

NUOVA POESIA NEGLI STATI UNITI

ANTONIO SPADARO S.I.

«Gli americani, di tutti i popoli che mai siano apparsi su questa terra, possiedono forse la natura poetica più piena. Gli Stati Uniti in sé, nella loro essenza, sono il più grande dei poemi», scriveva nel 1855 il bardo americano, il capostipite dei poeti del Nuovo Mondo, Walt Whitman¹. Come commentare le parole di Whitman? Occorre andare oltre l'orgoglio patriottico e l'enfasi retorica per cogliere la portata di queste affermazioni che parlano di una natura poetica non individuale ma di popolo. Dov'è l'intensità silente e meditabonda di tanta grande poesia? Dove il dramma della coscienza inquieta che trova la poesia nelle sfumature dell'animo?²

Non dotati di una propria cultura, come i Paesi europei, gli Stati Uniti sono una nazione che ha un bisogno radicale di scoprire se stessa e la propria storia attraverso il racconto e il verso. Parte dell'identità «americana» si gioca proprio sul terreno letterario, grazie anche a una flessibilità linguistica capace di accogliere non solo accenti e cadenze disparate, ma persino elementi di altre lingue. Il linguaggio diventa una casa: è fatto per viverci.

Ormai da una decina di anni l'interesse per i nuovi poeti statunitensi in Italia va crescendo³. Ci sembra utile dunque rivolge-

¹ Si tratta della prefazione all'edizione 1855 della raccolta *Foglie d'erba*: W. WHITMAN, *Foglie d'erba 1855*, Venezia, Marsilio, 2002², 67. Cfr A. SPADARO, «Le verità attendono in tutte le cose». La poesia di Walt Whitman», in *Civ. Catt.* 2003 II 429-442.

² Ringrazio il gesuita Quentin Dupont per aver ispirato, passeggiando verso la celebre *City Lights Bookstore* di San Francisco, questo articolo e le domande ad esso sottese.

³ Sui «nuovi» poeti americani degli ultimi 50 anni ricordiamo F. PIVANO (ed.), *Poesia degli ultimi americani*, Milano, Feltrinelli, 1964; B. LANATI (ed.), *Poesia americana oggi*, Milano, Newton Compton, 1982; R. DURANTI (ed.), *Storie di ordinaria poesia*, Savelli, Roma, 1982; T. PISANTI (ed.), *La poesia in America*, Napoli, Liguori, 2002; A. FRANCINI, *Antologia della poesia americana*, apparsa nel 2004 nella collana di poesia del quotidiano *la Repubblica*. Tra il 2005 e il 2006 sono apparse alcune antologie di grande interesse: E. BIAGINI (ed.), *Nuovi poeti americani*, Torino, Einaudi, 2006 e T.H. SIMPSON

re lo sguardo sulla sua ricezione da parte del pubblico italiano. Occorre ovviamente intendersi anche su che cosa significhi l'espressione «nuova poesia». Qui intendiamo semplicemente la poesia di autori viventi, che hanno scritto dopo la stagione degli autori già «canonizzati» e che hanno già ottenuto una visibilità precisa nell'ambito del mondo letterario, grazie a pubblicazioni e riconoscimenti. Il nostro contributo, ovviamente, non intende essere un bilancio esaustivo della nuova poesia statunitense. Cercheremo soltanto di condurre un sondaggio, molto personale e non sistematico, e necessariamente anche fin troppo rapido, proponendo al lettore un possibile percorso di lettura.

Realismo dallo sguardo profondo: J. Koethe, Ch. Wright e S. Stewart

Per i nuovi poeti statunitensi la poesia è esperienza, modalità non «alternativa», ma «ulteriore» di conoscenza del mondo. Il poeta non è una persona che vive e pensa in maniera «diversa» dagli altri, ma un uomo o una donna che intende andare a fondo, al di là della superficie. Il poeta californiano John Koethe (nato nel 1945) ritiene che *le poesie sono solo un pretesto / per una condizione a cui non so dar nome, che fluttua oltre il linguaggio / come il pensiero del paradiso, ma meno definita*. La poesia ha valore non perché dice parole in bella forma, ma perché esprime una condizione che va al di là del puro linguaggio. Non è centrata su se stessa né si giustifica in se stessa. Si apre invece al mondo, che risulta carico di significati, di sfumature, tutte da decifrare. La poesia così è in grado di accogliere l'*elargizione di grazia (dispensation of grace)*, scrive Koethe, che si realizza nella vita.

Questa conoscenza «ulteriore» può avvenire in forma visionaria e torrenziale, come nel caso di Charles Wright, poeta del Tennessee (1935), noto traduttore di Montale e Campana, studioso appassionato di Dante, da cui attinge a piene mani immagini e parole: *le nostre preghiere – come vestiti, come scaglie di cenere – che prendono il volo senza di noi / in un sempiterno, / che continua*

- A. CARRERA (edd.), *La luce migliore. Poeti americani in Italia*, Milano, Medusa, 2006. Carrera nel 2004 aveva curato per l'editore Cadmo *Binding the lands*, un volume a più voci che costruisce un ponte poetico tra Italia e Stati Uniti. A cura di L. Ballerini e P. Vangelisti sono apparse due (e sono solamente le prime) antologie che analizzano il territorio poetico statunitense secondo un criterio geografico: *Nuova poesia americana. Los Angeles* (Milano, Mondadori, 2005) e *Nuova poesia americana. San Francisco* (ivi, 2006).

senza di noi, / azzurro dentro azzurro dentro azzurro – / le nostre preghiere, come schegge di vetro esauste d'acqua, / vorticanti nella risacca, levigate e indistruttibili e lucenti, / le nostre vite un graffio nel cielo, indolori, impossibili da rievocare (*Via negativa*). Poeta di epifania spirituale, Wright è legato, sia per immagini sia per atteggiamenti interiori, ai paesaggi rurali o comunque connessi alla natura selvaggia. Sembra così accostare implicitamente le foreste indiane alla selva oscura dantesca con echi e rimandi di grande intensità alla ricerca di una via: *Inizio di novembre nell'anima, / pioggia forte e oro scuro / dagli alberi, luce obliqua / del pomeriggio inoltrato e greve peso sul cuore. / Come sempre svigorito e spento. / Sessantaduenne, voce incolta, incline alla notte, / sono in piedi e tranquillo sul vialetto vuoto. / Sblocca il mio habitat, luce stellare, fammi insolubile* (*North American Bear*).

Ma in questo poeta rifluisce, accanto a Dante, tutta la più solida tradizione poetica statunitense (Whitman, Dickinson, Stevens, Pound) oltre ai ritmi della musica *country gospel*, *blues* e *jazz*. I ritmi si accostano efficacemente ai suoni fino alle onomatopее come, ad esempio, nel caso di *A Short History of the Shadow*, dove i suoni, ricchi di «r», risuonano dei rumori del corso del fiume: *Under the bridge is the river, / the red Rivanna. / Under the river's redemption...*⁴. Lo sguardo parte dal basso ma punta dritto in alto. Il suo atteggiamento preferito è riassumibile nei versi *E siamo ancora qui fuori immobili a guardare lassù, a guardare lassù i cieli pensando* (*And still we stand outside and look up, / look up at the heavens and think*). Sono proprio questi versi di *Sky Diving* a comunicare il vero atteggiamento di Wright nei confronti del gesto poetico, che è *looking up*, guardare in alto. E, proprio guardando in alto, in *North American Bear* sorge dal cuore e dalla mente la domanda impellente: *Cosa c'è per noi d'imperturbabile nelle stelle? / Quale impulso, quale bassa marea / ci attrae lassù come vertigine, quale / inversione di quota ci spinge verso i loro abissi chiari? / [...] Chi dirà che il respiro d'un angelo non m'ha sfiorato l'orecchio?* La vertigine vera non è quella che stimola a cadere in basso, ma quella che spinge verso l'alto, i *clear deeps*, gli abissi chiari. Ed ecco scatenarsi il vortice ascendente tra la polvere e l'immensità: *siamo pol-*

⁴ *Sotto il ponte c'è il rivo, / il rosso Rivanna. / Sotto il rivo la redenzione...*

⁵ Cfr C. WRIGHT, *Crepuscolo americano e altre poesie* (1980-2000), Milano, Jaca Book, 2001 e Id., *Breve storia dell'ombra*, Milano, Crocetti, 2006.

*vere, e la polvere, com'è certo, risorge (Snow)*⁵.

Susan Stewart, poetessa della Pennsylvania (1952) incanala una forte energia vitale ed espressiva in forme che riecheggiano riferimenti ai classici latini e greci di cui è ghiotta traduttrice e ai poeti amati: i metafisici inglesi del Seicento, Leopardi, Ungaretti. La sua non è poesia facile da leggere, non è colloquiale. Richiede l'attenzione tipica che dev'essere prestata alla poesia di andamento filosofico e, talvolta, ne presenta anche le possibili caratteristiche di concettosità e astrazione. La sua domanda verte sostanzialmente su come sia possibile conoscere la realtà. Domina però non la freddezza di un rapporto analitico, ma il calore della meraviglia. La Stewart ha affermato in un'intervista qualcosa che lascerebbe interdetti molti, tanto è in controtendenza con la sensibilità comune: «Il dolore è un impedimento alla poesia, non c'è libertà; nella poesia c'è la lode, la poesia è una via di conoscenza». E allora ecco come l'ispirazione si volge sulla concretezza della vita, ma con uno sguardo guidato da una sorta di stupore primordiale che lascia che le cose siano, al di là di una loro dipendenza diretta dal nostro sguardo, ad esempio nella poesia *Let me tell you about my marvelous god: Lascia che ti parli del mio meraviglioso dio, di come si nasconde negli esagoni / delle api, di come la siccità che strofina le sue mani coriacee / sopra il mondo sia una sua creazione, così come la pioggia nei minuti silenziosi / che lasciano soltanto pensieri di pioggia. / Un atomo che lavora e lavora, un atomo che lavora nella notte / più profonda, poi esplose come la stella più lontana, molto / più piccolo di una puntura di spillo, molto più piccolo di uno zero e che non ha / nessun desiderio, nessun desiderio verso di noi.*

È dunque uno sguardo profondo e intenso sulla realtà che caratterizza la poesia della Stewart. Vive in esso l'ambiguità instabile tra le profondità intime dell'io e, d'altra parte, il fondo misterioso della realtà che ci circonda, fino a esiti soltanto apparentemente paradossali: *Buia la stella / fonda nel pozzo, / luminosa nell'acqua / che si muove silenziosa, / come la notte / silenziosa avvolge / il cerchio di pietre / che l'oscurità circonda (Dark the star).* Se lo sguardo di Wright è un *looking up*, quello della Stewart è un *going deeper*, un andare più a fondo, oltre l'oscurità delle superfici, alla ricerca della sorgente: *prendi il secchio alla sorgente, va' dentro il silenzio muschioso, / immergi il braccio fino al gomito e premi contro l'oscurità, / andando più a fondo nell'acqua, nero nella nerezza, / la fonte dell'acqua che aspetta là, lontana sotto l'acqua*

/ e l'acqua nera come carbone, / nera come qualsiasi cosa estratta dalla terra; / allora portala alla luce del giorno e schiarirà / ancora, trasparente nel bicchiere trasparente, invisibile / sulle mani, benedizione, / che scende, felicità che balena (Flown from the generation of WATER).

Una poesia di «potenza»: R. Pinsky, R. Hass, L. Clifton

Lo sguardo attratto dalla ricchezza e dal mistero del reale può dunque seguire una traiettoria che va coraggiosamente dentro la realtà. Allora l'asciutto dettaglio realistico mette in azione la potenza percettiva del lettore. Così avviene in alcuni versi di Robert Pinsky, poeta del New Jersey (1940), anch'egli traduttore di Dante: *Soffiava il vento. Certi giorni, gocce / di pioggia grandi come monetine / esplodevano sul marciapiedi (The Generation Before)*. Una goccia di pioggia «esplode» nella percezione del cadere tintinnante di monete su un marciapiede. L'immagine è impoetica, almeno rispetto ai canoni tradizionali, non «sublime», ordinaria (come nel riferimento al marciapiede), ma proprio per questo vivissima. Pinsky *invita a sentire i sollievi della Grazia / immeritata, come una strada di valli, / alture e laghi inesplicabili, trovati / in una pianura che non ha laghi – o sentire / i sensi: formaggio, pane, mele / aspre e vino, ettari infuocati / di girasoli in Spagna, mansarde / nel Vermont, un calesse e un leopardo dipinti (Sadness and Happiness)*. La presenza della Grazia assume il volto di una mela, del pane, degli oggetti quotidiani e di un paesaggio ordinario. Si vuole una poesia che cessi di stupire grazie al culto della forma e all'impersonalità delle avanguardie, e che torni a raccontare i dettagli della vita, anche i più crudi o i più banali, capaci però di una esplosione di significati.

Una simile densità appare nei versi di Robert Hass, poeta di San Francisco (1941). Nella sua *Musica sommessata* egli pone come *incipit* il verso: *Forse dovresti scrivere una poesia sulla grazia, e prosegue, più avanti: forse allora, una luce normale, / una musica sommessata sotto le cose, un che di incombente come la grazia appare*. Ecco quel che ci sembra di intravedere: poeti e versi che cercano con modestia e fascino una grazia (ma anche una Grazia, con la maiuscola) nascosta in virtù di un'intensa capacità di visione del mondo, della realtà visibile. Forse una sorta di *Natural Theology*, come la definisce lo stesso Haas nel titolo di una sua poesia. Nulla di specificamente teologico nel senso pieno e pro-

prio del termine, ma appare comunque significativo il richiamo a *one desire / touching the many things*, una unica tensione di desiderio che sembra coinvolgere tutto ciò che esiste.

La potenza della poesia di Lucille Clifton, afro-americana nata nello Stato di New York (1936), si accompagna, almeno in una parte della sua produzione, a una profonda ispirazione biblica. La Clifton sceglie alcuni personaggi chiave dell'Antico e del Nuovo Testamento (Adamo, Eva, Mosè, Davide, Lucifero, Betsabea, Giobbe, Giovanni, Maria, Lazzaro...) o giorni liturgicamente significativi come il triduo pasquale, e ad essi si accosta con la sintesi epigrammatica e folgorante dei suoi versi. La prima cosa che colpisce è ciò che manca: punti e virgole, maiuscole, versi pieni e non continuamente spezzati. La sua espressione appare minimalista, contratta, spezzata. Eppure non le servono molte parole. Ogni sua composizione è un «colpo d'occhio» fulmineo, espresso in una lingua difficilmente traducibile perché costellata di espressioni *slang*, di termini *ebonics*, una sorta di dialetto usato nella comunità afroamericana.

Il risultato è qualcosa di nuovo, essenziale, breve, spesso intriso di gratitudine nei confronti dell'esistenza. Di Mosè scrive, ad esempio: *cammino sulle ossa / i serpenti che si torcono / nella mia mano / locuste che rompono la bocca / un vecchio / che fugge la schiavitù / la mia casa sta bruciando in me / come un cespuglio / che Dio tiene d'occhio*. Certamente, dunque, il suo è un verso del tutto antisentimentale, fortemente e densamente intuitivo e visivo. E così nella poesia pasquale *Canto di primavera* dominano i colori, gli odori, i ritmi fino all'intuizione folgorante finale: *il verde di Gesù / sta aprendo la terra / e il dolce / odore del delizioso Gesù / dischiude la casa e / la danza della musica di Gesù / trattiene l'aria e / il mondo si muta / nel corpo di Gesù e / il futuro è possibile*. Maria è definita *astonished by God*, stupita da Dio, e *sister woman shook by the / awe full affection of the saints*, cioè sorella donna scossa dal / timore pieno d'affetto dei santi.

Una poesia di visione: Ch. Simic, B. Collins, T. Gallagher

La potenza poetica fin qui illustrata ha una sua peculiare espressione nella forza delle immagini. È ciò che anima la poesia di Charles Simic, nato a Belgrado nel 1938 ma emigrato nel 1953 negli Stati Uniti, dove ormai da 30 anni insegna presso la *Univer-*

sity of New Hampshire. Con una sintassi e un linguaggio semplici e colloquiali, egli accosta immagini imprevedibili, paradossali perfino, destando l'attenzione del lettore e aprendo così varchi alla comprensione e all'intuizione. Un esempio è la poesia *Stone*: *Càlati in un sasso, / io farei così. / Lascia che altri si facciano colomba / o digrignino i denti come tigri. / Mi basta essere un sasso. / All'esterno è un enigma: / nessuno sa come rispondere. / Ma fresco e quiete dev'esserci all'interno. / Anche se una mucca lo calca col suo peso, / anche se un bambino lo getta dentro un fiume; / il sasso affonda, lento, imperturbato, / fino al fondo, / dove i pesci bussano alla sua soglia / e vengono a origliare. / Ho visto scintille schizzar via / quando due sassi sono strofinati / forse là dentro non fa così buio; / forse c'è una luna che brilla / da chissà dove, spuntando magari dietro un colle – / un chiarore appena sufficiente a decifrare / quelle strane scritte, mappe stellari / sui muri interiori*. La poesia si regge su un assurdo, sulla possibilità di calarsi in un sasso. Eppure proprio questo paradosso rende i versi efficaci e intensamente espressivi di una condizione interiore. Allora non sorprende che dentro un sasso possa trovarsi perfino *a moon shining*, uno scintillio di luna.

Se questo è vero per un sasso, è anche vero per tutti quei luoghi e quelle situazioni dove la coscienza appare incapace di trovare parole efficaci. Ciò gli è permesso non tanto da uno sguardo fisso e acuto, quanto da uno sguardo che non riesce a addormentarsi sulla realtà, uno sguardo insonne capace di visioni estreme e sguardi affilati. *Hotel Insonnia* è il titolo di una sua raccolta del 1992. È questa forma di «insonnia» a vedere *le stelle come le impronte di denti sulle matite dei bambini* (*Many Zeros*). Il frutto non sembra essere una visionarietà alienata, ma una più profonda capacità di visione⁶.

Ancora più incisivo, forse, ci sembra il gesto poetico di Billy Collins, newyorkese (1941)⁷. Ma anche qui è la visione concreta a dar vita alla meditazione poetica. *Fare sci d'acqua / sulla superficie di una poesia* (*Introduction to Poetry*): questo per lui il senso dello

⁶ In italiano è possibile leggere: C. SIMIC, *Il mondo non finisce*, Roma, Donzelli, 2001; ID., *Zoo*, Brescia, L'Obliquo, 2002; ID., *Hotel Insonnia*, Milano, Adelphi, 2002.

⁷ Cfr B. COLLINS, *A vela, in solitaria, intorno alla stanza*, Milano, Medusa, 2006. Raccomandiamo la lettura di «Cosa c'è d'americano nella poesia americana», in S. ANTONELLI (ed.), *Ritratti americani. 15 scrittori raccontano gli Stati Uniti*, Roma, Elleu Multimedia, 89-105.

scrivere versi. Lo sci d'acqua non è qui segno di superficialità, semmai di agilità, di scioltezza, di tensione muscolare. Ma i versi che rendono al meglio la sua visione della poesia sono quelli di *American Sonnet*, dove medita sul modo tutto americano di intendere la poesia: *è la cartolina illustrata, una poesia sulla vacanza, / che ci costringe a cantare le nostre canzoni in piccole stanze, / o a pensare i nostri sentimenti col bilancino. / Scriviamo sul retro di laghi o cascate, / e aggiungiamo al paesaggio una didascalia convenzionale.* L'occasione per far poesia non è mai in sé elevata né epica. La poesia scaturisce dalla vita ordinaria, dal mondo dischiuso da un dettaglio accolto senza enfasi e retoriche. *Qualunque cosa sia — scrive in American Poetry — deve avere / uno stomaco capace di digerire / gomma, carbone, uranio, lune, poesie.* Vale per lui l'immagine del granello di sabbia nel quale è possibile, secondo il celebre verso di William Blake, vedere un intero mondo. Si scrive sul retro della realtà, come se si scrivesse una cartolina. Questo è ciò che ci sembra più tipico della sua poesia: essa parte da un dato concreto, semplice, ordinario, *spotless*, cioè candido, senza macchia, per aprire questo dato alla ricchezza dell'immaginazione.

In realtà la poesia di Collins, forse più di altre, mette l'accento sulla differenza di sguardo tra la poesia europea e quella americana. Egli esplicita questa differenza nella poesia *Consolation*, che prende l'avvio da una constatazione: *Quant'è bello non visitare l'Italia quest'estate.* Continua il poeta: *Qui non ci sono abbazie né affreschi che si sbriciolano o cupole / famose, e non c'è bisogno di mandare a memoria una successione / di re [...]. / Quant'è più bello disporre dei semplici spazi di casa / che sentirsi schiacciato da un pilastro, un arco, una basilica.* Non c'è intenzione polemica in questi versi, solamente la comunicazione di uno sguardo che non cerca il sublime ma l'ordinario per essere capace di fare poesia⁸.

Chiudiamo questo trittico con un riferimento a Tess Gallagher,

⁸ In questo senso cfr A. CARRERA - T. SIMPSON (edd.), *La luce migliore*, cit. L'antologia non smonta, ma valorizza e articola criticamente il *cliché* dell'«ingenuità» americana alla prese col Paese dell'arte e della bellezza per eccellenza.

⁹ Cfr T. GALLAGHER, *Spontaneamente*, Roma, Donzelli, 1999. Ricordiamo che in italiano esiste anche la raccolta di racconti *L'amante dei cavalli*, Roma, Minimum fax, 1997. Il suo nome è inscindibilmente legato a quello del marito, Raymond Carver, che riteniamo essere uno dei massimi poeti statunitensi della seconda metà del Novecento e al quale abbiamo dedicato un'ampia analisi (cfr A. SPADARO, «Un'acuta sensazione di attesa». La prosa di Raymond Carver», in *Civ. Catt.* 1999 IV 226-239; ID., «Sentirmi amato sulla terra». La poesia di Raymond Carver», ivi, 1999 IV 557-569; ID., *Carver. Un'acuta sensazione d'attesa*, Padova, Messaggero, 2001).

poetessa dello Stato di Washington (1943)⁹. La poesia della Gallagher parla dell'io senza essere però «confessionale» né intimista. I suoi versi dicono una condizione interiore, ma lo fanno raccontando episodi, unendo quindi lirica e narrazione. Il risultato, quando appare riuscito, è una poesia che organizza in forma di racconto immagini fortemente investite di carica emotiva. Quindi non lampi o visioni improvvise o intuizioni folgoranti, ma quadri che si vanno componendo visivamente strofa per strofa. Nella sua poesia la visione ha bisogno di dispiegarsi lentamente, al ritmo della vita più che del guizzo improvviso.

Un esempio particolarmente riuscito è *Death of the Horses by Fire*. Qui si racconta dell'incendio di una casa *nella città addormentata*. Accanto, le finestre delle altre case *se n'erano accorte e se ne stavano vestite nei resti di un sogno / che si svolgeva fuori di loro*. Il clima di sospensione coinvolge quietamente gli oggetti dunque, ma anche gli astanti: *Quante notti le case sono bruciate fino / al mattino. E noi lì in piedi, avvolti da coperte / come una tribù costretta ad assistere / a quel che un dio può fare*. Ma c'è un momento in cui la percezione muta e diventa visionaria: *Solo quando cominciarono a bruciare i cavalli / nell'imbuto di luce che si agitava in un punto / della prateria abbiamo cominciato a sospettare / delle nostre case, a dubitare dei nostri pasti / e dei piaceri. Ci raccogliemmo sul crinale / sopra i cavalli, sopra il fumo azzurrognolo delle erbe / mentre essi volteggiavano nello stretto vortice / della morte che li aveva raggiunti, accerchiandoli / come una luna cupa increspa l'acqua in cui si specchia. / Circondati dalle colline, / sotto l'ultimo dei loro cieli / si chiamavano a vicenda per salvarsi*.

Una grazia, nonostante tutto: M. Strand, L. Glück e M. Oliver

Grande è la capacità di visione di uno dei più noti poeti statunitensi contemporanei: Mark Strand, di origine canadese (1934), ma newyorkese di adozione, che qualcuno ha accostato per sensibilità a Kafka¹⁰. Malinconia, lutto, perdita, *omens of the end*, cioè

¹⁰ Di Mark Strand in italiano è possibile leggere: *L'alfabeto di un poeta*, Brescia, L'Obliquo, 2001; *89 nuvole*, ivi, 2003; *La denarrazione*, ivi, 2006; *L'inizio di una sedia*, Roma, Donzelli, 1999; *Il futuro non è più quello di una volta*, Roma, Minimum Fax, 2006; *Uomo e cammello*, Milano, Mondadori, 2007. A queste raccolte vanno accostate le prose poetiche di Edward Hopper. *Un poeta legge un pittore*, Roma, Donzelli, 2003 e la favola *Il pianeta delle cose perdute*, Roma, Beisler, 2002.

presagi della fine, sguardo distaccato, solenne, sembrano gli elementi caratterizzanti la sua poesia e spesso in maniera insostenibile, oscura. Leggiamo qualche verso di *The End*: *Non ogni uomo sa cosa canterà alla fine, / guardando il molo mentre la nave salpa, o cosa sentirà / quando sarà preso dal rombo del mare, immobile, là alla fine, / o cosa spererà una volta capito che non tornerà più. / Quando il tempo è passato di potare la rosa, coccolare il gatto, / quando il tramonto che incendia il prato e la luna piena che lo gela / non compariranno più, non ogni uomo sa cosa invece scoprirà.* La poesia di Strand è una combinazione più o meno riuscita di allusione e precisione, densità ed evanescenza. Nei casi peggiori i versi si riducono ad allusione all'evanescenza. Nei casi migliori sono densi e precisi: allora le immagini concrete e vive comunicano l'esperienza della morte con una intensità che qualunque discorso sentimentale non riuscirebbe a raggiungere.

Ecco la domanda: *Il sole che cala. I prati in fiamme. / Il giorno perso, la luce persa. / Perché amo quel che svanisce?* (*The Guardian*). Da una parte questa domanda, segno di un pungolo radicale posto nel cuore dell'uomo, sembra precipitare nel vuoto, come in *Coming to This*: *Non abbiamo cuore né grazia salvifica (saving grace), / non un posto dove andare, non un motivo per restare.* D'altra parte la grazia appare prepotentemente in attesa di manifestarsi: *The sky has an opening, c'è uno spiraglio nel cielo. C'è bisogno di questa apertura perchè È vero, come ha detto qualcuno, che / in un mondo senza paradiso tutto è addio (Porto oscuro, XVI).* C'è bisogno di una beatitudine, di uno stato di grazia (*bliss*), come si intravede in *Afterwords*. Strand non è religioso e non crede neanche nella redenzione della poesia. Fortunatamente, però, nella sua poesia si aprono varchi, spiragli, slabbrature.

Se è vero che *Everything dims*, che cioè tutto si offusca (*The Way It Is*), e che noi tutti verremo spazzati via (*The Night, the Porch*), ecco d'altra parte che tutto si può ancora accendere: *l'amore che arriva, / la luce che viene. / Ti svegli e le candele entrano a fiotti nel cuscino, / sprigionano caldi bouquet d'aria. / Perfino così tardi gli ossi del corpo splendono / e la polvere del domani s'incendia in respiro* (*The Coming of Light*). Questa grazia non ha in Strand la forza per resistere, e la luce cede il passo al buio, alla disillusione. Tuttavia l'esigenza di una luce, di *an island in the dark*, di un'isola nelle tenebre, resta invincibile. E Strand riesce a comunicarlo soprattutto in *Poem After the Seven Last Words*, una

meditazione, basata sul Vangelo gnostico di Tommaso, sulle sette parole di Cristo in croce, ritmata da sette composizioni poetiche. Lì si ha l'intuizione di quando *l'oscurità si fa desiderio, / quando non v'è nulla che non aneli a nascere; / giorni in cui il destino del presente è pienezza di brezza*. E anche l'intuizione (che per Strand però ci sembra resti illusione) di un *paradise*, dove *le foglie mureranno colore e mai cadranno*. Dove dunque la disillusione e la mortalità saranno vinte per sempre ¹¹.

Alla ricerca di una forma di grazia appare anche la poetessa Louise Glück, nata a New York nel 1943. Autrice di un *corpus* poetico già rilevante, composto di dieci volumi, la Glück è conosciuta nel nostro Paese per la sua raccolta *The Wild Iris*, cioè *L'iris selvatico* ¹². In queste poesie la scena è rappresentata da un giardino dove si muovono una donna, suo marito e suo figlio, ora coltivando la terra, ora osservando, ora parlando tra di loro, ora tacendo. La struttura della silloge ha tratti liturgici, includendo Lodi e Vespri. La poetessa prega, e Dio le risponde, pur essendo lontano, *unreachable father*, padre irraggiungibile. Così, dunque, la Glück al *Vespro*: *La tua voce ora è sparita; quasi non ti sento. / La tua voce stellare ora tutta ombra / e la terra di nuovo oscura / per i tuoi grandi mutamenti di cuore. / E di giorno l'erba che imbruna a chiazze / sotto le ombre larghe degli aceri. / Ora, dappertutto mi parla il silenzio / così è chiaro che non ho accesso a te; non esisto per te, hai tirato / una riga sul mio nome*. Dio guarda il mondo come il giardiniere guarda il frutto del suo lavoro, in questo caso non del tutto riuscito. Il tono di fondo è il canto di un mondo caduto. È Dio che parla: *Quando vi ho fatti, vi amavo. / Ora vi compatisco*.

C'è chi ha definito *L'iris selvatico* come la cronaca di una sconfitta annunciata, il canto della bellezza di un'armonia perduta, un paradiso perduto. Il suo canto semplice e colloquiale, ma sempre

¹¹ Citiamo qui rapidamente, seppure per un'assonanza difficilmente giustificabile, anche Billy Corgan (Illinois, 1967), una figura di spicco del *rock* alternativo: è uno dei fondatori degli *Smashing Pumpkins*. La sua formazione è segnata da una visione nichilista. Eppure le sue poesie (*Pugni e battiti di ciglia. Poesie*, Roma, Arcana, 2005) rivelano una parola «inquietata» (*restless word*) e uno sguardo «alla ricerca di una vita migliore». Le sue espressioni sono «preghiere piene di anima» (*prayers full of soul*): *Le mie mani si levano in alto, la mia testa si rovescia all'indietro / E il Creatore pronuncia il mio vero nome / Sono qui per essere guarito*. Il desiderio di una grazia resta vivo, anche attraverso disillusioni e nichilismo.

¹² Cfr L. GLÜCK, *L'iris selvatico*, Azzate (Va), Giano, 2003.

acuto e spezzato alla maniera della poesia di Emily Dickinson, sembra essere un rancoroso appello a una grazia necessaria ma invisibile. *I need you*, ho bisogno di te, protesta la Glück al *Vespro*. Non c'è la pura e semplice registrazione di un'assenza, ma il sentimento di un essere umano primordiale, nuovo Adamo, che, sentendosi solo, desidera ardentemente un Altro. E il linguaggio si fa persino ardente: *Forgive me if I say I love you*, scrive in un *Matutino*: perdonami se dico che ti amo. Dio è *dear friend*, / *dear trembling partner*, cioè caro amico, caro compagno tremante, ma anche *Love of my life*, amore della mia vita. L'assenza di Dio diventa desiderio geloso di una sua presenza reale, di un «a tu per tu» intenso e stabile, che vinca l'*extended absence*. A tratti, *sub contraria specie* certo, viene in mente il *Cantico dei Cantici* o, ancor di più, la notte oscura dell'anima, espressa in toni che proseguono la vivace linea della riflessione teologico-poetica statunitense. Forse la vita dell'uomo, desiderosa della grazia, è come quella del bucaneeve che in prima persona si racconta dopo l'inverno, esultando per una grazia inaspettata: *Non mi aspettavo di sopravvivere, / con la terra che mi schiacciava. Non mi aspettavo / di svegliarmi, di sentire / nella terra umida il mio corpo / capace di rispondere di nuovo, / ricordando / dopo tanto tempo come riaprirsi / nella luce fredda / della primavera agli albori: / impaurito, sì, ma di nuovo fra voi / gridando sì, rischiare la gioia / nel vento aspro del nuovo mondo (Snowdrops).*

Alla fine del nostro itinerario non possiamo trattenerci dal proporre almeno un'opera poetica sorprendentemente ancora del tutto sconosciuta in Italia, anche se ben nota negli Stati Uniti e presente negli scaffali di tutte le librerie¹³. È l'opera di Mary Oliver, poetessa del Massachusetts (1935). La sua poesia è semplice, immediata, levigata come un sasso di fiume, ma capace di dispiegare visioni e di condurre il lettore a intense scoperte interiori. Il suo sguardo è attento al mondo naturale, dove trova una bellezza unica che i suoi versi rendono indimenticabile. Anima e paesaggio si corrispondono, e scrivere versi, in definitiva, per Mary Oliver significa, francescanamente, lodare. Anche quando la vita offre a *box of darkness*, un «pacchetto di oscurità», questo può alla fine rivelarsi a *gift*, un dono, scrive in *The use of sorrow*. Nel mistero dell'esistenza c'è una grazia invincibile. Visione della realtà e immagina-

¹³ Cfr <http://www.bombacarta.com/?p=311>

zione si fondono e si aprono a una pausa meditativa sull'esistenza.

La sua *Wild Geese*, ad esempio, comunica il senso della potenza dell'immaginazione, capace di far esplodere il dettaglio realistico in direzione di un senso e di una vocazione in un ampio contesto cosmico: *Intanto il sole e i ciottoli lindi per la pioggia / si spostano attraverso i paesaggi, / sulle praterie e tra i profondi alberi, / tra le montagne e i fiumi. / Intanto le oche selvatiche, alte nella limpida aria azzurra, / si stanno di nuovo volgendo verso casa. / Chiunque tu sia, non importa quanto solo, / il mondo si offre alla tua immaginazione, / ti chiama, come le oche selvatiche, austere ed eccitanti / ancora e ancora proclamando il tuo posto / nella famiglia delle cose.* La semplicità del dettato di questa poesia è proprio ciò che rende potente la sua capacità di dischiudere una visione, intrisa di grazia, del mondo, visto inesauribilmente come *fresh and precious* (*Wage peace*), fresco e prezioso.

* * *

Le tensioni presenti nella poesia sono tante, difficilmente riassumibili, ma la maggiore ci sembra essere quella che conduce al confronto dialettico tra l'io poetico-lirico, da una parte, e la dimensione più oggettiva e anche epica dell'esistenza, dall'altra¹⁴. La soluzione di questa dialettica è spesso ritrovata in una sorta di interiorità aperta e inclusiva nei confronti del mondo, che entra prepotentemente nel verso. Nei casi migliori ciò avviene grazie a una potenza di visione che volge l'occhio del poeta non alle reazioni interiori, ma a ciò che cade sotto i suoi occhi. Allora la vita viene fissata con intensità o contemplata con ampiezza alla ricerca di un senso, di un'apertura, di un mistero o in attesa di una grazia.

In conclusione, che cosa maggiormente colpisce della nuova poesia statunitense? Dobbiamo ammettere che si tratta proprio della capacità di vivere su una soglia, di esprimere un'acuta sensazione di attesa, che plasma percezioni e sensibilità differenti. In un linguaggio ordinario, comune, che ha già vinto ogni tentazione di ermetismo, le poesie degli «ultimi americani» si dimostrano

¹⁴ Non è apparso in questa ricognizione l'aspetto più «militante». Esso, ad esempio, appare nei testi poetici della cantautrice *folk-rock* statunitense Ani DiFranco, nata a Buffalo (NY) nel 1970. Il suo è un lirismo dell'impegno che sempre, anche quando parla d'amore, intende compiere un gesto «politico». Da qui però anche il rischio più vistoso: la posa ideologica e il moralismo, che sono la morte della poesia. Cfr A. DI-FRANCO, *Self evident. Poesie e disegni*, Roma, Minimum fax, 2004.

semplici ed essenziali, immediate, sia nel loro realismo sia nel loro procedere meditativo. C'è una precisa percezione del mondo, ma anche un'apertura profonda all'attesa di qualcosa di nuovo, a una grazia. In questo senso è poesia di frontiera, capace di emozionare ma non di esaurire l'immaginazione¹⁵. Non è una poesia che si rintani nei labirinti della coscienza: al contrario è capace di aprirsi al mondo e all'esperienza in un confronto serrato e coinvolgente. La realtà sensibile spesso è talmente presente in questa poesia che la scrittura (o la lettura) di una singola strofa equivale all'esplorazione di una terra sconosciuta.

Aveva ragione il poeta di Baltimora, ma californiano di adozione, John Thomas (1930-2002) a dire che *The poem is a true & rooted cactus*, cioè che la poesia è un vero e ben radicato cactus, come recita il titolo di una sua composizione. E le radici affondano nel terreno della vita reale più che in quello dei riflessi della coscienza o dell'astrazione. Dunque sì, la poesia statunitense è come un cactus *con le spine che fanno sanguinare / mani e labbra e però se scavi / in quel frutto di cuoio / t'accorgi che l'acqua c'è / per davvero / e che ha sapore di verde.*

¹⁵ Su questo tema nella poesia statunitense più classica e canonica cfr il nostro «La frontiera interiore. Attesa, limite, aldilà nella poesia americana», in *La Rivista del Clero Italiano* 86 (2005) n. 4, 292-305.