

LOWELL E ROETHKE: POESIA IN EXTREMIS

La recente comparsa, pressoché simultanea, di *For the Union Dead* di Robert Lowell (Farrar, Straus & Giroux, New York 1964) e *The Far Field*, volume postumo di Theodore Roethke (Doubleday, Garden City, 1964), invita a delineare un confronto tra i due poeti che, emersi entrambi nel secondo dopoguerra, hanno finito per diventare le due figure più cospicue fra i confratelli d'arte americani della loro generazione. Nel libro di Roethke è chiaramente presagita la morte, avvenuta a Seattle un anno prima (1963); il libro di Lowell scaturisce dall'assiduo rovello di un uomo che si sente postumo alla propria tradizione — quella della Nuova Inghilterra puritana — e invano cerca di trovare un « ubi consistam » nell'America odierna.

Possiamo dunque parlare di poesia *in extremis* per entrambi gli autori, purché si tenga presente il diverso esito che nell'uno e nell'altro sortisce questa comune situazione. Lowell è tormentato, angoloso, collerico; Roethke ama le cose di un amore mistico che tende spesso all'estasi, e sente la morte quasi come un mistero gaudioso. Roethke si esprime in uno stile generalmente effusivo; Lowell tende a comprimere il verso e la frase, salvo esplodere in subitane epifanie negative. Sono entrambi apocalittici — e una poesia *in extremis* non può non esserlo — ma se l'apocalisse di Roethke è del tipo mistico o panteistico, quella di Lowell è disperata, infernale. La poesia di Lowell prende spesso le mosse da uno spunto storico o biografico, e si attua come giudizio escatologico; la poesia di Roethke gravita sul mondo astorico della natura e dell'infanzia.

Quindi il mondo dell'infanzia è sempre disponibile per Roethke, e irreparabilmente perduto per Lowell, che su tale

motivo appunto instaura i suoi miti « edenici », come « Water », « The Scream », « The Lesson », e « Those Before Us ». Ecco, per esempio, qualche stralcio dalle strofe di « Water »:

It was a Maine lobster town —
each morning boatloads of hands
pushed off for granite
quarries on the islands,

and left dozens of bleak
white frame houses stuck
like oyster shells
on a hill of rock,

.....
Remember? We sat on a slab of rock.
From this distance in time,
it seems the color
of iris, rotting and turning purpler,

but it was only
the usual gray rock
turning the usual green
when drenched by the sea.

.....
One night you dreamed
you were a mermaid clinging to a wharf-pile,
and trying to pull
off the barnacles with your hands.

We wished our two souls
might return like gulls
to the rock. In the end,
the water was too cold for us.

La stessa precisione di particolari messi a fuoco in modo da evocare una scena concreta e insieme estrarne un senso simbolico sostiene « The Lesson »:

Perhaps the trees stopped growing in summer amnesia;
 their day that gave them veins is rooted down —
 and the nights? They are for sleeping now as then.

.....
 The barberry sticks on the small hedge,
 cold slits the same crease in the finger,
 the same thorn hurts. The leaf repeats the lesson.

In questi momenti Lowell ricorda Montale, un poeta che gli è caro e che egli ha infatti tentato di tradurre; e in « *Those Before Us* » la malia della memoria si concentra montalianamente su un vivacissimo animaletto:

Wormwood on the veranda! Plodding needles
 still prod the coarse pink yarn into a dress.
 The muskrat that took a slice of your thumb still huddles,
 a mop of hair and a heartbeat on the porch —

Ma in « *Eye and Tooth* » il ricordo dell'adolescenza coincide con l'iniziazione al male, e conferma il male presente; la poesia si conclude su una nota di sconfitta. Da queste liriche di nostalgia alla bruttura presente di un ossessivo paesaggio urbano, il passo è logico; e abbiamo allora cose come « *Middle Age* », « *The Mouth of the Hudson* », « *Fall 1961* », e « *New York 1962: Fragment* ». Questi sono momenti di « *Fall 1961* »:

Our end drifts nearer,
 the moon lifts,
 radiant with terror.
 The state
 is a diver under a glass bell.

A father's no shield
 for his child.
 We are like a lot of wild
 spiders crying together,
 but without tears.

In altri momenti, in cui disgusto, terrore e ossessione rassentano la pazzia (per esempio in « Night Sweat », « Neoclassical Urn », « New York 1962 » e « The Severed Head »), e soprattutto in « Florence », l'energia dello stile vien meno, e Lowell cade nella confusione, nell'artificio, o nella volgarità, come spesso vi cadde nelle versioni da poeti europei (*Imitations*) e nel dramma allegorico *Benito Cereno*, rappresentato a New York nell'inverno 1964-5 come parte di un polittico teatrale intitolato *Old Glory*.

Ciò non si potrà dire però di « Soft Wood », che contrasta il paesaggio avito nella Nuova Inghilterra, tutto case di legno imbiancato e velieri, con l'attuale paesaggio sterilizzato degli uffici governativi di Washington; e accanto a questa lirica, in contiguità ideale, potremo collocare i medaglioni storici come « Hawthorne », « Jonathan Edwards » e « For the Union Dead », che dà il titolo al volume. Descrivendo un noto bassorilievo bostoniano, che commemora il colonnello nordista Shaw caduto alla testa del suo reggimento negro nella Guerra di Secessione, Lowell pronuncia un amaro giudizio sull'America moderna che sfilava tra quel monumento e il vicino Acquario in demolizione:

When I crouch to my television set,
the drained faces of Negro school-children rise like balloons.

Colonel Shaw
is riding on his bubble,
he waits
for the blessed break.

The Aquarium is gone. Everywhere,
giant finned cars nose forward like fish;
a savage servility
slides by on grease.

L'accusa non potrebbe suonare più feroce; ma Lowell ha la stoffa del profeta puritano, e nella tormentosa interiorità del predicatore e filosofo settecentesco Jonathan Edwards e del

romanziera Hawthorne, suo ideale discendente ottocentesco, egli riconosce i propri biblici antenati; ai quali si dovrebbero affiancare, letterariamente parlando, Edward Taylor, Herman Melville, e T. S. Eliot.

Tutt'altra l'ascendenza letteraria di Theodore Roethke, che oscilla tra Blake e Yeats, e specie in quest'ultimo libro si impenna su Whitman. Il volume è suddiviso in quattro parti: « North American Sequence », « Love Poems », « Mixed Sequence » e « Sequence, Sometimes Metaphysical ». Il titolo generale, *The Far Field*, contiene un'allusione ai Campi Elisi, e quindi all'innocenza della natura e, insieme, alla morte liberatrice: due motivi fondamentali di questa poesia, e intimamente collegati. Ne vediamo la rilevanza già nella prima composizione, « The Longing », che esprime il desiderio di evadere da un mondo umano abbruttito per confondersi nella vita delle creature elementari, e degli elementi stessi:

A great flame rises from the sunless sea;
The light cries out, and I am there to hear —
I'd be beyond; I'd be beyond the moon,
Bare as a bud, and naked as a worm.

In una poesia così effusiva, e prevalentemente sinfonica, non è difficile cogliere mancamenti di stile, e a volte perfino dannunzianesimi floreali (specie in « The Long Waters »); ma questi sono difetti marginali, che non compromettono la forma essenziale della lirica roethkiana, tutta risolta com'è nell'impeto orchestrale. E così, in « Meditation at Oyster River » e « Journey to the Interior », noi vediamo la poesia sorgere dagli accumuli di versi liberi iterativi, come in Whitman, e articolarsi in tre o quattro tempi, l'ultimo dei quali ci dà la tipica risoluzione estatica. Si pensa al Whitman di « Sea-Drift », e infatti in un'altra parte del libro è Roethke stesso a invocare « Whitman e i suoi cataloghi »: come poteva disconoscere un'affinità così spiccata? E d'altronde, oseremo rinfacciare a Roethke quest'affinità, come se fosse nient'altro che supina derivazione?

Whitman è servito di modello a parecchi poeti del Nove-

cento americano, ma non ce n'è uno che se ne sia servito alla maniera degli altri; prova ne sia che tra i whitmaniani impliciti o dichiarati si annoverano un Carl Sandburg, un Hart Crane, un William Carlos Williams, e perfino un Ezra Pound. Roethke è forse il più vicino allo spirito di Whitman, e — quando non stringe il verso nelle cadenze obbligate di sapore yeatsiano — alla sua struttura ritmico-sintattica. Si ha però la netta sensazione che a Whitman egli sia arrivato anziché partirne; che a Whitman lo abbia ricondotto il suo naturale impulso verso la forma aperta, e che in tal modo egli abbia potuto riconoscersi nell'antenato senza abdicare alla propria identità artistica. Allo stesso modo un Ungaretti ha potuto ritrovarsi in Petrarca e un Montale in Dante.

La risoluzione, che attinge l'estasi, giunge sempre a placare il tumulto dell'orchestra roethkiana in un « adagio » che è tutto e soltanto suo, di Roethke. Ecco per esempio il finale di « Meditation », dove ritmo e visione si raccolgono, dopo aver dilagato nelle tre strofe precedenti, in quella che il poeta altrove chiama « la quiete imperitura nel cuore della forma »:

Now, in this waning of light,
 I rock with the motion of morning;
 In the cradle of all that is,
 I'm lulled into half-sleep
 By the lapping of water,
 Cries of the sandpiper.
 Water's my will, and my way,
 And the spirit runs, intermittently,
 In and out of the small waves,
 Runs with the intrepid shorebirds —
 How graceful the small before danger!

In the first of the moon,
 All's a scattering,
 A shining.

Non, dunque, semplice poesia paesistica, e nemmeno poesia di evasione, ma poesia mistica, del tipo che non sarà mai

di moda e quindi non cadrà mai nel dissueto; poesia eminentemente « unzeitgemaess », anacronistica. Nella seconda parte del libro Roethke tende a riprendere le forme metriche strette, yeatsiane, ma sempre per dar corpo al suo empito visionario:

We passed the ice of pain,
And came to a dark ravine,
And there we sang with the sea:
The wide, the bleak abyss
Shifted with our slow kiss.

Space struggled with time;
The gong of midnight struck
The naked absolute.
Sound, silence sang as one.

All flowed: without, within;
Body met body, we
Created what's to be.

What else to say?
We end in joy.

« Noi finiamo in gioia »: gioia difficile, pagata di persona, gioia *in extremis* del moribondo che scopre l'esistenza « come un cieco, alzando la cortina, sa che è mattina »: in questo « mutamento », dice Roethke, « lo spirito dell'ira diviene lo spirito della benedizione, / e i morti cominciano dal loro buio a cantare nel mio sonno ».

GLAUCO CAMBON