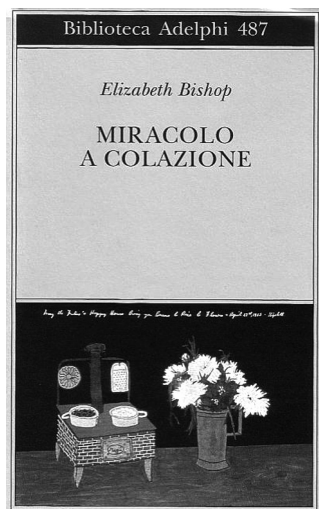


POESIA STATUNITENSE

a cura di Antonella Francini

ELIZABETH BISHOP, **Miracolo a colazione**, trad. di Damiano Abeni, Riccardo Duranti e Ottavio Fatica, con una Nota di Ottavio Fatica, Milano, Adelphi, 2006, pp. 288, € 27,00.



Elizabeth Bishop è giustamente considerata una presenza indispensabile della poesia del Novecento. Ce lo riconferma questa ampia scelta di poesie, che prende il titolo da una sestina relativamente giovanile e porta in copertina una deliziosa miniatura della stessa Bishop (una cartolina augurale il cui testo legge caratteristicamente: «May the Future's Happy Hours Bring you Beans & Rice & Flowers – April 27th, 1955 – Elizabeth»). La scelta comprende 68 poesie, contro le 40 della precedente bella traduzione di Margherita Guidacci, *L'arte di perdere* (1982), del tutto ignorata dalla fascetta editoriale che ci informa che questa è «la prima volta» che Bishop appare in traduzione italiana. (Una più esigua ma significativa scelta di 30 poesie, pressoché clandestina, era apparsa nel 1993 a cura di Bianca Tarozzi.) Comunque ci compiacciamo che finalmente Bishop abbia trovato un editore alla sua altezza, che presumibilmente terrà questa elegante scelta in catalogo per anni a venire (poi ne uscirà un'altra che affermerà di essere la prima!). La pattuglia di traduttori che evidentemente hanno lavorato di concerto (non è indicata ripartizione di compiti) è fra le più valide. Ogni solu-

zione rivela una lunga riflessione e merita di essere studiata, e l'esito complessivo è ottimo. Si potrebbe confrontare la sempre notevole Guidacci con le nuove versioni per discutere appunto su cosa una traduzione ha da essere. La diversità delle scelte e il passaggio del tempo non significa senz'altro che la nuova traduzione sia preferibile alla vecchia. Gioca su un altro tavolo, più scaltro. Per esempio la toccante villanella che è difficile leggere senza cedere alla commozione, *One Art*, che Guidacci traduce logicamente *Un'arte*, qui diventa con un colpo di mano *L'arte è sempre quella*. Non direi però che questo è il senso di *One Art*. L'arte di perdere è un'arte, o «quell'arte» (*Inf.* 10.51), in quanto distinta dalle altre (come la poesia). Insomma Abeni-Duranti-Fatica rischiano di essere troppo bravi, e forse occorrerebbe fare un discorsetto su «La modestia del traduttore». Fatica ha anche ben meritato con la sua *Nota* conclusiva, stringata e in chiave, preparandoci ai rigori e abbandonando della cara Elizabeth. Un mostro di intelligenza, come una volta notò un'altra aspirante scrittrice che s'era messa a scuola da Marianne Moore. La quale infatti è la fata madrina di Bishop, che continua a parlare di animaletti e paesaggi in strofe intricate, ma poi si apre via via a riflessioni distese e comincia forse a guardare non più a Marianne ma a Robert (Frost). Si veda la lunga descrizione di paesaggi della Nuova Inghilterra che apre *L'alce*. Il mondo di Bishop è quello regionale del *Paese degli abeti aguzzi* (1896) di Sarah Orne Jewett, altra partecipe osservatrice, altra donna che visse soddisfatta un 'Boston marriage' con un'altra donna. Meno soddisfatta Bishop, che invece come ben dice Fatica è sempre sola, sempre pronta a perdere, terribilmente lucida sulla vanità del tutto. Segnalo la bella prefazione di Tim Parks agli aforismi di Mario Andrea Rigoni, *Variazioni sull'Impossibile* (Padova, Il Notes Magico, 2006). Parks ci ricorda che scopo dell'arte è rendere sopportabile l'insopportabile, anzi ci permette leopordianamente di affrontarlo, e la paragona al «farmaco» che Elena nell'*Odissea* versa nelle coppe a Telemaco e Menelao. Questa funzione è evidente nell'arte della Bishop,

che crea i suoi intarsi di parole americane, nette e succose, per celebrare quel che c'è da godere (poco) e chiarire che si tratta di un lampo di breve durata. Così avviene nella poesia di ambiente brasiliano (paese dove Bishop si rifugiò per quasi due decenni) *Canto per la stagione delle piogge*, che racconta un luogo di bellezza e amore con un tono di inno protestante (altro carattere che lega Moore a Bishop): «Ascosa, oh ascosa / nella nebbia alta / la casa in cui abitiamo, ai piedi della rupe / magnetica, gravata / da piogge e arcobaleni, / ove, presenze familiari, / spontanee, si aggrappano bromelie / nerosangue, gufi, licheni / e filacce delle cascate». Sono strofe di dieci versi dove nell'originale ogni verso rima con un altro. Questo non succede nella traduzione che però in altri testi trova felicemente soluzioni di rime (o riesce a rispettare le chiuse ricorrenti delle sestine). Comunque siamo nella casa della vita, della gloria, ma nell'ultima delle sei strofe la gioia svanisce con il sopraggiungere dell'estate: «Senza acqua // la grande rupe spiccherà / smagnetizzata, nuda, / senza il velo / di arcobaleni o piogge, / senza l'aria clemente / e l'alta nebbia; / traslocheranno i gufi / e le svariate / cascate avvizziranno / sotto un sole fermo». *And the several / waterfalls shrivel / in the steady sun*. Guidacci aveva tradotto «sotto un sole implacabile». Entrambe le soluzioni hanno i loro meriti, forse quella nuova è preferibile perché lascia al lettore estrapolare la connotazione negativa. L'inglese di Bishop è di solito piuttosto lineare e non presenta grandi difficoltà di lettura. Ci sono dei versi che rimangono enigmatici, certe considerazioni di sapore metafisico sulla conoscenza (*At the Fishhouses*) o sulle ragioni del viaggio (*Questions of Travel*). Oraziana mancata, Bishop sogna un asilo irraggiungibile, una casa sulla spiaggia: «I'd like to retire there and do nothing, or nothing much, forever, in two bare rooms: / look through binoculars, read boring books, / old, long, long books, and write down useless notes, / talk to myself, and, foggy days, / watch the droplets slipping with light. / At night, a grog à l'americaine» (*The End of March*). Quello americano continua a essere un universo domestico, fatto di

pochi amici e gesti solitari, e di un'arte che è osservazione di un mondo moralizzato e confessione. Manca nella scelta adelfiana uno dei tardi ampi ritratti brasiliani, *Manuelzinho*, che Bishop stessa volle registrare e che è una contemplazione disincantata e tenerissima dell'umanità nuda (quella che più tragicamente scoprì il vecchio Lear) nei panni di un giardiniere indigeno amabile e incorreggibile. Sentire la voce di Bishop leggerla con le sue pause, le sue cadenze, le vocali aperte... Che sguardo freddo e amoroso, che amore freddo. Bishop in fondo ci ha dato una manciata di poesie disincantate. È poco, ma è pur sempre il meglio di una stagione. E il meglio che un lettore possa scoprire, grazie anche ai valorosi che hanno fatto a gara coi loro vari talenti per farla parlare in altre lingue.

Massimo Bacigalupo

RHINA P. ESPAILLAT, *Playing at Stillness*, Kirksville, MO, Truman State University Press 2005, pp. 105, \$ 14.95.

In 2001 Rhina Espailat won the Richard Wilbur award for her collection *Rehearsing Absence*. Espailat has often stated her admiration for Wilbur's poetry and it is easy to see similarities between the two poets. Both share a love of the opportunities offered by elaborate metrical and stanzaic forms and both have a keen eye for the miraculous within the quotidian, whether it be the joyful dance of a cloud of may-flies or the effects of October light on a man raking leaves. In this sense both could be described as essentially celebratory artists; Wilbur, in a recent poem, has declared that his «task is joyfully to see / How fair the fiats of the caller are».

Playing at Stillness contains an epithalamium poem *For My Son on his Wedding Day*; this provides the chance for a direct comparison with Wilbur, who wrote *A Wedding Toast* for his own son. Wilbur's poem, naturally enough, testifies to his religious convictions, with its evocation of the miracle at Cana: «Now, if your loves will lend an ear to mine, / I toast you both, good son and dear new daughter. / May you not lack for water, / And may that water smack of Cana's wine».

Espailat's poem is, instead, a tender declaration of a mother's mixed feelings on such an occasion: «In your fisherman's room, becalmed by loss, / I sit, thinking Yes hard while the heart cries No / whose

love you landed, unfished-for, long ago». The fishing metaphor is extended throughout the poem, allowing her to evoke humorously the thankless duties of a mother («I cursed you with gloves and lunches and beliefs, / harpooned you with Don'ts, dragged anchor to your sail...»), while at the same time testifying touchingly to her natural sense of loss: «Now, beached as the tide goes out that bears away / both the man and the boy you were, what can I say?» It is a tribute to Espailat's delicacy of touch that she succeeds in lifting this metaphor to a higher level in the final rhyming couplet: «I wish you, too, beautiful sons and daughters, / and long, miraculous fishing in quiet waters». Many of Espailat's strengths can be seen in this witty but quietly moving poem. There are all her formal skills and her emotional truthfulness. And there is her constant attention to affective ties.

Family bonds are a recurring theme in her poetry; in such poems as *Cousins* we hear of her extended family in the Dominican Republic, where she was born. Her gaze goes both backwards and forwards across the generations, recalling her parents and celebrating her children and grandchildren. This volume contains two extremely moving poems on her mother's Alzheimer's disease, a theme she had dealt with in an earlier volume in one of the most poignant villanelles ever written («From hair to horse to house to rose, / her tongue unfastened like her gait, / her gaze, her guise, her ghost, she goes...»), in which the insistent repetitions of the form evoke the sense of helplessness and imprisonment imposed by the illness. In this volume Espailat chooses freer forms to deal with the subject, adopting striking enjambments, a complete absence of punctuation and broad gaps within the lines to express the dilemma of broken communication:

Today I am her
sister She tells me again
how proud she is of

My careful cutting

Naturally Espailat's love of forms can be seen elsewhere in the volume; the volume contains rhyming quatrains, sonnets, villanelles and sestinas. As always the forms are used to great effect; the repetitions in the sestina *People in Home Movies* suggest beautifully the viewer's (and

all humanity's) desire to recapture a lost past, to establish connections with the «bits and patches» of our memory. She skilfully evokes the blurred focus and random movements of amateur home movies, and makes them an effective metaphor for our confused emotional relationship with our own past and with our memories of those close to us.

A key line comes in a sonnet celebrating the ritual and the haven of tea-time: «We learn nothing of ours is ours to keep». The poet, much concerned with affective ties broken by time, by geographical distance and by mind-destroying illnesses, testifies both to the sense of painful loss and to our unquenchable desire nonetheless to *keep* something from this world. What we keep need not necessarily be memories of world-shattering events; she has, like Emily Dickinson and Elizabeth Bishop, a wonderful sense of the homely and can find cause for celebration in the contents of a vegetable dish or a children's kite. She also has a wonderful eye and ear for witty but highly suggestive metaphors, like the idea of the poem as a poor tramp or busker, who «looks over the trash / put out by the five senses – / those rich neighbors – // and uses what it can / like wool from an old sweater...».

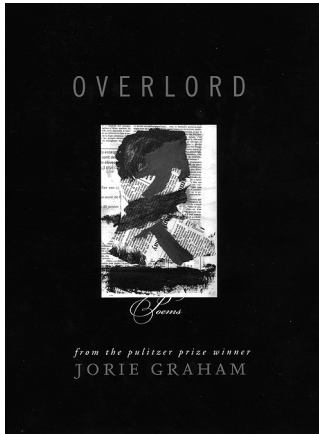
The domestic, in Espailat's poetry as in Bishop's, often borders on the epiphanic. A telling example is the poem that recounts the family's attempts to capture (visually, that is) a raccoon in their garden: «We've got you now in the dusty beam that creeps / up the trunk after you, sweeps undersides / of leaves spread hands up like accomplices...».

The sense of triumph gives way to a sense of quiet awe in the final stanza, as the poet declares: «But it is you who hold us, mystery / blooming this once in our city maple, you / whose dainty fingers close on us like love / and neither take us with you nor let us go».

Gregory Dowling

JORIE GRAHAM, *Overlord*, New York, Ecco 2005, pp. 93, \$ 22.95.

Il tema della guerra ha un'illustre tradizione nella poesia statunitense e si sviluppa ininterrotto dall'età coloniale fino ad oggi - un controcanto critico alle imprese belliche americane che ha coinvolto figure maggiori di poeti, da Whitman e Melville a Jorie Graham appunto, la qua-



le, in *Overlord*, affronta il rapporto fra individuo e storia ritornando con l'immaginazione allo sbarco degli Alleati in Normandia il 6 giugno del 1944. Il volume appare in un momento in cui l'attualità politica ha dato nuovo vigore alla poesia di guerra e, forse, nuova speranza a chi la scrive e a chi la pubblica che possa avere un ruolo civile e didattico come memoria e monito. O possa almeno essere una risposta alla necessità individuale di agire e creare un punto d'aggregazione contro la retorica del pretesto umanitario come casus belli. La risonanza avuta dall'iniziativa *Poetry Against the War* promossa da alcuni poeti americani all'inizio del conflitto iracheno come forma non-violenta di dissenso ne è una prova, come lo sono le numerose antologie sul tema uscite in USA negli ultime due o tre anni. Ce n'è per tutti i gusti in quella ventina di volumi che appaiono interrogando amazon.com: compilazioni cronologiche della poesia di guerra americana come *Old Glory: American War Poems from the Revolutionary War to the War on Terrorism* (a cura di Robert Hedin, 2004), *Poetry and the War* (a cura del poeta J. Koethe, 2004) e *American War Poetry* (a cura di Lorrie Goldensohn, 2006) e raccolte che trattano di guerre specifiche. Quella civile ha avuto una rinnovata attenzione con l'antologia curata dal poeta J.D. McClatchy sui *Poets of the Civil War* (2005) e *'Words for the Hour': A New Anthology of American Civil War Poetry* (a cura di Faith Barrett e Cristanne Miller, 2005). Non mancano neanche nuove compilazioni sui due conflitti mondiali (*Coming Out of War: Poetry, Grieving, and the Culture of the World Wars*, a cura di Janis P. Stout, 2005), su quello in Vietnam, sulla guerra fredda e sulla guerra del Golfo. Un tale profluvio di letteratura e il quotidiano bombardamento

mediatico sul tema rende ancora più delicata una trattazione poetica originale dell'argomento imponendo al poeta di alzare la posta. Questo è quanto fa Graham in *Overlord*, il nono libro di una scrittrice da sempre impegnata a dare alla poesia una risonanza oltre il fatto letterario.

Il titolo riprende il nome in codice del D-Day, *Operation Overlord*, che includeva lo sbarco d'una divisione americana sulla spiaggia di Omaha dove oltre 3000 soldati persero la vita. Graham rilegge l'evento creando una rete di connessioni che, pur partendo da quell'episodio, portano a esplorare anche altre forme di autodistruzione esponendo il senso di impotenza e spaesamento dell'autobiografica narratrice. La quale procede lasciando fluire nella sua mente, e sulla pagina, un'enorme quantità di tematiche, immagini e concetti – un fiume gonfio di situazioni e suggestioni che il suo lungo monologo mette in evidenza come sotto una lente d'ingrandimento. La presa di coscienza della progressiva disintegrazione della realtà e delle identità individuali viene spesso esplicitata nell'immagine del risveglio, del ritorno alla percezione di se stessa, come accade in *Dawn Day One* dove è un colpo di fucile a scuoterla: «A gunshot. The second, but the first I heard. / The walls of the room, streaked with first light, shot / into place. / Then, only then, did my eyes open. We come about first, into awaking, as an us...». L'altro lato della medaglia è la scelta di non svegliarsi e non essere «altogether here» (si legge nella poesia d'apertura), vivere a intermittenza, ritrarsi dal proprio corpo, optare per l'assenza. In queste 25 poesie Graham lotta per rimanere presente, per costruire un percorso che la salvi da nichilismo e inerzia: «...there is an edifice / you can build, level upon level, from first principles, / using axioms, using logic. Finally you have a house / which houses you». La voce peyorativa di questi testi è la stessa dei suoi precedenti volumi – quella di una figura onnipresente che appare e scompare dietro situazioni e personaggi, attrae il lettore nella sua dimensione, lo porta a rimuginare su concetti e termini, lo coinvolge nella costruzione dei versi trascinandolo lungo le mille strade che la sua mente imbrocca in un dirompente monologo ricco di riflessioni e sfide, come nel finale di *Down Day One*: «I'm actually staring up at / you, you know, right here, right from the pool of this page. / Don't worry where else I am, I am here. Don't / worry if I'm

still alive, you are». In *Copy*, una poesia che prende spunto dalla condanna a lapidazione della nigeriana Amina Lawal, Graham vincola l'anonimo interlocutore al suo ragionare: «Reader, listen to me. I know I am being cornered. / I hear the ironic tone I'm not dumb [...] To the question 'Why is there something rather than / nothing,' I still have no reply. I remember forget remember. I imagine I can posit / infinitude than it all collapses, poof, and there's just me and you, then of / course / just me, then nothing but the writing. This is a poem about wanting to survive. / It must clearly try anything».

Il richiamo alla compartecipazione è costante, un'urgenza a vedere, oltre l'apparente normalità, la storia che un luogo o una persona si porta dietro. Sempre in *Copy*, Graham azzarda una terminologia vieta («We have to remember that we are human. Something / said / that. It is in me, that / something. But see how I now / want to place it in you. Human...»), e cerca di riscattare il significato del termine *umano* isolandolo, dandogli evidenza sulla pagina, quasi celebrasse un rito. Tutto il libro, mi pare, è un tentativo di ricostruire un'identità contemporanea attraverso il recupero di legami storici e elementi linguistici divenuti logori. Quanto allo sbarco degli Alleati, Graham recupera i volti e le voci dei soldati oltre la spiaggia turistica della Normandia, e dà loro la parola in *Spoken from the Hedgerows* (1), ad esempio, un testo in cui i morti di Omaha si presentano uno ad uno per rendere testimonianza: «I was Floyd West (1st Division) I was born in Portia Arkansas Febr 6 / 1919 We went through Reykjavik Iceland through the North Atlantic through the / wolf packs / / That was 1942 I was Don Whitsitt I flew a B-26 medium bomber / Number 131657 called the Mississippi Mudcut I was a member of...». Materiale d'archivio, come puntualizzano le note, viene incorporato in questi testi corali al centro del volume – una tecnica che Graham usa anche per altre poesie inserendo messaggi e-mail, citazioni letterarie, conversazioni, voci. Una serie di poesie intitolate *Praying* corre attraverso il libro: qui Graham ora si cala nella mente dei soldati del 1943 per restituirne paure e sentimenti, ora implora un dio in cui non crede di salvare l'umanità: «Please don't let us destroy / Your world. No the world. I know I know nothing. I know I / can't use you like this. It feels better if I'm on / my knees, if my eyes are pressed shut so

I can see / the other things, the timest ones. Which can still escape / us. Am I human. Please show me mercy. No please show / a way».

Graham si è esercitata sul silenzio, sugli stacchi fra parola e parola, e la sua scrittura ha un ritmo prosastico e lirico alternativamente, dove soprattutto conta la pausa, che separa i movimenti del pensiero riprodotti sulla pagina. Nell'ultimo testo, *Posterity*, l'onda delle parole si frena, la voce, stanca del suo ruminare, («I have talked too much. Have hurried. Have tried to cover the fear / with curiosity...») si volge verso l'esterno per incontrare l'immagine di un barbone che vive per strada, l'immagine della disintegrazione del mondo che la sua poesia ha cercato di contrastare. Il libro può certo lasciare perplessi per quella lingua fatta di termini isolati, flussi di parole, citazioni, silenzi, che passa dalla prosa alla lirica, riprende la lingua parlata e quella attualissima del computer. Ma certo si tratta di un libro appagante. Rileggerlo lo è ancora di più perché si chiariscono movimenti e percorsi, e si comprende anche l'altro significato del titolo. Chi è l'*Overlord*, il signore sovrano? l'individuo o le sue azioni degenera in incontrollabili forze esterne?

Antonella Francini

JOHN KOETHE, *Sally's Hair*, New York, HarperCollins 2006, pp. 96, \$ 24,95.

John Koethe, who made his debut in 1968, began to receive wide recognition with his volumes *Falling Water* (1997) and *The Constructor* (1999). Later, the appearance of *North Point North* (2002), a collection of new and selected poems, secured his major reputation. Italian readers may have seen his work in Damiano Abeni's bi-lingual anthology *West of Your Cities*, but in general he is not well known outside the United States.

Critics have focused on Koethe's relation to John Ashbery, Wallace Stevens, and Romanticism; he can also be related to Proust, since his long poems are inner journeys winding back into memory. However, the journey into the past, for Koethe, is often not a happy one, and accordingly, the dominant note of these poems is doleful. He describes himself as being «Like a vain man practicing a vain art / Born out of failure – not the grand failure / Of the Will or the Imagination, // But on a more human scale: what happened? / What hap-

pened to the incidental life / You try to make up, though it falls apart? / Each year I come again to where I am». That is the opening of the *The Unlasting*, the book's long, central poem, a masterpiece rivaling James Schuyler's renowned *The Day of the Poem* as it spans a single day and the writing of a poem over its course, mimicking the passage of thought in time, in continuously looping eddies that return the poet, 240 lines later, to «An odd place, yet one I must have chosen / Long ago, like a promise time fulfills / In passing, that comes too late, that leaves me // Floating in the air between a fleeting / Glimpse of nothing and the common knowledge / That lay waiting for me beyond the hills».

Along the way there are moments of doubt and dismissal played off against assertions and illuminations, as, typically for Koethe, each mood slides into its opposite, now verging on magic and mystery, now yielding to banality and boredom, and finally settling for a chastened bemusement: «There is an air of unreality / About this place, as though I looked at it / Through someone else's eyes. And what I see // Is nothing but an ordinary day / Transformed, unlike all those I've known before, / And so strange. And I think it's wonderful».

Koethe is an extremely subtle poet but he can be surprisingly accessible. What apologists have said of John Ashbery – that all we need for understanding is available on the page – is in fact true of Koethe. Ashbery has always trafficked, always brilliantly, in evasions and escapes, deflections and diversions, but while Koethe adopts Ashbery's method of moving shiftily and fluidly through a poem, he turns the device to different ends: an aspired-to accuracy (in reproducing the motions of consciousness) and an unpretentious candor.

The candor encourages Koethe to include personal details that are intimate and trivial («The dinner, the DVD from Netflix, / The drink before I go to sleep»), engaging in a low-key reportage quite the opposite of confessional poetry (which entails a dramatized presentation inseparable from self-assertion); it offers the self as a clinical case study, suggesting that most of our lives are exactly this ordinary, and proposing that any life, looked at as directly as possible, illuminates the universal life, the experience of being a conscious human: an experience less distinctive than we care to think, and doomed

to fade into blank anonymity.

His best poems are the meditative, meandering excursions for which he is known, and one of those is the book's concluding poem, *Hamlet* (based on a memory of seeing Richard Burton on Broadway in the title role). Shakespeare's play, in the poem's reading, casts doubt on the assumption that we are capable of planning our lives, let alone achieving the dreams we had, leading the poet to fear that his Proustian quest – to discover the logic of a recollected life – is equally doomed. As we look back, in an effort to see the pattern of our lives, we hope that any discernible pattern connects with our ambitions and plans, although it usually does not, and any notion «that tomorrow mirrors our / Designs . . . lies in ruins on the stage».

At the poem's end, Koethe weighs his own accomplishments, asking where his own life has brought him, finding «nothing tangible to see», but because his enterprise is not over – more poems wait in the wings – he concludes, «And so I / Bide my time», repeating a theme introduced eighty pages earlier, in the book's second poem: «I came here for the view, and what is there to see? / The place is still a place in progress / And the days have the feeling of fiction, of pages / Blank with anticipation, biding their time, / And ever approaching the chapter in the story / Where it ends, and my heart is waiting».

Yet Koethe's book as a whole is strangely fulfilling, as Aristotle proposed that tragedy should be, even if here, as in *Hamlet*, the wrecks of hopes and dreams lie scattered about the stage. *Sally's Hair* is in fact a highly readable book, compelling in the rigor of its inquiry into the human condition, and appealing in the elusive and somewhat eerie blend of the personal and impersonal – the basis of Koethe's distinctive style.

Over the decades, Koethe has developed a style whose uniqueness rests on his testing of a certain hypothesis: that prosaic, unpoetic language can be the stuff of poetry, quite as much as the genre's traditional material (figurative language, imagery, rhythm, sound, heightened rhetoric, and so on). If he succeeds, it is partly because his arid abstractions can ease so graciously and imperceptibly into the poetic, and because they are leavened by an intimate, conversational tone whose credibility compensates for an absence of spark and drama. It also succeeds because

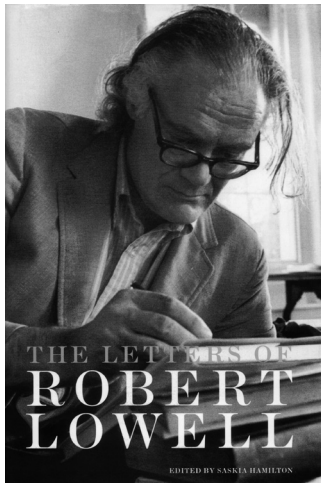
Koethe is a master at summoning the nuances that swim beneath the surface of his bland diction. He does so through a method similar to the layering of a film's sound track (if we stay to see the credits we notice songs listed we don't recall hearing), and listening to Koethe is a matter of hearing those songs, their samplings, their savor and snap, their pop ambiance, their corniness. In *Eros and the Everyday*, a title more fit for a scholarly essay than a poem, we read «What is this thing that feels at once so nebulous / And so complete, living from day to day / Unmindful of itself, oblivious», lines that would seem dry and stuffy except that beneath them we hear (alerted by the use of *love* as an end-word in lines before and after) the melody and words of Cole Porter's *What Is This Thing Called Love*. It is this counterpoint of the austere and the sentimental, of the dour philosopher and the popular songwriter, the remote and the ordinary, that most distinguishes Koethe's voice, and best makes his case for style as truth. I encourage readers to become familiar with this distinctive modern voice: those who do so will be richly rewarded.

Robert Hahn

[A longer version of this essay appeared in *Boston Review* (Spring 2006)].

The Letters of Robert Lowell, a cura di Saskia Hamilton, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2005, pp. 852, \$ 40.

Due anni dopo la pubblicazione delle *Collected Poems* di Robert Lowell, escano le lettere del poeta di Boston a com-



pletare un' importante operazione editoriale intorno ad una figura centrale della poesia del Novecento. Il volume è organizzato in otto sezioni che raccolgono in ordine cronologico la corrispondenza del poeta dal 1936, quando era ancora studente a Harvard e al Kenyon College, al 1977, l'anno della sua morte. La prima lettera è indirizzata a Pound: «Gentile Sig. Pound, [...] probabilmente penserà che sono molto impudente e presuntuoso, ma voglio venire in Italia e lavorare sotto la sua guida e dar forma al mio modo di vedere la realtà [...]. Ho 19 anni, sono una matricola a Harvard, in qualche modo imparentato, non so come, con Amy Lowell...». Qui, come nelle oltre 700 lettere che seguono, siamo davanti, scrive il curatore, alla vita di Lowell come la viveva, con autenticità e fino in fondo. La prosa scorre veloce, passa da un tono all'altro – affettuoso, divertito, partecipe, sempre originale, anche nelle espressioni più quotidiane o più sofferte. Fra i suoi corrispondenti troviamo gli amici poeti e narratori, (da T.S. Eliot, W.C. Williams, Peter Taylor e Flannery O'Connor a John Berryman e Randall Jarrell), i familiari, e moltissime altre personalità dei decenni lowelliani. Un cospicuo nucleo di lettere è indirizzato alla seconda moglie, la scrittrice Elizabeth Hardwick; un altro alla poetessa Elizabeth Bishop, sua interlocutrice per oltre trent'anni. Queste lettere, oltre a raccontare storie e episodi che rimandano ai suoi versi, tentano, come scrive il curatore, «di comporre i suoi umori e i suoi desideri [...] hanno l'immediatezza del primo ritmo e del primo pensiero venutogli in mente – ciò che, nelle revisioni, toglieva alla poesia». Proprio come scrive alla Bishop nel 1972: «Ti scrivo subito ...senza pensarci, in modo estemporaneo, prime impressioni alla rinfusa – della mia gratitudine. Delle cose più piccole».

A.F.

STANLEY MOSS, **Songs of Imperfection**, London, Anvil Press Poetry 2004, pp. 93, £ 7.95.

La fervida fucina della poesia statunitense contemporanea offre spesso belle sorprese per i lettori italiani abituati ad associarla solo a quei pochi nomi disponibili sugli scaffali delle librerie e al tuttora popolare, benché datato e esausto, fenomeno *beat*. Questo è il caso della poesia di Stanley Moss, classe 1925, au-

tore di cinque volumi di versi pubblicati nell'arco di quarant'anni, l'ultimo dei quali, *A History of Color* (Seven Stories Press, New York 2003), raccoglie un'ampia scelta della sua opera e un buon numero di testi inediti. Quest'ultimi costituiscono il nucleo centrale di *Songs of Imperfection*, la più recente edizione britannica della sua poesia.

Di professione mercante d'arte di fama internazionale, Moss ha con l'Italia un rapporto lungo e personalissimo fin da quando vi era soldato nella seconda guerra mondiale e, poi, redattore di *Botteghe Oscure* nella Roma degli anni Cinquanta. Nell'arte rinascimentale italiana ha trovato spesso la materia prima per i suoi versi che speculano sulla storia politica e spirituale dell'individuo e delle grandi civiltà intrecciando mitologia, letteratura, fatti personali e d'attualità (il matrimonio del figlio, una malattia, l'attentato dell'11 settembre, la guerra in Iraq, il conflitto ebreo-palestinese, gli amici poeti e gli autori che pubblica la sua casa editrice *non-profit*, Sheep Meadow Press) per discorrere della natura umana e delle sue imperfezioni, dell'eterno conflitto fra vita e morte. «What is heaven but the history of color, / dyes washed out of laundry, cloth and cloud, / Mystical rouge, lipstick, eye shadows!», risuona la sua voce in incipit a *A History of Color*, la poesia che apre ambedue i volumi, un inno al colore come traccia mutevole della vita umana e antidoto alla morte. «Harlot nature», invocano i versi seguenti, «explain the color of tongue, lips, nipples [...] explain why Christian gold and blue tempt the kneeling, / why Moslen green is miraculous in the desert, / why the personification of the rainbow is Iris, / the mother of Eros, why Adam in Hebrew / comes out the redness of heart...». Nel caleidoscopio di Moss i colori che s'impongono descrivono il continuo affermarsi della vita nel ciclo eterno di estinzione e rinascita. Contro la morte, si legge, hanno innalzato lo scudo lavandaie e filosofi per fissare colori che sostituissero l'impermanente sostanza del corpo: il porpora dei Fenici, colore dell'anima per Virgilio, il rosso della terracotta e il bianco del marmo dell'impero romano, il giallo della pietra greca, lo zaffiro e l'onice di Bisanzio, l'argentea presenza di Cristo, e così via, fino a includere il bianco, il verde e il rosa del campanile di Giotto quale promessa di Paradiso, i colori di Tiziano, di Leonardo, di Turner e Mark Rothko.

Ma questa variegata asserzione di vita nasce dalle ceneri di distruzioni e sacrifici – quello dei molluschi da cui i Fenici estraevano la porpora, delle piante e degli insetti usati per le tinte, dei vinti sui campi di battaglia dove sventolano i colori degli stendardi degli eserciti vittoriosi. Nella lotta fra il colore e la sua assenza, la morte, «tourist with too much language», trionfa, compiaciuta nel vedere massacri umani che nemmeno la grande sterminatrice sa immaginare. Le poesie di Moss sono perciò ‘canti d’imperfezione’ i quali, nel celebrare la vita, prendono atto del suo principio, che è un continuo alternarsi di forme e mutamenti. La metamorfosi è infatti la cifra della sua scrittura: i colori si tramutano nelle tinte splendide dei dipinti dei grandi maestri dell’arte o nelle iconografie religiose, i padri vivono mutati nei figli, la violenza si trasforma in bellezza, e l’io narrante assume molteplici vesti, muovendosi nello spazio e nel tempo per costruire una rete di corrispondenze fra destini simili. In *The Lost Brother* un vecchio albero abbattuto è l’alter ego del poeta e l’immagine del suo futuro; altrove una parola *zulu* che indica dignità umana diviene il suo credo; in *An American Hero*, la storia degli afroamericani è illustrata da un eroe che si reincarna in vari momenti della loro epopea. In altri testi il poeta assume le sembianze di un satiro di bronzo che attraversa in quella forma mitologia, storia e religione; oppure è un satiro-poeta che invoca un eroe capace di indagare oltre le apparenze di vita e arte. Anche il dio a cui sono rivolte preghiere e salmi è multiforme: ebreo, cristiano, musulmano, oppure una divinità di sua invenzione, il «God of Walls and Ditches» che Moss invoca per proteggere una bambina cinese; oppure i «God of paper and writing, God of first and last drafts, / God of dislike, God of everyday occasions» che prega di tenerlo lontano dalla morte. Ed è un inno alla sacralità della vita a chiudere il volume, a un dio che vive in ogni cosa creata: «I’d kneel before the Egyptian insect god [...] I would pray to a blue scarab inlaid in lapis lazuli / suggestive of the heavens. / The Lord is many. I sit writing at the feet of the baboon god / counterfeit to counterfeit [...] To live I’d pray to a god with the head of a crocodile / and a man’s or woman’s body ...».

A. F.

L’intervento su aspetti specifici del modo poetico statunitense è dedicato in questo numero ai siti web di poesia, ed è firmato da David Gewanter, autore di due volumi di versi (In the Belly e The Sleep of Reason, ambedue editi dalla University of Chicago Press), co-curatore di Robert Lowell: Collected Poems (FSG, 2003) e docente di scrittura creativa alla Georgetown University.

Poesia in rete: industria pesante

Quando il poeta inglese William Blake si chiese cosa volessero gli uomini e le donne, rispose: *i lineamenti del desiderio appagato*. Gli amanti della poesia potrebbero rispondere: i miei poeti preferiti che mi leggono le loro poesie. Negli ultimi cinque anni i siti poetici hanno sviluppato una tecnologia tale che, in breve tempo e in astratto, si può provare questa esperienza primaria: il poeta che legge per me soltanto. I siti di poesia offrono ora il testo, una foto del poeta e la sua voce che recita i versi. Questi siti sono divenuti straordinariamente popolari (si dice che siano fra i più frequentati, dopo quelli sull’informazione e sulla pornografia naturalmente) dal momento che richiedono un impegno d’attenzione breve e concentrato, e presentano un intero testo in una sola immagine. Così la poesia, che per due secoli, quanto a lettori, è rimasta indietro rispetto alla narrativa, ha ora guadagnato un ampio pubblico, benché diviso. Questo perché la popolarità della rete non ha necessariamente portato a un aumento nella vendita dei libri di poesia, né più pubblico alle letture poetiche; perché il sito di poesia nutre la cultura della concentrazione limitata e ossessionata dallo schermo, una cultura in cui, quando due amici s’incontrano e si chiedono, ‘hai ricevuto la mia mail?’, se la risposta è no, invece di mettersi a parlare, si ritirano nelle loro rispettive stanze e continuano la conversazione elettronicamente.

Ma siccome il sito di poesia può sostituire esperienze poetiche dirette, svolge molti ruoli, da quello giornalistico a quello di archivio, di ‘università virtuale’ e di *reading* contemporanei. Un sito web può ora riportare le voci di poeti scomparsi nella nostra stanza – e le prime registrazioni poetiche, quelle graffiate di Tennyson e Browning, sono ora disponibili; oppure può farci conoscere poeti che non conosceamo e formati nuovi come la *spoken-*

word, la poesia unita all’arte, al suono o al jazz; può offrire, tramite i *weblog* (detti *blog*), un’immediata (e talvolta sterile) conversazione sulla poesia, la performance e le arti; può creare all’istante, su base internazionale, una nuova comunità di poeti che non si incontreranno mai, come i poeti contro la guerra [in Iraq]; può, infine, esaudire il segreto Desiderio Appagato di ogni poeta di mettere dettagliatamente in mostra la propria vita: poetica, libri, biografia, pensieri e anche la marca del suo dentifricio.

Ciò premesso, ho chiesto a delle persone quali siti web frequentano abitualmente e inserito fra i miei informatori poeti, studenti, amministratori di fondazioni poetiche, curatori di siti web e uno specialista in frodi della World Bank. La scelta dei siti è amplissima: digitando la voce *poetry websites* su Google.com compaiono circa 10.600.000 occorrenze. Ecco dunque alcuni di questi siti accompagnati da un breve commento. Certo, il burocrate della World Bank non aveva mai sentito parlare di siti di poesia, e l’ha colpito apprendere che aprile è il *National Poetry Month* con molti eventi speciali in tutto il paese (ed è anche il *National Anxiety Month*).

Molti anni e molte guerre fa, ho partecipato nell’aprile del 1998 a un evento poetico sponsorizzato dalla Casa Bianca di Clinton, dove, insieme a diversi poeti laureati americani, Clinton lesse *Concord Hymn* di Emerson e la Signora Clinton – che disse che il suo pittore preferito era Rothko – lesse una poesia di Howard Nemerov. L’evento fu trasmesso in televisione, e alcune di queste letture si trovano nel sito web *Favorite Poem* di Robert Pinsky, parte del suo progetto come Poeta Laureato consistente nel far sì che le persone inviassero – lo fecero in oltre 20.000 – la loro poesia preferita. Il sito mostra poesie e registrazioni video di gente comune che legge i versi più amati (www.bu.edu/favoritepoem). Questo progetto si concentra sul testo e sul lettore, escludendo il poeta, l’insegnante, il critico, l’esegeta, e apre così una finestra sulla grande intuizione di Montale nel saggio *La seconda vita dell’arte* a proposito della fortuna dilazionata della poesia nella cultura. Anche in Inghilterra c’è stato un concorso per la poesia preferita vinto da *If* di Rudyard Kipling.

Ecco un’altra occasione offerta dalla Casa Bianca alla poesia *online*. Nel 2003, la Signora Bush volle celebrare il *Black*