

## POESIA DI ROBERT LOWELL

I saw the sky descending, black and white,  
Not blue, on Boston where the winters wore  
The skulls to jack-o'-lanterns on the slates,  
And Hunger's skin-and-bone retrievers tore  
The chickadee and shrike. The thorn tree waits  
Its victim and tonight  
The worms will eat the deadwood to the foot  
Of Ararat: the scythers, Time and Death,  
Helmed locusts, move upon the tree of breath;  
The wild ingrafted olive and the root

Are withered, and a winter drifts to where  
The Peppercot, ironic rainbow, spans  
Charles River and its scales of scorched-earth miles.  
I saw my City in the Scales, the pans  
Of judgment rising and descending. Piles  
Of dead leaves char the air —  
And I am a red arrow on this graph  
Of Revelation. Every dove is sold;  
The Chapel's sharp-skinned eagle shifts its hold  
On serpent-Time, the rainbow's epitaph...<sup>1</sup>.

La visione apocalittica, che fa il linguaggio teso e vibrante di sensazioni imprevedute, potrebbe forse trarre in inganno, far dubitare di quello che, a una ripetuta lettura, appare inconfutabile: la natura classica dell'espressione poetica di Robert Lowell, il *Luxe, calme et volupté* inteso come necessità dell'espressione poetica anche dove, come nel brano citato, l'autore sembrerebbe più vicino a William Blake che a John Dryden, più vicino a Dylan Thomas che a Paul Valéry. Ma l'uso critico del linguaggio, la solidità della struttura, l'ordine sottilmente razionale delle rime, delle pause, l'abi-

<sup>1</sup> «Where the Rainbow Ends», vv. 1-19; da *Lord Weary's Castle*, 1946. Il Peppercot è un ponte di Boston.

lissima tecnica metrica e, insieme a tutto questo, il sostrato culturale che nutre il verso, riconducono subito il Lowell dentro quella sua tipica regione poetica che non esiteremmo per tutto questo, e per altro ancora (la cultura specificamente classica, la qualità classica d'immaginazione, la stessa mitologia talora ritrovata...) a definire classica, in molti modi legata al classicismo dei neo-simbolisti anglosassoni e francesi del Novecento.

Ma c'è una ragione precisa, una giustificazione, di questa qualità della poesia di Robert Lowell: tra i poeti americani saliti sul palcoscenico internazionale della fama, la figura di Robert Lowell indica il punto più alto a cui è pervenuta la cultura poetica del suo Paese nel secondo dopoguerra. Indubbiamente, al di sopra di ogni altro della sua generazione — si pensi al disordine e alla ruvidezza dell'espressione di un Jarrell o di un Eberhart a suo confronto — la poesia di Robert Lowell può così dirsi l'esempio più persuasivo della dignità e della sapienza letteraria acquisite dallo scrittore del nuovo mondo a metà del ventesimo secolo.

Se si esamina anche rapidamente l'ambiente culturale in cui si è formata e si è sviluppata l'opera del Lowell, si vedrà che non poteva essere altrimenti. Già il nome stesso che porta l'inserisce nel vivo della storia letteraria americana, in quella zona (Boston) che fu il centro della fioritura artistica della Nuova Inghilterra. Egli è, infatti, pronipote del famoso James Russell Lowell e cugino della poetessa Amy Lowell, l'animatrice, intorno alla prima guerra mondiale, dei resti del poundiano Imagismo.

Sappiamo che dopo aver frequentato un collegio episcopaliano a Boston ed esser passato in gran fretta per Harvard, Robert Lowell seguì i corsi universitari del Kenyon College a Gambier, Ohio, dove furoreggiavano il «new criticism», e la calda e barocca cultura umanistica di John Crowe Ransom. In quegli anni il Ransom definiva in un ordine nuovo di enunciazioni estetiche le giovanili passioni letterarie che con il Tate e gli altri «fuggiaschi» avevano già condotto alla redazione di *The Fugitive* a Nashville, Tennessee, dal 1922 al 1925, e che ora si concretano nella pubblicazione di *The New Criticism* (1941), la Bibbia della critica nuova, e nella fonda-

zione della *Kenyon Review* (1939), la principale tribuna dei neocritici e sede quanto altra mai adatta a tanta poesia di Robert Lowell.

Il mondo classico, esplorato in questa luce di ricerca poetica e critica, dovette costituire una miniera per i sotterranei interessi creativi di Robert Lowell. Da questo punto di vista, la sua poesia si raffigura come una progressiva interiorizzazione dei valori letterari e morali scoperti nei classici, dalle primitive «imitazioni» alle composizioni chiaramente modellate sull'esempio di una struttura (non meno morale che letteraria) greca o latina, fino alle poesie raccolte nel volume più recente, *The Mills of the Kavanaughs* (1951), dove il modello è ormai lontano, dentro la cultura e l'ispirazione del poeta. Ma già prima, in «The Quaker Graveyard at Nantucket», una tra le più suggestive composizioni apparse nel dopoguerra, che vorremmo situare lievemente in disparte nella storia della poesia di Robert Lowell, l'ordine, il razionale distacco, l'eleganza appresa dai classici formano una lontana e solidissima base. Così si fissava, nel marmo della cultura classica, il calore, l'innato misticismo di un giovane figlio dell'«età dell'ansia».

Da Virgilio a Valéry il passo è breve per il giovane scrittore che abbia vissuto intensamente il proprio tempo, e il classicismo di Robert Lowell, nutrito delle più sottili aspirazioni del verso moderno quali si concretavano nella poesia anglosassone e francese dell'*entre-deux guerres*, per molti versi si avvicina e quello del maestro francese. Ma una diversa educazione, un diverso *linguaggio* connotato all'espressione anglosassone induce il Lowell alla concretezza contro l'astrazione, all'immagine sensuosa contro la pura eufonia verbale: la sua poesia contiene in sé un discorso morale senza per questo farsi retorica, come si fa invece, e quasi per necessità di genio nazionale, come aggiungerebbe André Gide, il verso di Valéry; un discorso che ha i motivi di un'ispirazione religiosa, profondamente cristiana, tipicamente cattolica.

Il classicismo di Robert Lowell si nutre della sua fede cattolica espressa — come ad esempio nell'individuazione del male nella società e nella cultura moderna — con modi e toni che continuamente ricordano l'intransigenza e la violenza del neofita. La conversione

del Lowell al Cattolicesimo avvenne nel 1940, ma fu un semplice gesto esteriore: non si può parlare di « conversione » perché, ci sembra chiaro, non dovette essere un volgersi da posizioni profondamente contrastanti verso una precisa forma di religiosità. Almeno al di sopra di ogni eventuale dissidio psicologico, su una linea che attraversa, idealmente, il corpo della sua poesia. È bene nota Rolando Anzilotti, nella sobria introduzione a una raccolta italiana di poesie di Robert Lowell, che la sua conversione al Cattolicesimo « ... non fu improvvisa ma maturata, sembra, da anni: era il naturale risultato a cui tendeva la sua anima religiosa, profondamente non conformista, eppure desiderosa di riposarsi su quei valori sicuri, umani e ideali, che davano un senso alla storia e alla vita del mondo »<sup>2</sup>.

Sembra operante, nel giovane poeta americano, l'esempio di T. S. Eliot. Eppure non si tratta di un fatto letterario soltanto: e vedremo più avanti esempi di come abbia pesato sull'ispirazione del Lowell ogni momento della poesia eliotiana, dalla *Waste Land* ai *Four Quartets*. Se così fosse Robert Lowell si confonderebbe tra la folla di scrittori che mettono le omelie al servizio della poesia, la fede al servizio di poca gloria mondana... Sembra, invece, che la stessa costituzione razionale e fantastica del Lowell abbia bisogno dei moduli classici come la sua visione del mondo cerca i fondamenti del dogma religioso in modo affatto naturale per esprimersi. Il Jarrell, che ha dedicato il saggio più impegnato al Lowell, indica così la qualità della sua fede:

Mr. Lowell's Christianity has very little to do with the familiar literary Christianity of *as if*, the belief in the necessity of belief; and it is a kind of photographic negative of the faith of the usual Catholic convert, who distrusts freedom as much as he needs bondage, and who sees the world as a liberal chaos which can be ordered and redeemed only by that rigid and final Authority to Whom men submit without question. Lowell reminds one of those heretical enthusiasts, often disciplined and occasionally sanctified or excommunicated, who are more at home in the Church Triumphant than in the Church of this world, which is one more state<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Robert Lowell, *Poesie*, a cura di Rolando Anzilotti. Firenze, Fussi-Sansoni, 1955, p. 13.

<sup>3</sup> Randall Jarrell, *Poetry and the Age*. New York, A. A. Knopf, 1953, p. 212.

I lineamenti tematici della sua poesia sono chiarissimi, si rifanno totalmente al conflitto, di ordine culturale, sociale e morale — in una parola, ideologico, non meno che fantastico o d'emozioni, tra gli opposti valori della vita umana (*l'ordre et l'aventure*, direbbe forse Apollinaire) bene analizzati dallo stesso Randall Jarrell:

In the struggle one opposite is that cake of custom in which all of us lie embedded like lungfish — the stasis or inertia of the stubborn self, the obstinate persistence in evil which is damnation. Into this realm of necessity the poems push everything that is closed, turned inward, incestuous, that blinds or binds: the Old Law, imperialism, militarism, capitalism, Calvinism, Authority, the Father, the « proper Bostonians », the rich who will « do everything for the poor except get off their backs ». But struggling within this like leaven, falling to it like light, is everything that is free or open, that grows or is willing to change: here is the generosity or openness or willingness that is itself salvation; here is « accessibility to experience »; this is the realm of freedom, of the Grace that has replaced the Law, of the perfect liberator whom the poet calls Christ<sup>4</sup>.

Tale conflitto, che si approfondisce in maniera sempre più acuta, sebbene sia espresso in maniera meno aspra, di raccolta in raccolta e che in *Lord Weary's Castle* (1946) si mostra nella sua più lineare violenza (per rilevarlo basterebbe citare poesie come « Concord », o i primi due versi, famosissimi, di « Children of Light »):

Our fathers wrung their bread from stocks and stones  
And fenced their gardens with the Redman's bones...)

sembra toccare il vertice in una poesia come « Where the Rainbow Ends », con la quale abbiamo iniziato questo scritto. L'elemento apocalittico, frequente nella poesia di Robert Lowell sia sotto forma di tono giudicante o profetico, che come visione di un moderno disfacimento, di una condanna che si sconta « nell'inferno » della società contemporanea (per essa si possono trovare precedenti nella poesia anglosassone di questo secolo dall'Eliot della *Waste Land*<sup>5</sup> fino al Thomas di composizioni come « Over Sir John's Hill ») stimola

<sup>4</sup> Randall Jarrell, *op. cit.*, pp. 208-209.

una visione biblica della Boston calvinista e capitalista imprigionata dal gelo, dove le stesse serpi dal sangue freddo fischiano rabbiose contro il gelo che le tortura.

\* \* \*

Che Robert Lowell e la sua poesia seguano l'opera di una generazione di scopritori e d'innovatori, il gruppo di poeti stretti intorno a Ezra Pound e a T.S. Eliot, è male e bene a un tempo: egli ne eredita indubbiamente il valore morale, implicito e sublimato nel fatto estetico; ne eredita il linguaggio rinnovato, la sensibilità controllata, approfondita... Ma con tali eredità si può anche vivere di rendita, e se il Lowell esce (come Richard Eberhart, Randall Jarrell e pochi altri) da una generazione anonima di perfezionatori e di imitatori, imponendo con la propria autenticità il diritto a una particolare collocazione nel tempo, tuttavia la strada percorsa fuori dal gruppo non è certo determinante al punto da indurre a una nuova scoperta.

D'altronde parrebbe inutile ribellarsi, seppure da ogni parte se ne sia avvertito il tentativo: Robert Lowell appartiene alla poesia del ventesimo secolo, e la poesia di questo secolo è ancora Pound, Eliot, Stevens, è ancora chiusa in una precisa, seppur ampia, definizione. Sicché sembra che anche il Lowell tenda decisamente a concludere, anziché a iniziare. Se iniziare significa essere semplicemente poeta, allora non potremo dire di più che questo, che inizia una strada sbarrata. Anche Dylan Thomas in Inghilterra — e vorremmo che il confronto non si fermasse solo a questo — apriva negli stessi anni, o poco prima, un meraviglioso vicolo cieco: oltre il lungo tratto della sua poesia non ci può essere storia genuina, ma solo letteratura, quel tipo di letteratura esplosa col surrealismo, la meno avvincente, faticosa, contorta, insignificante, barocca; una letteratura che ha appena sfiorato la grande storia letteraria per dissolversi in un incomprensibile spreco di parole.

Già scoric se ne avvertono nella stessa poesia di Dylan Thomas, come in quella di Robert Lowell, quando l'immagine o il folto d'immagini è stato montato dall'esterno e rimane visibile soltanto,

in luogo del significato (del significato poetico, naturalmente), un oscuro e intricato viluppo d'intelaiature.

Si potrebbe affermare, paradossalmente, che i limiti della poesia di Robert Lowell siano contenuti negli stessi pregi del linguaggio perfetto, quasi esausto dalla propria perfezione. Lo si confronti con il linguaggio di Eliot al suo primo apparire:

Let us go then you and I  
When the evening is spread out against the sky  
Like a patient etherised upon a table...<sup>5</sup>

o con quello di un Pound giovanile ma già tipico:

Damn it all! all this our South stinks peace.  
You whoreson dog, Papiols, come! Let's to music!  
I have no life save when the swords clash...<sup>6</sup>

Certamente non era un linguaggio liscio, quello di Eliot, o forbito, quello di Pound, come quasi sempre appare quello di Lowell: i poeti non erano stati a scuola, o peggio, in *colleges*, da altri che insegnassero ad essi le buone maniere del linguaggio — il linguaggio stesso delle cose e delle emozioni. (È utile ricordare, poi, quanto siano state brevi o addirittura disastrose le esperienze d'insegnamento dei due poeti anziani). Ma quelle sono, al contrario, le prime parole nuove, e c'è in Pound tanta robustezza e chiarezza e intensità di concezione e di espressione quanto tutto lo studio e l'eleganza e la politezza non concedono di certo al Lowell di «Concord» o di «Children of Light». Esaminando ancora una poesia come «Concord», sebbene l'inizio appaia una promessa:

Ten thousand Fords are idle here in search  
Of a tradition. Over these dry sticks —  
The Minute Man, the Irish Catholics,  
The ruined bridge and Walden's fished-out perch —  
The belfry of the Unitarian Church  
Rings out the hanging Jesus...

<sup>5</sup> «The Love Song of J. A. Prufrock», vv. 1-3: da *Prufrock and Other Observations*, 1917.

<sup>6</sup> «Sestina: Altaforte», vv. 1-3: da *Personae of Ezra Pound*, 1908.

noteremo come l'immagine dei «dry sticks» sia debole, leziosa, apertamente studiata, rispetto all'incisività e alla forza trattenuta dell'espressione eliotiana. Ma soltanto a freddo si può giungere a una simile evaporazione sentimentale e, di conseguenza, a tanto inutile e contorto barocchismo:

Crucifix,

How can your whited spindling arms transfix  
Mammon's unbridled industry, the lurch  
For forms to harness Heraclitus' stream!

L'invettiva in Eliot forse si sarebbe tradotta in immagine chiara e mordente, si sarebbe fatta forse ironia; in Pound magari sarebbe esplosa l'imprecazione. Qui trova le facili strade della cultura, della filosofia, della teologia per giungere, ma come affievolita!, fino al «pensiero» del lettore. Avrei voluto dire «occhio», «orecchio» del lettore: ma senza dubbio i versi citati non riescono a farsi sensazione, né immagine né suono, ma restano concetto, un oscuro e intricato concetto libresco.

L'universalità della poesia è sensazione minuta, che affonda nel particolare dell'esistenza: da cui il «dolce color d'oriental zaffiro» è un'immagine oggettiva, tu puoi vederla nella sua più nitida evidenza, e il «to be or not to be» shakespeariano, che può parere disancorato e astratto, ha invece ogni sua forza dalla struggente drammaticità di un uomo che parla di una cosa concretissima, la propria vita!

Così *The Mills of the Kavanaughs*, il poemetto narrativo che da solo occupa metà del volume omonimo e che poteva essere, secondo quanto si augurava il Blackmur, il grande poema del secolo, (il secolo infatti gli aveva preparato un linguaggio e un senso della poesia, dopo tanti anni di sperimentalismo, completamente rinnovati), si perde nell'enunciazione astratta e in quella rigidità libresca e forzatamente intellettuale con cui è stato concepito. Lowell non lascia margine al dono degli dei, al proprio *furor*: da Valéry, oltre l'incanto del verso perfetto, ha imparato la volontà di dire, di essere poeta. Dice giustamente il Jarrell che «as a poet Mr Lowell doesn't have enough trust in God and tries to do everything



himself: he proposes *and* disposes...»<sup>7</sup>. Non questa sola è la ragione del fallimento del poema: un altro motivo e forse di diverso valore contribuisce a far scadere *The Mills of the Kavanaughs* in una composizione nebulosa e astratta. È il carattere onirico dell'immagine quando il pensiero si libera della cultura e della volontà. Allora, la sua fantasia appare dominata da un incubo che supera, in terrore, le visioni dei profeti, dei visionari d'ogni tempo, da Gioachino a Blake, a Dylan Thomas — senza la pietà che è in Blake, che è in Thomas.

Lowell conosce benissimo le due rive della poesia (come, del resto, quelle della vita: la volontà e quindi il carattere intellettuale; il sogno...): ma sembra riluttante o incapace a immergersi nell'acqua fonda del flusso vitale, nella poesia (e nella vita dei sensi e dell'emozione impura), dove intellettualismo e onirismo vengono travolti e disciolti dalla corrente dei sentimenti e delle cose.

In realtà, i due aspetti costituiscono un unico aspetto negativo, quello sottolineato più sopra: un eccesso di coscienza, di calcolo, di ricerca d'effetti, non adeguatamente sostenuti da un impeto di canto. Allora Lowell non è se stesso, sembra scrivere «à la manière de Lowell», e tanto la sua voce accademica è profonda e colta, quanto quella poetica è contorta, falsa, stentata.

\* \* \*

Come in un procedimento di stampa fotografica, quando il poeta usa una carta veramente sensibile, all'improvviso il negativo si tramuta quasi per miracolo in immagine positiva, reale, viva — dove l'esistenza s'è fermata in una sospensione che non conosce più la morte, è durata senza fine. Composizioni come «The Exile's Return», «Colloquy in Black Rock», «The Quaker Graveyard in Nantucket», «Between the Porch and the Altar», «Her Dead Brother», «Falling Asleep Over the Aeneid» farebbero da sole la fortuna di un poeta, ne delimiterebbero indubbiamente la non

<sup>7</sup> Randall Jarrell, *op. cit.*, p. 260.

comune statura. In esse Lowell si mostra nella sua piena forza di poeta drammatico-lirico, al centro quindi della grande tradizione poetica anglosassone, da Shakespeare a Eliot e Thomas, nella quale la pura lirica, il canto, si trova raramente separato da un fondo drammatico. Il temperamento barocco, contorto, oscuro trova nel migliore Lowell una soluzione di poesia appunto nella forza dei suoi monologhi drammatici, nella chiarezza con cui affronta scottanti motivi tematici. C'è in Lowell soprattutto la capacità di vedere le immagini con la nitidezza e la penetrazione che sono sì dono naturale ma anche frutto di lungo studio, di appassionata meditazione. Così in «The Quaker Graveyard at Nantucket» il poeta forse trova i momenti più felici della sua ispirazione: nel primo movimento del poemetto, con la rievocazione del ritrovamento del corpo del cugino perito in mare, che s'intreccia a immagini della forsennata caccia alla «Balena bianca» di Herman Melville:

A brackish reach of shoal off Madaket, —  
 The sea was still breaking violenty and night  
 Had steamed into our North Atlantic Fleet,  
 When the drowned sailor clutched the drag-net. Light  
 Flashed from his matted head and marble feet,  
 He grappled at the net  
 With the coiled, hurdling muscles of his thighs:  
 The corpse was bloodless, a botch of reds and whites,  
 Its open, staring eyes  
 Werc lustreless dead-lights  
 Or cabin windows on a stranded hulk  
 Heavy with sand. We weight the body, close  
 Its eyes and heave it seaward whence it came,  
 Where the heel-headed dogfish barks its nose  
 On Ahab's void and forehead; and the name  
 Is blocked in yellow chalk...

La narrazione, con un presente storico di puro valore rievocativo simile a quello usato, ad esempio, nel primo dei *Cantos* di Ezra Pound (dove poi, ma è una coincidenza, lo stesso sfondo palpitante si accampa, il mare), è costruita da una serie di «messe a fuoco» d'immagini nette, fino all'ultima, in cui compare un personaggio di *Moby Dick* e che ci sembra di chiara derivazione eliotiana:

...the heel-headed dogfish barks its nose  
On Ahab's void and forehead...

In «The Love Song of J. Alfred Prufrock» leggiamo infatti:

And indeed there will be time  
For the yellow smoke that slides along the street  
Rubbing its back upon the window-panes...

e si noterà che quella colorazione inconsueta, quel «yellow» già presente in Eliot colora, in Lowell, l'immagine successiva del gesso giallo con cui è tracciato a grandi lettere il nome dell'annegato. Ma Eliot è più volte rintracciabile nel medesimo poemetto, soprattutto nella IV e nella VI parte. Il brano che inizia con i versi:

This is the end of the whaleroad and the whale  
Who spewed Nantucket bones on the thrashed swell  
And stirred the troubled waters to whirlpools  
To send the Pequod packing off to hell:  
This is the end of them, three-quarters fools...

richiama immediatamente l'inizio del secondo movimento in «The Dry Salvages» nei *Four Quartets*, soprattutto come tecnica del verso: ma al confronto con uno dei più alti momenti della poesia anglosassone del Novecento, la parola del Lowell appare imprecisa, sbiadita, inutilmente violenta, troppo scopertamente motivata da prevalenti ragioni ideologiche.

Ancora indebitata a Eliot è la VI parte, «Our Lady of Walsingham» ma qui la fisicità della scena, con quell'immagine centrale di:

Our Lady, too small for her canopy  
...There's no comeliness  
At all or charm in that expressionless  
Face with heavy eyelids...

porta il lettore verso un'altra atmosfera, più circoscritta, di stupefatta pictà, diversa dall'atmosfera di mistica luce che domina, ad esempio, il primo tempo di «Little Gidding». Ma nel poemetto del Lowell ha un valore strutturale di grande importanza: è la

pausa — un istantaneo arresto nel susseguirsi d'immagini di morte per acqua — che permette di prender fiato per il finale, degno veramente d'un poeta maggiore:

The empty winds are creaking and the oak  
 Splatters and splatters on the cenotaph,  
 The boughs are trembling and a gaff  
 Bobs on the untimely stroke  
 Of the greased wash exploding on a shoal-bell  
 In the old mouth of the Atlantic. It's well;  
 Atlantic, you are fouled with the blue sailors,  
 Sea monsters, upward angel, downward fish:  
 Unmarried and corroding, spare of flesh  
 Mart once of supercilious, wing'd clippers,  
 Atlantic, where your bell-trap guts its spoil  
 You could cut the brackish winds with a knife  
 Here in Nantucket, and cast up the time  
 When Lord God formed man from the sea's slime  
 And breathed into his face the breath of life,  
 And blue-lung'd combers lumbered to the kill.  
 The Lord survives the rainbow of His will.

Sembra che il poeta abbia bisogno di una mitologia in cui incarnare la propria visione del mondo, ricorre continuamente ad immagini classiche, come «the blue beard of the god», o addirittura l'appellativo «Poscidon» riferito all'Atlantico nella III parte del poemetto; e qui, giunto alla fine, immagini d'antica mitologia si compongono nella misura e nella limpidezza del verso.

«The Quaker Graveyard at Nantucket», che abbiamo scelto per illustrare le qualità poetiche di Robert Lowell, è forse da considerarsi il punto di maggior equilibrio tra un pervadente sentimento del mondo e un'espressione quanto poche altre studiata e meditata, offerto dalla sua poesia. È il frutto maturo di un linguaggio per anni sperimentato da una generazione di innovatori e di scopritori, e il suo significato s'impoverisce se non lo si mette in stretto rapporto con quei tentativi: importantissimo, anche se i tentativi e le prove di laboratorio che l'hanno preceduto sono stati in molti casi superiori e spesso imparagonabili.

ALFREDO RIZZARDI