

LA POESIA DI FRANK O'HARA

«Nobody should experience anything they don't need to, if they don't need poetry bully for them. I like the movies too. And after all, only Whitman and Crane and Williams, of the American poets, are better than the movies»¹. Al di là delle facili schematizzazioni, questo passo dal noto «Personism, a Manifesto» — probabile parodia dei manifesti del *Black Mountain* — dà esplicitamente un'indicazione su quali siano gli autori americani che più di altri hanno influito sulla formazione di O'Hara. Mi riferisco, in particolare, a Whitman e Williams, due poeti i quali, lo ha tra gli altri messo in luce Lina Garegnani Unali², hanno maggiori affinità tra di loro di quanto non sia lecito supporre, stando almeno ad alcuni giudizi non entusiastici di Williams sull'autore di *Leaves of Grass*; due poeti i quali, in misura diversa, costituiscono anzi un *continuum* per e con molti esponenti della corrente cosiddetta modernista, nel solco della più recente tradizione americana. L'interesse di O'Hara per loro finisce dunque per porlo in antitesi, da lui peraltro non proclamata, all'accademismo del *New Criticism*. In O'Hara appare estremamente coerente la riappropriazione di tematiche e stili tipicamente americani, in specie come antidoto, per così dire, a quell'intellettualismo accademico di matrice eliotiana che alcuni, forse non a torto, hanno icasticamente chiamato *Nuovo Puritanesimo* contrapponendolo, in chiave dicotomica, alla tradizione del *Nuovo Paganesimo* che prende le mosse da Whitman. Ma Whitman, che O'Hara definisce «il grande predecessore», è tuttavia troppo profondamente immerso nel suo secolo per poter rappresentare, agli occhi di un artista a sua volta così tipicamente novecentesco come O'Hara, un effettivo modello su cui ba-

1. *The Collected Poems of Frank O'Hara*, a c. di DONALD ALLEN, N.Y., 1971, p. 498. D'ora in poi quest'opera verrà citata semplicemente *Collected Poems*.

2. LINA GAREGNANI UNALI, *Mente e misura*, Ed. di Storia e Lettere, Roma, 1970. V. in particolare l'Introduzione, pp. 11-14.

sarsi, ciò sebbene non manchino in alcuni luoghi analogie definite, specialmente sul piano tematico. Chi invece fa da mediatore della «linea americana» è, in misura talvolta addirittura appariscente, William Carlos Williams. Si può dire, paradossalmente, che il principio estetico centrale di Frank O'Hara sia il rifiuto di un'estetica in senso proprio. «...you can't have a statement saying My poetry is the Sistine Chapel of verse', or 'My poetry is just like Pollock, de Kooning and Guston rolled into one great verb', or 'My poetry is like a windy day on a hill overlooking the stormy ocean' — first of all it isn't so far as I can tell, and secondly even if it were something like all of these, that wouldn't be because I managed to make it that way. I couldn't, it must have been an accident, and I would probably not recognize it myself»³. Nondimeno, malgrado l'«aprogrammaticità» e l'apparente inconsapevolezza, anche sul piano teorico non mancano le affinità tra O'Hara e Williams, il Williams di *no ideas but in things* il quale, nei «Selected Essays», aveva scritto che «per quel che riguarda me, tutto lo scrivere incomincia e finisce nella poesia. (...) E perciò, in questa scelta dei miei saggi in prosa, delle mie prefazioni, conferenze, recensioni, si troverà molto che si riferisce al poeta, alla sua poesia»⁴. «E in realtà — dice Agostino Lombardo a spiegazione di questo passo — tutto qui vi si riferisce, tutto s'accetra intorno al «principio poetico», e non in astratto, bensì concretamente»⁵. Non diversamente, *mutatis mutandis*, si esprime O'Hara a proposito del proprio «principio poetico»: «What is happening to me (...) goes into my poems. I don't think my experiences are clarified or made beautiful for myself or anyone else; they are just there in whatever form I can find them»⁶.

Molti dunque, giova ripeterlo, sono i punti di contatto tra i due poeti, e non è mancato chi li ha spiegati in modo documen-

3. FRANK O'HARA, *Collected Poems*, p. 310.

4. Cit. da AGOSTINO LOMBARDO ne *Il diavolo nel manoscritto*, Rizzoli, Milano, 1974, p. 274.

5. *Ibid.*, p. 274.

6. *Collected Poems*, p. 500.

tato e puntuale⁷. Particolarmente è nello stile, comunque, che si ravvisa maggiormente il carattere williamsiano della poesia di O'Hara. E dico stile intendendo sì la preta forma poetica, ma anche i toni, le movenze interne, la «qualità» dell'ispirazione, che talvolta non sa impedire al poeta di scadere, almeno nei primi anni del suo apprendistato, nell'imitazione, forse non del tutto consapevole.

Si prenda la lirica intitolata *Autobiographia Literaria*:

When I was a child
I played by myself in a
corner of the schoolyard
all alone

.....
If anyone was looking
for me I hid behind a
tree and cried out «I am
an orphan».

And here I am, the
center of all beauty!
writing these poems!
Imagine!⁸

Soprattutto nell'ultima quartina, ci si sente una reminiscenza di Williams in «Invocation and Conclusion», nella quale, dopo la descrizione di un'esistenza squallida, c'è una chiusa, «Now look at me!», che può ben aver influenzato quella di O'Hara. La Perloff, pur ammettendo che nelle intenzioni i due componimenti sono differenti, afferma che, per stile e struttura, «the two poems are certainly similar». Indubbiamente, in entrambi si nota il tono esclamatorio (abbondano i segni di interiezione), la maniera colloquiale, il senso di immediatezza; manca però quella identità di ispirazione cui accennavo più indietro. A mio parere c'è più analogia tra «Autobiographia Literaria» e «Danse Russe» di Williams, do-

7. Per questo ed altri motivi centrali nell'opera di Frank O'Hara è fondamentale MARJORIE PERLOFF, *Frank O'Hara: Poet Among Painters*, Braziller, N.Y., 1977.

8. *Collected Poems*, p. 11.

ve compare, tra l'altro, un elemento, l'autoironia, che è una disposizione ricorrente, vorrei dire quasi una costante, nell'opera di O'Hara.

DANSE RUSSE

If when my wife is sleeping

.....
 if I in my north room
 dance naked, grotesquely
 before my mirror
 waving my shirt round my head
 and singing softly to myself:
 «I am lonely, lonely,
 I was born to be lonely,
 I am best so»!
 If I admire my arms, my face,
 my shoulders, flanks, buttocks,
 against the yellow drawn shades,
 who shall say I am not
 the happy genius of my household? ⁹

Soltanto uno spiccato senso dello *humor* poteva dettare ai due poeti conclusioni così diverse dalle premesse. Le parole-chiave iniziali, per entrambi, sono *lonely*, *alone*, alle quali O'Hara ne aggiunge un'altra, *orphan*, che da sola basta a incorporare tutto il senso di solitudine già espresso dall'aggettivo specifico. Le «intenzioni» dei due poeti non mi sembrano però dissimili, sebbene manifestate in modi diversi. Più mobile, dinamico Williams il quale, con la sua danza grottesca davanti allo specchio darebbe quasi — se non fosse *born to be lonely* — un'idea di irrazionale solarità. Molto più statico, fermo nella sua proterva sconsolatezza infantile, O'Hara, che si va a nascondere quando qualcuno lo cerca. La lirica di Williams è più sapida, più «a rilievo», in una parola, più matura. Ma uguale, secondo me, è la botta finale «a sorpresa» carica, vale ripeterlo, di icastica ironia: le espressioni-chiave del «salto»

9. WILLIAM CARLOS WILLIAMS, *Selected Poems*, New Directions Books, New York, 1968, p. 5.

sono, stavolta, *happy genius e center of all beauty*, a cui in O'Hara fa séguito, a riscatto della seriosità iniziale, quel felice *imagine!*

Un'altra lirica del primo O'Hara — datata Ann Arbor, 1950 — che ricorda da vicino W.C. Williams è

LES FRIQUETTES JAUNES

I picked up a leaf
today from the sidewalk.
This seems childish.

Leaf! you are so big!
How can you change your
color, then just fall!

As if there were no
such thing as integrity!

You are too relaxed
to answer me. I am too
frightened to insist.

Leaf! don't be neurotic
like the small chameleon¹⁰.

Numerosi sono i componimenti di Williams che hanno come tema il mondo vegetale, in particolare gli alberi: «The Botticellian Trees», «The Locust Tree in Flower», «The Rose», «The Lily», «The Trees», «Young Sycamore», tanto per citare alcuni titoli. Il senso di queste poesie è di dare «vita umana» a una forma vegetale e poi accusarla di possedere certe umane follie. Ma questa lirica di O'Hara è forse più comicamente assurda di quelle di Williams. La conversazione tra il poeta e la foglia è incentrata sull'ipocrisia di essa che cambia colore per poi, ciò che è peggio, cadere. In altri termini, una semplice foglia autunnale diventa emblematica di un comportamento psicopatico. E il poeta la implora di non essere «neurotic / like the small chameleon».

Se l'influsso di Williams negli anni dell'apprendistato poetico di O'Hara è pressoché continuo — gli esempi citati non sono

10. *Collected Poems*, p. 21.

che un «campione» per forza di cose ridotto — non mancano casi in cui O'Hara vi si discosta abbastanza, particolarmente per la lingua. Il tono colloquiale, tipico del medico-poeta, cede il posto a un linguaggio più letterario, più ornato, che però, a tratti, diventa fastidiosamente libresco. Nella lirica «The Clown»¹¹ troviamo espressioni come: «They sighed / over the spectacle and sent him / compliments lest he make a noise...»; oppure un cuore dolente, «his heart ached», che ricorda una celebre ode di Keats; o la chiusa, dove viene riesumato un «alas» di sapore stranamente aulico. Gli stessi verbi confermano questa disposizione, essendo tutti espressi per esteso, anche laddove il ritmo avrebbe consentito (e forse preferito) l'uso della forma contratta, che peraltro costituisce quasi una regola nella poesia di O'Hara.

Un poeta che esercitò — più indirettamente di Williams, ma forse più incisivamente — notevole influsso su Frank O'Hara fu Ezra Pound, da lui definito «the father of modern poets in English». È il Pound dei *Cantos*, specialmente, cui si pensa: non quello, pure mirabilmente compiuto, di *The Seafarer*, di *Quia Pauper Amavi*, di *Mauberley*. Verso «il miglior fabbro» non mancano, d'altro canto, riconoscimenti anche da parte di altri esponenti dell'avanguardia, per esempio Allen Ginsberg.

Quanto O'Hara si sentì estraneo al clima culturale egemone — *New Criticism* e poesia neo-simbolista — del periodo *post-war*, tanto invece era proteso verso la grande lezione «novecentesca» dei simbolisti e post-simbolisti francesi, in parte giuntigli attraverso la «mediazione» di Pound e dell'Imagismo.

E' ai maestri francesi che O'Hara, in special modo agli esordi, riconduce la propria espressione poetica in un tempo in cui, malgrado le evidenti promesse, non è ancora in grado di conseguire un carattere suo personale.

Risale agli anni di Harvard (la datazione è del 1949) la lirica «The Muse Considered as a Demon Lover»:

11. *Collected Poems*, pp. 26-27.

... The light went
 out: «Que manges-tu, belle sphinx»?
 came roaring through the dark; beau!
 I muttered and hid my head, but a
 wrenching kiss woke me again with a
 «Suis-je belle, ô nausée»? We danced
 in the light, that angel and I, sang
 «Towards you all anguine conebos seem
 to scoot»; oh I'd never let that angel
 go! But seriously it said to me «I've
 got to get a bun». My feet went blind.
 The angel's voice called gaily: «There
 are faith, hope, and charity, and
 the greatest of these is homily. I
 am an angel. Trouvez Hortense!»¹²

Qui è evidente la parodia di Baudelaire e Rimbaud. O'Hara attinge da loro, utilizzando e accozzando insieme versi e frasi di varie poesie: in particolare da «La Beauté» di Baudelaire e dalla celebre composizione di Rimbaud intitolata «II», il cui oggetto è la sessualità esplicita in forme alquanto morbose, che termina con l'enigmatica espressione «Trouvez Hortense»¹³. Dei «poètes maudits» resta però Baudelaire il più ricco di suggestioni per O'Hara: per la complessità della sua ispirazione che costituisce una sintesi unica, nella storia letteraria del suo secolo, fra il trascorso ma ancora a tratti vitale Romanticismo e le nuove poetiche sorgenti e per la natura composita (ma non sincretistica) della sua poesia, che sa essere simbolista, realistica e surreale insieme. Tutti tratti, questi, che declinati in moduli e forme attuali si ritrovano puntualmente nell'opera del poeta di New York. Ma forse c'è un altro motivo, di ordine meno generale, che conferma l'ideale connessione tra i due artisti e permette un accostamento più «diretto». Pur essendo poeti «full time», entrambi mostrano una comprensione profonda

12. *Collected Poems*, pp. 12-13.

13. V. JEAN-ARISTHUR RIMBAUD, *Oeuvres*, Garnier, Paris, 1960 pp. 331-32.

delle arti figurative, anzi un impegno costante verso di esse: il francese lo dispiega attraverso i mirabili «Salons», considerati il primo esempio di moderna critica d'arte; O'Hara, oltre a numerosissimi saggi e contributi critici sulla pittura contemporanea, attraverso la sua attività, cominciata nel 1951, al Museum of Modern Art di New York. Né va dimenticato il Baudelaire delle polemiche a favore di Wagner e in genere della musica contemporanea, e sappiamo quale importanza la musica rivesta anche nell'arte di O'Hara.

Un problema ancora non chiarito è quanto O'Hara fosse in grado di cogliere in profondità il significato di testi «difficili» come le poesie dei francesi lette in versione originale. Il poeta John Ashbery — che tra gli amici fu probabilmente il più vicino a lui — in un'intervista di qualche anno fa sostiene che O'Hara non avesse una padronanza tale della lingua da leggere quei componimenti direttamente in francese. Ciò, tuttavia, sembra contraddetto dalle numerose traduzioni — da Rimbaud, Char, Mallarmé, tra gli altri — alcune delle quali, pubblicate su riviste letterarie, hanno notevole valore.

Anche Rimbaud, tra i poeti «maledetti», è alla base dell'ispirazione di O'Hara, che in lui più che il maestro vedeva il precorritore di molte sue tematiche. Il collegamento con Rimbaud è a volte diretto. In «Memorial Day» compaiono versi come questi:

And these of us who thought poetry
was crap were throttled by Auden or Rimbaud ¹⁴

oppure

...you must look things
in the belly, not in the eye

dove si avverte un'eco rimbaudiana di ribelle anticonformismo, nella apparente casuale volgarità. Di questa disposizione è emblematica «Easter» ¹⁵, composta però in un periodo più maturo, un anno dopo

14. *Collected Poems*, p. 17.

15. *Ibid.*, p. 96.

il trasferimento a New York, che contiene numerose immagini di surreale oscenità. Ne riporto alcune: «the glassy towns are fucked by yaks»; «when those trappings fart at the feet of the stars»; «floods of crocodile piss»; «shadows of prairie pricks dancing»; «an army of cocks»; «sins of sex and kisses of birds at the end of the penis»; «the orchids of the testicles». Come si vede, O'Hara non esita veramente a calcare la mano, attingendo da quello che, almeno nel 1952, deve essere stato il lessico peggiore dei bassifondi di New York. Qui, però, la trivialità delle espressioni è talmente insistita, la loro crudezza talmente iterata, che alla fine il lettore ci si abitua. Mette da parte ogni «pruderie» formale per cogliere gli accenti di estasi sessuale, di ricongiungimento e integrazione, dopo una parentesi disgregatrice di morte; accenti che sostanziano tutto il componimento e danno il senso del titolo: *Pasqua*, ossia resurrezione, naturalmente intesa — vale sottolinearlo? — come laica e vitalistica adesione alle cose.

Nell'evoluzione poetica di O'Hara è spesso avvertibile un senso Dada del surreale, che spazia da momenti di pretto «nonsense» ad altri di notevole capacità visionaria. Agli inizi questo spirito è (anch'esso, ovviamente) di derivazione francese: ci si sentono Reverdy, Breton, Aragon, Tzara, Pèret, Eluard ma soprattutto Apollinaire, il grande iniziatore, dalle cui premesse fecondate dal precedente Simbolismo, passando anche per l'esperienza ambigua, breve, ma pure significativa del Dadaismo, si sviluppa tutto il movimento surrealista. Al culmine della maturità artistica di O'Hara il passaggio continuo dal reale al surreale, dall'empirica elencazione di oggetti ad una astratta e quasi mitica sublimazione degli stessi diverrà una costante. È, come si vedrà, anche la tecnica dell'«Espressionismo Astratto» a valersi di questi metodi, tecnica di movimento («action painting») che è la dominante polidirezionale dell'O'Hara più compiuto.

Agli esordi, però, il suo surrealismo è più scoperto, più accademico, si direbbe più «facile». Wystan Hugh Auden, capo «carismatico» di molti giovani poeti americani e modello ideale per lo stesso O'Hara, sente «paternamente» di doverlo mettere in guardia contro i rischi di una certa poesia se in una lettera, probabilmente del '55, gli scrive: «I think...you must watch what is al-

ways the great danger with any «surrealistic» style, namely of confusing authentic non-logical relations which arouse wonder with accidental ones which arouse mere surprise and in the end fatigue». Può darsi che la sensibilità di Auden fosse appuntata, per esempio, su una poesia come «Today»;

Oh! kangaroos, sequins, chocolate sodas!
 You really are beautiful! Pearls,
 harmonicas, jujubes, aspirins! All
 the stuff they've always talked about
 still makes a poem a surprise!
 These things are with us every day
 even on beachheads and biers. They
 do have meaning. They're strong as rocks¹⁶.

«Today» è una serie di immagini bizzarramente incompatibili, sostenute spesso da toni esclamatori, che difettano di perspicuità e di unità interna; si capisce che il componimento potrebbe interrompersi in qualsiasi punto e sarebbe la stessa cosa: non si avverte, insomma, la partecipazione dell'autore «dall'interno». Neanche versi come questi sembrano «forti come rocce»:

THE SATYR

The trees toss and plunge in a skybluc surf!
 an automobile comes whizzing, falls by
 as the floor of the lake against my thigh
 flings needles and leaves like a kiss or scarf
 The bend of the shore where my armpits laugh
 runs after the cars that drop from my eye
 I'll recapture them all before I die
 without losing my limbs in the thick turf
 Without fearing the bluejays and pine cones
 that rob the sun and torment my cold face
 I'll become the Lover of the quick World

16. *Collected Poems*, p. 15.

For these trees waves and thieves I'm eager! whirled
and drowned in maelstroms of rhododendrons!
full flowers! round eyes! rush upward! rapture! space!¹⁷

Si ritrova in questa lirica una tipica polarità surrealista: la natura contro la macchina; ma vi è una «imagery» un po' scontata, col desiderio di spazi e di ritorno alla natura, che fa pensare a un tutto costruito al tavolino. D'altra parte O'Hara è troppo poeta «urbano» per poter accedere a certi temi con la medesima sicurezza, con la medesima partecipe olimpicità che mostra, ad esempio, in «A Pleasant Thought From Whitehead»:

Here I am at my desk. The
light is bright enough
to read by it is a warm
friendly day I am feeling
assertive. I slip a few
poems into the pelican's
bill and he is off! out
the window into the blue!
The editor is delighted I
hear his clamor for more
but that is nothing. Ah!
reader! you open the page
my poems stare at you, you
stare back, do you not? my
poems speak on the silver
of your eyes your eyes repeat
them to your lover's this
very night. Over your naked
shoulders the improving stars
read my poems and flash
them onward to a friend.
The eyes the poems of the
world are changed! Pelican!
you will read them too!¹⁸

17. *Ibid.*, p.68.

18. *Collected Poems*, p. 23.

Qui molto felice mi sembra l'immagine del poeta che, stanco di stare alla scrivania, affida i suoi versi al becco di un pellicano (trasformatosi per l'occasione in piccione viaggiatore) che li reca a un «editor» il quale ne resta immediatamente estasiato. Le espressioni che seguono, «my poems speak on the silver of your eyes», le stelle che leggono le poesie e «flash them onward to a friend» sono sì surreali ma intensamente liriche insieme. Né manca un'ironia forse venata di malinconico scetticismo nell'affermazione, tanto categorica quanto improponibile, che anche il pellicano leggerà quei versi.

Anche in «Gamin», composta quando il poeta aveva ventitré anni, si intravedono — oltre l'imitazione dello stile di Williams — alcuni elementi-chiave della sua poetica: una sensualità dionisiaca, pur nella compostezza delle immagini; il senso dell'autoironia, davvero ricorrente nelle sue poesie; l'apparente casualità formale, che invece rivela una ricerca espressiva accurata, specie nel gioco delle allitterazioni.

GAMIN

All the roofs are wet
and underneath smoke
that piles softly in
streets, tongues are
on top of each other
mulling over the night.

We lay against each other
like banks of violets
while the slate slips
off the roofs into the
garden of the old lady
next door. She is my
enemy. She hates cats
airplanes and my self
as if we were memories
of war. Bah! When you
are close I thumb my
nose at her and laugh ¹⁹.

19. *Collected Poems*, p. 3.

Tutto è ancora scoperto: manca, per esempio, la «indirection» dei componimenti della maturità; l'Eros stesso non vi si annida mimetizzato da surreali metafore, ma fa capolino, gioioso ed esplicito, ingenerando nel lettore iniziali complessi di «voyeurismo», subito dissipati però dal tono «matter of fact» del piccolo incidente sul tetto e dalla descrizione bozzettistica della vicina antipatica, forse invidiosa degli altrui godimenti erotici. Lo sberleffo con risata finale si addice di più a un monello (*gamin*, appunto) adolescente che a un poeta sognante. Eppure la poesia ha una sua fluidità, una sua armonica compiutezza, un suo peso specifico — nella elementarità — che, se non la pongono certo tra le più valide delle composizioni di O'Hara, pure segnalano le tappe del suo apprendistato.

Il trasferimento a New York, avvenuto nell'autunno del '51, è per O'Hara fondamentale sia come artista, sia come uomo. Sin dagli inizi la città avrà su di lui un duplice effetto: da un lato sarà essa a stimolarne la poesia, per il suo ambiente eterogeneo e cosmopolita, ideale per chi come lui non sentisse di appartenere all'America delle viete convenzioni, dei costumi stereotipati, dell'etica piccolo borghese com'era, alla fin fine, il provinciale Michigan da cui egli proveniva. Dall'altro lato, è New York il centro della cultura e dell'arte soprattutto d'avanguardia e malgrado non mancassero dispute e polemiche spesso accese tra gli intellettuali, erano dibattiti comunque stimolanti di fronte allo stanco immobilismo dell'accademia. È qui, dunque, che il poeta viene a contatto con gli esponenti più rappresentativi della «nuova America»: poeti, scrittori, musicisti, cantanti, ballerini e soprattutto pittori. Scrive John Ashbery che «it was natural for Frank to turn to other branches of the arts, closer to home, where a profounder kind of experimentation was taking place. One of these was American Painting, which was just then in what is now called the «heroic period» of Abstract Expressionism. This art absorbed Frank to such a degree, both as critic for *Art News* and a curator at the Museum of Modern Art, and as a friend of the protagonists, that it could be said to have taken over his life»²⁰. E' dalle arti figurati-

20. JOHN ASHBERRY, *Introduzione a The Collected Poems*, pp. VIII-IX.

ve, specie la pittura, che nasce la contestazione dei valori istituzionalizzati in campo estetico. Se Ashbery parla di «periodo eroico» riferendosi agli espressionisti astratti è perché essi furono i primi a cercare di superare l'influsso europeo nella pittura. Anche per loro erano state fondamentali le esperienze dell'Impressionismo, del Dada, del Cubismo, e bisogna dire che, specie nel periodo tra le due guerre, i pittori americani erano stati in grado di dar vita a opere veramente significative attraverso una sorta di sintesi delle correnti precedenti. Ma è con gli impressionisti astratti che si consegue il carattere pienamente americano che ancora mancava, che si definisce, in maniera anche estrema, una dimensione nazionale.

In O'Hara l'«assorbimento» della poesia nella pittura è assai notevole. Ne sono esempio evidente i *poem-paintings*, vero sinolo di arte lirica e figurativa, di penna e pennello. Antecedenti di «poesie-pitture» si trovano già in Apollinaire, i cui «Calligrammes» anticipano tutta la poesia non lineare o «visiva» delle avanguardie novecentesche. Anche alcune opere Dada e surrealiste fanno da modello al nostro poeta: Picabia, Schwitters ed Ernst fra gli altri, per non dire del dadaista «made in USA» Man Ray, noto come regista astratto ma soprattutto come fotografo. La lirica «Why I am not a Painter» è illuminante sui rapporti di O'Hara con le arti figurative e sul suo modo «pittorico» di poetare.

WHY I AM NOT A PAINTER

I am not a painter, I am a poet.
 Why? I think I would rather be
 a painter, but I am not. Well,
 for instance, Mike Goldberg
 is starting a painting, I drop in.
 «Sit down and have a drink» he
 says. I drink; we drink. I look
 up. «You have SARDINES in it».
 «Yes, it needed something there».
 «Oh», I go and the days go by
 and I drop in again. The painting
 is going on, and I go, and the days
 go by. I drop in. The painting is

finished. «Where's SARDINES?»
 All that's left is just
 letters, «it was too much», Mike says.

But me? One day I am thinking of
 a color: orange. I write a line
 about orange. Pretty soon it is a
 whole page of words, not lines.
 Then another page. There should be
 so much more, not of orange, of
 words, of how terrible orange is
 and life. Days go by. It is even in
 prose, I am a real poet. My poem
 is finished and I haven't mentioned
 orange yet. It's twelve poems, I call
 it ORANGES. And one day in a gallery
 I see Mike's painting, called SARDINES²¹.

Il componimento, ce lo dice O'Hara, fu originato da una domanda, in realtà piuttosto incongrua, rivoltagli dal critico Edward Lucie-Smith sul perché egli non fosse un pittore. La prima risposta, quella dell'intervista, è quasi un dovere d'ufficio: «I might do some little thing, you know. But I never really did it seriously because... it seems to me that painting and sculpture take so much concentration over such a period of time that I am not sure I can do it. Whereas one can write relatively fast»²². La seconda risposta, invece, O'Hara la dà con la poesia stessa, assurda almeno quanto la domanda che l'ha prodotta; tra le righe, oltre la consueta ironia, si legge che egli non è un pittore semplicemente perché è un poeta, per tautologico che ciò possa sembrare. Ciò che però interessa sottolineare è che poesia e pittura fanno parte dello stesso spettro, che in ultima analisi *sardine e arancioni* sono una cosa sola.

Una riprova dell'unità tra poesia e pittura nell'opera di O'Hara sono i numerosi componimenti scritti per Grace Hartigan. Con la pittrice il poeta ebbe una relazione che durò per circa un decen-

21. *Collected Poems*, pp. 261-62.

22. FRANK O'HARA, *Standing Still and Walking in New York*, a c. di DONALD ALLEN, Grey Fox Press, Bolinas, (Cal.), 1975, p. 21.

nio, malgrado le frequenti «sbandate» omosessuali di Frank; nel 1960 il loro rapporto però si inquinò a tal segno che Grace, dopo una serie più aspra di litigi, decise di chiudere definitivamente con lui: per evitare qualsiasi contatto abbandonò New York per trasferirsi a Baltimore, ove poco dopo si sposò. Per O'Hara la Hartigan rappresentava in qualche modo una certezza. Non quella del «focolare», perché il loro rapporto fu sempre su un piano di assoluto anticonformismo — il fatto che ella accettasse con disinvoltura l'omofilia di lui lo dimostra — né mai ci fu (ad eccezione di sporadici periodi trascorsi insieme in campagna) un'effettiva coabitazione. Era però la sicurezza che nasce dal sapere di poter contare sulla disponibilità quasi assoluta di una persona; dal trovare in lei rifugio sicuro ove ripararsi specialmente dopo parentesi sentimentali — ma poco, in effetti, c'entrava il sentimento — che lasciavano il poeta in uno stato di pessimistica amarezza. E poi la pittrice era, in qualche modo, la sua Musa, fonte, anche se non la sola, d'ispirazione poetica. Non v'è dubbio, a mio parere, che una causa determinante della crisi, creativa e personale, del poeta agli inizi degli anni sessanta fu proprio la loro separazione, che Frank sapeva definitiva. Il passo che segue, tratto dal lungo componimento «Second Avenue», è la descrizione della pittura di Grace Hartigan:

Grace destroys / the whirling faces in their dis-
sonant gaiety where it's anxious, / lifted nasally
to the heavens which is a carousel grinning /
and spasmodically obliterated with loaves of
greasy white paint / and this becomes like love
to her, is what I desire / and what you, to be
able to throw something away without yawning /
«Oh Leaves of Grass! o Sylvette! Oh Basket Weaver's
Conference!» / and thus make good our promise to
destroy something but not us²³.

23. *Collected Poems*, p. 139.

Qui le dislocazioni sintattiche e le immagini eterogenee imitano il procedimento della pittura. Infatti la sintassi è piuttosto illogica; spuntano pronomi e relative («It's anxious», «which is...») che non hanno referenti; dimostrativi («this becomes...») che possono comprendere tutto. È la tecnica del «dripping» — che in italiano si potrebbe rendere con «trasudamento» o «scolatura» — tipica degli espressionisti astratti, in particolare di Jackson Pollock.

Anche «L'Amour Avait Passé Par Là» è un esempio del ruolo che Grace Hartigan svolge nella sua poesia:

To get to the Cedar to meet grace

.....
 a candle held to the window has two flames
 and perhaps a hord of followers in the rain of youth
 as under the arch you find a heart of lipstick or a condom
 left by the parade
 it's the great period of Italian art when everyone imitates

[Picasso

afraid to mean anything
 as the second flame in its happy reflecting ignores the
 [candle and the wind²⁴,

«In Memory of My Feelings» è dedicata alla pittrice: «Grace / to be born and live as variously as possible» vi si legge in un luogo: l'allusione al nome della donna è trasparente, se si considera che il distico che precede,

One of me is standing in the waves, an ocean bather, or I am naked
 with a plate of devils at my hip²⁵,

è la descrizione di due dipinti, due nudi, che la Hartigan aveva fatto del poeta. Mi sembra giusto, dato il peso di lei nella vita anche artistica di O'Hara, che sulla lapide del cimitero di Springs, dove egli è sepolto, come epitaffio compaia la frase «Grace to be born & live...».

24. *Collected Poems*, p. 333.

25. *Ibid.*, p. 252.

Si è già accennato all'atteggiamento di O'Hara di fronte a New York. Con la sola eccezione, forse, di Whitman e Sandburg — cantori talvolta appassionati rispettivamente di Manhattan e Chicago — negli scrittori di lingua inglese esiste tutta una tradizione, letteraria ed «esistenziale», che considera la città moderna come una Babilonia sordida e alienante, vera sentina di vizi e umane miserie. Samuel Johnson, con «London», è probabilmente il primo a definire così negativamente la scena urbana, gettando le basi di un «continuum» che passa per William Blake, Francis Thompson, T.S. Eliot, per citare i principali.

Una volta di più, sono i «nuovi poeti» a rompere con la tradizione e O'Hara, in questo senso, non certo il solo, anche se forse il più rappresentativo. Oltre a lui ci sono Galway Kinnell, Lawrence Ferlinghetti, Paul Blackburn, Denise Levertov, Kenneth Koch, i quali, come afferma Paul Carroll, «celebrate the city...in all of its vulgarities, elegance, icons of Pop and Op Art, violences, sidewalk trees, traffic, shop windows, sandhogs, helicopters and subways»²⁶.

Soltanto che la qualità di O'Hara è un po' «speciale», rispetto agli altri, perché egli non si limita a comprendere, se e quando lo ritiene necessario, questi oggetti nelle sue liriche; ma spesso fa di una via, di un numero civico, di un determinato chiosco posto in un altrettanto determinato incrocio l'unica materia della sua poesia. Come l'elencazione dei dati «anagrafici» di innumerevoli persone (non di rado assolutamente sconosciute) così i particolari geografici, le annotazioni dei nomi (anzi, trattandosi dell'America, dei numeri) delle strade o dei locali consentono al lettore una partecipazione molto più dall'interno che se si fosse di fronte a riferimenti più generici. Ma, nonostante il tono costantemente autobiografico, come avverte Ashbery «there is little that is confessional about it ... Rather he talks about himself because it is he who happens to be writing the poem, and in the end it is the poem that materializes as a sort of monumental backdrop against the random ru-

26. PAUL CARROLL, *The Poem In Its Skin*, Follett Publications Co., Chicago, 1968, pp. 230-31.

minations of a poet seemingly caught up in the business of a New York working day or another love affair»²⁷.

Si capisce, comunque, che tolto dall'area urbana, dalla sua New York, egli non avrebbe potuto comporre un decimo delle poesie che ha scritto. Egli è del tutto fuori dal «battage» ecologico-naturistico che tanto scuote (ieri meno di oggi) l'America. È non solo l'America. Per lui la città è semplice ambiente, irrinunciabile spazio vitale (paradossalmente marcato, anzi costituito da cemento armato):

and I see it rising there
New York
greater than the Rocky Mountains²⁸

Quando vi si trasferisce, al poeta la città deve fare l'effetto che aveva fatto Parigi al protagonista delle «*Illusions perdues*», Lucien Chardon, allorché dalla natia Angoulême si getta nel vortice della mondanissima capitale francese. È come l'«eroe» di Balzac anche O'Hara è facile e consapevole preda di un ambiente veramente stimolante sotto tutti i punti di vista; non ultimo, per lui, quello dell'omosessualità che — appartengono a un futuro ancora lontano gli odierni fronti e movimenti per la «gay liberation» — inizialmente era stata tenuta nascosta come un vizio inconfessabile. A contatto col «milieu» newyorkese, l'ex «radarista di terza classe» riscopre (e scopre nei suoi versi) le proprie inclinazioni in campo sessuale. Ma non ne esce una specie di poesia-racconto di tipo intimistico, un'elencazione delle proprie esperienze. O meglio, talvolta l'elencazione c'è, ma l'O'Hara migliore, malgrado le apparenze, è sempre molto controllato (il che non vuol certo dire castigato) nel trattare poeticamente la propria materia; innamoramenti, relazioni, amplessi, danno vita ad alcuni tra i componimenti più riusciti.

Sin dal tempo di Harvard, O'Hara era andato scrivendo poesie d'amore; ma si tratta per lo più di riferimenti generici che pos-

27. JOHN ASHBERRY, *op. cit.*, pp. X-XI.

28. *Collected Poems*, p. 477.

sono far pensare (e non è detto che non siano) a un «normale» trasporto verso l'altro sesso. Già in «Oranges: 12 Pastorals», però, si comincia a sentire qualche elemento di disturbo, per così dire, all'idea di sentimenti convenzionalmente eterosessuali:

I have ripped your dress! I shall now rip you up the middle and eat
your seeds!
And now at last I know you. Where we meet in the streets how painfully
we shall blush! — but in the fields we shall lie down
together inside a bush
and play secretly.
We know each other better than anyone else in the world.
And we have discovered something to do²⁹.

A parte il «dress», che almeno nell'inglese moderno ha un significato decisamente femminile, le altre allusioni sono cariche di ambiguità: quel «finalmente», per esempio, suggerisce un'idea di conseguita liberazione dopo un'attesa, una speranza, che si suppongono trepide di trasgressione. Il rossore che tingerà i loro volti ad un incontro pubblico — per strada si è esposti agli occhi di tutti — non avrebbe molto senso se riferito ad un appuntamento con la *girl-friend* del momento. Anche la promessa dell'intimità giocosa nella solitudine agreste mi pare vada oltre oltre il semplice desiderio di restare appartato con la propria compagna. E la scoperta finale sottintende la realizzazione di un desiderio precedente, probabilmente «illecito».

Sebbene dichiaratamente dedicata a Larry Rivers — che con Vincent Warren e Bill Berkson fu una delle «grandi passioni» di Frank — «To the Harbormaster» è ancora più ambigua:

I wanted to be sure to reach you;
though my ship was on the way it got caught
in some moorings.....
To
you I offer my hull and the tattered cordage
of my will.....
Yet

29. *Collected Poems*, p. 6.

I trust the sanity of my vessel; and
 if it sinks, it may well be in answer
 to the reasoning of the eternal voices,
 the waves which have kept me from reaching you³⁰.

Qui non ci sono dubbie espressioni figurate, bivalenti descrizioni erotiche. Tutto è interiorizzato fino a sembrare cerebrale; è una dichiarazione di intenti e una presa di distanza dall'amato. È inoltre uno dei pochi componimenti dove manca affatto l'ironia di cui tanto spesso essi sono sostanziati, compresi quelli a sfondo erotico e sentimentale.

Come per esempio in «Meditations in an Emergency», dove si ha una prova di più dell'inesauribile *humor* del poeta:

Now there is only one man I love to kiss when he is unshaven.
 Heterosexu-ality! You are inexorably approaching. (How discourage
 her)?³¹

La serie di liriche scritte per il ballerino canadese Vincent Warren sono tra le migliori; non soltanto di quelle a soggetto amoroso ma di tutta la produzione del poeta. Composte tutte tra il 1959 e il 1961, buona parte di esse costituiscono i «Love Poems»³², l'ultima raccolta di versi che vide la luce l'autore ancora vivente. Il tono di queste poesie è molto vario, poiché esse risentono, naturalmente, dell'andamento alterno del rapporto con Warren. Particolare, in queste liriche, la capacità dell'autore di trasporre le esperienze più quotidiane, più banali, in termini di fantasiosa iperbole. Di tale disposizione è un esempio il componimento intitolato «To You»:

What is more beautiful than night
 and someone in your arms
 that's what we love about art

30. *Collected Poems*, p. 217.

31. *Ibid.*, p. 197.

32. *Love Poems (Tentative Title)*, Tibor de Nagy Gallery, N.Y., 1965.

which is right, I am the one with the curiosity
you read for some mysterious reason

I read simply because I am a writer
the sun doesn't necessarily set, sometimes it just disappears
when you're not here someone walks in and says

«hey,

there's no dancer in that bed»

O the Polish summers! those drafts!

those black and white teeth!

you never come when you say you'll come but on the other hand

[you do come ³⁶.

Qui O'Hara si sforza di abituarsi all'idea che il loro rapporto non ha storia; il suo amore è troppo più grande di quello di Vincent e il poeta non può che stendere una coltre di distacco. Dopo l'amara considerazione (di sapore lontanamente keatsiano) sulle lacrime di un'intera generazione, egli tenta di sdrammatizzare: con la consueta ironia fa uno «schizzo» della loro incomunicabilità nelle ore di ozio domestico. Sembrano, mi si passi il paragone, due coniugi estenuati rimasti soli in casa una domenica pomeriggio. Non c'è comunione neppure nelle letture. Rimane soltanto (e ancora per poco) il sesso: l'allusione finale all'orgasmo è trasparente; ma ormai Vincent non è altro che un sole sparito senza neppure tramontare.

Simile compiutezza di immagini e lucidità d'ispirazione la troviamo anche in «You Are Gorgeous and I'm Coming» — esplicita enuciazione del climax erotico — forse la più bella delle liriche amorose di O'Hara prima che si profilasse la crisi. Malgrado il gioco un po' accademico con le iniziali di ogni verso — la poesia è l'acrostico del nome del ballerino — la *imagery* è estremamente tersa e inclusiva, in una girandola di oggetti, colori e movimenti:

Vaguely I hear the purple roar of the torn-down Third-Avenue

[E 1

it sways slightly but firmly like a hand or a golden-downed thigh

normally I don't think of sounds as colored unless I'm feeling

[corrupt

opera è forse più significativa di quella di altri pittori, musicisti o poeti. Ciò che manca, però, è un atteggiamento di sudditanza, di passiva remissività di fronte ai «mostri sacri»; in questo clima felicemente libertario non c'è posto per le affermazioni categoriche che erano risuonate in altri tempi: «ipse Picasso dixit» o «ipse Straviskij» o «ipse Eliot». Non ci sono magisteri da esercitare, dignitose distanze da mantenere. Essi si incontrano spesso al *Cedar Bar*, e sono sempre riunioni all'insegna di un totale *disengagement*.

Maggiore «impegno» lo si trova al *Club degli Artisti*, dove tra l'altro, O'Hara tiene le sue prime conferenze e «lezioni»: i temi variano da «l'immagine in poesia e in pittura» a notazioni sull'arte di Pound e Auden; da discussioni sull'Espressionismo Astratto all'interpretazione della poesia contemporanea. Ma la frequentazione di quei luoghi, come ricorda lo stesso poeta, è a scopo prevalentemente «sociale»; l'arte non la si esercita accademicamente ma attraverso la vita e gli incontri di tutti i giorni.

Ma c'è un altro locale, il *Five Spot*, per così dire emblematico per O'Hara e da lui «rappresentato» in una delle liriche più conosciute. «The Day Lady Died» — dedicata alla grande *jazz singer* Billie Holyday, soprannominata dai fans *Lady Day* — termina così:

casually ask for a carton of Gauloises and a carton
of Picayunes, and a NEW YORK POST with her face on it
and I am sweating a lot by now and thinking of
leaning on the john door in the 5 SPOT
while she whispered a song along the keyboard
to Mal Waldron and everyone and I stopped breathing³⁸.

Un'attenzione particolare merita il rapporto del poeta con la musica. Sebbene sia nelle espressioni figurative che confluiscono complessivamente i maggiori interessi extra-poetici di O'Hara, il suo primo approccio con l'arte avviene proprio in campo musicale; anche se, a ben guardare, tutti e tre i «generi» non sono mai singolarmente scindibili da un contesto che rimane unitario: egli,

38. *Collected Poems*, p. 325.

infatti, riesce a passare con disinvoltura da un modulo espressivo all'altro, dalla penna alla tastiera, e poi ai pennelli e al palcoscenico. Se comunque manca, tra i suoi componimenti, una poesia intitolata «Perché non sono un musicista», come c'è per la pittura, è probabilmente perché egli si considera sempre un po' tale, al di là dei risultati, non brillantissimi, conseguiti in quel campo. Fino al tempo di Harvard i suoi interessi sono appuntati sulla musica, che egli studia con assiduità dapprima privatamente, poi al Conservatorio di Boston e poi all'università. Qui frequenta con profitto i corsi di musica del primo anno iscrivendosi poi a quelli d'inglese; termina brillantemente entro i limiti stabiliti, ottenendo dopo quattro anni il «B.A.». Un cambiamento così repentino resta una cosa abbastanza strana, tanto più che a quanto sembra non v'erano stati episodi significativi, come insuccessi o altro, che avessero potuto distoglierlo dalla originaria passione per tastiere e pentagrammi. Più che in un semplice mutamento di interessi, la causa di ciò va forse ricercata nell'atteggiamento del poeta di fronte alla peculiarità dell'arte musicale nell'interpretare i messaggi e le suggestioni che le vengono dagli sperimentalismi «avant-garde». E mentre per la letteratura la sicurezza del suo orientamento è cosa certa, i suoi gusti musicali fluttuano dall'ammirazione per Schoenberg a quella per Schumann, da quella per il sommo «poligrafo» Stravinskij a quella per il più «facile» Čajkovskij. A ciò va aggiunta la «fretta» del poeta di produrre, fretta peraltro giustificata dalla brevità della sua vicenda umana, che egli in qualche modo — come si vedrà in seguito — presente; e la poesia, per questa ragione, non abbisogna di una tecnica complessa e lunga com'è quella musicale. Malgrado tutto ciò il mondo dei suoni (e dei ritmi e dei rumori) gioca sempre un ruolo primario nella poetica di O'Hara. La sua frequentazione con musicisti, compositori e cantanti è assidua quanto quella coi pittori, scultori, e poeti. Nei risultati migliori egli assimila, trasponendola nei versi con originalità affatto personale, la lezione tecnicistico-dissacratrice di Cage, atonale di Schoenberg, elementaristica di Satie, iterativa di Stravinskij. E come dalla pittura aveva mutato la tecnica pollockiana del *dripping*, dalla musica mutua quella *puntillista* di Webern, per la quale la melodia, attraverso particolari espedienti timbrici, viene disintegra-

ta in tanti atomi differenti, ogni singolo strumento contribuendo a questa dissociazione. Lo si nota di più in componimenti come «Second Avenue»³⁹, «In Memory of My Feelings»⁴⁰, «The Day Lady Died»: particolarmente in quest'ultimo — oltre il fatto che sia dedicato, come si è detto, a Billie Holyday — si sente l'influenza del jazz inteso come libertà da regole e schemi fissi e come improvvisazione basata sulla ripetizione di un tema, non in maniera monotonamente iterativa ma attraverso continue variazioni. È il *bop jazz*, considerato anche in questo caso — alla maniera della poesia di Kerouac — come affermazione di uno spirito autenticamente americano, in reazione alle contaminazioni esterne, colte, presenti nel «caldo» e cantabile *swing*. È il linguaggio, soprattutto, a rispecchiare tale «mood» del poeta nelle liriche che ho nominato: la continua spezzatura, l'annullamento di un'impossibile visione armonica e ordinata, il rifiuto di immagini descrittive logiche. La struttura di «The Day Lady Died» è infatti paratattica, tenuta insieme da una lunga serie di «and» che invece di congiungere frammentano, sovrapponendo, in modo a volte caotico, scene, cose, nomi e luoghi diversi; O'Hara mostra di saper padroneggiare la materia poetica con un distacco, una «indirection», che ne fanno veramente una delle «grandi» poesie.

Non altrettanto felice è una lirica come «The Tomb of Arnold Schoenberg»:

.....
 father of sound whose harp's fallen to earth
 in bitterness and snows of savage age.
 Ice silences your noble eyes, image
 of spring, thus my tears your death gives to birth
 over Pacific pines and the blue crouch
 of the setting world. This birth screams in gaze blind with art's
 crushing defeat. The dull roar
 of incessant soldiers muffles the touch

39. *Collected Poems*, p. 139.

40. *Ibid.*, p. 252.

of spherical music with brutal lays.
I weep upon your bier, this glacial shore⁴¹.

Il motivo della morte di Schoenberg è scandito in una maniera per O'Hara inconsueta: c'è troppa partecipazione, troppo patetismo, troppa insistenza sui toni sepolcrali. Si capisce, comunque, che la musica resta per lui un disperato sogno nel cassetto, di fronte al quale persino il suo spirito così *bathetic* cede il posto alla commozione nostalgica. Tale stato d'animo non investe il poeta solamente in questo luogo: esso può riaffiorare di fronte al tema più generale della morte dell'artista, stavolta cinematografico, come in «Thinking of James Dean»:

...habits of total immersion and the stance victorious in death. And after hours of lying in nature, to nature, / and stimulated death in the crushing waves, their shells and heart / pounding me naked on the shingle: had I died at twenty-four as he, but / in Boston, robbed of these suns and knowledges, a corpse more whole⁴².

La pateticità del lamento e dello struggimento sono evidenti, e c'è il rischio, non del tutto evitato, di cadere nel sentimentalismo.

Cercare di ricavarci un'immagine «fisica» di O'Hara, basandosi sui riferimenti personali contenuti nei suoi versi, non è un compito agevole. Come si è già accennato, infatti, la sua poesia — malgrado l'elencazione pressoché costante di episodi, località e personaggi a lui legati — non ha carattere di confessione. Non è mai esibizione indignitosa delle proprie sofferenze o delle proprie gioie; piuttosto sembra che egli abbia una strana reticenza, quasi pudore, a scoprire veramente i suoi pensieri, il suo mondo interiore. Lo dimostrano l'uso continuo di un linguaggio e di una «imagery» surreali, che enumerando non spiegano e raccontando non gettano luce; e lo dimostra la continua ironia con la quale egli ammantava un po' tutta la sua materia poetica e che, senza togliere nulla alla partecipazione a ciò di cui egli parla, rappresenta però un «Poeti-

41. *Ibid.*, p. 69.

42. *Collected Poems*, p. 230.

and your children grow old and blind in front of a TV set
 movies you wouldn't let them see when they were young⁴³ seeing

Accenti di surreale misoginia si avvertono in «Concert Champêtre», in cui c'è una divertita descrizione di un momento di intimità con una mucca:

The cow belched and invited me
 to breakfast.....
 ...We rolled in the clover
 pleasantly, my! it was nice.
 ...«Do you know» I said
 «that I once wrote a story
 about a cow? And to think I
 didn't even know you then!»
 ...she crooned
 silently and threw a leg
 over my shoulder. I leaned my
 head against her throat. ...
 ...«Some day I'll
 read you my story» I said.
 «It will kill you»⁴⁴.

Un O'Hara pessimista, chiuso nella sua solipsistica «loneliness» — molto diverso dal menestrello anche tragico che conosciamo — lo si trova in «Poem», che è un inno alla solitudine del poeta, che nessuna delle compagnie, in fondo, riesce veramente a colmare:

Hate is only one of many responses
 true, hurt and hate go hand in hand
 but why be afraid of hate, it is only there

 an ounce of prevention's
 enough to poison the heart

don't think of others
 until you have thought of yourself, are true
 all of these things, if you feel them
 will be graced by a certain reluctance
 and turn into gold
 if felt by me, will be smilingly deflected
 by your mysterious concern⁴⁵.

Molto indicativa, quasi programmatica, è una breve lirica composta da O'Hara nel 1951, ossia al principio del decennio che ha visto la più compiuta fioritura della sua arte e insieme l'inizio del suo declino, di una lunga parentesi di «stanchezza» creativa che la morte prematura non gli ha forse dato il tempo di superare.

THE CRITIC

I cannot possibly think of you
 other than you are: the assassin
 of my orchards. You lurk there
 in the shadows, meting out
 conversations like Eve's first
 confusion between penises and
 snakes. Oh be droll, be jolly,
 and be temperate! Do not
 frighten me more than you
 have to! I must live forever⁴⁶.

C'è molto in questi pochi versi: oltre la consapevolezza del proprio valore, «I must live forever», essi contengono *in nuce* l'estetica di O'Hara. Egli, infatti, non fa altro che chiedere al critico ciò che lui stesso, in quella veste, non mancherà mai di mettere in pratica: la temperanza e la gioiosa serenità nel giudizio. In tutti i numerosi scritti di esegesi artistica egli non sarà mai malevolo, *supercilious*; non avrà il gusto sadico della stroncatura. Al più, non

potendo dir bene, preferirà tacere. O'Hara, da questo rispetto, è poeta (e critico) *urbano* in tutti i sensi.

L'autista della *dune-buggy* che al mattino del 24 luglio 1966 investì Frank O'Hara non avrebbe certo potuto immaginare di mettere fine all'esistenza di una delle personalità più rappresentative della letteratura e dell'arte in America e nel contempo di dare l'avvio alla creazione di un mito che forse resiste ancora oggi. Non solo per i giovani, tra i quali la popolarità di O'Hara era crescente — e la popolarità ha quasi sempre un substrato di simbolica mitizzazione — ma anche tra i «colleghi», newyorkesi e non, e tra i critici. L'edificazione di questo mito, a mio parere, è in parte dovuta all'atteggiamento innaturale nei confronti della morte, caratteristico della moderna civiltà occidentale, in particolare quella «over-industrialized» degli Stati Uniti. Nel paese dove a malati inguaribili viene differito il trapasso con tecniche che poco hanno di scientificamente morale, dove esistono — già operanti — criocamere che accolgono ibernati i cadaveri di chi spera nella futura scoperta di un sistema che gli restituisca la vita; in questo paese, dicevo, è difficile accettare come un'inafausta decisione del destino la morte di un uomo a quarant'anni. Ancora di più se questi è un poeta e un poeta celebre, emblematico. Ecco quindi una fioritura di ipotesi e spiegazioni volte a inserire la morte di O'Hara in un contesto di metafisica, irrazionale «volontà di morte». Da Elaine de Kooning — per la quale il poeta avrebbe visto, volutamente incerte, i fari del veicolo che stava per colpirlo — al critico James M. Saslow, per il quale un po' tutti gli esponenti dell'avanguardia di New York «deliberately courted death — at once the most taboo and the most sublime experience. (...) The whole New York art scene was shattered by this mystery which seemed to touch so many chords in their collective struggle»⁴⁷. Perfino uno studioso come Richard Howard, autore di uno dei migliori contributi critici sul poeta, sembra pendere per un'interpretazione «metafisica» dell'evento: «...he was death-ridden, doom-haunted...the entire effort of these truly pulverized poems consists in O'Hara's fulfilling his

47. JAMES M. SASLOW, *The New York School*, «The Advocate», 2 June 1976, pp. 31-33.

vanquishment, in extending of perdition...O'Hara would have recognized his death of Hippolytus (his true Phaedra was New York), and that death does deny accident...»⁴⁸.

A proposito della morte più o meno deliberatamente cercata da O'Hara, a mio avviso è definitivo quanto scrive la Perloff: «It seems safe to say that if he had wanted to commit suicide, if he had «courted death» as the myth has it, there would have been a much surer way of doing it. Being hit by a beach buggy is hardly a guarantee of instant — or certain — death, and indeed, as we have seen, O'Hara did not die immediately and remained conscious until the end. I cannot even regard the poet's act as an unconscious death wish — what Yeats called 'a lonely impulse of delight'. The circumstances were too trivial, too fortuitous — one might say, too ridiculous. Who would think that one could be killed by a beach buggy? If, moreover, O'Hara had somehow survived the accident, what shape would the myth take then? I think, accordingly, that it is time to forget all about Fire Island and the so-called «killing» — or instinctive suicide — of Frank O'Hara. For what really matters is not the myth of the *poète maudit* but his work»⁴⁹.

Due altre ragioni, inoltre, corroborano l'idea di fatalità dell'incidente. Il poeta aveva attraversato un periodo di grande depressione a causa di delusioni sentimentali: soprattutto la fine della relazione con Vincent Warren preceduta, all'inizio del decennio, dalla chiusura definitiva con Grace Hartigan; nella primavera del '66, però, tra lui e il ballerino canadese era rinato l'antico interesse e proprio in agosto i due, nuovamente insieme, avrebbero dovuto compiere un viaggio a Montreal per assistere all'ultima «performance» di Vincent, che si ritirava dalle scene. Di carattere professionale l'altro motivo: alla fine dell'anno il poeta sarebbe stato nominato *Curator* del Museo d'arte moderna e il nuovo incarico lo avrebbe ulteriormente ripagato degli sforzi, veramente notevoli, compiuti per far conoscere la pittura americana specie in Euro-

48. RICHARD HOWARD, *Alone with America*, «Atheneum», New York, 1969, pp. 396-412 *passim*.

49. MARGORIE PERLOFF, *op. cit.*, p. 5.

pa. Infine, aveva appena rimesso mano alla stesura, iniziata e non completata da tredici anni, di una commedia in collaborazione con due poeti che erano tra i suoi migliori amici, John Ashbery e Kenneth Koch.

Certo, tale frenetica attività non basta a spiegare l'effettivo riflusso nella sua produzione poetica, dopo i «glamorous 50s». Basti pensare che nei *Collected Poems* solo 84 pagine — delle 491 contenenti le poesie — coprono il periodo tra il 1961 e il 1966; e di queste la maggior parte figurano composte tra il '61 e il '62. Sempre stando alle diligenti note dell'*editor* Donald Allen, nel '63 risultano appena undici componimenti, tredici nel '64, tre nel '65 e uno solamente nel '66. Ora, fare congetture sui possibili recuperi della vena creativa di O'Hara può sembrare ozioso: ciononostante — soprattutto pensando alle rasserenate condizioni spirituali del poeta — credo si possa affermare che la seconda metà degli anni sessanta avrebbe visto una ripresa dei suoi momenti migliori; così come — per portare un paragone insieme vicino e lontano — l'arte di T.S. Eliot aveva consegnato il mirabile «Ash-Wednesday» dopo il gran gelo esistenziale di «The Waste Land».

Ma per tornare alle «spiegazioni» della sua morte, mentre è da respingere la tesi del suicidio di O'Hara, è nondimeno indubitabile che il poeta — è un altro elemento tematicamente «classico» — sentisse molto il senso della fine. L'atteggiamento verso la morte è in lui estremamente variegato. Essa è avvertita «modernamente» alla maniera — più che dei pittori, stavolta — del cinema o della musica contemporanea: ossia come la dissolvenza che sfocandola «sopprime» l'immagine o come la dissoluzione di un gruppo di note in un finale «immotivato», non introdotto da accordi precedenti, secondo lo stile dodecafonico. Si sente però, oltre gli sperimentalismi attuali, anche l'influenza delle «aridità» eliotiane e dei Romantici, soprattutto Keats. Né potrebbe essere diversamente, a parte l'universalità del tema, considerate le vaste letture e la cultura di O'Hara. Inoltre, per quanto si voglia essere moderni, anticonformisti, addirittura *underground*, non è possibile per uno scrittore americano non risentire di tutta la tradizione puritana che ormai da secoli sostanzia la letteratura di quel paese, costituendone quasi il marchio nazionale. La si può al più cancel-

lare, nel senso che si possono superare come fanno O'Hara e tanti altri, gli stilemi appunto letterari nei quali quella tradizione vive; ma non è possibile scorporare la realtà attuale, letteraria e non, dal tessuto connettivo che la unisce al passato. E gli *autos da fé* di Salem, i boschi incantati, i cuori pietrificati, le danze degli scheletri sono presenti, per strano che possa sembrare, anche nella «coscienza» dei poeti di New York, così come lo sono nei romanzi di Norman Mailer o di Saul Bellow.

Anche se è maggiormente negli ultimi anni che il poeta fa sentire la sua «preoccupazione» dell'aldilà, non mancano poesie di molto precedenti in cui tale idea è presente. Ad esempio, «Night Thoughts in Greenwich Village» offre versi come questi:

...The too young
find the grave silly and
every excess absurd. I,
at twenty four, already
find the harrowing laugh
of children at my heels —
directed at me!...
O my coevals! we cannot die
too soon. Art is sad and
life is vapid. Can we thumb
our nose at the very sea?⁵⁰

Sono pensieri neri, proprio come la notte al «Village», malgrado la chiusa burlesca pronunciata un po' a denti stretti. Uno stato d'animo affine lo si sente anche in «Poem», dove gli specchi evocano al poeta i fantasmi di un'innocenza perduta:

.....
When I am fifty shall my
face drift into those elongations
of innocence and confront me?
Oh rain, melt me! mirror, kill!⁵¹

50. *Collected Poems*, p. 38.

51. *Collected Poems*, p. 39.

Anche il riscatto, la rigenerazione, è ottenibile soltanto attraverso la discesa nell'Ade. Per rinascere purificati bisogna prima morire:

Now I am quietly waiting for
the catastrophe of my personality
to seem beautiful again,
and interesting, and modern.⁵²

In «l'Hôtel Transylvanie» traspare quello che deve essere stato per il poeta un momento di terribile depressione; c'è anche un esplicito riferimento al suicidio, subito superato con una ironia che però, in questa lirica, sembra più amara che mai:

you know that I am not here to fool around, that I must win or die.....

....if the floods of tears arrive they will wash it all away and then you will know what it is to want something, but you may not be allowed to die as I have died, you may only be allowed to drift downstream... for six seconds of your beautiful face I will sell the hôtel and commit an uninteresting suicide in Louisiana where it will take them

[a long time

to know who I am / why I came there / what and why I am and made to happen⁵³

Gli accenti di disperazione e di solitudine si fanno più frequenti, più continui, nei componimenti della fase finale; nella lirica «On Rachmaninoff's Birthday 1961» si legge:

Darkness and white hair
everything empty, nothing there,
but thoughts how awful
image is, image errrgh
all see nothing but the past
the serpent is coiled thrice
around her she is dead ...⁵⁴

52. *Ibid.*, p. 201. Il titolo è «Mayakovsky».

53. *Ibid.*, p. 350.

54. *Ibid.*, p. 419.

Al poeta, tutto rivolto a un passato ormai lontano, qui il futuro non sembra riservare che il buio di un'esistenza destituita di ogni significato. Il pericolo maggiore è la perdita dell'identità, come in «Memoir of Sergei O...»:

...where am I what is it
I can't even find a pound small enough
to drown in without being ostentatious.⁵⁵

In «Yesterday Down at the Canal» si rifà avanti l'idea del suicidio, anche questa volta, però, esorcizzato con un umorismo masochistico; il poeta, oltre il gesto, mette in berlina anche se stesso:

can I borrow your forty-five
I only need one bullet preferably silver
if you can't be interesting at least you can be a legend
(but I hate all that crap)⁵⁶

In genere O'Hara non abbandona mai l'umorismo, che resta alla base della sua arte; ma è uno spirito diverso, privo della serena levità di quello a cui egli ci ha abituati: pare che il poeta lo adotti quasi per un «dovere artistico». Forse vorrebbe sfuggire, almeno per un po', al *rôle* che la notorietà crescente gl'impone; magari lanciando il suo «plaintive anthem» dall'abbraccio consolatore di un nuovo affetto. Ma non è possibile, ed allora egli preferisce tacere o quasi, in *surplace* esistenziale, in attesa di recuperarsi. Talvolta ci riesce, come nella lirica «Poem», dove ci sono lo spirito, lo *charme* e la ludicità delle ore più felici:

Lana Turner has collapsed!
I was trotting along and suddenly
it started raining and snowing
and you said it was hailing
but hailing hits you on the head

55. *Collected Poems*, p. 433.

56. *Ibid.*, p. 429.

hard so it was really snowing and
 raining and I was in such a hurry
 to meet you but the traffic
 was acting exactly like the sky
 and suddenly I see a gasline
 LANA TURNER HAS COLLAPSED!
 there is no snow in Hollywood
 there is no rain in California
 I have been to lots of parties
 and acted perfectly disgraceful
 but I never actually collapsed
 oh Lana Turner we love you get up⁵⁷

Malgrado tutto, O'Hara è ancora in grado di affermare l'inesausta carica vitale e lo slancio che, anche nella lunga parentesi di aridità, contraddistinguono tutta la sua vita di uomo e di artista: «I never actually collapsed». Ma a farlo cadere, e definitivamente, pensa il caso; con un'ironia degna, anzi purtroppo superiore, a quella della sua vittima. E, vorrei dire, vittima due volte. Dopo la morte di Frank O'Hara sembra esserci una gara a chi tiene l'orazione funebre più vibrante, a chi compone l'epicedio più ispirato, a chi scrive il necrologio più sentito. Nell'edificazione del mito del poeta newyorkese ciò significa gettare benzina sul fuoco. Non credo che tanta pur commossa partecipazione avrebbe fatto piacere a chi, nella lirica «Biotherm», aveva scritto;

I don't think I want to win anything I think I want to
 [die unadorned⁵⁸

Gli anni cinquanta rappresentano dunque il periodo più fecondo per la produzione poetica di O'Hara; egli consegue gli esiti migliori, non tanto per l'importanza dei singoli componimenti — che non ne mancano di validissimi anche nei sei anni che seguono — quanto perché in quel decennio egli riesce a incanalare compiutamente tutte le suggestioni artistiche che gli anni dell'ap-

57. *Collected Poems*, p. 449.

58. *Ibid.*, p. 436.

prendistato gli erano andate dettando e a impadronirsi di uno stile e di una *stance* che divengono suoi peculiari.

Anche nel panorama variegato, composito, addirittura magmatico della sua ispirazione — come testimoniano le differenze tra le varie raccolte di versi date alle stampe — egli riesce a riportarsi (e a riportare il lettore) a un nucleo fondamentale unitario, delincato da quei luoghi ricorrenti nelle sue poesie: l'amore, la vita sessuale, la città, l'arte (intesa come generica pulsione estetica ma anche come «gemellaggio» lirico-figurativo). Gli stilemi attraverso cui O'Hara dispiega le sue qualità creative non appartengono a lui solo ma sono, in misura variabile, comuni un po' a tutti i rappresentanti delle correnti contemporanee, da Ginsberg a Olson, da Kerouac a Ashbery: desiderio di rinnovamento nel linguaggio; forte senso dell'ironia e spesso dell'autoironia, declinate in momenti ora comici ora tragici; consapevolezza «sarttriana» di una incomunicabilità sempre più abissale; disagio di fronte alla condanna allo «stare al mondo» — Montale o Pavese avrebbero detto il «male di vivere» — esorcizzabile solo con una spasmodica e onnivora adesione (dove, appunto, l'ironia) al mondo stesso; rifiuto della propria «presenza» in un contesto di generale convinzione, sia essa espressa dalle vigenti strutture politico-sociali o semplicemente da un atteggiamento consensuale e borghese. O forse i contemporanei «apocalittici» sembrano voler comporre, nel caos dell'esistenza, la perduta armonia, il dissolto ordine universale. Questa moderna ricerca della «coincidentia oppositorum» — ricerca molto più lucida e consapevole di quanto non traspaia dai loro versi «sciatti» o «incomprensibili», ché il punto è proprio lì — ripropone l'archetipo del viaggio, della disperata e romantica *quest* per la conoscenza. E li ritroviamo così lungo la loro mitica strada, a struttura circolare, che non conduce in nessun luogo.

Chi ha bisogno di certezze, che s'illude di arrivare a una meta, non è certo a Frank O'Hara (ma a quale, dei moderni poeti americani?) che deve guardare. In ciò il poeta di New York non si discosta dal *mainstream* generazionale. Anche lui è cantore ironico, sommamente inclusivo, delle inquietudini della nostra epoca. Ma la differenza sta nel modo: egli non assume i toni bardici di Ginsberg o provocatori di Ashbery o solipsistici di Corso. Non

fa «discorsi della montagna». La sua parola non la urla e non la bisbiglia, essa non è *Logos* né confessione. Essa, piuttosto, rappresenta l'artista stesso che la esprime; egli è i suoi versi. Forse per questo la poesia di O'Hara appare più ambigua, più sfuggente di quella di altri componenti l'avanguardia americana. E il suo vedere le cose più dall'interno, il suo scetticismo sofisticato e arguto, hanno alimentato alcuni giudizi riduttivi — primo fra tutti Ginsberg — della sua personalità artistica: «gaudy poet» e «chattering Frank» lo definisce l'autore di *Howl* nella lirica intitolata «City Midnight Junk Strains», scritta per commemorare l'amico quattro giorni dopo la sua morte. Per Ginsberg, nonostante l'affetto, Frank rimane il poeta che si aggira per la Quinta Strada «with your tie / flopped over shoulder in the wind...off to a date with Martinis & a blond»; con la scomparsa di lui lamenta quella di «so many fine parties and evenings' / interesting drinks...». Ma questa è l'immagine pubblica di O'Hara ed è fatale che lui e Ginsberg non riescano ad avere, oltre la personale, sincera amicizia, gran che in comune. Pur nell'affinità di intenzioni, O'Hara è privo degli interessi «metafisici», religiosi, messianici di Ginsberg. Poeta «urbano» se altri mai, la sua ricerca la svolge in città, nella sua Manhattan, fedele alla regola agostiniana del «noli foras ire»; peccato che nel suo agnosticismo non creda anche alla «veritas» che alberga «in interiore homine».

Come si è visto, già qualche anno prima della morte il nome di O'Hara si comincia a diffondere, specialmente tra i giovani che del suo stile hanno imparato, in modi per lo più ripetitivi, le forme colloquiali, i toni *matter of fact*; abbastanza stranamente ciò avviene proprio in un periodo in cui l'impegno dell'artista verso la poesia è sensibilmente scemato, per i motivi che abbiamo visto. Benché il O'hara sia alieno da qualsiasi strategia atta a caldeggiare la pubblicazione delle sue opere o dai giochi, sovente meschini, allo scopo di ottenere premi letterari, con la fama gli vengono pure i primi riconoscimenti a livello accademico e «ufficiale». Al suo posto, forse, un altro si lascerebbe «inquinare» dalla popolarità; ma egli resta l'O'Hara di sempre, quello che gli amici — altrettanto celebri o no — conoscono come l'animatore instancabile di feste ma anche di dibattiti culturali. Se ora lo si vede di meno è col-

pa degli impegni e dei frequenti viaggi all'estero, non del fatto che s'è montato la testa. In ogni caso, non ne avrebbe avuto il tempo: la morte, sotto la specie di «dune buggy», lo coglie all'apice del successo.

Come ad alcuni, a me sembra inconsistente l'ipotesi che l'incidente sia stato causato da una inconscia volontà di morte, ma pur scartando tale versione «freudiana» è lecito — a giudicare dalla ricorrenza di *Thanatos* nell'ultima parte della sua produzione — parlare di «senso di morte». Come si è notato, molte di quelle liriche contengono addirittura accenti di profetica consapevolezza. È possibile, dunque, che il poeta abbia in qualche modo sentito la fine, se tanto spesso se l'è rappresentata.

Quale ne sia comunque la spiegazione, la scomparsa di Frank O'Hara ne sanziona automaticamente la leggenda; nasce un altro mito americano. E nasce in un momento in cui il poeta, inconsapevole, avrebbe ancora potuto ripetere, con Melville, «ho scritto un libro malvagio e mi sento puro come un agnello».

CARLO GIACOBBE