

## CARMIDE A READING CAP. 3

Il libro bianco di Walt Whitman

“Per me il segno principale dell'amore è la paura di offendere o di non piacere all'oggetto amato, semplicemente la paura. Sentivo una vampa di calore quando lui entrava nella stanza. Sebbene inconsciamente, io di null'altro mi preoccupavo che di piacergli. Non sono mai stato innamorato di donne. Ho sempre amato uomini che erano freddi verso di me o al massimo mi apprezzavano. Non dimenticherò mai, ad esempio, le notti quando io e Djakov uscivamo da Pirogovo e avevo voglia di abbracciarlo e di piangere”. Perché questa pagina non potrebbe essere stata scritta da Whitman? (Per la cronaca, è tratta dai Diari di Tolstoj e porta la data del 29 novembre 1859). Perché il trentunenne Lev narra di un rapporto “alla pari”: i due sono coetanei, hanno lo stesso grado di istruzione, appartengono allo stesso ambiente, svolgono mansioni simili. Che poi il sentimento venga o meno ricambiato, non muta i termini della questione. Whitman non potrebbe avere scritto quella pagina perché, più che a suscitare l'ammirazione dell'oggetto amato allo scopo di farsi amare, egli mirava a poter contemplare tale oggetto. O meglio, tali oggetti: se ne potevano incontrare diversi ogni sera in una qualsiasi taverna. E si poteva farli parlare per studiarne l'accento, il modo di volgere il capo. Ma ancora meglio era contemplarli con in mano un bicchiere, individuarne la corporatura mentre giocavano tra loro. Il desiderio era sì di sfiorarli, di sentirne l'alito, le mani, ma non assolutamente per costruire un rapporto duraturo fondato sul reciproco amore. Quello era il desiderio di Tolstoj, e per una e una sola persona alla volta. E poteva durare per settimane, per mesi. Whitman, invece, bastava mutasse angolatura, e i suoi vivaci accattivanti animali nel serraglio mostravano altri volti, altri nomi. Erano lo stereotipo whitmaniano del carpenter o del militare e naturalmente, alla fine, anche i volti e i nomi erano sempre gli stessi). Come lo stereotipo cocteauiano del “dargelos”, o quello pasoliniano del “borgataro”. Che poi – originariamente – fosse esistito un Ur-carpenter oggetto di attrazione in esclusiva, è indubitabile (come è indubitabile l'esistenza di un Ur-Dargelos o di un borgataro-primo). Ciò che costituisce la differenza, rispetto a Tolstoj, è la semplificazione, sempre più accentuata, delle implicazioni psicologiche relative ai successivi carpenter, sempre più ossessivamente numerosi e simili.

Una seconda fondamentale differenza è data dalla reazione al “rifiuto”. Non potendosi concretizzare il rapporto amoroso con i vari (ma ben caratterizzati psicologicamente) Djakov, ed egualmente non potendo – per le lunghe settimane, per i mesi di durata dell'innamoramento – fare a meno della loro presenza-compagnia, con Tolstoj si assiste alla sublimazione del trasporto amoroso negli atti di una “sana” amicizia virile, primo fra tutti l'andare assieme a donne. (E allora sarà l'ammissione che per una “qualsiasi ragazza ai bagni di Ermolovskij” non si potevano provare “vampe di calore”, ma soltanto un fugace – pur se intenso – momento di piacere fisico).

Whitman, invece, non si accompagnava loro quando andavano a donne; gli piaceva però pensare che i suoi oggetti di attrazione andassero a donne; e amava sentirli eccitati raccontare avventure più o meno vere: sarebbero scaduti nella sua attenzione se non fosse loro piaciuto di andare a donne. Basti pensare che, negli stessi mesi in cui Tolstoj annota quei pensieri, uno Whitman trentanovenne intona l'inno più alto alla fisicità sradicata da ogni psicologia (“Guardate! Nelle mie poesie continuamente sbarcano nuovi immigrati”), dando inizio alla celebrazione dell'unica invincibile forza (“O camerado close!”) continuamente, anonimamente rinnovantesi. Camerado: termine inesistente in inglese, ma riecheggiante nell'esperanto del desiderio l'individuazione dell'anonimo essere umano giovane povero sprovveduto di sesso maschile: “Oh, camerado, avvicinati! Tu e io finalmente, e noi due soli [...] / Oh, mano nella mano, è un piacere che fa rinascere! Ecco un altro che mi desidera e mi ama!”

Poiché riflettere sulla poesia di Whitman significa automaticamente riflettere anche su che cosa sia l'autocensura (dell'autore, del critico, del traduttore), già da questi pochi versi, citati dall'ultimo testo della sezione “Partito da Paumanok”, nella ormai storica traduzione di Enzo Giachino, possiamo prendere spunto per una esemplificazione, partendo da una domanda<sup>32</sup>. Come si cercò (da parte di tutti, per l'appunto) di

mascherare la consistenza esclusivamente omoerotica della spinta creativa in Foglie d'erba – su indicazione dello stesso autore, di edizione in edizione costretto a una sempre maggiore prudenza? In primis universalizzando il “messaggio” verso la solidarietà e la fratellanza; quindi cercando di rendere sempre più metaforica quella “mano nella mano”. Come è possibile ciò, quando si tratta di due uomini? Quando il loro passo all'unisono è giustificabile? Quando “marciano”. La connotazione, inevitabilmente militare, del verbo “marciare” in qualche modo giustifica, attenuandone la portata, le mani che si sfiorano. Non bastò, dunque, che il povero Whitman si fosse sentito indotto a interpolare “a freddo” un'intera sezione (“Figli d'Adamo”) per bilanciare l'esplicitamente omoerotica “Calamus”; che solerti biografi suffragassero con pietose ricerche l'invenzione di una qualche avventura eterosessuale; anche ben degni traduttori, per una specie di riflesso di Pavlov della censura, intervennero. Ecco dunque l'originale verso 271 di Paumanok (“O to haste firm holding – to haste, haste on with me”) divenire con Giachino: “Oh, affretta la salda presa – e t'affretta, t'affretta a marciare con me”.

Oggi, che infine possiamo permetterci di scrivere di Whitman affrancati da “quel” condizionamento, dovremmo anzitutto cercare di approfondire un episodio della sua biografia. Quale evento fece risolvere un mediocre giornalista trentenne sul finire degli anni Quaranta a volgersi alla poesia come terapia per il proprio “male”? Molto si è illazionato su un soggiorno di tre mesi a New Orleans, durante il quale – mancando ogni documentazione – sarebbe accaduto di tutto. Il poeta stesso alimentò varie dicerie, tra cui – obtorto collo – quella di una o più avventure eterosessuali. Ben più verosimilmente, in quel “crogiuolo di razze”, la più volte menzionata “giovane creola” va decrittata come “giovane creolo”. Ma non è in precisazioni di questo genere che dovrebbe risiedere l'approfondimento. A New Orleans, probabilmente per via del cambiamento di ambiente rispetto a New York, Whitman ebbe modo di riconoscersi sotto una luce più vivida e sentì maggiormente la necessità di darsi ragione della sua “diversità”. Ma, come concordemente testimoniano gli studi biografici più recenti, è di nuovo a New York che occorre riportare l'obiettivo per comprendere le ragioni “tecniche” della svolta. Whitman necessitava di una “spiegazione”. La sua impostazione culturale – pur se grezza – era di stampo positivistico. E la risposta giunse da una pseudoscienza: la frenologia.

E' documentata una accurata visita cui il poeta si sottopose nel luglio del 1849 a New York presso lo studio Fowler & Wills di Nassau Street. E non importa se, ormai da decenni, in Inghilterra, negli ambienti intellettuali, ci si prendeva gioco della nuova “scienza”. (Ricordiamo soltanto un famoso joke di Keats, Charles Lamb e William Hazlitt sullo “sviluppo frenologico” di un certo signore). Anzitutto perché, negli Stati Uniti, le “nuove pesti” giungono sempre dall'Europa più tardi, quindi perché Whitman non era un intellettuale, e in quel particolare momento della sua vita aveva un dannato bisogno di quella “spiegazione”.

Il futuro autore di “Calamus” uscì dalla visita profondamente rincuorato. Anzitutto per i termini generali del referto (“Costituzione fisica vigorosa. Indubbiamente appartiene a una stirpe robusta e sana. Il soggetto vivrà fino alla vecchiaia”); quindi perché si sentì perfettamente “compreso” (“Sue principali caratteristiche: fierezza, capacità di amicizia e di comprensione per gli altri; difetti: indolenza e tendenza al piacere anche morboso”). Ma soprattutto per un termine specifico che, letteralmente, gli schiuse – permettendogli di definirlo – un nuovo orizzonte emotivo, e quindi anche poetico e creativo: adhesiveness (alias attachment, o più semplicemente friendship). In sostanza – secondo le fanfaluche frenologiche – il maggiore o minore sviluppo di una certa branca all'interno del cervello determinava la capacità di espansione affettiva verso individui del proprio sesso.

Proprio come Saba, settant'anni più tardi – grazie ai racconti del freudismo – riuscì a darsi razionalisticamente ragione di certi episodi della sua adolescenza, e a credere maggiormente in sé, nelle sue capacità anche poetiche e creative, Whitman, facendo propri alcuni (pochi) termini della frenologia (e in particolare quell'orrendo termine: “adesività”), riesce a costruirsi un sistema semplice e solido di riferimenti culturali in grado di difenderlo dalla pazzia<sup>33</sup>.

E proprio come vari “raccontini” e “scorciatoie”, e persino il purissimo Ernesto, sono sovente intarsiati di ingenui e rozzi riferimenti al freudismo (ma, per carità, “necessarissimi” all'autore in quel contesto culturale per trovare il coraggio di scrivere di sé; per trovare – proprio letteralmente le “parole”), Whitman,

aggrappato disperatamente a quel termine (che a parere di molti, tra l'altro, per la frenologia non implicherebbe riferimenti sessuali) in *Specimen Days*, ancora venti anni dopo, annota: "La repressione della propria natura adesiva trasforma l'esistenza in un tormento". Ma all'interno di quei vent'anni, grazie all'avventuroso nominalismo della pseudoscienza consolatoria del suo tempo, egli trovò la forza non solo di scrivere versi memorabili, ma anche di pubblicarli in vita. (Non si dimentichi che cinquant'anni dopo E. M. Forster avrebbe scritto – ma non pubblicato – *Maurice*; e l'eguale potrebbe dirsi del già citato Ernesto. Oppure si pubblicherà, ma anonimamente: come Jean Cocteau col suo *Livre blanc*).

Whitman dunque si salva dalla pubblicazione postuma e dalla pubblicazione anonima (ad eccezione della prima edizione delle *Foglie* nel 1855) grazie a una commistione di elementi eterogenei, alcuni temperamentali, altri occasionali. Su un innegabile fondo di ingenuo coraggio e di narcisistico gusto per la sfida anti-borghese si innestano infatti due fattori esterni: il fondamentale referto frenologico (che per Whitman acquisisce sempre maggiore importanza con il passare degli anni) e l'esaltante lettera di R. W. Emerson. Il primo riesce a instillargli l'orgoglio di essere ciò che è, lo giustifica nella sua pigrizia e nella sua vanità, gli dà ragione del suo essere artista; non al punto – tuttavia – da apporre il proprio nome sul frontespizio "vegetale" della prima edizione: solo la propria immagine. Narciso si svela ma è ancora avvolto dal pudore.

La lettera di Emerson nella sua approvazione incondizionata dell'opera del giovane e anonimo collega permette a Whitman di compiere l'ultimo passo. Se il più grande poeta americano, l'uomo pubblico dal carisma assoluto, così encomiasticamente salutava il suo libro, significava che in poesia agli poteva davvero realizzarsi, essere sé stesso fino in fondo; quindi, firmare l'opera. Cosa che puntualmente avviene con la seconda edizione accresciuta del 1856.

Perché Emerson – se credeva tanto incondizionatamente nel talento poetico di Whitman – si inalberò violentemente quando questi pubblicò la famosa lettera in apertura alla seconda edizione del libro? Solo perché Whitman non gli aveva chiesto il permesso? (Per una questione, quindi, solo formale?) Evidentemente no. La questione era sostanziale. Per un uomo pubblico quale Emerson avallare un tale libro significava prendere posizione in favore dei liberi costumi, schierandosi al di fuori della morale corrente. Perché gli aveva scritto in quei termini allora? Perché pensava esattamente ciò che scrisse: quella di Whitman era una grande e libera poesia ed egli – Emerson – l'ammirava moltissimo. Solo che riteneva il libro (non la poesia) il prodotto artigianale di un povero autodidatta lontano da qualunque possibilità di farsi conoscere e apprezzare. Allora, tanto valeva dirgli la verità: che era bravo. Una verità commossa, con forse una punta di invidia per chi poteva permettersi di esprimersi tanto liberamente. Emerson non aveva fatto i conti con la visita frenologica. Con la forza morale, la crescita dell'autostima che essa aveva apportato a Whitman. Che su quel fascio di versi investì tutta la propria esistenza.

Per noi italiani una analogia esclusivamente temperamentale col rapporto Emerson-Whitman potrebbe essere rintracciata nell'"aiuto" dato a Penna da Montale. L'ammirazione per l'arte purissima di "pennino" era certamente sincera, ma la solerzia nell'invocare la censura del regime per giustificare la mancata pubblicazione dei testi ricorda l'arrabbiatura di Emerson. Montale non presentava nemmeno quei testi per la pubblicazione: li teneva nel cassetto, e basta. Come uomo pubblico non desiderava assolutamente che il suo nome venisse in qualche modo collegato a quei versi (per non dire del tentativo di impedire a Saba di venirne in possesso). E forse anche per Montale vale la medesima considerazione: non credeva che Penna sarebbe mai riuscito a emergere. Tornando ai due americani si potrebbe capovolgere la domanda. Perché Whitman non chiese a Emerson il permesso di pubblicare il suo spontaneo e sincero giudizio? Perché era maleducato? O, più verosimilmente, perché intuiva che Emerson avrebbe rifiutato? E perché Emerson avrebbe rifiutato lo abbiamo appena detto. Quando in precedenza si è scritto che, sotterranea alla vicenda delle successive scritture e pubblicazioni delle *Foglie*, è una vicenda di continue tortuose censure intendevamo fare riferimento anche a questo. Ma non principalmente. Perché la maggiore – e ben più grave – censura venne di edizione in edizione posta in essere dallo stesso Whitman. Si consideri per esempio, nella bella traduzione di Giachino, la lirica "Attraversai una volta una città popolosa" nella sezione "Figli di Adamo":

Attraversai una volta una città popolosa, imprimendomi nel cervello, per più tardi servirmene, gli aspetti, le architetture, gli usi, le tradizioni,

Ebbene adesso di tutta quella città ricordo appena una donna, che per caso incontrai e che mi trattenne per amore sincero,

Un giorno dopo l'altro, una notte dopo l'altra si stava insieme – tutto il resto da tempo l' ho scordato,

Ricordo, ripeto, soltanto quella donna che appassionata a me si stringeva,

Di nuovo andiamo in giro, amiamo, di nuovo ci separiamo

Di nuovo mi afferra per mano, e non mi lascia partire,

Me la vedo accosto, con quelle labbra tristi, che tremano in silenzio.

Non crediamo possa sfuggire la pesante falsità della situazione, l'invenzione a freddo dell'emozione. Bersagliato dalle reazioni sdegnate dei critici benpensanti, e non potendo espungere "Calamus" (il libro non avrebbe più avuto senso), Whitman si ingegnò a creare un contraltare alla vibrante sezione omoerotica componendo – con "Figli di Adamo" – una esaltazione dell'accoppiamento eterosessuale. Un'operazione insieme ingenua e astuta, pavida e coraggiosa. Astuta e coraggiosa, perché gli permise non solo di continuare a pubblicare e a promuovere le successive edizioni del suo libro, ma anche di assumere sempre di più il ruolo pubblico di esaltatore super partes l'amore, quale esso fosse. Pavida e ingenua, perché ha consegnato ai posteri, nell'edizione definitiva, anche dei versi orrendi, costringendoci a configurare il poeta purissimo di "Osservate questo volto abbronzato" anche come un opportunista. Riportiamo, per testimoniare la brutalità della autocensura che Whitman si sentì costretto a operare sul proprio genio poetico, la traduzione del testo originale di "Attraversai una volta una città popolosa":

Attraversai una volta una città popolosa, imprimendomi nel cervello, per più tardi servirmene, gli aspetti, le architetture, gli usi, le tradizioni.

Ebbene adesso di tutta quella città ricordo appena un ragazzo, che, per amore mio, vagabondò con me,

Un giorno dopo l'altro, una notte dopo l'altra stavamo insieme

Tutto il resto da tempo l'ho dimenticato,

Ricordo, ripeto, soltanto un giovane rude e semplice, che quando partii mi tenne per mano tanto a lungo, con labbra tremanti tristi, silenziose.

Il poeta, dunque, non solo si sentì costretto a creare artificialmente dei versi per esaltare sensazioni e situazioni a lui estranee, ma – carente di ispirazione come era nell'ambito dell'amore eterosessuale – stravolse, volgendo al femminile, composizioni già esistenti nella loro più che naturale ispirazione omoerotica. Whitman, insomma, compì da solo quel crimine di falsificazione del genere del dedicatario commesso dai solerti curatori settecenteschi delle Rime Michelangelo o dei Sonetti di Shakespeare, che trasformarono in improbabili fanciulle Tomaso de' Cavalieri e il fair youth.

"I am large, I contain multitudes" divenne un suo slogan, perché più facilmente di lui potesse diffondersi un cliché d'artista alla Tiresia, capace di narrare d'ogni genere d'amore; nello stesso tempo giocando precocemente il ruolo del vecchio canuto e saggio, quasi per farsi dimenticare – con una apparenza veneranda – come persona normalmente provvista di sessualità. (In questo crediamo che – almeno in parte – il poeta si sia ispirato all'immagine di Coleridge, scapestrato in gioventù, ma oracolo nella precoce vecchiaia per tanti giovani spiriti dalle ardenti visioni).

Whitman muore nel 1892: è un personaggio pubblico “canonizzato” almeno a partire dal 1866, con la pubblicazione dell'agiografica biografia di O'Connor. Per quasi un trentennio gli accorgimenti anziesposti servirono a mitigare, ma non a cancellare il fatto palese che il più grande e famoso poeta americano fosse “omosessuale”. Ma la parola non esisteva, e le donne – come sempre le maggiori lettrici e divulgatrici di poesia – nemmeno capivano bene di che cosa si trattasse. In gioventù, in qualche momento di smarrimento, forse il grande poeta si era abbandonato a qualche fantasia confinante con l' “unspeakable vice” degli antichi greci.

Quando – come sovente accadeva – Whitman si sentiva provocato sull'argomento (semplicemente perché certi gruppi o confraternite, soprattutto inglesi, in qualche modo dichiaravano di riconoscersi nella sua poesia per quella ragione), la sua reazione era molto simile a quella di Emerson di tanti anni prima. Whitman desiderava passare ai posteri esclusivamente come la voce di un'America sana e vigorosa pronta alla conquista, alla produzione e alla riproduzione. Negando disperatamente che la sua ispirazione in primis fosse stata mossa dall'attrazione erotica per la vigoria fisica maschile; e che solo successivamente tale attrazione fosse stata canalizzata in un disegno estetico di portata più ampia, con il trasferimento alla nazione di attributi quasi fisici e temperamentali: “Per il virile amore dei camerati / Democrazia, mia moglie”.

In sintesi, Whitman scelse di tradire l'unica vera battaglia civile ed estetica che era davvero in grado di combattere, in favore di una retorica fasulla, o addirittura dannosa: “Le razze che nella loro realtà di fatto sono docili, obbedienti, pavide, possiedono centinaia di termini per esprimere quelle realtà di cui la nostra lingua è totalmente ignara”, scrive nel Sillabario americano (1860 c.) . “La nostra lingua è piena di parole forti, indigene o adottate per esprimere la congenita passione della razza per il vigore e la resistenza, contro alla raffinatezza e a tutte le azioni di rinuncia”. Indubbiamente egli è spinto dall'amore non dall'odio, vuole usare determinati aggettivi (e li elenca prontamente “robusto, massiccio, atletico, muscoloso, acre, aspro, rude, rigido, rozzo, violento, irsuto”) e non trova di meglio che inserirli in una dimensione dove la linguistica sfuma nel cartoon: “Queste parole sono vive e nerborute, camminano, guardano, incedono con un'aria di comando. Sovente guideranno le altre, non saranno mai loro a seguire”. Vede le parole consustanziate in tanti giovani americani (dai tratti ispanici, irlandesi, ebrei, anglosassoni), a formare la razza americana.

Riflettiamo allora su consonanze e dissonanze con rispetto alla sua “naturale” controparte inglese. Rudyard Kipling, definito – come si è visto – dal Lewis “poet of work”, ebbe realmente l'obiettivo di celebrare l'uomo anglosassone come artifex. E credette fermamente nella necessità di possedere una disciplina rigida al fine di poter creare, realizzare. Una disciplina che portasse l'uomo ad affinare al massimo grado le proprie competenze e abilità per metterle fruttuosamente al servizio dell'impero (e quindi anche delle – magari nolenti – razze assoggettate). In questa luce, ricordiamo, va inquadrato l'apprezzamento di Kipling per la disciplina dei militari, al pari di quella degli ingegneri, dei tecnici, dei ferrovieri. Whitman invece ci descrive un lavoro idealizzato come un canto, magari un po' indisciplinato, senz'altro più vicino ai “Mietitori” teocritei che alle macchine e alle eliche kiplinghiane. (Per incidens: quanto avrebbe amato un nome come Buceo se lo avesse conosciuto). Perché a Whitman non è il lavoro che interessa, anche se ne parla, e assolutamente non è la disciplina che egli desidera esaltare:

Godiamo della nostra forza, gomiti in fuori, pugni serrati,

Armati e senza paura, mangiamo, beviamo, dormiamo, amiamo,

Non riconoscendo altra legge all'infuori di noi, marinai, soldati, ladri, pronti alle minacce,

Facciamo paura agli avari, ai servi, ai preti, respiriamo l'aria, beviamo acqua, danziamo su prati e per spiagge,

Deprediamo città, disprezziamo i comodi, ci beffiamo degli statuti, cacciamo la debolezza,

Compriamo le nostre scorriere.

Se dunque Kipling esalta il lavoro, Whitman esalta i corpi che lavorano. Maggiore consonanza tra i due autori indubbiamente appare circa l'uso del termine *love* in riferimento allo spirito di corpo dei soldati. E a riguardo saremmo senz'altro propensi ad attribuire a Whitman una forte influenza su Kipling. Si riconsideri al riguardo l'epitaffio dedicato all'ex impiegato, per il quale solo grigiore era stata la vita prima di entrare nell'esercito. E, dopo essere stato colpito a morte, chiede che non lo si compiangano. Perché l'esercito gli ha donato anche "mirth and companionship", allegria e cameratismo. E *love*. Come si è già osservato, malgrado la valenza del termine *love* nella lingua inglese sia molto ampia, è inconfutabile che, per quanto attiene i soldati, tutto il concesso e l'ammissibile era già ben contenuto nel termine *companionship*. Ma, all'epoca della composizione degli Epitaffi (1918), quello di Whitman poteva considerarsi un vero e proprio magistero, e per di più proveniente dal paese giovane, forte e vigoroso nel quale Kipling – ormai completamente disilluso sui destini dell'Impero – riponeva le proprie residue speranze di supremazia anglosassone.

Quanto alla retorica della guerra, non va dimenticato che Kipling, nelle *Ballate*, pur denunciando anche le miserie della vita quotidiana dei soldati, esalta l'ideale superiore per cui sono chiamati a combattere: la difesa della civiltà contro la barbarie, la diffusione della luce contro l'oscurità. Niente di tutto questo con Whitman, che assiste come infermiere volontario centinaia di soldati reduci dal fronte ("Questo ragazzo è disteso supino a un passo da me, le mani avvinghiate sul petto, i capelli neri tagliati corti; e immerso nel sopore, respira faticosamente, ogni respiro uno spasmo – tutto ciò è troppo crudele")<sup>34</sup>. In sintesi: Kipling esalta la guerra; Whitman esalta gli uomini (quali essi siano) che la combattono. Dall'ultimo soldato al "Capitano mio capitano" nel quale viene a configurarsi Lincoln. Così, mentre nella vecchia Inghilterra si considera molto cinicamente la Guerra di Secessione ("Eccoli gli americani! Lì a scannarsi tra loro per decidere se i loro servi devono comprarsi oppure pagarli alla giornata", scrisse Carlyle), grazie alla penna di Whitman l'America riesce a costruirsi la propria epopea con tanto di eroe nazionale cantato da un bardo. Il tutto mentre Emily Dickinson dichiara di non sopportare la poesia di Whitman, un Emerson ormai incattivito la definisce "un misto di Baghavadgītā e "New York Herald" e uno Wilde in giro negli Stati Uniti per conferenze affetta disgusto solo alla menzione del nome del poeta. (Hopkins invece era attratto dalla poesia di Whitman e al contempo ne aveva paura).

Qualche anno fa Giorgio Manganelli, a proposito di Whitman, parlò di una "irritante fraternità dei vocativi" e di "misticismo turistico esclamativo", aggiungendo: "La poesia di Whitman fu nell'insieme uno dei tentativi più decisi e coerenti di conseguire l'arduo livello del pessimo e il meno arduo del risibile; che Whitman non ci sia riuscito è uno degli ilari misteri della letteratura". Noi siamo convinti che quando finalmente verrà scritta davvero una organica storia del verso libero nella lirica occidentale, anche dal punto di vista tecnico-metrico la poesia di Whitman verrà posta su un piano di massimo rilievo (con buona pace di Eliot e Pound). Siamo anche convinti che, per essere grandi poeti, il fatto di avere davvero qualcosa da dire sia ben più importante di qualsiasi altro dato culturale. Al "qualcosa da dire" di Whitman, giuntoci nell'adolescenza, ci sentiamo tuttora profondamente grati e legati.