POESIA INGLESE

a cura di Alex R. Falzon

TED HUGHES, **Collected Poems** (ed. by P. Keegan), London, Faber and Faber 2003, £ 40.00.

TED HUGHES, **Cave Birds. Un dramma alchemico della caverna** (a.c. di E. Livorni), Milano, Mondadori 2001, € 6,71.

È da poco uscito tutto il canzoniere di Ted Hughes, quei *Collected Poems* che arrivano a ben 1333 pagine, e che raggruppa le raccolte principali di questo prolifico poeta: dall'esordiente *The Hawk in the Rain* (1957), che l'ha subito lanciato come una delle voci più stimolanti della sua generazione, al coronamento finale di *Birthday Letters* (1988), uscito nell'anno della sua morte. Tra le sue altre raccolte poetiche, oltre a *Lupercal* (1960), vanno senz'altro ricordate anche *Wodwo* (1967) e *Moortown* (1979). La critica, all'unanimità, ha però eletto *Birthday Letters* come il suo capolavoro assoluto; forse perché è qui che egli *sembra* finalmente riconciliarsi con Sylvia Plath (e con il suo 'mito'; si veda, a questo proposito, la poesia *Moonwalk*, che è senz'altro tra le più belle dell'intera sequenza, dove la sua voce si unisce a quella della moglie defunta, in una specie di inquietante duetto).

Sopra, ho scritto che Hughes «*sembra* finalmente riconciliarsi con Sylvia Plath» perché, come ci dimostrano chiaramente i *Collected Poems*, egli, invero, non ha fatto altro, sin dagli anni '60, in testi quali l'incompiuto *Eat Crow* (1964) e, soprattutto, in *Cave Birds* (1978) che è, a parer mio, un vero *trionfo* che nulla ha da invidiare alla compiuta bellezza della raccolta *Birthday Letters*, come tra non molto avrò modo di illustrare più dettagliatamente.

Poco dopo il suicidio della Plath, avvenuto nel febbraio del 1963, Hughes passò più di un anno a lavorare attorno a un dramma in versi che doveva essere un adattamento radiofonico delle *Nozze chimiche di Christian Rosenkreutz* (un trattato ermetico dalla forte simbologia alchemica, da Hughes stesso definito «un sogno tribale»), pubblicato in Germania nel 1616 dal rosa-crociano Johann Valentin Andreae. Qui viene descritto il mistico matrimonio tra i regali *sponsa* e *sponsus* che dovrà condurre ad una rigenerazione spirituale dell'uomo e alla sua perduta innocenza paradisiaca (in altre parole: alla *renovatio* della società straniata dalla Controriforma).

Hughes, però, non riuscì a terminare questo progetto da lui intitolato, non a caso, *Difficulties of a Bridegroom* (ovvero: 'Le difficoltà di uno sposo') e di cui è rimasto soltanto un lungo frammento: il già rammentato *Eat Crow*. Qui, il protagonista intraprende una catabasi di tipo sciamanico che lo scaraventa in un terrificante aldilà dove si sente scalpitare il bestiame e si ode il lamento continuo di un coro femminile dal quale, infine, si stacca un'unica *She* ('Ella') che si offre di fargli da guida e di ricomporgli l'anima martoriata. Il testo che, per l'appunto, non fu mai completato, non contiene l'unione mistica tra gli 'sposi', né – ancor meno – una qualche nota di salvezza finale.

Tutto ciò, invece, è presente nella raccolta *Cave Birds* (scritta nel 1975 e poi rielaborata nel 1978), il cui sottotitolo suona – non a caso – così: *An Alchemical Cave Drama* ('Un dramma alchemico della caverna'). Qui, il protagonista, un uomo gravato da lancinanti sensi di colpa, subisce un processo da parte di una severa assemblea di uccelli, e dovrà difendersi, come nel testo classico chauceriano, da diverse accuse (soprattutto quella di aver offeso la natura femminile, fallendo in tutti i suoi rapporti con le donne: figlie, spose e madri). Nel *Parliament of Fowls* (1386) di Chaucer, tale processo ha luogo proprio nel giorno di San Valentino, e come non ricordare che la Plath si suicidò proprio a ridosso di questa data?

La poesia *Something was happening* ('Qualcosa stava accadendo') tratta del dolore arrecato dalla scomparsa della donna amata e si conclude con l'immagine di colei che potrebbe redimerlo; mentre *A Riddle* ('Un indovinello') ci parla di come il doppio 'mitico' di quella defunta sia, per l'appunto, rinato per diventare la sua enigmatica *sponsa*; la soluzione dell'indovinello ('Chi sono?') , infatti, è colei che, al contempo, è sua figlia, sposa e madre. Nella splendida *Bride and Groom Lie Hidden For Three Days* ('Sposa e sposo giacciono nascosti per tre giorni'), i due si dissolvono, disintegrandosi alchemicamente l'uno nell'altra, suscitando, così, la loro reciproca rinascita: «So, gasping with joy, with cries of wonderment / Like two gods of mud / Sprawling in the dirt, but with infinite care / They bring each other to perfection» ('Così, ansando per la gioia, con grida di stupore / come due divinità di fango / sdraiandosi nello sporco, ma con cura infinita / portano l'un l'altra a perfezione'). Come osserva Keith Sagar, nel saggio compreso nell'edizione Mondadori: «la rinascita dell'eroe, quando arriva, deve essere davvero una questione di scoperta della giusta relazione con la donna: uomo e donna che vengono alla vita di nuovo reciprocamente».

Cave Birds ebbe origine quando l'artista americano Leonard Baskin mostrò a Hughes un gruppo di nove disegni di uccelli e il poeta vi si ispirò scrivendovi sopra un breve ciclo di poesie. Baskin, a questo punto, ne rimase così deliziato che produsse altri dieci disegni di uccelli, che ispirarono altrettante poesie; infine, fu Hughes a completare il tutto con dodici altri componimenti, richiedendo a Baskin i rispettivi disegni (anche se poi ha eliminato, oppure aggiunto, dell'altro materiale). In ogni stadio della sua 'iniziazione / purificazione', infatti, il protagonista viene comparato ad un uccello diverso: prima è un galletto spocchioso, poi un corvo deforme e, infine, si tramuta in un falco dorato.

Come suggerisce il sottotitolo (che lo lega ulteriormente a *Difficulties of a Bridegroom*), la raccolta è un «dramma», anzi un «dramma alchemico della caverna» che si riferisce, in gran parte, allo studio che Jung ha dedicato all'alchimia (*Psicologia e alchimia*, 1944), da quest'ultimo paragonata ad uno 'psico-dramma' che purifica, e trasforma, l'operatore stesso, in un processo di elevazione spirituale che lo porta alla propria 'perfezione' (o 'divinizzazione': il protagonista di Hughes, alla fine, è un 'risorto' che, tramutato nell'egizio dio-falco Horus, risplenderà di luce solare). Per cui, in ultima analisi, la caverna dell'alchimista altro non è se non il 'teatro' mentale dove si attua tale processo di 'iniziazione / pu-

rificazione', il cui 'oro' finale irradia una vitale, e rigenerante, energia psichica.

La dottrina ermetico-alchimista, tuttavia, è soltanto una delle (almeno) sei fonti intertestuali che nutrono continuamente questo testo: 1) Platone: tanto il suo resoconto della morte di Socrate (da Hughes ritenuto responsabile per il 'morbo' corrosivo del Logos), nel *Fedone*, quanto il suo 'mito della caverna', nella *Repubblica*; 2) l'arte primitiva: soprattutto gli affreschi preistorici delle caverne, come quelli di Lescaux; 3) la mitologia egiziana: a partire dall'unione sacra tra Iside e Osiride, passando attraverso *Il libro dei morti*, dove le anime dei defunti vengono processate da avvoltoi; 4) la letteratura persiana sufi: ovvero, il poema allegorico *Mantiq al-Tayr* ('La conferenza degli uccelli') di Farid-al-Din Attar, dove i volatili devono attraversare Sette Valli, prima di poter giungere all'agognata Luce; 5) la letteratura inglese medievale: il già rammentato *Parliament of Fowls* di Chaucer, dove si dibatte circa la natura 'vera' dell'amore; e 6) la letteratura alchemica: tra cui i già ricordati testi di Andreae e di Jung, nonché gli studi di Mircea Eliade dedicati a tale argomento. Non mancano, infine, riferimenti all'*Amleto* shakesperiano, all'*Ulisse* di Joyce, come anche alla *Terra desolata* di T.S. Eliot (ma ci sono, *anche*, echi di Whitman, Hopkins, Yeats, Lawrence e Dylan Thomas).

Per cui, sia la simbologia degli uccelli (corvi e avvoltoi fanno parte integrante anche del linguaggio alchemico), che gli allucinati paesaggi psichici dove ha luogo il viaggio sciamanico del protagonista, corrispondono ad un processo di guarigione dai cui meandri 'sotterranei' il falco dorato infine potrà spiccare il suo volo liberatorio verso il sole.

La già rammentata poesia *Sposo e sposa giacciono nascosti per tre giorni*, che è una lucente poesia d'amore (e che, insieme a *Il Cavaliere*, a *Prima, le dubbiose mappe di pelle* e a *La civetta fiore*, si può considerare tra le più riuscite della raccolta), si può leggere, ed apprezzare, anche estrapolandola dal contesto: qui, l'amore non solo genera vita ma la *ricrea*, in un linguaggio altamente mistico ed erotico che caratterizza pure quell' altro testo dedicato all'Amore Divino che è il *Cantico dei Cantici*. E così, la ferita psichica si rimargina grazie alla miracolosa 'unione degli opposti', o *mysterium coniunctionis*, promossa dai saggi alchimisti.

Cave Birds finisce, tuttavia, con un enigmatico *Finale*: «At the end of the ritual / up comes a goblin» ('alla fine del rituale / spunta uno spiritello'); alcuni critici hanno trovato questa immagine assurda ed incoerente. Ma non è il *goblin* quel *homunculus* che sgorga dal dorato uovo alchemico? Non leggiamo, in *La civetta fiore* che «l'uovo-pietra / spunta tra petali covanti»? Non è, allora, il frutto stesso dell'unione o, se vogliamo, del 'dramma', che Hughes ci ha appena rappresentato? E cos' è, dunque, se non poesia *pura*?

L'edizione italiana (a cura di Ernesto Livorni) è molto accurata e, oltre al testo correlato dall'originale inglese, contiene pure un breve saggio introduttivo ad opera del curatore; e poi: una nota biobibliografica, nonché un saggio coevo di Hughes stesso (*Mito ed educazione*, 1977) ed un'analisi puntuale di *Cave Birds* da parte di Keith Sagar, una delle massime autorità in questo campo. Peccato, però, che manchino le immagini di Baskin che accompagnano i singoli componimenti, perché queste ci avrebbero segnalato, immediatamente, il *tipo* di uccello che vi predomina, aiutandoci, così, anche a comprendere meglio il percorso 'simbolico' tracciato da Hughes in questa sua memorabile raccolta.

PHILIP LARKIN, **Collected Poems** (ed. by A. Thwaite), The Marvell Press and Faber and Faber, London 2003, £ 10.99.

PHILIP LARKIN, **Finestre alte** (a.c. di E. Testa), Torino, Einaudi 2002, € 10,00.

PHILIP LARKIN, **Turbamenti a Willow Gables** (a.c. di M. D'Amico), Roma, Nottempo 2003, € 13,00.

Dopo anni in cui è stata fortemente negletta, la poesia di Philip Larkin sta lentamente tornando alla ribalta, e non solo nei paesi anglosassoni, ma anche in Italia, come ora avrò occasione di spiegare. In Inghilterra è uscita, l'anno scorso, una nuova edizione dei *Collected Poems* che, pur essendo anch'essa curata da Anthony Thwaite, si differenzia dall'altra in quanto è molto più ridotta, contenendo unicamente le quattro raccolte 'ufficiali'; per cui vengono, così, a mancare molti dei suoi componimenti giovanili (come la struggente elegia *An April Sunday Brings the Snow*) oppure quelli della maturità che non furono mai raccolti in volume (come l'indispensabile *The Winter Palace*). Tutto ciò vuol dire che la prossima generazione di lettori lo conoscerà, per forza, in modo piuttosto obliquo e parziale.

L'ultima volta che trattai di Larkin sulle pagine di questa rivista, nel 2001, egli era ormai diventato poco più di un «acquired taste», ovvero 'un gusto coltivato', e ben protetto, da quei pochi (come Seamus Heaney e Derek Walcott, all'estero, e Gilberto Sacerdoti e Franco Buffoni, in Italia), che avevano davvero capito tanto la grandiosità quanto la profondità che si celavano dietro le molteplici, ma fragili, maschere assunte da questo poeta (ritenuto, dai più, invece, come un provinciale isolato, e per giunta mortalmente bieco), e che lo hanno difeso da quell'orrida ondata fatta di *politically correct* al cubo che, dopo la sua morte, l'aveva investito, facendone, nel Regno Unito, la sua vittima più eccellente. Sono sicuro che se fosse vivo, lui si sarebbe davvero estasiato del fatto di esser diventato il primo *poét maudit* inglese dai lontani tempi – vittoriani! – di Algernon Swinburne. I suoi critici più agguerriti non avevano affatto capito che Larkin, più che essere misogino, era misantropo e che, più di tutti, non accettava se stesso, e quel che era diventato, avendo svenduto i sogni della sua gioventù (lo scrivere romanzi sotto il benevolo sole del Mediterraneo) per quel proverbiale 'piatto di lenticchie' (da consumare, preferibilmente, alla mensa di qualche sperduta biblioteca universitaria del Nord più brumoso).

Questo è l'argomento delle sue poesie più laceranti: come *Dockery and Son* (dalla raccolta *Le nozze di Pentecoste*, 1964), dove riflette sulla natura attanagliante delle sue nevrosi; mentre nella raccolta *Finestre alte* (risalente al 1974; e che, finalmente, è stata tradotta in italiano) tale argomento viene ripreso più volte: come, ad esempio, in *Condoglianze in bianco maggiore*, dove il colore bianco del *gin and tonic* diventa indice di quella vigliaccheria che è l'assenza di *joie de vivre*; oppure in *Tristi passi*, dove ammette, osservando la notte stellata, alle quattro della mattina, che: «la semplice / e vasta unicità di quello sguardo / sono un ricordo della forza e del dolore / della gioventù; non potrà tornare, / ma in qualche parte resta, per gli altri, intatta». Oppure in *Vers de Société*, anch'essa dall'ambientazione notturna, dove ribadisce che «soltanto i giovani possono essere liberi e soli. / Or-

mai il tempo è poco per la compagnia e stare seduti accanto a una lampada sempre più spesso / porta non la pace, ma altre cose. / Al di là della luce stanno rimorso e fallimento».

Ma ciò che è peggio, è che Larkin avvisava questa assenza di emozione e di calore non soltanto dentro di sé, ma, sempre di più, nel mondo circostante: ovvero, non solo avvertiva l'erosione dell'Inghilterra della sua giovinezza, ma il fatto che le tradizioni di una volta venivano sostituite dai 'non-valori' dell'era del consumismo e dalla totale mercificazione della vita proposta dalla società di massa, da lui prese duramente di mira già a partire dagli anni '50 (in liriche quali *The Large Cool Store*). Tale tematica riaffiora anche in *Finestre alte*, soprattutto in componimenti quali *Andare, andare* («I bambini urlano e chiedono di più – / più case, più parcheggi, / più spazi per le roulottes, più denaro»); oppure in *Omaggio per il governo* («I nostri figli non sapranno che è un paese differente. / Adesso quello che possiamo sperare di lasciar loro è il denaro»).

Già in *The Less Deceived* (1955) aveva denunciato il tramonto definitivo dello spirito comunitario religioso – nella poesia *Church Going* – e ora, in *Finestre alte*, nel sonetto *Venerdì notte al Royal Station Hotel*, arriva a delineare la completa assenza di umanità, lì dove l'unico segno di vita viene dato dalle spettrali luci elettriche che squarciano la Notte: «cupa, la luce scende dagli alti / lampadari a grappoli sulle sedie vuote / che si fronteggiano l'un l'altra [...] / Nei corridoi deserti di scarpe le luci restano accese». Il finale di questa poesia, non a caso, ricorda quello, altrettanto apocalittico, di *Dover Beach* (1867) di Matthew Arnold, dove si presagiva l'avvento imminente della barbarie).

Se tutto questo può far pensare ad un Larkin nostalgico e snob, ebbene, ciò non è affatto vero, perché anche in questa raccolta finale egli ripete parzialmente le lezioni che aveva appreso da Thomas Hardy verso la fine degli anni '40:'ovvero il cercare di concentrarsi su esperienze ordinarie e familiari, per poi saperne trarre delle poesie che trascendono dal quotidiano per diventare, così, delle gnomiche riflessioni universali sulla condizione umana. È questo l'argomento principale della mia monografia – *Negative Indicative: Philip Larkin in the Forties* (Pisa, ETS, 2000; la prima ad essere apparsa in Italia), dove evidenzio il passaggio del Larkin giovanile e simbolista verso le sue future posizioni più minimaliste e antimoderniste, dovute, per l'appunto, al suo incontro con il canzoniere di Hardy.

In *Finestre alte* troviamo questo aspetto, per così dire 'hardyano', della sua scrittura in molte liriche, tra cui vanno annoverate *Gli alberi* (dove il rinnovamento annuale della Natura a Primavera è visto, però, come un preludio all'inevitabile Inverno), oppure *Vecchi scemi* (che è uno dei suoi massimi capolavori; e dove la vecchiaia ci viene mostrata in tutta la sua cupa disperazione). La raccolta, comunque, si conclude con l'emblematica, e sublime, *L'esplosione* che pur trattando di un disastro in una miniera, contiene quell'immagine finale di «uova d'allodola intatte» che racchiude in sé un messaggio di speranza.

È curioso, tuttavia, constatare come il Larkin-narratore (quello che in gioventù sognava di diventare un romanziere a tempo pieno), venga tradotto in Italia per la prima volta, non grazie ai suoi romanzi più seri e sperimentali – quali *Jill* (1946) o *Girl in Winter* (1947), i cui modelli furono Virginia Woolf e Henry Green – bensì tramite quell'opera giovanile e parodica che è *Trouble at Willow Gables* scritta nel 1943 (anche se è, a modo suo, un testo frizzante). Ce lo descrive Masolino D'Amico, che ha scrupolosamente curato il volume, nella Postfazione al romanzo: «nacque tutto a Oxford nel 1943, quando Larkin aveva circa ventun anni, e si presenta come opera di un'immaginaria scrittrice per ragazze, Brunette Coleman. [...] Fu questo lo spirito nel quale il giovane Larkin si calò con diabolico camaleontismo, divertendosi moltissimo [...] con lo scrivere un romanzo che rispettava tutti i luoghi comuni del genere, ma con in più una insinuante carica di malizia erotica [...]; è uno scherzo irresistibile». La casa editrice Nottetempo promette pure di pubblicare il seguito, *Michealmas Term at St. Bride's*, dove le eroine del primo romanzo, uscite dal collegio femminile, questa volta affrontano insieme l'altrettanto ardua vita universitaria.

In conclusione, segnalo che, sull'onda dell'attuale *revival* in corso dell'opera di Larkin, dovrebbe presto uscire, entro quest'anno, su *Il gallo silvestre* (la bella rivista diretta da Antonio Prete), una selezione di alcune delle sue liriche giovanili più memorabili, e tutt'ora inedite in Italia, a cura di Francesco Petrocchi, che si è recentemente laureato a Siena proprio con una brillante tesi sul canzoniere larkiniano. Questo gruppo di poesie (che include le significative *This was your place of birth* e *The Dancer*), purtroppo, appartengono – come ho scritto sopra – a quella serie di componimenti che sono stati scartati dalla nuova edizione dei *Collected Poems*, rendendo, così, la loro traduzione italiana doppiamente preziosa.

IWAN LLWYD, **Da Bangor a Bangor: il viaggio di un bardo** (a.c. di A. LLION), Faenza, Moby Dick 2003, € 10,00.

PETER DE VILLE, **Open Eye**, Cirencester, Tuba Press 2003, £ 6.00.

Iwan Llwyd è nato a Carno, nel Galles, nel 1957; si è laureato in gallese all'University of Wales di Aberystwyth ed è in gallese che ha scritto le sue raccolte più importanti: da *Sonedau Bore Sadwrn* ('Sonetti del sabato mattino', del 1981) a *Owain Glyn Dwr* (scritto con Gillian Clarke, del 2000), di cui i traduttori Andrea Bianchi e Silvana Siviero, in *Da Bangor a Bangor*, ci offrono un'ampia selezione (complessivamente 22 componimenti assai rappresentativi).

Iwan Llwyd viene considerato dalla critica come il poeta gallese più importante della sua generazione e con *Dan Ddylanwad* ('Come ubriaco' del 1997) ha vinto il Welsh Arts Council Book of the Year Award, mentre nel 1990 ha ottenuto la 'corona' al National Eisteddfod con *Gwereichion* ('Scintille'). Oltre ad essere lui stesso un traduttore, saggista e librettista, è anche il bassista-cantautore in ben due *bands* gallesi e, perciò, non sorprende constatare come, nelle sue *lyrics*, egli riproponga tradizioni medievali gallesi commiste a suggestioni attinte dal *rock and roll* e dal *blues* (come nella laconica *Far Rockway*, dove si legge che «ti porterò a Far Rockaway, / Far Rockaway, / nome che accenna un motivo alla chitarra / nella mia testa»; oppure nella spiritata *Route 66* dove, nel descrivere quell'autostrada che attraversa gli Stati Uniti da ovest ad est, scrive che «il viaggio stesso diventò un sogno, / di cadillac e chevrolet, / di notti sveglie in motel polverosi, / di Chuck Berry e Jerry Lee / di cherry pie e burro a colazione»; oppure si prenda l'altrettanto sincopata *Come ubriaco*, dove questa volta descrive gli U.S.A. come la «terra di opportunità e California e strade di Filadelfia, / terra della dea del-

la televisione e di Hollywood e di alleluia, / terra di Bob Dylan e Dylan Thomas, terra dell'esilio del poeta».

Come già annuncia il titolo stesso della raccolta, *Da Bangor a Bangor: il viaggio di un bardo*, Iwan Llwyd, simile in ciò ai bardi di una volta, ama molto spostarsi, sia nei territori celtici nativi ed irlandesi, sia nel continente del Nord e Sud America, visitando *indios* e indiani ma, soprattutto, andando alla ricerca dei compatrioti esiliati, come dimostra nelle poesie *Gallesi di Filadelfia* oppure in *Elogio dei fratelli Bod Iwan*, trattando questa volta i gallesi emigrati in Patagonia.

Adel Llion, tuttavia, ci ricorda, nella prefazione che Iwan Llwyd è un «bardo celtico» solo «se per bardo (parola abusata dai romantici) intendiamo poeta politico, poeta al servizio della comunità, sensibile ai miti e leggende, credente nella magia della parola e nel valore dell'arte». Tutto ciò trova una conferma in poesie come *Posso essere un indiano, mamma?*, *Il Cristo di Capocabana*, *Certo che puoi farmi una domanda personale* e *Guerra e pace* (dove il poeta ricorre sia ai versi liberi che alla metrica più tradizionale).

I traduttori, comunque, hanno 'trasposto' le poesie *non* dal gallese originario, bensì dalle versioni inglesi che sono apparse nel frattempo (e molte delle quali sono ad opera dello stesso Iwan LLwyd); per cui, forse, era meglio avere il testo inglese a fronte, piuttosto che quello gallese, di cui le traduzioni in italiano sono il riflesso di un riflesso, per quanto sincero.

Quella di Peter De Ville (in *Open Eye*, 2003) è un'opera prima che si annuncia come una raccolta davvero impressionante e gustosa, per via dell'uso, spesso ludico ed incisivo, a cui il poeta sottopone costantemente il linguaggio; per cui, non sorprende scoprire che uno dei suoi poeti preferiti sia proprio Byron (ma non tanto nell'ascendenza romantica, quanto in quella 'settecentesca' che aveva fatto del poeta un critico acuto delle mode e dei modi allora imperanti). Con Byron, De Ville condivide, soprattutto, quell'*open eye* (insito a partire dal titolo stesso della raccolta) che è altrettanto 'aperto', e alquanto sferzante.

Nella raccolta, troviamo tale vena, per esempio, in *Academics: English Honours*, nel suo sardonico ritratto del mondo accademico (a cui De Ville pur appartiene); oppure nell'agro-dolce *Dad in Italy* dove, con sottile arguzia, mette a confronto la cultura anglo-sassone con quella italiana. Ma l'influsso byroniano è presente nello spirito *narrativo*, nel *tono* di voce, prettamente *fabulista*, che attraversa un gran numero di queste poesie: come la toccante *Contamination* (ambientata in un cimitero ebraico) oppure nella spendida *Arnold Bennet's Days* che chiude degnamente la raccolta e che sa riproporre, con dovizia di dettagli pertinenti, il clima 'gentile' di un uomo di lettere agli inizi del ventesimo secolo, in una serie di 'vignette' che ne restituiscono le aspirazioni e i timori (non a caso, la poesia si apre con la descrizione di un funerale che è il 'correlativo oggettivo' di quell'epoca ormai votata al tramonto): «On Wednesday afternoon to Burslem where / the mater was reported seriously gone. / Saw her at 8, alone for half an hour. Looked very small, the hollow of the pillows / Made her so...».

Oppure, si prenda la presentazione sogghignante di una cerimonia in sotto-tono che ha luogo in una chiesetta di campagna, *Old Brave World Revisited: at Southwell*, dove il gusto per l'aneddoto si confonde con quello per la 'resa' clinica del rito sociale in atto: «Acorn and vine, some chub-faced peasants / and gap-toothed wives cheeking us with tongues / and pig-faced men and men-faced pigs, / Roger Rabbit, Talking Heads and Disney / Trinity, eight centuries ago».

Peter De Ville, come si sarà arguito, ha una grande immaginazione icastica, che si traduce felicemente nella continua creazione di tutta una serie di immagini vivide e scintillanti, che rimangono impresse nella memoria. Moltissime di queste poesie, in effetti, richiedono più di una lettura, onde permetter loro di sprigionare tutti gli aromi, e tutti gli umori, sotterranei di cui sono intessute: per esempio, si prenda *At Paraggi*, dove si avverte un'aria minacciosa mentre soffia in un villaggio ligure di pescatori; oppure l'incipitaria *Summer Song* che è un inno sensuale alla Natura risvegliata dal sole e dove De Ville 'ricama' anche il tessuto fonico dei versi, ricorrendo sagacemente sia all'alliterazione che all'onomatopea: «The sun begins its long summer swipe; / geraniums shiver, hallucinating blood against the green; / ants tickle-tickle at the knuckle-bones of trees; / varicose veins, ivy suckers pension off their hosts...»

Peter De Ville, con questa promettente raccolta, dimostra di possedere un maturo talento poetico, pieno di inventiva e di grazia; e tutto ciò non può che essere di buon augurio per le sue prossime 'prove' liriche.