle, i nuovi Humpty Dumpty che si ergeranno a *masters* del linguaggio poetico, e le strategie che la critica sceglierà di adottare per rovesciarli (e ricrearli), ma intanto questo excursus dovrebbe aver mostrato che, a differenza dello spazio utopico di Alice, al di qua dello specchio, al di qua dell'immagine che la critica rimanda di se stessa, ogni interlocutore e ogni interprete sarà sempre influenzato da pregiudizi, arbitri e ideologie nelle sue posizioni di parte (essendo questo posizionarsi il fondamento stesso di ogni pratica critica), ma non

³ Sui più recenti sviluppi della critica anglo-americana si veda Bigliuzzi, Gregori 2014: 21-120. Per i testi della discussione sul *new formalism*, invece, si rimanda a *Modern Language Quarterly*, 61, 1, March 2000; e Marjorie Levinson 2007: 557-569.

sempre sarà felice di esplicitarli con la stessa leggerezza del nostro Humpty Dumpty.

Bibliografia

- Bigliazzi, Silvia - Gregori, Flavio (eds.), *Critica e letteratura. Studi di anglistica*, Pisa, ETS, 2014.
- Brooks, Cleanth, *The Well Wrought Urn* (1947), New York-London, Dennis Dobson, 1949.
- Carroll, Lewis, *Through the Looking Glass*, Harmondsworth, Penguin, 1994.
- Culler, Jonathan, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Othaca-New York, Cornell University Press, 1982.
- Id., *Framing the Sign. Criticism and its Institutions*, Oxford, Blackwell, 1988.
- Id., *Literary Theory. A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 1997.
- De Man, Paul, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, New York, Oxford University Press, 1971.
- Dickens, Arthur Geoffrey, *The English Reformation* (1964), University Park, Penn State University Press, 1989.
- Donne, John, *Poesie*, Eds. Alessandro Serpieri - Silvia Bigliazzi, Milano, Rizzoli, 2008.
- Duffy, Eamon, *The Stripping of the Altars. Traditional Religion in England c. 1400-1580*, New Haven, Yale University Press, 1992.
- Eagleton, Terry, *Literary Theory. An Introduction*, Oxford, Blackwell, 1983.
- Empson, William, *Seven Types of Ambiguity: A Study of Its Effects on English Verse*, London, Chatto & Windus, 1930.
- Flynn, Dennis, *John Donne and The Ancient Catholic Nobility*, Bloomington, Indiana University Press 1996.
- Gallagher, Catherine – Greenblatt, Stephen, *Practicing New Historicism*, Chicago - London, The University of Chicago Press, 2000.
- Graham, Martin, *Eliot in Perspective: A Symposium*, New York, Macmillan, 1970.
- Greenblatt, Stephen - Gunn, Giles Buckingham (eds.), *Redrawing the Boundaries. The Transformation of English and American Literary Studies*, New York, The Modern Language Association of America, 1992.
- Haigh, Christopher (ed.), *The English Reformation Revised*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- Id., *English Reformations: Religion, Politics and Society under the Tudors*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

- Hosek, Chaviva - Parker, Patricia (eds.), *Lyric Poetry. Beyond New Criticism*, Ithaca - London, Cornell University Press, 1985.
- Id., *The New Criticism*, Norfolk, New Directions, 1941.
- Izzo, Donatella (ed.), *Teoria della letteratura. Prospettive dagli Stati Uniti*, Roma, La Nuova Italia, 1996.
- Lentricchia, Frank, *After the New Criticism*, London, The Athlone Press, 1980.
- Levinson, Marjorie, "What is New Formalism?", *PMLA*, 122.2 (2007): 557-569.
- Marotti, Arthur F., *John Donne, Coterie Poet*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1986.
- Ramson, John Crowe, *The New Criticism*, Norfolk, New Directions, 1941.
- Id., "Criticism, Inc.", *The Virginia Quarterly Review*, (Autumn 1937): 586-602.
- Richards, Ivor Armstrong, *Practical Criticism. A Study of Literary Judgement*, London, Paul, 1929.
- Shuger, Debora Kuller, *Habits of Thought in the English Renaissance. Religion, Politics, and the Dominant Culture*, Toronto, University of Toronto Press, 1990.
- Strier, Richard, "How Formalism Became a Dirty Word, and Why We Can't Do without It", *Renaissance Literature and Its Formal Engagements*, Ed. Mark David Rasmussen, New York, Palgrave, 2002.
- Thomas, Keith, *Religion and the Decline of Magic. Studies in Popular Beliefs in Sixteenth and Seventeenth-Century England* (1971), London, Penguin, 1991.
- Wellek, René - Warren, Austin, *Theory of Literature*, New York, Harcourt Brace & World, 1949.
- Wimsatt, William Kurtz - Beardsley, Monroe Curtius, *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington, University of Kentucky Press, 1954.

L'autore

Carmen Gallo

Assegnista di Ricerca in Letteratura inglese presso il Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati dell'Università di Napoli "L'Orientale".

Carmen Gallo, *Humpty Dumpty, la critica novecentesca e la poesia metafisica*

Email: carmengallo@yahoo.it

L'articolo

Data invio: 15/05/2015

Data accettazione: 30/09/2015

Data pubblicazione: 30/11/2015

Come citare questo articolo

Gallo, Carmen, "Humpty Dumpty, la critica novecentesca e la poesia metafisica", *L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, Eds. S. Albertazzi, F. Bertoni, E. Piga, L. Raimondi, G. Tinelli, *Between*, V.10 (2015), <http://www.Betweenjournal.it/Between>.