POESIA STATUNITENSE

a cura di Antonella Francini

LOUISE GLÜCK, **L'iris selvatico**, traduzione e postfazione di Massimo Bacigalupo, Varese, Giano Editore 2003, pp. 158, € 14,00.

La pubblicazione de *L'iris selvatico,* primo libro di Louise Glück tradotto in italiano, ha preceduto di poco la nomina a poeta laureato degli Stati Uniti per il 2004 della sua autrice, autorevole rappresentante della poesia americana contemporanea (v. *Semicerchio* XXIV-XXV, pp.155-56). Si tratta del settimo volume di questa poetessa e di uno dei vertici della sua carriera, uscito nel 1992 e premiato l'anno seguente con il Pulitzer. Massimo Bacigalupo, che cura con delicatezza la traduzione delle 54 poesie che lo compongono, illustra nella postfazione la trama del libro: siamo in Vermont, nel giardino di Louise Glück, e lei, la giardiniera, si muove fra i suoi fiori e le sue piante tra l'inizio della primavera e la fine dell'estate, in momenti diversi della giornata, preferibilmente al mattino e all'ora del vespro o nelle notti stellate e al chiaro di luna. Ci sono anche il marito John e il figlio Noah, che praticano il giardinaggio alla loro maniera, e sono perciò esclusi dal singolare rapporto che Louise stabilisce con la natura trasformandola in un mondo parlante, altamente metaforico, dove s'intrecciano conversazioni sulla vita e sulla morte, sulla fugacità dell'esistenza. Gli interlocutori sono i fiori stessi, la giardiniera e Dio, il creatore imperfetto d'imperfette specie tormentate dal male di vivere e da un infinito anelito verso l'eternità. È un libro narrato sottovoce, bisbigliato. Le parole, intense oltre l'apparente semplicità, hanno la leggerezza della brezza che spira nel New England nella bella stagione: leggere ma sicure, vergate con grande maestria, tanto da suonare come indelebili pronunciamenti. La prima voce che sentiamo è proprio quella dell'iris selvatico che narra la sua nascita («Alla fine del mio soffrire / c'era una porta...»); l'ultima è quella elegiaca dei gigli, alla fine dell'estate e della breve stagione dei fiori, che narra il terrore della morte e la gioia d'aver vissuto («Poiché percepisco / che ora sto morendo e so / che non parlerò più, non / sopravviverò alla terra...»; «Non m'importa / quante estati vivo per ritornare: in quest'unica estate siamo entrati nell'eternità...»). Si vede così che il giardino è una felice metafora con cui Glück tratta di questioni metafisiche. Le voci dei fiori si confondono con quelle della donna, e le loro speculazioni giungono identiche; l'arco di tempo di un'estate richiama quello dell'esistenza – della sua (incluso l'esaurirsi del matrimonio con John), e dell'umanità da quando, biblicamente, fu esiliata dal Paradiso terrestre, abbandonata a se stessa da un Dio indifferente. La giardiniera rimprovera al «padre irrangiungibile» d'aver abbandonato le sue creature in un giardino-replica di quello dell'Eden nella prima poesia di un ciclo poetico interno al libro intitolato *Mattutino*: «Lasciati soli / ci esaurimmo a vicenda. Seguirono / anni d'oscurità; facemmo a turno / a lavorare nel giardino, le prime lacrime / ci riempirono gli occhi quando la terra / si appannò di petali...». Un'altra serie, intitolata *Vespri*, riprende il tema del rimprovero, in toni colloquiali, a un dio assente: «Nella tua assenza prolungata, mi permetti / l'uso della terra, aspettandoti / un profitto dall'investimento. Devo comunicarti / di aver fallito nell'incarico, soprattutto / per le piante di pomodoro. Penso / che non dovrei essere incoraggiata a coltivare / pomodori. Ma se sì, dovresti trattenere / le piogge torrenziali, le notti fredde che qui arrivano / così spesso...». Dio le risponde, ad esempio, nella poesia *Ninnananna*: «Non pensare più a queste cose. / Ascolta il mio respiro, il tuo stesso respiro / come le lucciole, ogni piccolo fiato / una fiammata in cui appare il mondo [....] Occorre insegnarti ad amarmi. Agli esseri umani / occorre insegnare ad amare / silenzio e oscurità». Ma chi è che parla? Dio o la natura tramite tutti quei fiori del giardino di Louise, trasfigurati in metafisiche presenze? Con queste suggestive ambiguità, con questa carica metaforica dispiegata nel giardino di casa, Glück si ritaglia un posto autorevole nella tradizione più alta della poesia americana, in quel filone mistico-metafisico che corre ininterrotto dalla Bradstreet a Dickinson, da Stevens al contemporaneo Charles Wright, il quale ha ugualmente trasformato il suo giardino in un luogo spirituale. Si lega anche a Theodore Roethke, altro grande poeta americano esperto di botanica che trasformò le serre del padre, giardiniere del Michigan, in un mondo più che terreno dove il mistero della vita e della morte si ripeteva a ogni stagione. Come scrive Bacigalupo, cui va il merito d'aver fatto conoscere in Italia uno dei libri più belli e importanti della poesia americana contemporanea, queste poesie «avvicinano il lettore a un'esperienza chiaroveggente del mondo».

Antonella Francini

ANTHONY HECHT, **The Darkness and the Light**, New York, Alfred A. Knopf 2001, pp. 67, $ 10,50; **Melodies Unheard: Essays on the Mysteries of Poetry**, Baltimora, Johns Hopkins University Press 2003, pp. 304, $ 24,95.

The title of Anthony Hecht's latest volume, *The Darkness and the Light*, suggests a fine balance between positive and negative values, between good and evil. The cover itself is neatly divided between light and dark: the upper portion shows a detail from a luminous fresco by Tiepolo, *Angel Preventing the Sacrifice of Isaac*, while beneath it a dark photograph, in murky greys and blacks, shows silhouetted soldiers engaged in battle.

However, once one enters the world of the poems contained in the volume, the sensation is inescapable that it is the forces of darkness that prevail. Indeed, even the Bible scene from the cover-painting, we soon find out, is far from being as radiantly joyful as the painter's style may suggest. In *Venetian Vespers*, Hecht had paid homage to Tiepolo's skill in rendering the «splendor of the insubstantial»; however, the episode that the artist depicts here, for all the frothy brilliance of his style, is full of grim substance, the full weight of which is explored in a sequence of three poems in the volume, under the general title *Sacrifice*.

These poems are just three among many in the volume which present Biblical stories, treated in a variety of manners, ranging from a philologically faithful reproduction of the vocabulary and manner of the original text, to ironic updating. In the case of *Sacrifice* Hecht combines the two modes; the first two poems in the sequence present the episode from the points of view of Abraham and Isaac, with unembarrassed recourse to Biblical vocabulary and, in the case of Abraham, an unsettling adoption of the structure of a psalm of praise. The third poem, entitled simply *1945*, presents a brief but powerful narrative that echoes the Bible story resonantly and disturbingly. It recounts an apparently minor episode during the German retreat from France in which a farming family hid their precious bicycle from the risk of German depredation in the orchard; the climax of the story comes when a German soldier, knowing the family must possess such a vehicle, points his rifle at the eldest son and shouts aloud «what was certainly meant / To be his terminal order: BICYCLETTE!»

It was still early on a chilly morning.
The water in the tire-treads of the road
Lay clouded, polished pale and chalked [with frost,
Like the paraffin-sealed coverings of [preserves.
The very grass was a stiff lead-crystal gray,
Though splendidly prismatic where the sun
Made its slow way between the lingering [shadows
Of nearby fence posts and more distant trees.

This recalls other moments in Hecht's poetry, where the sensitivity to the visual splendours of the world seems to offer momentary but significant relief, if not redemption, from its horrors – perhaps never more significantly than in the final section of his Holocaust poem, *Rites and Ceremonies*. However, in this case, this moment of suspension has grim narrative significance; the poem proceeds: «There was leisure enough to take full note of this / In the most minute detail as the soldier held / Steady his index finger on the trigger». The gun is never fired. The boy, like Isaac, is spared. However, the poet tells us that the family's «long silence» was to continue «agonized, unviolated» for years to come. No accusing finger is pointed by the poet; the searing trauma is left to speak for itself.

As the Tiepolo fresco seems to suggest, and as the excruciating clarity of the descriptive passage above confirms, light itself is by no means invariably positive in its associations. One especially powerful poem, a kind of summation of Hecht's skill in creating evocative landscapes, is entitled *Despair*. It consists of three stanzas, each depicting a landscape suggestive of a particular emotion; the first two depict «Sadness» and «Gloom», with, respectively, a dim, fog-swathed scene and a subway of «tiled and aging light». However, the landscape of «Despair» is mid-afternoon in «the worn bank of a dry arroyo», with a «startled lizard ... exposed / To the full glare of relentless marigold sunshine».

However, it would be unfair to suggest that the volume is as unremittingly bleak as these quotations might suggest. Elsewhere, effects – or tricks - of the light do offer moments of genuine consolation or even glimpses of transcendental possibilities. These can occur in the most unlikely settings, as in the opening poem, where «oily patches» on the water of an industrial port suggest the «surfaces of Florentine bronze», and offer a «miracle of colors» to the viewer. In the poem *Memory*, a claustrophobic Victorian-style interior is given the blessing of a «dusty gleam of temporary wealth» when, «on sunny days toward midsummer / The brass andirons caught a shaft of light / For twenty minutes in late afternoon...» It is true that these transformative moments seem to occur most often in memory, but they are no less precious for that. Indeed, as a poem sardonically entitled *Lot's Wife* puts it, «Who can resist the charms of retrospection?»

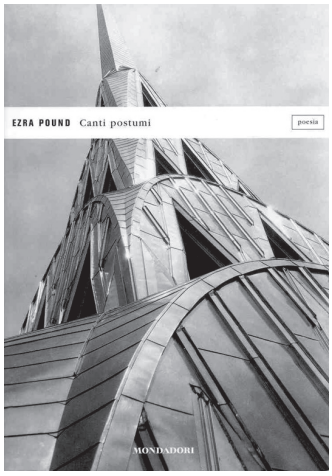
Who, indeed, when retrospection offers such marvellous visions as «The iridescent labyrinth of the spider, / Its tethered tensor nest of polygons / Puffed by the breeze to a little bellying sail»? As these lines suggest, Hecht has lost none of his love for the elaborate pleasures of the 'high style'. Indeed, the fastidious might even feel there are moments when his love of elaboration takes him too far, with such playfully punning phrases as «a weakened, weekend father», «The ring-a-ding *Ding-an-Sich*», «The annual rings and wrongs that wring my withers...» However, Hecht, like his early master, Auden, has never denied the essential ludic component in poetry, which also implies a readiness to abide by the formal rules (Frost's tennis-net), however arbitrary they may occasionally seem. As the British poet Glyn Maxwell has put it: «The work of Anthony Hecht shatters the cosy notion that a fragmented, fractured age should be reflected in the forms of its art, that ugliness and shapelessness demand payment in kind». Although not untroubled by post-Adorno moments of guilt at engaging in poetry after Auschwitz, Hecht has always finally come down in favour of the healing qualities of great art; the high style may have its faults of over-indulgence but it is also a product of civilisation and, at its best, of genuine thought and feeling. Richard Wilbur, in a fine *Ballade* for Hecht's eightieth birthday, described him as a poet «in whose darkest verse one sees / How style and agile intellect / Can both instruct and greatly please».

These qualities are fully in evidence also in his recent book of essays, *Melodies Unheard*. In addition to offering some superb close readings of poems by Hopkins, Frost and Bishop, he devotes several essays to the possibilities offered by particular forms, such as the sonnet and the sestina, and concludes the book with two wide-ranging essays, *On Rhyme* and *The Music of Forms*. In these essays we can see the supreme craftsman pondering on the tools of his trade; Hecht's technical mastery – since the death of James Merrill – is rivalled only by that of his contemporary, Richard Wilbur. The book ends with a tribute to the art of criticism itself, which, if exercised with «care, tact, and delicacy», can help us to understand the ways that the music of forms works upon us. Dismissing a claim by William Stafford that analysing poetry is «like boiling a watch to see what makes it tick», Hecht states with confidence that the bet-

ter poetry is, «the sturdier it becomes under inspection». There is no doubt that Hecht's own poetry, so solidly founded in experience and thought and so caringly embellished with all the grace and splendour that the forms of poetic tradition offer, proves his point perfectly.

Gregory Dowling

EZRA POUND, **Canti postumi,** a cura di Massimo Bacigalupo, Milano, Mondadori 2002, pp. 298, € 9,40.



While Massimo Bacigalupo will not be new to readers of Pound, his selection from manuscripts for *The Cantos* brings welcome news in the form of choice passages from papers at Yale's Beinecke Library and several other sources, arranged in eight phases of the poem's composition, including the Italian cantos from 1944-1945. Pound's way of piling up drafts for his ongoing harvest of gists was abundant and practical, but seismic shifts of the historical ground beneath him made of his granary a grand array of ruptures. Not only did World War I and its aftermath largely erase the cultural context for the first thirty cantos; the collapse of Mussolini's regime in World War II, the detention at Pisa, the *de facto* incarceration in Washington, and the prolonged twilight after Pound's return to Italy, made even his witness as *ego scriptor* an affair of fresh starts and geological renewals. Therefore the beauty of an augmented view of this discontinuous poem, the Alps in Basil Bunting's phrase, which by the same token embraced perforce the synclines of uncontrollable upheaval. Pound's text as printed incorporates these; his workshop shows their finer jumble, and indeed a huge talus rock slide of stuff he wanted to pick through on his re-ascents of the slopes. As someone who has looked at the Beinecke's manuscripts for the first thirty cantos, I can attest to Bacigalupo's acumen in picking out good stones. The early, supplanted *Three Cantos* appear here – posthumous in that they were reprinted only after Pound's death – as do telling selections from the global, aborted *paradiso* of 1944-1945, Scotus Eriugena and Cunizza consorting with Gautama and Confucio – «Il Sole grande ammiraglio conduce la sua flotta / nel suo gran péripolo, / conduce la flotta sotto i nostri scogli» – bits of their phrasing soon to be jolted by trauma into the English of the *Pisan Cantos*. The selection of drafts for *Rock-Drill* preserve Pound's own title for their appearance in Italian, «Prosaic Verses» or «Versi Prosaici».

Texts appear in English and Italian on facing pages, with care for the niceties of bilingual navigation (for example, the inverted commas added on p. 141 in translating Pound's comment on an 1815 account in the *Gazzetta di Genova* of Napoleon's fall and return, paralleling Mussolini's in 1943, which alert Italian readers to Augustan allusion: «which to the genovese mind showed zeal; but / scant knowledge of the ways of the human heart»). The endnotes and introduction guide readers, whether *poundisti* or curious visitors, over this crevasse-rich terrain with a sure hand.

A personal note, which some of my readers may register as communal. Working through these selected drafts, I found spiky addresses to the current Usa Metternich-like war to impose order willy-nilly on others, and impose it while being carried on the backs of other nations to the tune of an astounding debt and selling the world most of its weaponry. The ignorance of such facts and their precedents was Pound's subject. Some of these gists, then. From the years in Rapallo and Venice, 1928-1937, on the effects of debt commercialism or 'Geryon': «under his shadow is quiet, cometh their stupor, / then death of the spirit» (p. 102); from the war years: «all that we know of things is their sequence / what precedes and what follows» (p. 128), which one may stitch to the *non*-thing poetic of p.166, «Dante / sense / not the thing but the time»); from Pisa in 1945: «as some Jersey City by Lethe ... / the continuity of the gun sales» (p. 204); and finally from the *Rock-Drill* phase in Washington: «a bad thing to have an abstract idea of a senator, / worse for a writer, but a bad thing for anyone» (p. 226). While Bacigalupo did not set out to underline such relevancies, his selection lets anyone find them for themselves, and in so doing know more than one sequence at time. He has opened a new trail into the Alps.

John Peck

ELIZABETH ROBINSON, ***Apprehend***, NewYork, Fence Book 2003, pp. 89, $ 12,00.

Though Elizabeth Robinson is by no means a new figure in the landscape of American poetry – she has published six full-length books of poetry in the last decade and some nine chapbooks since 1987 – in the last several years her work has received the considerable attention that is its due. Since 2000, she has published two well-received collections, *House Made of Silver* (2000), and *Harrow* (2001); two additional books have been published as recipients of major prizes – *Pure Descent,* National Poetry Series Prize winner in 2001, and *Apprehend*, winner of the 2003 Fence Modern Poets Prize. With these books, and with her work as an editor of *26 Magazine* and Ether Dome Press, Robinson is beginning to be recognized as one of the most important writers of her generation (the generation born in the 1960s) and as a force in contemporary American poetry.

In *Apprehend*, Robinson employs spare music and taut, lyric lines in a continual revision of narrative structures and a thoughtful investigation of readership. Many of the poems here recast the familiar stories of fairy tales and childhood rhymes, always with a slant, a new shape; «an old story, told yet again». Robinson writes in *Hansel and Gretel*, «is subject to certain deformations». These are poems that reexamine the elements, at once familiar and fantastic, of these old stories – monsters, dragons, candy houses, glinting jewels; at the same time, Robinson's deft use of plain and precise language to continually modify and transform these figures forces the reader to reconsider her own expectations, her desire for a certain narrative, the consolation of a well-known tale; «the nature of treasure,» Robinson writes in *Treasure Chest*,

«being to appear transparent / as it reflects». Telling a known story, these poems remind us, is always an act of reading, interpretation, and adaptation; here, then, reader and writer are allied in compelling ways, the acts of reading and writing linked.

One excellent example of Robinson's elegant borrowing of a familiar story is the long poem *Hansel and Gretel* mentioned above. In graceful lines, Robinson recounts it as a tale of hunger, and one that might be understood anew. Near the middle of the poem, we get the following synopsis of the story: «Two children, mad with hunger, / impose themselves on a gentle old crone. / They hustle her into her house, / and finding her larder bare, / they attack the house itself and try to consume it». Robinson's *Hansel and Gretel* is a tale in which the once-clear distinctions between villainous and virtuous, child and witch, reader and report have become murky. «The wicked stepmother,» Robinson tells us, «is merely hungry and absentminded»; later in the poem, the poet conflates Hansel and the witch in image: «the boy stretches into such a posture / that, seen from above, / he forms the profile of the witch's face». When Robinson addresses the reader, her tone is not without accusation and implication: «You have grown weary / of this story's slow progress. // You look at a fantastical candy house, / its reflection warped and wavering. / You turn from its reflection in / an unnamed body of water. / You turn, go, and sink your teeth in».

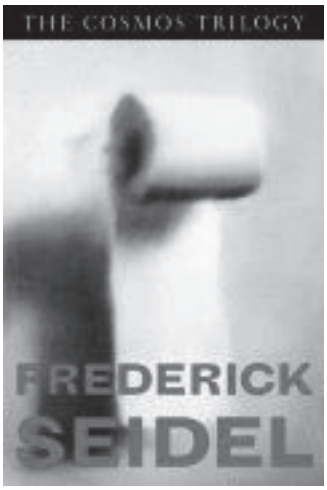
Another reader address later in the poem further complicates the relationship of the reader to both the text and the speaker of the poem: «You, Reader, come closer / and extend your fingers / through the bars of the cage// so I can feel their pleasing tenderness: / be our mirror. // For you / are neither boy nor girl / but the certain // unity of the sweet abode– / a spun sugar house...».

Throughout *Apprehend*, Robinson suggests the instability of received narratives, inserts the possibility of alternative lines reader or narrative might follow; *Panoply* begins, «You can sit here: / there are three bowls from which to select,» and continues, «Here you may rise / to keen the terms of escape. / The window defines the house / but spurns its duty to view». In *Three Little*, the first poem in the collection, Robinson considers the aftermath of the tale, the consequences and our possible readings of them: «Tomorrow we sweep out the cinders and the black clods of wood. / The door is still locked. Our secure house is more gesture than matter. // Were there three of us sheltering there. / That wind was relevant. We had a bellows. / The record would have shown we sought confusion. / So did we inhale».

We may recognize many of the narrative threads and images in *Apprehend* – the three bears, the three pigs and the huffing wolf, Chicken Little's falling sky, the Little Match Girl – but these are not the stories of our childhoods. Rather, they are intense explorations of the limits of narrative, the volatility of language. The poems in *Apprehend* resist the passive reading one might think likely for well-known stories and require that the reader grapple with a text rich with fluid, shifting images, one that confounds expectation and demands attention.

Nancy Kuhl

FREDERICK SEIDEL, **The Cosmos Trilogy**, New York, Farrar, Straus and Giroux 2003, pp. 208, $ 15,00.



Inesauribile fonte d'ispirazione per la poesia statunitense, la *Commedia* rispunta ora in questa trilogia cosmica di Frederick Seidel, il quale inverte il viaggio dantesco procedendo dagli spazi celesti della prima silloge, *The Cosmos Poems* (2000), verso il purgatorio tutto terrestre della seconda, *Life on Earth* (2001), e l'inferno nella New York contemporanea della terza, *Area Code 212* (2002), titolo che ricalca il prefisso telefonico di Manhattan. La trilogia annunciata dal titolo è composta infatti di tre volumi già pubblicati precedentemente dal poeta e qui riproposti come un'unica sequenza dagli inequivocabili richiami danteschi. L'operazione non è nuova (nella poesia Usa si contano ormai diverse riscritture del grande testo medievale), ma quella di Seidel è senz'altro fra le più interessanti e azzardate per l'inversione di rotta del viaggio, scandito dai 33 testi (o canti) delle prime due parti e dai 34 dell'ultima, ciascuno svolto in otto quartine in versi sciolti di varia misura. Pur rinunciando alla terza rima, la scelta formale di Seidel richiama lo schema fisso del modello a cui si è ispirato e crea visivamente una continuità fra le parti. Crea anche, specie nel terzo volume, una ricca trama fonica con rime e rime al mezzo, assonanze e allitterazioni che rendono fluido lo scorrere dei versi. La poesia finale, intitolata semplicemente *One Hundred* (Cento), è ricollegabile al canto introduttivo della *Commedia* benché qui, a cose fatte, serva piuttosto a rivelare al lettore che ancora non si fosse accorto di nulla il gioco che il poeta americano è andato abilmente giocando fra amaro umorismo e metaletteratura: «There was a door because I opened it. / It was the muse. It had a human face. / It had to have to make the three parts fit. / *The Cosmos Poems* was fire that filled the space // With fire in *Life in Earth* [...] Fly / Me to the bottom where I have been. I have been // Completing *Area Code 212*. / I've been in heaven in Manhattan on / The bottom. Hell is what to live can do». Il poeta ha alzato le vele della navicella del suo ingegno e diretto il volo, non verso le stelle, ma dritto nel «bottom», nell'abisso buio e senza uscita della decadente e corrotta contemporaneità di cui New York è simbolo. La poesia, rappresentata da Virgilio e Dante, nominati solo in quest'ultima poesia, guida il poeta americano verso scenari di morte, uniche mete nella sua visione apocalittica del terzo millennio: «My life is life emerging from the slime // And writing poems. Virgil took my hand. / We started up the steep path to the crest. / He turned to warn me. Did I understand / I would be meeting Dante? I confessed / I hated cold. To flee the urban light / Pollution in the sky and see stars / Meant getting to a crest of freezing blight / And human nature inhumane as Mars, // And things far stranger that I can't describe». Si noti il gioco di rima in questi versi («Slime», limo, melma, «blight», degrado, «light» e «describe») che sottolinea la circolarità del viaggio:

l'ascesa alle vette poetiche consente di contemplare l'entità di un degrado che neanche 'l'alta fantasia' è capace di descrivere. Sarà utile sapere che l'argomento di questo centesimo 'canto' (e dei due che lo precedono) è l'attentato alle Torri Gemelle, ormai divenuto un topos della poesia americana di questi anni, l'immagine estrema del definitivo tramonto della civiltà tecnologica e dei mali incancreniti della società occidentale. Collocato qui, a chiusura del volume e dell'inferno di Seidel, assume appieno il suo ruolo metaforico nel rappresentare drammaticamente la fine di un ciclo storico. New York come Sodoma e Gomorra dunque, e un impietoso e freddo, quasi compiaciuto sguardo poetico sulla disfatta e sulle persone intrappolate nelle torri che si gettano nel vuoto verso la morte, replicando, anch'esse, la traiettoria inesorabile del libro: «They scream higher / and dive down, crying, corpses on a pyre, // and rise back to the hundredth floor and turn / Their cell phones on. We call to say goodbye. [...] Everyone will die». E ancora, ecco il topos del volo in una beffarda parodia dei voli danteschi sullo scenario infernale dell'undici settembre: «I am flying to Area Code 212 / To stab a Concorde into you, / To plunge a sword into the gangrene. / This is a poem about a sword of kerosene. // This is my 21st century in hell. / I stab the sword into the smell. / I am the sword of sunrise flying into Area Code 212 / To flence the people in the buildings, and the buildings into dew».

Nella trilogia di Seidel la *Commedia* è dunque un punto d'appoggio autorevole che fornisce l'architettura al suo libro più ambizioso e numerose immagini di cui il poeta americano si appropria per scrivere il suo poema della non-speranza. Chi conosce l'opera di Seidel sa che decadenza e corruzione sono i suoi temi, trattati con freddo umorismo attraverso situazioni estreme, talvolta fantascientifiche e teatrali. Autore di dieci volumi di poesia, Seidel esordì nel 1963 con un libro che risentiva molto dell'influenza di Robert Lowell, uno dei suoi primi estimatori. Ma già con il secondo, nel 1979, trovò la sua voce e dichiarò la poetica a cui è rimasto fedele in un verso spesso citato dai suoi critici, «I took for my own motto / *I rot before I ripen*» («Feci mio il motto / *imputridisco prima di maturare*»). Perfino nel volume paradisiaco di questa trilogia, il poeta, che viaggia in astronave e si avventura nello spazio attaccato alla cordicella della navetta come un astronauta, non può fare a meno di osservare, dall'alto del cosmo, la sua terra in fiamme e virare verso il pessimismo. Delle tre sezioni la prima, scritta su commissione per il Museum of Natural History di New York quando nel 2000 fu inaugurato il nuovo planetario, è la meno riuscita. Seidel ritrova invece tutto il suo stile nelle due sezioni seguenti, più a suo agio nel purgatorio e nell'inferno terrestri. A fine lettura si apprezza molto di questo volume, nonostante si tratti di poesia di non facile approccio, dalla sintassi spesso ambigua e intessuta di immagini talvolta chiuse, enigmatiche. Ma ci s'interroga anche sulla freddezza e sul distacco con cui viene illustrata la disfatta della nostra civiltà come se l'arte non sappia che registrarla con sardonica ironia. Ci si chiede se davvero la poesia oggi non possa far altro che invertire il viaggio dantesco e togliere all'umanità ogni speranza o se, invece, si debba trovare ancora in quella tradizione un'alternativa alla poetica del pessimismo *tout court* che domina spesso il contemporaneo. *The Cosmos Trilogy* solleva una problematica cruciale per la cultura del XXI secolo, e il suo valore risiede, oltre che nella suggestiva trama, soprattutto nelle domande che impone.

[A. F.]

L'intervento su aspetti e correnti della poesia americana meno noti in Italia è dedicato in questo numero alla Language poetry. *Richard Deming, che firma l'intervento, insegna letteratura inglese alla Yale University. Il titolo del suo contributo allude al libro* How to Do Things with Words *del linguista J.L. Austin, le cui teorie sono state importanti per alcuni esponenti della «poesia della lingua».*

Come fare cose con la poesia: breve storia della *Language Poetry*

A più di trent'anni dalla sua comparsa, quella particolare scuola di poesia conosciuta negli Stati Uniti come *Language poetry* è ormai 'finita', sia come momento coerente nel tempo che effettivo esempio d'avanguardia. Eppure i suoi effetti e la sua influenza, non solo continuano ad essere evidenti, ma sembrano aumentare. Questo perdurare suggerisce che, sebbene la *Language poetry* possa non essere più valida come avanguardia, la sua influenza e le questioni che solleva hanno senza dubbio cambiato il panorama della poesia americana.

La *Language poetry* ebbe grosso modo origine a San Francisco e a New York, dove era legata a un ampio e variegato gruppo di scrittori inclusi, per citare alcuni nomi riconoscibili, Charles Bernstein, Bruce Andrews e Bob Perelman all'est, e Ron Silliman, Barrett Watten e Lyn Heijinian all'ovest. Cominciò a manifestarsi all'inizio degli anni 1970 attraverso una rete di riviste (*This*, *Hills* e *A Hundred Posters)* che ebbero vita breve e di piccole case editrici come The Figures e Tuumba Press, ma la sua apoteosi venne celebrata sull'influente pubblicazione diretta da Charles Bernstein e Bruce Andrews, L=A=N=G=U=A=G=E, uscita per la prima volta nel 1978. In quella rivista diversi poeti legati direttamente o indirettamente al movimento presentarono saggi e dibattiti di poetica ponendo un'enfasi particolare sul registro politico della lingua della poesia. Nell'introduzione a *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*, il volume che raccoglie i successi della rivista, Andrews e Bernstein spiegano che il loro intento in quanto direttori della pubblicazione era quello di creare un forum che «desse enfasi a una gamma di scritture attente alla lingua e ai modi di creare significato, senza dare per scontato né il lessico, né la grammatica, le norme, la forma, la sintassi, il programma o l'argomento».

La *Language poetry* nasce dal momento storico e culturale fra la fine degli anni 1960 e l'inizio degli anni 1970 quando il pensiero marxista e la teoria letteraria sotto forma di strutturalismo, e quindi post-strutturalismo, arrivarono nelle migliori università americane – Harvard in particolare, dove studiavano molte delle figure centrali della *Language poetry* (inclusi Heijinian, Bernstein e Robert Grenier, per citare qualche nome). Queste nuove idee divennero cruciali per alcuni giovani scrittori nella formazione del loro pensiero circa il significato culturale e le funzioni sociali dell'arte e dell'estetica. Una delle influenze più importanti fu la critica di Jacques Derrida al modo in cui la filosofia occidentale privilegiava la voce. Derrida, in libri come *Della grammatologia* e *La scrittura e la differenza,* riteneva meramente illusoria l'autenticità che, secondo molti, offriva la lingua. Avvicinarsi di più alla lingua parlata non aumenta il suo valore di verità. La scrittura, insisteva Derrida, concede indeter-

minatezza e gioco. Nel saggio *On Speech*, da molti indicato come il punto di partenza della *Language poetry*, il poeta Robert Grenier scrisse a lettere maiuscole, «IO ODIO LA PAROLA», per sottolineare che pensare alla voce quando si legge una poesia nega la sua presenza come sistema di segni sulla pagina, separati da un qualsiasi effettivo parlante. Grenier, consapevolmente o no, sembrava evocare lo scetticismo di Derrida sulla presenza autoriale per aprirsi alle possibilità disponibili nella scrittura.

L'opera di Derrida, come pure quella di Roland Barthes (in particolare il suo saggio *La morte dell'autore*) esemplificavano una gamma di metodologie teoriche che cercavano di mettere in dubbio la vecchia idea secondo cui il centro di un testo letterario è in realtà un parlante immaginato che esprime le sue esperienze emotive. Presupporre una soggettività lirica e affermare che una poesia tratta in primo luogo di emozioni significa perpetuare l'autorità dell'autore senza mai rivolgersi all'attività della lettura in quanto, essa stessa, un coinvolgimento tramite il quale si crea o si arriva a un significato. Barthes nel suo fondamentale saggio sostiene che «il testo è un tessuto di citazioni tratte dagli innumerevoli centri della cultura». Asserisce inoltre che un autore che desidera «esprimersi» ha bisogno «almeno di sapere che la 'cosa interiore' che pensa di 'tradurre' non è altro che un dizionario già formato, le sue parole solo spiegabili con altre parole, e così via all'infinito». Barthes invoca una morte metaforica dell'autorità dell'autore cosicché l'enfasi possa spostarsi sul processo di lettura e prendere in considerazione i modi in cui viene costruito il significato nella negoziazione fra lettore e testo. Questa posizione si scontrava con il concetto di poesia allora prevalente, ancora apparentemente pervaso degli ideali di un prolungato romanticismo. Non si vuole qui suggerire che Barthes o Derrida, o un qualsiasi altro teorico, siano direttamente responsabili della nascita della *Language poetry,* sebbene la loro influenza sia chiara. Ma si vuole tuttavia indicare che essa fu partecipe di un più ampio *Zeitgeist* intellettuale reagendo contro i concetti di 'forma organica' e 'voce autentica' che dominavano poesia e poetiche. Sarebbe inoltre errato dire che la *Language poetry* è prettamente accademica – tutt'altro. I 'poeti della lingua', almeno all'inizio, si trovarono in contrasto con i valori estetici ritenuti legittimi o perfino istituzionalizzati nelle accademie. Spesso il problema derivava dal fatto che i valori avevano una storia assai lunga e pochi li consideravano nozioni ricevute; erano per lo più visti come caratteristici o addirittura costitutivi della poesia come genere.

Alcuni di questi valori sono brevemente espressi dal filosofo inglese del secolo XIX John Stuart Mill che, come è noto, in uno dei suoi primi saggi descrisse la poesia lirica come poesia che «confessa se stessa a se stessa in momenti di solitudine», attribuendole così la natura del soliloquio. Possiamo dire che questo concetto pervadeva le diverse tendenze e tradizioni della poesia lirica degli Stati Uniti negli anni 1960 e 1970. In primo luogo esisteva un ristretto gruppo di modelli poetici accettati e pubblicati nei libri e nelle riviste più visibili, formando ciò che Charles Bernstein avrebbe poi chiamato la «official verse culture» (cultura poetica ufficiale). Uno di questi gruppi, conosciuto come il gruppo dei «deep image poets» (i poeti dell'immagine profonda), associava le idee sull'immediatezza dell'immagine poetica di Ezra Pound ai principi della psicologia del profondo per rappresentare intensi stati spirituali usando immagini evocanti archetipi junghiani dell'inconscio psicologico. *A Man Writes to a Part of Himself* di Robert Bly ne è un ottimo esempio: «What cave are you in, hiding, rained on? / Like a wife, starving, without care, / Water dripping from your head, bent / Over ground corn...». La lingua della poesia è piuttosto semplice, forse prosaica, anche se la risonanza delle immagini richiede attenzione per percepire il loro significato psicologico e la loro allusività. La poesia dell' 'immagine profonda' tratta dunque di immagini, non di lingua, e si basa sulla centralità della vita emotiva del poeta e sull'asserzione che la «deep image» è universalmente significativa in termini di verità emotive e spirituali. Rimanere coinvolto nel modo in cui la lingua funziona distrarrebbe il lettore dalle immagini, impedendogli o impedendole di sperimentare il contenuto emotivo. Il risultato sarebbe una poesia non riuscita.

Dominante in quegli anni era anche la scrittura dei poeti confessionali, fra cui Robert Lowell, Sylvia Plath e Anne Sexton. Essi davano forse più importanza dei poeti della «deep image» alla retorica dei testi, ma soltanto perché costruivano consapevolmente personaggi singolari. In *Daddy* di Plath una donna inveisce violentemente contro il padre defunto e il marito vivente, paragonandoli ambedue a Hitler e descrivendoli come vampiri psicologici. Questo è l'esempio più noto di poesia con una situazione drammatica implicita dove un narratore immaginario offre una specie di monologo sul suo ambiente psicologico e sociale. L'enfasi ricade ancora sull'emozione rappresentata e la poesia serve da forum per la performance del poeta davanti a un lettore passivo, silenzioso e presumibilmente comprensivo.

Il dibattito più importante che i vari raggruppamenti poetici del secondo dopoguerra affrontarono negli Stati Uniti riguardava i meriti del verso libero rispetto alle forme tradizionali. Alcuni ritenevano che solo le forme collaudate costituissero la poesia; tutto il resto era considerato semplicemente frammenti di prosa. Altri pensavano che il verso libero permettesse di scrivere poesia spontanea e pertanto più autentica. Perfino gli eredi della tradizione modernista istituita da Pound, William Carlos Williams, Mina Loy e H.D. – Robert Duncan, Charles Olson, Allen Ginsberg e Denise Levertov – insistevano sulla centralità della presenza del poeta ritenendo che un verso doveva essere modellato su «un'unità di respiro» («a breath union»), secondo la definizione di Olson nel suo importante saggio *Projective Verse*. Così la poesia sarebbe risultata più spontanea e 'autentica' perché il suo ritmo avrebbe avuto la cadenza del parlato naturale. Benché l'opera di questi scrittori fosse molto spesso davvero provocatoria per quanto riguarda il senso letterale, il poeta continuava a essere accettato come la voce strutturante – unico e presente come figura eroica che annuncia (e in alcuni casi addirittura *declama*) le poesie.

Se tutta questa concentrazione sulla voce e sull'emozione costituiva il pensiero dominante in poesia, allora è facile capire perché la *Language poetry* creasse scompiglio. La *Language poetry* si batteva contro la soggettività e impiegava frammentazione, *non sequitur*, collage e doppi sensi per dissipare una coerente persona lirica. Si legga per esempio l'inizio della poesia *For Love Has Such a Spirit that If It Is Portrayed It Dies* di Charles Bernstein:

Mass of van contemplation to intercede
[crush of

Plaster. Lots of loom: 'smoke out,' merely
Complicated by the first time something
[and don't.
Long last, occurrence of hell, altitude,
[attitude of.

Benché il titolo suggerisca che è una poesia d'amore, il testo destabilizza ogni percezione di un narratore centrale e coerente, spostando l'attenzione sull'artificio della costruzione. Ma una poesia d'amore tradizionale è forse meno artificiale? Questa è solo una delle domande che solleva la *Language poetry*.

Anche se sono riscontrabili principi e caratteristiche che fanno pensare a una rete di affinità, non esiste qualcosa come lo stile della *Language poetry*, il che rende fuorviante citare uno specifico poeta come rappresentante di tutta una scuola. La *Language poetry* mise fra l'altro in dubbio ogni possibilità di stabilire uno stile comune in un determinato periodo («period style») perché i poeti stessi facevano affiorare in superficie i principi artistici delle tradizioni e delle epoche precedenti. In altri termini i 'poeti della lingua' tendevano a essere uniti nel desiderio di mostrare le componenti ideologiche di certe tendenze concettuali della poesia lirica. Tali concetti erano diventati 'naturalizzati', come li definirebbe il critico marxista Louis Althusser, il che indica un processo per cui le idee culturalmente costruite sono rese 'naturali', appunto, come se fossero semplicemente la realtà incontestabile delle cose.

Nel suo insieme, la *Language poetry* fu influenzata da alcune istanze dei Formalisti russi, i quali enfatizzavano la forma letteraria e asserivano che il contenuto era semplicemente l'occasione per una determinata forma. Le opere letterarie, sostenevano questi scrittori, non erano fatte di emozioni o della chiara percezione di un io narrante naturale e intuitivo che comunicasse direttamente con la vita interiore del lettore. Sottolineavano che una poesia, ad esempio, fatta di parole, piuttosto che di emozioni, rivolsero la loro attenzione ai vari artifici, alle leggi e alle strutture che governano il funzionamento di un testo. Non erano interessati a rivelare la vita interiore del poeta, ma piuttosto a quello che i movimenti del tutto tecnici di un testo insegnano al lettore circa i modelli linguistici. In ultima analisi, tutti i linguaggi sono segnati da questi modelli; la poesia, o il discorso letterario in generale, appartiene a un grado linguistico elevato per cui la lingua ordinaria è strappata dal suo abituale contesto della comunicazione quotidiana, viene «deformata» o estraniata dalle nostre solite aspettative e ci viene richiesto di pensare a come funzionano le parole nel creare un significato leggibile.

I 'poeti della lingua', ponendosi in diretto contrasto con il 'modello organico' che tentava di minimizzare o nascondere l'artificialità o materialità della poesia, ritenevano che i meccanismi dell'ideologia fossero almeno altrettanto invisibili negli Stati Uniti della fine del secolo XX. Perciò questi scrittori volevano rendere gli artifici della poesia e i puntelli ideologici della soggettività lirica evidenti il più possibile. Siccome molti di loro condividevano l'interesse per il materialismo storico, i 'poeti della lingua' trattavano la materia della poesia in quanto tale, *materia*. Così facendo intendevano strappare le parole dal loro contesto sociale naturalizzato e troppo definito affinché i meccanismi attraverso i quali viene creato il significato potessero essere più evidenti. Questi poeti tentarono – e per lo più vanno ancora in quella direzione – di rivelare che i meccanismi e le strategie semplicemente assunti come l'essenza 'naturale' della poesia erano in realtà valori estetici socialmente costruiti. Lo scopo di questi tentativi era dare più forza al lettore, affinché potesse essere più attivo e investito di un maggior ruolo sociale nel rendere una poesia funzionante.

In conclusione, può darsi che sia impreciso, come fanno molti, pensare alla *Language poetry* in termini di semplice poetica d'opposizione. Piuttosto, e questo spiegherebbe il suo perdurare, essa ha ampliato, e continua a ampliare, le possibilità della poesia. Che la poesia tradizionale e la *Language poetry* possano oggi coesistere è un fatto inconfutabile. Se molti lettori conservatori non la considerano poesia perché è troppo astratta, troppo teorica, troppo frammentaria, troppo linguisticamente destabilizzata, la scommessa della *Language poetry* è prepararsi ad assumere la responsabilità delle proprie tendenze estetiche. La 'scrittura della lingua' può non essere il genere di poesia prodotta da scrittori come James Merrill o Elizabeth Bishop, ma questo non vuole neanche dire che non sia poesia. È, quasi per sua definizione, un tipo diverso di scrittura, basata su assunti diversi che richiedono criteri diversi di valutazione. Infatti è fondamentale chiedersi quali siano i criteri per definire il valore estetico, ed è questa la continua provocazione della *Language poetry*. I poeti americani non possono più presupporre l'universalità dei loro standard e dei loro valori in poesia. Una rottura degli schemi poetici potrebbe essere in effetti uno sviluppo positivo, e la poesia americana potrebbe perfino divenire completamente diversa, nelle sue complesse collisioni e collusioni, come spesso gli Stati Uniti possono esserlo, loro malgrado. Quanto alla lettura e ai lettori che devono confrontarsi di continuo coi loro tentativi di creare significato, di percepire addirittura il senso, potremmo anche avere l'opportunità di vedere non solo come ognuno di noi ha dato forma ai propri valori, ma anche come i valori sono in ultima analisi modellati dalle nostre continue scelte, consapevolmente o no.

Richard Deming

Opere citate

Andrews, Bruce e Charles Bernstein (a cura di), *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*, Carbondale, IL, Southern Illinois UP 1984.

Roland Barthes, *Image—Music—Text,* Trans, New York, Hill 1977.

Robert Bly, *Silence in the Snowy Fields*, Middletown CT: Wesleyan UP, 1962.

Ron Silliman, (a cura di), *In the American Tree*, Orono, ME, National Poetry Foundation 1986.