

THEODORE ROETHKE

L'ultimo volume di versi pubblicato da Theodore Roethke prima della sua morte¹ — « a joyous book of sense and nonsense verse » come dice una iscrizione in copertina — ha un titolo di risonanza blakiana, *I Am! Says The Lamb*.²

The Lamb just says, I AM!
He frisks and whisks, He can.
He jumps all over. Who
Are you? You're jumping too.

La breve poesia che fornisce il titolo si presenta come una quartina fortemente scandita, secondo i canoni delle *nursery rhymes*, da un ritmo giambico con finali maschili e rime accoppiate, e rallegrata da variazioni ortografiche, come le maiuscole o il corsivo. In William Blake peraltro, Bambino e Agnello non organizzano i loro giuochi in modo molto più ortodosso:

Little Boy,
Full of joy;
Little Girl,
Sweet and Small;
Cock does crow,
So do you;
Merry voice,
Infant noise,
Merrily, Merrily to welcome in the Year.
Little Lamb,
Here I am;
Come and lick
My white neck...³

1. Avvenuta a Bainbridge Island, Washington, il 1° Agosto 1963.
2. New York, 1961.
3. « Spring », in *Songs of Innocence*.

Anche Christopher Smart, poeta che Roethke ebbe molto caro, si era servito dell'Agnello come figura dell'esultanza del creato.⁴

Si tratta qui infatti del regno felice della fantasia unificata, in cui non esiste più separazione tra cosa immaginata e cosa reale: « I think a bird and it begins to fly ».⁵ Come in ogni giuoco o rito, l'identità personale con le sue complicazioni vi è sostituita da esseri rappresentativi, le cui qualità sono immutabili come i loro nomi, Cat, Bird, Lamb. In questo mondo semplificato al massimo ogni sorta di comunicazione è quindi possibile purché ci si sappia conformare alle regole del giuoco (cioè dell'immaginazione); o meglio tutto è possibile senza per questo essere straordinario:

There was a Serpent who had to sing.
There was, There was.
He simply gave up serpentine.
Because. Because.

He said, Look, Birds, all this is futile,
I do *not* like to Bang or Tootle ...
And the Woods Resounded with many a shriek
And the Birds flew off to the End of Next Week.⁶

Proprio per essere circoscritto come l'*orchestra* di un teatro, e abnorme rispetto al vivere quotidiano, questo spazio offre un linguaggio universalmente comprensibile a chiunque vi penetri. Normalmente lo si colloca agli albori dell'esperienza. Blake ne faceva uno stato a sé, precedente l'Esperienza e ad

4. « Rejoyce in the Lamb » (1763) (Jubilate Agno), il diario poetico della follia religiosa di Smart, fu scritto in metro libero, un distico al giorno, per tutti i sette anni della sua clausura. Da « A Song To David » (st LXXVII) Roethke riprese il verso « Where Knock Is Open Wide » come titolo per una delle poesie centrali di *Praise To The End* (1951).

5. Il verso compare in « The Dying Man », sez. IV (da *Words for The Wind*, Londra, 1957) dove è però la prossimità della morte a risolvere le umane dicotomie.

6. « The Serpent », in *I Am! Says the Lamb*, cit., p. 34.

essa opposto, non connesso. Per Roethke invece, prima del semplice annunzio « I am! », cui Uccello, Foglia, Orso e Serpente possano rispondere, vi è un lungo processo di esplorazione drammatica dell'esperienza stessa. Di tale ricerca il ritmo del *light verse*, con le sue spezzature, interrogativi, cantilene, contrassegna paradossalmente i punti più salienti e spesso i più dolorosi. L'insistenza naturalmente non è sul mezzo, ma sul termine della ricerca: una visione organica dell'universo dove gli esseri siano 'countable', l'identità e la voce individuale non più minacciate, possibile l'amore. Roethke, richiamandosi ai Cavalier Poets e a Robert Herrick prima ancora che a Carroll, Lear o Belloc, soleva appunto dire che il *light verse* è in decadenza per mancanza di un uditorio adeguatamente colto, e di un « coherent background ». Che è un invito indiretto ad una lettura particolarmente attenta proprio della sua poesia.

Per tali motivi, e altri che verremo individuando, il *nonsense writing* nell'opera di Roethke esula dai limiti di attività marginale o di esercitazione brillante in cui si muove oggi per molti poeti seri di lingua inglese; e si rivela essenziale come angolo di analisi per mettere a fuoco alcuni punti centrali della sua poetica come della sua visione del mondo e della sua stessa esperienza umana.⁷ È significativo a questo proposito che la seconda parte di *I AM! Says The Lamb* sia occupata dai « Greenhouse Poems ». Ristampati tutti dal primo e secondo volume di Roethke, *Open House* (1941) e *The Lost Son* (1948), questi utilmente propongono il contrappunto di un altro universo, tanto privato e minato quanto l'altro è accessibile e sereno. Un critico americano⁸ ha ridefinito il volumetto nel suo insieme « Roethke's Garden in Poetry ». Questo recintato spazio bifronte è infatti il luogo di nascita e di perenne ritorno della poesia roethkiana.

7. Scriveva Blake nel 1799: « I'm happy to find a great majority of my Fellow Mortals who can Elucidate my visions, and Particularly they have been Elucidated by Children ».

8. R. J. MILLS, in *Poetry*, apr. 1962. Un nuovo volume di poesie esclusivamente per bambini è uscito postumo, poche settimane dopo la morte del poeta: *Party at the Zoo* (New York, 1963).

* * *

It was a wonderful place for a child to grow up in and around. There was not only 25 acres in the town, mostly under grass and intensely cultivated, but farther out in the country the last stand of virgin timber in the Saginaw valley and, elsewhere, a wild area of cut-over second growth timber, which my father and uncle made into a small game preserve... a kind of tropics created in the savage climate of Michigan, where austere German-Americans turned their love of order and their terrifying efficiency into something truly beautiful. It was a universe, several worlds.⁹

Il nonno paterno di Roethke, un esponente della minore aristocrazia bismarkiana, era stato praticamente espulso dalla Germania intorno al 1870 per il suo pacifismo; rifugiatosi negli Stati Uniti, iniziò a Saginaw, Michigan, un commercio di piante che i figli trasformarono in seguito in un complesso di vivai e serre tra i più importanti del Middle West. A Saginaw, nel 1908, nacque Theodore Roethke. Diceva, del suo periodo di educazione prussiana:

I went to the John Moore public school, so called, where only the best kids in town ever went... It was run entirely on German principles. Across the way was the First Presbyterian Church — a remarkable place. I learned how to keep double entry books, as the man said, how to wait on table — What else did I learn? Virtually nothing about the Bible.¹⁰

Saginaw era a quel tempo appena una cittadina di provincia, ma con un notevole accentramento di capitale — una

9. Dal testo del disco « An American Poet introduces himself » inciso per la British Broadcasting Corporation il 30 Giugno 1953 (Rec. n. SLO 34254).

10. Questa e le citazioni che seguono sono tratte dal testo di alcune conversazioni con studenti registrate nell'autunno 1962 alla University of Washington, Seattle, Washington, dove Roethke ha insegnato fino alla sua morte.

piccola roccaforte di ricchi sospettosi. Il padre di Roethke era diverso, non vi si confondeva:

My father knew every manure pile in the state... The next thing he was interested in was wild grapes — and the third thing, he was always recruiting people for his operations. If some rich farmer's son really knew how to work, and really wanted to learn something, he would give him a job.

Ma in caso contrario:

He'd say, « Okay, my dear, take your dough and tiptoe away ». That's how to deal with the big rich. Always insult them as soon as you can, and put them in their place.

In « Otto »¹¹ sarà detto: « The Indians loved him, and the Polish poor ». La società che il padre disprezzava rimase fuori dal suolo della *greenhouse*. Non era per il momento territorio di conoscenza; come la scuola e la chiesa, del resto.

Fisicamente imponente, come poi Roethke stesso, dotato di forza straordinaria, umano ma distaccato, e assorto nel suo duro lavoro, egli polarizzava ogni istinto di ammirazione e di paura nel ragazzo:

Well, the old man — I never called him old man to his face, I would have been knocked down. Daddy! Six feet one, and he could handle rifles like that — you don't call him Daddy.¹²

che diviene, nel tono biblico di « The Lost Son » (una delle cose più belle, e certo la più completa di Roethke):

Fear was my Father, Father Fear.
His look drained the stones.¹³

11. Dal volume *The Far Field*, in corso di pubblicazione.

12. *Conversazioni*, cit.

13. Dal volume *The Lost Son And Other Poems*, Londra, 1948; le citazioni seguiranno comunque la raccolta *Words for the Wind*, Londra 1957, che è la più ampia.

Il padre fu per Roethke la prima incarnazione della divinità. Il Dio presbiteriano dell'ambiente familiare restava una presenza ossessiva chiusa nella Bibbia. L'altro si muoveva da padrone per il suo regno visibile, apriva il giorno e concedeva vita dopo averla smorzata nella paura:

Scurry of warm over small plants.
 Ordnung! Ordnung!
 Papa is coming!
 A fine haze moved off the leaves;
 Frost melted on far panes;
 The rose, the chrysanthemum turned toward the light.
 Even the hushed forms, the bent yellowy weeds
 Moved in a slow up-sway.¹⁴

La polarità venerazione - paura è infatti la misura di questa religione primitiva e fondamentalmente puritana. Il sentimento di nostalgia che nelle poesie più tarde ne addolcisce il ricordo è rivolto piuttosto a tutto il mondo infantile, e come tale non tocca il nocciolo del rapporto, che resta ossessivo.

La madre di Roethke era anch'essa tedesca. Era stata, da giovane, piccola e bionda, e aveva lavorato da sarta. Benché sopravvissuta di molti anni al marito, non ne sostituì mai la grande presenza. Rimase, nelle liriche, relegata a un nucleo oscuro di rapporti prenatali — *slime, water, mildew*; all'insidia della morte presente nelle cose.

Popolavano quel mondo pochi altri esseri umani; e anch'essi non hanno storia se non nelle poesie: una sorella, lo zio, un vecchio fiorista, Frau Bauman, Frau Schmidt, Frau Schwartz. Personaggi non di famiglia o di ambiente, ma definiti dalla *greenhouse*, dalla mansione che vi svolgono.

Roethke ebbe una giovinezza tumultuosa e « americana »; fu, tra l'altro, operaio in una fabbrica di sottaceti, allenatore di tennis, *public relations counselor*, studente laureato ad Harvard. Evase dal recinto paterno in una esplosione quasi rabbiosa di vitalità e di forza fisica che restano dati distintivi del

¹⁴ « The Lost Son », in *op. cit.*, p. 84.

suo carattere. « He was a big man, a bearish man » — è stato scritto recentemente in occasione della sua morte¹⁵ — « and he enjoyed the swing of his body. In the old days he played tennis and squash, and when bursitis, a broken shoulder, slowed him down, he took up « bacci »¹⁶ and badmington. He died at fifty five, in a pool, swimming ».

* * *

La condizione del « little boy lost »¹⁷ nell'universo-giardino è chiaramente percepibile in « Child On Top Of a Greenhouse »¹⁸:

The wind billowing out the seat of my britches,
 My feet crackling splinters of glass and dried putty,
 The half-grown chrysanthemums staring up like accusers,
 Up through the streaked glass, flashing, with sunlight,
 A few white clouds all rushing eastward,
 A line of elms plunging and tossing like horses,
 And everyone, everyone pointing up and shouting!

Il protagonista è di fatto in stato di accusa (i participi presenti senza un verbo finito indicano uno stato di cose piuttosto che un accaduto), e separato dai suoi accusatori, uomini e natura; l'insulto di questa viene da un dispiego di energie vitali (ai vv. 5 e 6) contrapposto allo stato di impotenza che sembra accomunare il bambino « crackling splinters of glass and dried putty » e i crisantemi cresciuti a metà, sebbene anche questi lo fissino « like accusers ». La « virgin apprehension »¹⁹

15. GEORGE BLUESTONE, in *Argus*, Aug. 9, 1963. Il titolo dell'articolo è « Roethke: Milestone of Greatness ».

16. "Bacci" è colloquialismo americano per il gioco del "bowling".

17. È il titolo della poesia blakiana in « Songs of Innocence ».

18. *I Am! Says The Lamb*, cit., p. 66.

19. THOMAS TRATHERNE, *Centuries of Meditations*, Londra, 1948: « Those pure and virgin apprehensions I had from the womb are ... the best unto this day, wherein I can see the Universe ... I seemed as one brought into the Estate of Innocence. All things were spotless and pure and glorious: yea, and infinitely mine » (Third Century, 1, 2).

dell'infanzia appare qui già corrotta. Infanzia diventa questo isolato vagare in cui tutti i sensi sembrano convogliarsi in uno solo, la vista. « The eye sees more than the heart knows », dice Blake. In queste poesie è l'occhio a predicare le cose; esso funziona come uno spettroscopio attraverso cui la vita si svela nei gesti più segreti e nelle minime dimensioni:

I study the lives on a leaf: the little
Sleepers, numb nudgers in cold dimensions,
Beetles in caves, newts, stone-deaf fishes...

(The Minimal)

Nella massa vegetale, nuovi organismi nascono miracolosamente dalla materia organica in disfacimento. La lotta che essi ingaggiano per districarsene, emergerne e accoppiarsi, offre a un tempo un messaggio di vita e la rivelazione del lato sessuale-maligno dell'esistenza:

Nothing would sleep in that cellar, dank as a ditch,
Bulbs broke out of boxes hunting for chinks in the dark,
Shoots dangled and dropped,
Lolling obscenely from mildewed crates,
Hung down long yellow evil necks, like tropical snakes.

.....
Nothing would give up life:
Even the dirt kept breathing a small breath.

(Root Cellar)

In questo mondo di silenzio e di movimenti tentacolari, ripercorsi dall'occhio con la lentezza di una macchina da presa, questi « small breaths » hanno la stessa eco di ansimi prenatali. La risposta di chi guarda è evidente in questi versi il cui ritmo anapestico ricrea qualcosa come una pulsazione:

I can hear underground that sucking and sobbing,
In my veins, in my bones I feel it, —
The small waters seeping upward,
The tight grains parting at last.

(Cuttings, later)

Identificarsi con l'evoluzione vegetale può voler dire quindi rientrare in un ordine sacramentale che continuamente ripromette la vita (« When sprouts break out, / Slippery as fish, / I quail, lean to beginnings, sheat-wet », *ivi*); ma anche rischiare la disumanizzazione (« In my veins, in my bones I feel it »).

Tornando ai versi citati da « Root Cellar », si noterà come la espressione « hunting for chinks in the dark » indichi nello stesso tempo un tentativo di emersione alla luce e una ricerca cieca guidata dall'impulso sessuale. In ambo i casi l'accezione può essere vitalistica e positiva. Ma già in questi primi due versi il ritmo, il significativo giuoco di assonanze e allitterazioni (*chinks-ditch, dank-dark, bulbs-broke-boxes*), e, in quelli che seguono, la scelta delle immagini e del vocabolario, danno la misura di una attenzione morbosa che non può più essere infantile. Espressioni come *obscenely, evil necks*, la parola *snake* nella doppia accezione biblica e fallica, sono spia di una coscienza puritana che nel giudizio morale e nel senso di colpa trova la sua difesa da una visione non umana ancora carica di potere ipnotico. Il « little boy lost » si rivela allora una dramatis persona attraverso la quale una coscienza adulta soffre il proprio dramma, filtrando l'evocazione e restituendola all'attore perché la faccia rivivere sulla scena.

La poesia « Weed Puller », col riportarci ad un aspetto preciso della vita nella *greenhouse*, il lavoro di sarchiatura del terreno, illumina bene questa situazione:

Those lewd-monkey-tails hanging from drain-holes, —
 Digging into the soft rubble underneath,
 Webs and weeds,
 Grubs and snails and sharp sticks,
 Or yanking tough fern-shapes,
 Coiled green and thick, like dripping smilax,
 Tugging all day at perverse life:
 The indignity of it! —
 With everything blooming above me,
 Lilies, pale-pink cyclamen, roses,
 Whole fields lovely and inviolate, —

Me down in that fetor of weeds,
Crawling on all fours,
Alive, in a slippery grave.²⁰

Il bambino accosciato sotto la panchina, tra le erbacce, « crawling on all fours », non è più un bambino, è l'immagine di una estrema umiliazione umana; la sua posizione stessa è più animalesca che infantile. Egli è soggetto di contaminazione: in tutto ciò che osserva o tocca ricompare l'orrore-attrazione del sesso (lo spazio coperto dai primi dieci versi) e della morte (l'ultimo verso). Al di sopra di lui (*above*) la natura è tuttavia capace di portare alla perfezione della fioritura il suo processo di lotta tra vita e morte (il contrasto tra le due situazioni è sottolineato, negli ultimi sei versi, dal facile correre di liquide nei primi tre, con pause concesse dalla punteggiatura e dalla dieresi di quel lungo *invio' olate*, di contro al peso dell'accento su *down*, al terzultimo, che si spegne solo in *alive*, all'ultimo).

Senso del peccato e coscienza della morte sono qui dunque contrassegno dell'umano, in quanto responsabilità etica contrapposta alla potente indifferenza naturale. Ma questa è appunto potente; mentre dal senso umano del peccato nasce solo l'ossessione della contaminazione sessuale, e la morte è sentita come condanna-privilegio dell'uomo a cui non è concessa la « resurrection of dry sticks ».²¹ Peccato impotenza e morte congelati nella coscienza umana; sesso vitalità e morte fusi nella lotta vegetale per l'esistenza, sono i poli della dialettica attrazione-repulsione che il poeta rivive, attraverso la figura del bambino, nel dramma dei « flower poems ».²²

20. *Op. cit.*, p. 53.

21. Cfr. « Cuttings, later », p. 50. La percezione di una « fearful symmetry » dell'universo nei confronti della quale l'uomo si rende colpevole con le sue azioni è palese in « Moss Gathering » (p. 56) dove alla descrizione della raccolta del muschio seguono questi versi: « And afterwards I always felt mean ... / As if I had broken the natural order of things in that swampland; / Disturbed some old rhythm, old and of vast importance, / By pulling off flesh from the living planet; / As if I had committed, against the whole scheme of life, a desecration ».

22. La definizione è di KENNETH BURKE, in « Vegetal Radicalism of T. Roethke », *Sewanee Review*, vol. 58, winter 1950, p. 68.

È questo un dramma dove niente accade, niente mai si risolve. Si ha da un lato uno stato di cose, dall'altro uno stato di coscienza. Di ambedue ci vengono presentate diverse facce o sfumature, ma il rapporto rimane fundamentalmente ambiguo nella sua elasticità.

Se essere attratti da una cosa significa protendersi verso di essa e seguirla, ciò è esattamente quello che Roethke fa fare alla sua sintassi: seguire gli oggetti nei loro movimenti, adattare il verso alle loro contrazioni, trasferire nei suoni — in termini di aggruppamenti di consonanti, di vocali lunghe, di pause — i valori tattili o puramente lineari delle loro forme; soprattutto seguirne il ritmo brancolante e senza sbocco. In « Weed Puller » — come in molte altre poesie di questo gruppo²³ — esiste una sola strofa, e un solo periodo; o meglio, nessun periodo, per la mancanza di un verbo in forma finita. Lo spazio coperto dai versi si riduce allora ad una accumulazione di gesti che esistono nel loro maldefinito durare: litanie di participi presenti destinati a imporre la nozione di un tempo fluido, dove niente accade. Dopo il primo verso, « under the concrete benches », si perde ogni possibilità di collocazione, sia nel tempo che nello spazio. *Hanging, digging, yanking, tugging*, non sono azioni, ma modi di essere. Anche l'unica azione umana, « hacking at black hairy roots », potrebbe durare all'infinito. L'esclamazione « The indignity of it! » ponendo chiaramente il tema della ripulsa, introduce un anacoluto per cui la forma verbale viene addirittura soppressa e sostituita con una preposizione: quel « me down » che localizza il protagonista nello spazio ma al di fuori del tempo, ha davvero il sapore di una condanna all'eternità, che è confermato dalla forte antitesi nell'ultimo verso e particolarmente dalla metafora « a slippery grave ».

La rivelazione del dramma, tuttavia, non è affidata ai climax moralistici in cui di tanto in tanto sfocia la sequenza descrittiva; ma proprio a questo genere di sintassi sospesa e pertanto ossessiva, ipnotica — e allo spazio figurativo che vi è

23. « Transplanting », « Flower Dump », « Child on Top of a Greenhouse » etc.

convogliato: un paesaggio che richiama l'*horror vacui* di certe facciate gotiche, gli sfondi di Cranach e le sue nudità serpentine, i mostri minuti di Bosch occhieggianti nei calici dei fiori.

Un confronto tra i « greenhouse poems » apparsi per la prima volta in *Open House* (1941) e quelli sinora citati, che appartengono tutti al volume *The Lost Son* (1948), mostrerà da una parte una evocazione dominata secondo le leggi di una « ordered sensibility »²⁴ chiaramente operante nei limiti di una tradizione che va dai metafisici a Auden²⁵; dall'altra un ritmo che dalla evocazione appare dettato, e che rifiuta ogni ordinamento tradizionale.

Dietro questo ritmo traspare una chiara volontà di rivivere gli oggetti evocati fino ad assumerne la stessa carica emotiva, che si risolve in un frugare nelle tortuose risposte dell'inconscio fino a mettere a nudo una verità non « naturale », bensì umana. Nel caso particolare, quel genere di verità che l'*habitus* mentale di fare dell'infanzia un caldo mito dorato mette solitamente a tacere. Questa presa di coscienza, che con termine junghiano potrebbe definirsi « the recognition of the shadow »²⁶ porta Roethke a ricreare le dolorose condizioni del risveglio della coscienza. Egli lavora ovviamente su materiale personale, come ogni romantico; ma, a differenza di Wordsworth quello che lo interessa non è la ricostruzione di « the growth of a poet's mind », quanto la propria verità individuale nella sua crudezza. L'innocenza non è quindi un fatto iniziale; potrà essere semmai un punto di arrivo: « a purity, a final innocence ».²⁷ Che il punto di partenza non sia altro

24. L'espressione è di W. IL AUNEY, in *Saturday Review of Literature*, April 5, 1942.

25. Poesie come « Vernal Sentiment », « The Adamant », « Interlude », « The Heron », che ci dispiace di non poter citare in questo contesto, sono effettivamente « pure jewelcraft », come le ha definite JOHN CIARDI (in *Saturday Review*, Aug. 31, 1963), il quale aggiunge: « Roethke was labouring at cut crystals and exquisite mountings. I never escaped the impression that Roethke was going to school to that other huge man, Ben Jonson ... ».

26. Cfr. C. G. JUNG, *The Undiscovered Self*, New York, 1961, p. 114.

27. Dal testo di una conferenza tenuta da Roethke nel febbraio 1963, alla Northwestern University, Illinois, al convegno « Spectrum of Perspectives » (non pubblicata). Il corsivo è nostro.

che un adulto e doloroso proposito di nudità è detto molto chiaramente nella bella poesia che apre *Open House*²⁸:

My secrets cry aloud.
 I have no need for tongue.
 My heart keeps open house,
 My doors are widely swung.
 An epic of the eyes
 My love, with no disguise.
 My truths are all foreknown,
 This anguish self-revealed.
 I'm naked to the bone,
 With nakedness my shield.
 Myself is what I wear:
 I keep the spirit spare.
 The anger will endure,
 The deed will speak the truth
 In language strict and pure.
 I stop the lying mouth:
 Rage warps my clearest cry
 To witless agony.

L'uso del territorio mitologico della *greenhouse* e della figura-schermo del bambino attenua nei « flower poems » la necessità del distacco intellettualistico che in « Open House » si era mostrato indispensabile per il raggiungimento di un « language strict and pure ». D'altra parte, la poetica di abbandono agli oggetti dell'evocazione, che si viene a determinare, presenta un costante pericolo di *no-exit*, visibile nella stessa sintassi.²⁹

28. Cfr. in *Words For The Wind*, cit., p. 17.

29. « Dobbiamo renderci conto, io penso — scrive Roethke — che lo scrittore che adopera forme più libere deve avere una fedeltà anche maggiore al suo "subject matter" del poeta che ha il supporto della forma. Egli deve tenere l'occhio fisso all'oggetto, il suo ritmo deve avere lo stesso movimento della mente in azione, deve essere "imaginatively right" o egli è perduto » (da *Conversations on the Craft of Poetry*, Transcript of the tape recording accompanying « Understanding Poetry », 3^a ed., New York 1961, p. 61).

Come Lawrence in « Bird, Beasts and Flowers » e in alcune delle prime poesie, Roethke si salva dalla morbosità — e dal surrealismo — proprio con la fedeltà agli oggetti che la memoria sembra rimettergli a disposizione dei sensi. « This urge, wrestle, resurrection of dry sticks / Cut stems struggling to put down feet »³⁰ ha un corrispondente nella realtà, non è il prodotto di una fantasia dell'inconscio. Antagonismo, nascita, sesso e morte esistono di fatto nella natura osservata — solo il poeta se ne assume la responsabilità morale. Surreale, nel senso di spinta oltre il normale raggio dell'occhio, è semmai la « scientifica », accuratissima attenzione ai dettagli del particolare, secondo una lezione che fu già di Blake e di Thoreau ».³¹

Dall'ordine che i mezzi stilistici riescono ad imporre sulla risposta emotiva all'oggetto nasce la particolare musica di questa poesia: una sintassi fluida in cui la funzione di unità ritmica non è più assolta da uno schema metrico ma dal verso, libero, con i suoi accorciamenti e le sue estensioni, dove la misura della tensione è data da accenti e pause, mentre onomatopee, assonanze e occasionali rime hanno solo un compito di conferma. Il presupposto di questa poesia come tale è comunque da vedersi in un proposito di salvezza nella integrità di una visione limitata, chiusa nel circolo ancora pungente della memoria e da questa sottratta per essere restituita ad una attualità di coscienza.

* * *

I « longer poems » che costituiscono il corpo centrale del volume *Praise To The End!*³² si presentano come composi-

30. « Cuttings, later », *cit.*

31. « A reliance on the visual image need not produce a poetry of mere surfaces. Intensely seen, image becomes symbol. The visible and the invisible meet and reside in the powerfully observed ». T. ROETHKE, « Meditations of a Sensitive Man », recensione di ROY FULLER, *A Lost Season, Poetry*, Jan. 1946.

32. New York, 1961. Vi sono incluse anche alcune delle poesie già apparse in « The Lost Son » *cit.* Per tutto il gruppo si rimanda qui al volume *Words for the Wind, cit.*

zioni pluripartite, con un numero di sezioni che varia da tre a cinque. Queste sono tutte provviste di titolo, tranne le prime quattro di « The Lost Son » che chiaramente sostengono uno svolgimento in senso narrativo. Un suggerimento d'altro genere è invece implicito nei titoli delle poesie vere e proprie: « I Need, I Need », « Bring the Day! », « Give Way Ye Gates », « Sensibility! O La! », « O Lull me, Lull me », « Praise To The End! », « Unfold, Unfold », « I cry, Love! Love! », « O, Thou Opening O » — che sono chiaramente voci, esclamazioni, discorso diretto insomma.

Lo sviluppo delle singole poesie presenta alcuni movimenti costanti, che si potrebbero grosso modo indicare come: 1) una situazione iniziale di pericolo o confusione; 2) una regressione nella memoria e nel tempo; 3) una ripresa raffigurantesi come aspettazione; 4) una illuminazione finale. Tali movimenti ovviamente si alternano, possono abbreviarsi, ripetersi ciclicamente, o amplificarsi.

In « Praise To The End! », ³³ sesso e morte concorrono nello sfinimento iniziale, ne definiscono la confusione in termini fisici:

It's dark in this wood, soft mocker.
 For whom have I swelled like a seed?
 What a bone-ache I have.
 Father of tensions, I'm down to my skin, at last.

It's a great day for the mice.
 Prickle-me, tickle-me, close stems.
 Bumpkin, he can dance alone.
 Ooh, ooh, I'm a duke of eels.

Arch my back, pretty bones. I'm dead at both ends.
 Softly, softly, you'll wake the clams.
 I'll feed the ghost alone.
 Father, forgive my hands.

(sez. I)

33. *Op. cit.*, p. 96. Il titolo è ripreso da Wordsworth, *Prelude*, Book I, 351.

Ci sembra evidente la differenza tra lo « I » di queste righe e l'« io » della lirica, che è diretta espressione del pensiero del poeta. Questo « io » non viene introdotto in alcun modo, e subito parla. Si rivolge con espressioni dirette a un certo numero di interlocutori, per ora silenziosi. Ma anche quando parla tra sé ha una voce particolarmente sonora. Ogni verso coincide con una frase, ed è chiuso da un punto fermo. Ogni frase ha un tono di voce diverso, e questo presuppone un diverso atteggiamento dello *speaker*, ci suscita, di lui, varie « figure ». Il ritmo che si produce alla lettura non è dato all'interno del singolo verso: è un ritmo d'insieme, risultante dalle variazioni del tono di voce da un verso all'altro nel breve contesto della strofa, e da una strofa all'altra, con effetto moltiplicato, nel contesto della sezione.

Il verso è generalmente breve. Quando è più lungo, risulta formato da due entità separate da una forte cesura e da un punto fermo, come nel caso del 4° e 9° verso citati. Il fatto che il pensiero espresso da ogni verso sia così nettamente tagliato da quello che segue, e per lo più rivolto a un diverso ascoltatore, dà alla voce una spezzatura caratteristica. Non la singola metafora, ma il ritmo è dunque immagine di un'angoscia.

Si noterà inoltre da alcuni accenni — *wood, mocker, seed, stems* — che il paesaggio cui si ricorre per la simbologia, e in cui quindi la voce vuole essere situata, è ancora quello del « narrow vegetable ealm »³⁴.

Nella seconda sezione, il lamento per la forza vitale perduta avvia la voce per le isole della memoria, con l'ampio ritmo monologato della nostalgia, ricco di pause:

Once I fished from the banks, leaf-light and happy:
 On the rocks south of quiet, in the close regions of kissing,
 I romped, lithe as a child, down the summery streets of my veins.
 Strict as a seed, nippy and twiggy.
 Now the water's low. The weeds exceed me...

34. Cfr. la poesia « Long Live The Weeds (Hopkins) », da *Open House*, in *op. cit.*, p. 27.

Il processo che la voce segue è nel tempo, a ritroso. Dove la solitudine adulta coincide con quella infantile, la voce cantilena richiede d'affetto:

Rock me to sleep, the weather's wrong.
 Speak to me, frosty beard.
 Sing to me, sweet.

Poi si alza nella ribellione del giuoco, seguendo il processo associativo, vi prende gusto e si regge per tre strofe su accoppiamenti di suoni e una sintassi ridotta a « battute » ritmiche, come appunto nelle « conte » o cantilene infantili:

Mips and ma the mooly moo,
 The likes of him is biting who,
 A cow's a care, and who's a coo? —
 what footie does is final.

.....
 My dearest dear, my fairest fair

.....
 Be large as an owl, be slick as a frog...

Il giuoco-danza da cui, nelle parole di Roethke, la particolare situazione iniziale « is accounted for », ³⁵ sembra produrre liberazione nel grido:

I conclude! I conclude!

e aiutare lo sbloccamento della coscienza fino a permetterne le decisioni, che l'aggettivazione sottolinea:

My dearest dust, I can't stay here.
 I'm undone by the flip-flap of odious pillows.
 An exact fall of waters has rendered me impotent.
 I've been asleep in a bower of dead skin.

.....
 These lazy ashes.

35. In « Open Letter », prefazione ad una scelta di sue poesie presentate da J. CIARDI in *Midcentury American Poets*, New York, 1950, p. 70.

Il ciclo riprende nella sezione 3) con una nuova immersione nella memoria, nel tempo in cui « desire was winter-calm, / A moon away ». Per cinque strofe la voce scorre ritmata senza scompensi nel racconto che la liberazione precedente ha reso possibile:

The stones were sharp,
The wind came at my back;
Walked along the highway,
Mincing like a cat.

.....
I wore the sun with ease.

Quando le forme verbali restaurano all'improvviso il tempo presente, essa s'increspa ancora brevemente. Ricompaiono i fantomatici interlocutori, le spezzature, gli interrogativi; ma è già chiaramente un clima d'attesa:

Such owly pleasures! Fish come first, sweet bird
... Is the eternal near, fondling?
... Can the bones breathe? This grave has an ear.
Ghost, come closer.

Nel recitativo che apre la sezione 4) il dramma e l'attesa vengono riassunti in una lunga serie di asserzioni pacate e definitive:

Arch of air, my heart's original knock,
I'm awake all over:
I've crawled from the mire, alert as a saint or a dog;
... I bask in the bower of change ...
Many astounds before I lost my identity to a pebble;
The minnows love me, and the humped and spitting creatures.

Il grido di certezza che segue — « I believe! I believe! » — interrompendo questa prosa lirica di cui sola misura è il verso singolo come unità di respiro e di situazione, instaura una sequenza di affermazioni a coppie, in cui la ripetizione iniziale (*In the sparrow ... In the winter-wasp; I have been ...*

I bear; Lighter ... Softer) sembra assolvere una funzione psicologica di convincimento nei confronti dello stesso protagonista, fino all'asserzione finale: « The light becomes me ».

In questo affidarsi del ritmo nel suo complesso non ad una particolare misura, ma al giuoco di più misure, quelle che il tono di voce richiede; nella scelta dei fattori che a loro volta determinano il tono della voce (il discorso diretto, il linguaggio infantile, il *nonsense*, ripetizione e interrogazione — e soprattutto il variare del metro inteso come un « playing against meter »³⁶ che segua gli sbalzi, le pause, le sonorità evocative del linguaggio parlato) è palese il giuoco di quella che Eliot ha chiamato « the auditory imagination ». Nella definizione eliotiana: « The feeling for syllable and rhythm, penetrating far below the conscious level of thought and feeling, invigorating every word, sinking to the most primitive and forgotten, returning to the origin and bringing something back, seeking the beginning and the end ».³⁷ In quella roethkiana: « *Sinuosity. A rhythm like the tail of a fish, a cadence like the sound of the sea or the arbor bees, a droning, a hissing, a sighing* ».³⁸

Non è possibile chiudere un ritmo del genere in uno schema. Roethke chiedeva infatti che le sue poesie venissero lette ad alta voce: « *Listen to them, for they are written to be heard, with the themes often coming alternately, as in music... Read them aloud!* ».³⁹ Invero Roethke non si affida alle grandi metafore, e il suo verso chiuso esprime in genere solo quello che vi è detto (*What a bone-ache I have ... Is the eternal near, fondling? ... I'm awake all over ...*); i suoi simboli « mean what they usually mean — and sometimes something more »⁴⁰ (il verme, il cane, la palude, la caverna, il bosco); egli è fedele ai suoi sensi (ma anche la memoria, la danza, l'amore, la voce sono sensi in lui): preciso e circoscritto è quindi il suo voca-

36. *Conversations on The Craft of Poetry*, cit., p. 56.

37. Cit. da BABETTE DEUTSCH, in *Poetry in Our Time*, New York, 1952-56, p. 173.

38. *ivi*, p. 57 (il corsivo è nostro).

39. « Open Letter », cit., pp. 68, 72.

40. *ivi*, p. 71.

bolario (difficilmente si potrebbe scambiare per allegoria il suo *nonsense*); e il suo linguaggio vuole essere « compelling and immediate », ⁴¹ « a language natural to the immediate thing, the particular emotion ». ⁴² Per tutti questi motivi bisogna lasciare alla lettura il compito di ricreare quel ritmo « totale », e riscoprire quindi i nessi interni alla « sinuosità », nei quali risiede il significato, la storia del *poem*. I simboli e i riferimenti personali potranno essere proficuo oggetto di attenzione a una seconda lettura. Ma non sono così essenziali, se per Roethke « rhythm gives us the very psychic energy of the speaker, in one emotional situation at least » ⁴³ — e un *poem* è sempre formato da una, o più, precise « emotional situations ». Anche l'oscurità dei *nonsense songs*, del linguaggio infantile, o di quelle parti in cui la voce segue più manifestamente l'inconscio viene risolta in un rapporto con il lettore in cui questi viene chiamato in primo luogo non a dare spiegazioni intellettuali, ma semplicemente a entrare nella danza: « Believe me: you will have no trouble if you approach these poems as a child would, naively, with your whole being awake, your faculties loose and alert... obscurity should break open suddenly for the serious reader who can *hear* the language: the « meaning » itself should come a dramatic revelation, an excitement ». ⁴⁴

Come si è visto dalla lettura di « Praise To The End », c'è in ognuna di queste poesie, nei movimenti che il tono della voce distingue, una azione che si svolge, e raggiunge uno stadio finale. Tecnicamente non è una vera azione, perchè i vari « quadri » corrispondono ad altrettanti stati di coscienza; e tutta l'azione si risolve alla fine in una chiarificazione, appunto, della coscienza, visibile del resto nel graduale illimpidirsi della voce stessa. ⁴⁵

41. « Open Letter », *cit.* p. 71.

42. *Conversations on the Craft of Poetry*, *cit.*, p. 61.

43. *ivi*, p. 56.

44. « Open Letter », *cit.*, pp. 68, 71. Il corsivo è nostro.

45. Il *nonsense*, a intenderlo come verbalizzazione di uno stato indifferenziato della coscienza, abbonda nelle prime sezioni; il *child-speech*, specie quando si articola in cantilena e giuoco, ne rappresenta già una collocazione e, agendo come catalizzatore della memoria, sembra purificarne la confusione

Tuttavia l'accostamento di questi stati di coscienza risulta drammatico nello stesso modo in cui due voci che cambiano continuamente e repentinamente tono e volume ci suggeriscono l'idea di una situazione drammatica, anche se non riuscissimo a cogliere il senso delle parole. Inoltre « in serious poetry » — scrive Roethke⁴⁶ — « the direct address can pull us up sharply ... Almost invariably a dramatic situation, some kind of opposition, is indicated ». Il continuo far domande del protagonista, l'alternarsi sulla scena di misteriosi interlocutori⁴⁷ — spesso in veste di animali o piante — insieme ad altre figure o spettri evocati dalla prima voce (come quel *Father-Ghost* alla cui presenza — e « frosty beard » ha qui più peso di un nome — sembra essere offerto in espiazione tutto il dramma di « Praise To The End »)⁴⁸; i motivi grotteschi e il ricorrere della danza; ma soprattutto la nascosta

e permettere svolgimenti della voce in nuove direzioni; il verso, da apodittico e fortemente scandito all'inizio, lascia verso la fine ogni schema metrico per riposare su accenti e pause naturali al linguaggio parlato, accorciandosi e allungandosi secondo il respiro ora elegiaco, ora esultante. Si veda la bella sezione finale di « A field of Light », in cui i due toni si seguono: « Listen, love, / The fat lark sang in the field; / I touched the ground, the ground warmed by the killdeer ... / I could watch! / I could watch! I saw the separateness of all things! My heart lifted up with the great grasses ».

46. *Conversations, cit.*, p. 54.

47. Spesso infatti il protagonista riceve delle risposte. La sequenza del dialogo, in cui le risposte hanno un indubbio sapore oracolare, sembra anzi essere un momento d'obbligo in quasi tutti i *longer poems*, contrassegnando il passaggio da una angoscia confusa all'ansia di una direzione. In « The Lost Son » tale sequenza si inserisce dapprima esplicitamente nella linea narrativa: « Voice, come out of silence. / Say something... Tell me: / Which is the way I take ... / Dark hollows said, lee to the wind, / The moon said, back of an eel / The salt said, look by the sea » (sez. 1). Ma già nella 3ª sez. la serie si drammatizza direttamente: « Where do the roots go? / Look under the leaves ... Who stunned the earth into noise? / Ask the mole, he knows ». Così in « The Long Alley » (sez. 2): « For whom were you made, sweetness I cannot touch? / Look what the larks do. / Luminous one, shall we meet on the bosom of God? / Return the gaze of a pond », etc. La serie di quesiti esistenziali in tono biblico, ma senza risposta, ha un preciso precedente in BLAKE: « Does the Eagle know what is in the pit? / Or wilt thou go and ask the Mole? / Can wisdom be put in a silver rod? » (*The Book of Thel*).

48. Gli ultimi versi della poesia dicono: « The dark showed me a face. / My ghosts ate all gay. / The light becomes me ».

identità del protagonista⁴⁹ che passa attraverso le sue molte figure come per varie metempsicosi fino ad una finale affermazione di esistenza, ci richiamano forme primitive di dramma. Qualcosa che usufruisca della stessa « ferocity of imagination »⁵⁰ e della stessa concezione ludo-sacrale di cultura: i misteri medievali, le sacre rappresentazioni di Anima e Corpo, o forse lo stesso dramma greco delle origini, con il suo uso di maschere per il coro, la personificazione in forme animalesche, il costume fallico degli attori, la danza e lo scherno.⁵¹

Primitivo è infatti il terreno da cui l'actus mitico prende le mosse: un *underworld* dove i sentimenti primordiali sono in libero giuoco. L'odio e l'amore connessi ai legami di sangue (si vedano in « The Lost Son » *Father Fear* e *Mother Mildew*) si fondono all'impulso libidinoso e a quello religioso, in un generale terrore delle forze irrazionali, della inspiegabilità della situazione umana. La presenza della morte nella carne e l'istinto di distruzione che spinge ad assaporare fino in fondo l'orrore dell'una e il disgusto dell'altra, distorcono la visione del paesaggio naturale, che non ha quindi risposte:

What is this? A dish for fat lips.
Who says? A nameless stranger.
Is he a bird or a tree? Not everyone can tell.

Water recedes to the crying of spiders.
An old scow bumps over black rocks.

49. « The revelation of the identity of the speaker may itself be a part of the drama » (« Open Letter », *cit.* p. 70). Alla fine di questo scritto si legge: « The next phase? Something much longer: dramatic and *playable*. Pray for me ». Poco prima di morire Roethke stava lavorando al progetto di un "play" che doveva avere per sfondo i giorni passati a Bennington come insegnante in quella università.

50. L'espressione è di STANLEY KUNITZ, in un articolo su *Poetry*, Jan. 1949 (« News from the roots »).

51. Cfr. J. HÛZINGA: « Anche la tragedia alla sua origine non è l'intenzionale riproduzione letteraria di un brano di vita umana, ma un giuoco sacro, non letteratura da teatro, ma religione recitata, giocata. Dall'actus di un tema mitico si svolge via via, in dialogo e azione mimetica, la rappresentazione di una serie di avvenimenti, la riproduzione di un racconto » (*Homo Ludens*, Torino, 1949, p. 183).

Mother me out of here. What more will the bones allow?
 ... These flowers are all fangs. Comfort me fury.
 Make me, witch, we'll do the dance of rotten sticks.

.....
 Spirit, come near. This is only the edge of whiteness ...
 Mother, mother, stir from your cave of sorrow.

(*The Shape of The Fire*)

Necessità di violenza e necessità di colpa sono alla base di questo rito di riparazione. Come in ogni mito di redenzione, la salvezza dalla colpa, e quindi la conquista di una identità di essere vivente, verrà attuata attraverso la necessità di amore. Prima però c'è il buio che deve essere affrontato, e con le stesse armi del buio. Qui è appunto la qualità umana e la insolita « oggettività » di questa poesia. La dicotomia tra figura e soggetto reale, presente nei « flower poems », scompare grazie alla presenza di quell'*io* senza identità, obbligato a conquistarsela « through darkness », nell'azione drammatica. Nessuno meglio di questo mitico eroe con la maschera può svolgere tale compito di sdipanamento con cui coincide lo stesso processo poetico, essenza e forma.

Rivolgendo la propria *recherche* alla primitiva unità della coscienza umana⁵² Roethke si trovava a disporre di uno spazio in sé unitario e sacrale, perduto alla cultura moderna. Come la poesia primitiva precedeva i generi letterari e le distinzioni di classe, tale territorio risulta precedente a ogni dissezione intellettualistica. La poesia vi è libera quindi di svolgersi secondo la sua naturale funzione di giuoco, rito; di riassumere il ritmo delle più semplici forme di comunicazione umana — il linguaggio infantile, l'interrogazione e la risposta⁵³; di ricu-

52. Cfr. in « Open Letter », *cit.*: « I believe that to go forward as a spiritual man it is necessary first to go back ... Some of these pieces then begin in the mire; as if man is no more than a shape writhing from the old rock » (p. 69).

53. « We have not had the like of that in our poetry before, so far as I want » afferma J. CROWE RANSOM in un suo breve saggio su Roethke. « Yet this body of experience is known to most of us; it has only lacked its literary development. Certainly we have not before had the odd emphatic

perare la originaria connessione con la musica⁵⁴; di usufruire infine delle possibilità di scandalo della violenza.⁵⁵ L'attore-io, precipitandosi sulla scena del terrore « sacro » in senso originario, disposto a riviverlo fino a prenderne coscienza, risuscita i linguaggi perduti, ne prende all'occorrenza in prestito e ne foggia di nuovi. Nella fondamentale ironia di questo « nominare » e darsi una voce, egli riprende dominio degli oggetti della propria paura e può ripresentarsi a se stesso. Poiché l'opposizione drammatica non è tra coscienza e oggetti esterni, ma tra coscienza e il suo naturale impulso al *non-being* e alla disumanizzazione,⁵⁶ e comporta cadute e riemersioni, il *poem in making* coincide con questo ondulato processo di

rhythms by which the poet becomes a child in order to think as a child again». (*New World Writing*, n. 19, 1961, p. 193).

54. Questa è evidente non solo nelle parti che sembrano specificamente atte alla danza e seguono un ritmo determinato, (in « The Long Alley », per esempio: « It's my last waltz with an old itch. / A waiting ghost warms up the dead / Until they creak their knees: / So up and away and what do we do / But barley-break and squeeze... »), o in quelle che riportano ritornelli popolari: « Gilliflower ho / Gilliflower ho, / My love is locked in / The old silo » (*ivi*); ma, più sottilmente, nel frequente uso di *nonsense expressions* che, privando la parola del suo valore semantico, assolvono con semplici mezzi di ritmo e di suono una precisa funzione sia sentimentale che strutturale, come si è già visto in « Praise To The End! », o come appare da questi versi di « I Need, I Need », in cui l'incomprensibilità stessa del linguaggio infantile è spia di un atteggiamento cinico (in questo caso verso l'amor sensuale), e con la facilità del suo ritmo prepara per contrasto l'enfasi della netta negazione che segue: « Even steven all is less: / I have no time for sugar ... A one is a two is / I know what you is: / You're not very nice, / So touch my toes twice ... / Not you I need ».

55. Si veda « O, Thou Opening, O », poesia di chiusura del gruppo, dove si trovano significativi brani di prosa alternati a versi: « And now are we to have that pellucid Jesus-shimmer over all things, the animal's candid gaze ... a ghostly going of tame bears? ... I'm tired of all that, Bag-foot ... Who cares about the dance of dead underwear, or the sad waltz of paper-bags? ... Where's the great rage of a rocking heart, the high rare true dangerous indignation? Let me persuade more slowly: / The dark has its own light. / A son has many fathers ... ». (*Op. cit.*, p. 107), (il corsivo è nostro).

56. Questo si fa particolarmente chiaro alla luce dell'esperienza erotica: « Believe me, knot of gristle, I bleed like a tree, / I dream of nothing but boards; / I could love a duck. / Such music in a skin! ... / You child with a beast's heart, / Make me a bird or a bear! ». (« Give Way Ye Gates », *op. cit.*, pp. 72, 73).

ritrovamento di una voce, lo sfolgorarsi di una pesante situazione umana in un sapiente giuoco di linguaggio.

Formatosi tra le due guerre, con il terribile intermezzo del '29, Roethke condivise con i giovani poeti affermatosi nel secondo dopoguerra (i cosiddetti *neo-stylists*, Shapiro, Bishop, Kunitz, Jarrell, Viereck, Lowell etc) « the formal fear of uncontrolled emotion »⁵⁷ ormai assimilata dalla lezione eliotiana, e l'orrore del caos, contro cui l'ironia e il *wit* erano sì buone armi. È, appunto, quel « vigile controllo formale che il gusto esercita sulle emozioni... esprimendole in un linguaggio di straordinaria precisione e icasticità » in cui A. Lombardo vede « il pregio maggiore della poesia roethkiana ».⁵⁸ Ma accanto alla « formal fear » dei nuovi stilisti, Roethke offriva di proprio un « moral courage of uncontrolled emotion » che sfruttando la esperienza personale a paradigma della odierna *condition humaine* permetteva di risolvere la desolata, per quanto ordinata, constatazione del caos in una positiva ricerca morale. L'idea-forza di tale ricerca (evidente peraltro nel desiderio di comunicazione, nell'uso tutt'altro che intellettualistico del linguaggio e nel reiterato appello al lettore) appare essere una finale asserzione di vita — la riconquista romantica di un posto per l'uomo nell'armonia dell'universo, se non della società.

Nel suo scritto « Open Letter » Roethke dà la motivazione spirituale del gruppo di poesie qui esaminate con queste parole:

There is a perpetual slipping back, then a going-forward but there is *some* progress... We go, as Yeats said, from exhaustion to exhaustion. To begin from the depths and to come out — that is difficult; for few know where the depths are or can recognize them; or, if they do, are afraid (p. 69).

Che è quanto dire: assumersi la responsabilità della propria paura; affrontare la nostra neurosi; seguire ad occhi aper-

57. L'espressione è di L. UNTERMAYER, nella prefazione a *Modern American Poetry*, New York, 1962, p. 32.

58. In *Realismo e Simbolismo*, Roma 1957, p. 100.

ti, fino ai limiti della ragione, la dissociazione che una vita meccanizzata perpetra quotidianamente sulla nostra apatia, ed emergerne con una rinnovata capacità di innocenza. Questo messaggio il poeta non « affida », bensì realizza come « life as felt »⁵⁹ nelle sue « sacre rappresentazioni ».

* * *

The spirit moves,
 Yet stays.
 Stirs as a blossom stirs,
 Still wet from its bud-sheath,
 Slowly unfolding,
 Turning in the light with its tendrils;
 Plays as a minnow plays,
 Tethered to a long weed, swinging,
 Tail around, nosing in and out of the current,
 Its shadows loose, a watery finger;
 Moves, like the snail,
 Still inward,
 Taking and embracing its surroundings,
 Never wishing itself away,
 Unafraid of what it is,
 A music in a hood,
 A small thing,
 Singing.

(*A Light Breather*)⁶⁰

L'intero corpo di questa poesia, se si escludono i primi due versi che costituiscono una sorta di preludio, si regge su tre soli verbi finiti — *stirs*, *plays*, *moves*. La lettura fornisce una impressione di movimento che non si spegne nemmeno nel decrescendo finale (gli otto versi dipendenti da *moves*, la cui lunghezza diminuisce progressivamente; lo stesso processo si ha peraltro in senso contrario nei primi nove versi). Ciò

59. L'espressione è di SUSANNE LANGER, in *Problems of Art*, New York, 1957, p. 113.

60. Da *The Waking, Poems 1933-1953*, New York, 1953. Cfr. in *Words For The Wind*, cit., p. 115.

è dovuto alla densità di forme verbali, di cui alcune (le esplicite) segnano una azione del soggetto, altre (le implicite, che sono le più) la svolgono o modificano. Si tratta per lo più di verbi di moto (*move, stir, unfold, turn, swing*) che si addensano nella prima parte e si sfoltiscono nella seconda; ma anche dove il verso è soppresso, il compito di suggerire movimento è affidato a delle preposizioni (*in* e *out* che ampliano il senso di *nosing* in due direzioni precise), o a un avverbio (*still inward*; negli accusativi alla greca *tail around* e *its shadows loose* si trova, oltre all'avverbio, un aggettivo con la stessa funzione).

Le forme esplicite gradualmente precisano il movimento dall'infinito *stirs* a *plays* e *moves ... still inward*; quelle implicite ampliano ogni volta la portata del verbo reggente. Si crea quindi all'interno un movimento a spirale, che si raccoglie sui verbi finiti; e all'esterno uno parabolico, perfettamente bilanciato tra i versi iniziale e finale, così brevi e nudi; il culmine è rappresentato dai due versi più lunghi, il 9 e il 13, che segnano anche semanticamente il massimo dell'espansione.

Se il ritmo, come « something related to function rather than to time ... arises whenever the completion of one distinct event appears as the beginning of another » e « this sort of mutual conditioning is the law of organic function », ⁶¹ questa breve poesia è un perfetto esempio di « organic poetry ».

Piacerebbe forse non trovare, all'inizio, quel termine di risonanza metafisica, *spirit*. Tuttavia proprio nel suo stimolo risiede il motivo di questo esame. Se mancasse il primo verso, probabilmente non ci spingeremmo a supporre che qui si parli dello spirito. Soggetto concreto infatti della lirica è lo sgusciare di una forma naturale tra altre forme; precisamente, un « essere dal respiro lieve », delicata simbiosi di animale e fiore. Ma anche le similitudini che suggeriscono questa immagine (*as a blossom, as a minnow, like the snail*) si presentano come precisazioni dei movimenti espressi dal verbo, che peraltro viene ripetuto (*stirs as a blossom stirs, etc*); e anche il titolo non è che una azione sostantivata (*breather*). Verso la fine però

61. Cfr. SUSANNE LANGER, *op. cit.*, pp. 50, 51, 52.

vengono i suggerimenti di un'azione non fisica prima (con un verbo sentiendi, *wishing*), poi di una qualità morale (l'aggettivo *unafraid*). E solo negli ultimi tre versi si coagula una definizione di identità: con una apposizione metaforica, una concreta, e infine un gerundio in funzione predicativa, *singing*. Il fatto che i due ultimi versi dicano in fondo la stessa cosa del terzultimo, spiega come la metafora *a music in a hood* non sia stata ritenuta sufficiente, e si sia preferito sdoppiarla, sottolineando con quel participio presente un'azione continuata nel tempo, una funzione.

Se ci riportiamo ancora al primo verso della poesia, diremo che lo svolgersi dello spirito si presenta dunque come una serie ritmica di movimenti, e che la sua funzione finale appare essere quella del canto.

Quei movimenti non hanno tuttavia caratteristiche « spirituali » secondo la normale accezione del termine; diremmo piuttosto che sono marcatamente sensuali, con implicazioni crotiche.

La logica dello spirito è dunque naturalmente sensuale. Poiché la sua dialettica coincide semanticamente con lo svolgimento della lirica che abbiamo osservato, ripercorrendola si potrà comprendere che cosa Roethke intenda per poesia.

Lo spirito compare come un piccolo essere, mobile ma saldo (*a light breather ... moves yet stays*); si dilata al fascino sensibile degli oggetti (*unfolding, turning in the light*), differenziando sempre più i suoi movimenti; fiorisce come giocosa discrezione delle sue operazioni (*plays, swinging, nosing, tail around*); interiorizzando l'esistenza circostante (*taking and embracing*) e riconoscendo infine la propria (*never wishing*), esso si afferma come potenzialità creatrice (*a music in a hood*) e come canto in atto (*a small thing singing*). Poesia è dunque attività dialettica, giuoco musicale dello spirito secondo le leggi dell'universo sensibile. Questa definizione è precisata da quella che Roethke dà del ritmo:

Rhythm is the entire movement, the flow, the recurrence of stress and unstress that is related to the rhythms of the blood,

the rhythms of nature. It involves certainly stress, time, pitch, the texture of the words, the total meaning of the poem.⁶²

La musica dunque dello spirito come della poesia, esiste, non simbolicamente, nel creato, come sua pulsazione vitale. « *Sinuosity* », prima di essere « auditory imagination », è la qualità della coda di un pesce, di un serpe che guizza; raggiungere la *pure sensuous form* di cui è detto nella poesia « Snake », non è atto di virtuosismo poetico, ma come appare anche dai versi di « A Light Breather » (*Newer wishing itself away / Unafraid of what it is*) termine di un processo spirituale in cui deve essere superata la paura stessa dell'esistenza, l'apatia tendenza umana al *non-being* che si assorbe con *slime, water, mildew*, prima della nascita:

I saw a young snake glide
Out of the mottled shade
And hang, limp on a stone:
A thin mouth, and a tongue
Stayed, in the still air.

It turned; it drew away;
Its shadow bent in half;
It quickened, and was gone.

I felt my slow blood warm.
I longed to be that thing,
The pure, sensuous form.

And I may be, some time.⁶³

« Again and again in our literature », scrive il Trilling a proposito di Wordsworth,⁶⁴ « at its most apocalyptic and intense, we find the impulse to create figures who are intended to suggest that life is justified in its elemental biological simplicity ... These figures express the intention to imagine, and to reach, a condition of the soul in which the will is freed from particular aims, in which it is strong, in itself and in beatitude ».

62. *Conversations on the Craft of Poetry*, cit., p. 55.

63. *Op. cit.*, p. 171.

64. LIONEL TRILLING, *The Opposing Self*, New York, 1959, p. 150.

Il giuoco, l'amore e la danza nella poesia di Roethke, sono appunto di queste « figure ». ⁶⁵ Delineando il suo programma di *ars poetica* in versi come questi:

I need a place to sing, and dancing-room,
And I have made a promise to my cars
I'll sing and whistle romping with the bears ⁶⁶

Roethke riporta l'aspirazione romantica alla integrità del rapporto uomo-natura su un piano dionisiaco, in cui alla danza è restituito il suo originario valore rituale e catartico, « therapy by incantation ». ⁶⁷

La « immense capacity for sensual enjoyment » ⁶⁸ che è alla base dell'aspirazione roethkiana ad una « cosmic consciousness » ne inserisce la voce nella linea della « life-poetry » di Blake, Whitman, Thomas, Lawrence. ⁶⁹ Che del resto egli vedesse chiaramente le possibilità di sviluppo di una poesia come questa, vitale e controllata, appare evidente da queste righe:

The poetry of the future ... will be, let us hope, highly conscious, subtle and aware, yet not laboriously referential; eloquent but not heavily rhetorical; clear perhaps in the way Dante is clear; sensuous but not simple-minded; above all, rooted deeply in life; passionate and perhaps even suffused, on occasion, with wisdom and light. ⁷⁰

MARIOLINA MELIADÒ

65. Si vedano soprattutto i « Love Poems » in *Words for the Wind*, cit.

66. « Four For Sir John Davies », *op. cit.*, p. 120. Sir John Davies è l'autore di « Orchestra, a poem of Dancing » pubblicata nel 1954, dove è detto che « Dancing is Love's proper exercise » (str. XVIII) e, alla strofa XXIII: « ... Time the measure of all moving is / and dancing is a moving all in measure » (*The Poems of Sir John Davies*, New York, 1941).

67. L'espressione è di JOHN CIARDE, *art. cit.*

68. La frase è stata usata a proposito di D. H. Lawrence. Ma cfr. Blake: « The whole creation will be consumed and appear infinite and holy, whereas it now appear finite and corrupt. This will come to pass by an improvement of sensual enjoyment ». (*Marriage of Heaven and Hell*).

69. Il volume *The Far Field* in corso di pubblicazione contiene un chiaro svolgimento della poesia di Roethke in questa direzione.

70. Cfr. « Meditations of a Sensitive Man », *cit.*