LA MELODIA DELLA VOCE: LA LEZIONE AMERICANA

Paola LORETO

ABSTRACT • ***The melody of voice: the American lesson.*** The essay investigates the relation between the author's creative writing and the poetry of a group of American writers who delineate a visible tradition within the national production. This poetry may be described as being written in a plain style, or a communicative, "oral" – sometimes colloquial – language, which often relies on some form of free-verse, and thus entrusts its hopes for a natural but perceptible rhythm to the mimesis, or otherwise the skilled use, of intonation. The ground of the influence of these American poets on the author's writing – which she has learnt to discern and cultivate in her own body of poetry – is precisely this new poetic language. The reason for the irresistible influence of the American poets' lesson has been the indication of a viable path toward the discovery of a new mode for the contemporary lyric, after its shedding the excesses of the Romantic guise.

KEYWORDS • American Poetry; American Poetics; Orality; The Lyric

Every revolution in poetry is apt to be… a return to common speech.
T.S. Eliot, *The Social Function of Poetry*

Your rhythmic structure should not destroy the shape of your words,
or their natural sound, or their meaning.
Ezra Pound, *A Retrospect*

Where else can what we are seeking arise from but speech?
From speech, from American speech… from what we hear in America.
William Carlos Williams, *The Poem as a Field of Action*

As soon as there is tone there is poetry.
What I have been after from the first consciously or unconsciously is tones of voice.
Robert Frost

1. Tra scrittura e lettura: l'ansia dell'influenza

Ho accettato con gioia l'invito di Valentina Colonna a partecipare, sia in veste di studiosa sia di poeta, alle celebrazioni per la Giornata della poesia organizzate nel 2018 dall'Università di Torino e dal Laboratorio di fonetica sperimentale "Arturo Genre". Per onorare il tema del convegno, "La musica della poesia", ho pensato di riflettere, per la prima volta analiticamente, sul rapporto tra la mia scrittura e quella di certi poeti americani, di cui mi occupo per professione. Considerati nel loro insieme, questi rivelano una linea di continuità tanto nella produzione quanto nella riflessione poetica statunitense che riguarda molto da vicino l'interesse degli organizzatori del simposio per l'oralità della poesia.

Questo rapporto è andato chiarendomisi nel corso degli anni. Ineluttabilmente, direi. Non ho mai amato la domanda: "Quali sono i poeti che ti hanno influenzata?" Facevo fatica a rispondere, perché c'era molta poca consapevolezza, dentro di me, su questo, e più precisamente una resistenza alla riflessione: cercavo di tenere nettamente separate due parti della mia personalità e della mia attività – la scrittura creativa da un lato e la ricerca e l'insegnamento, e quindi la scrittura accademica, dall'altro – per due motivi, che sono in fondo correlati: uno più profondo e autentico e uno più superficiale e strategico. Il primo è la mia concezione della poesia come un'attività umana che pertiene alla sfera dell'arte ed è dunque un prodotto insieme della cultura – cioè delle idee in cui ci troviamo immersi nel nostro tempo e luogo – ma anche della sensibilità individuale, che per ragioni felicemente insondabili è più o meno incline a reagire agli stimoli della forma. Come cerco di insegnare ai miei studenti, ci sono mille informazioni che possiamo assumere attorno a un testo, ma se non riusciamo a vederlo non ne fruiamo mai davvero per quello che è, cioè a ri-fare esperienza dell'abilità e dell'expertise del poeta, che si sono formate attraverso una storia di vissuti d'arte e di esercizio di un istinto. Questo porterebbe l'insegnamento verso il formato di un laboratorio, come in un'accademia d'arte, più che verso quello della regolare lezione frontale di letteratura, nella quale è solo il professore a parlare e a trasmettere – sostanzialmente – delle informazioni o nozioni. Il secondo, in parte conseguente, motivo è che ho sempre avuto la sensazione che, a differenza di quanto accade negli Stati Uniti, unire quelle due parti della mia personalità e della mia attività, in Italia, sarebbe stato disdicevole e avrebbe tolto credito tanto all'accademica quanto alla poeta.

Ho poi scoperto che questa posizione era molto ingenua, e scorretta. Non solo, come ho compreso in seguito, perché le parti di una personalità sono inscindibili, ed è meglio lavorino insieme, per un risultato ottimale in ogni sfera della sua azione (l'insegnamento e la ricerca hanno molto beneficiato della scrittura creativa). Ancora prima, nella sfera della poesia, mi sono stati indicati i modi e i punti in cui una serie di influenze erano evidenti. Poi ho cominciato a vederli io. Infine sono arrivata, in un certo senso, a "coltivarli", cioè a non farmi usare dal potere dei grandi poeti su di me, ma a usarlo. Ne sono nati i miei omaggi – impliciti e palesi – ai poeti americani che più mi hanno segnata, soprattutto quelli con cui amo dire che ho "vissuto" per un po' di tempo, perché li ho letti e riletti a lungo, e studiati, e apprezzati: in primo luogo Emily Dickinson e Robert Frost, ma anche, ultimamente, Walt Whitman (i gusti cambiano con l'età) e William Carlos Williams.

Eccetto Robert Frost, forse, gli altri sono stati poeti incredibilmente seminali, che hanno segnato la poesia americana per secoli, fondandone le linee di discendenza principali. I motivi per cui lo sono stati per me sono più di uno e qualcuno è diverso a seconda del poeta, ma se vado alla ricerca di una sola ragione forte, comune, di fascinazione irresistibile, è senza dubbio quella che ho chiamato la "poesia della voce" degli americani. Ho cercato di descrivere questa vocazione che riaffiora ripetutamente nella poesia statunitense attraverso le testimonianze degli scritti di poetica dei protagonisti del secondo dei due momenti di maggiore rigoglio della sua storia: il modernismo, l'era dei programmi poetici e dei loro manifesti. Durante il primo, per il quale Francis Otto Matthiessen coniò nel 1941 la definizione intramontabile di "Rinascimento americano" – la straordinaria fioritura che a metà Ottocento segna la nascita di una letteratura nazionale – le rivoluzioni i poeti le fanno ma articolandone i modi più dentro che fuori della poesia: più in versi che in prosa. Nei miei studi sulle poetiche americane ho messo in luce il discorso metapoetico dei protagonisti di questa linea rossa che attraversa la poesia statunitense e

la identifica in maniera originale; qui vorrei mostrare qualche esempio di una pratica poetica che ha nutrito la mia scrittura, spero potenziandola. [1]

2. Dall'oratoria alla melodia della voce: dalla prosa alla poesia

Che cosa intendo per "poesia della voce"? Intendo dire una poesia che porta le marche dell'oralità, se non sempre della colloquialità – di un'abitudine a parlare a qualcuno – e nella posa che fa assumere alla voce che parla nel testo (nei suoi giri di frase, nella sua punteggiatura, nelle sue mosse idiomatiche, nella sua tessitura sonora) imbriglia un ritmo che è tutto quanto (ed è molto) rimane alla lirica in verso libero (o quasi) per "cantare", cioè essere melodica come lo fu alle origini. Intendo dire che per via di *come* è nata, la letteratura americana, e cioè dagli scritti a carattere didascalico del periodo coloniale, puritano, è sempre stata in qualche misura o modo il riflesso di un discorso orale. All'inizio furono i sermoni e i resoconti pubblici della propria conversione individuale, che precipitarono nella scrittura di (auto)biografie spirituali individuali, come la *Personal Narrative* di Jonathan Edwards (1739-40), e "tribali", come nella ricca e variopinta storiografia di Cotton Mather, di poco precedente (Tichi 1974), tutte forme pensate come *addresses*: discorsi indirizzati a un uditorio. Poi la retorica appassionò i discorsi politici in difesa dell'indipendenza, e poi le conferenze pubbliche degli scrittori ottocenteschi intrisi del fuoco sacro delle ultime cause liberali, dall'antischiavismo alla difesa dei diritti delle donne, per trascorrere, inevitabilmente, nei testi più prettamente letterari. Alexis de Toqueville scrisse che gli americani avevano sostituito i dibattiti pubblici ai teatri, che all'inizio non potevano avere (cit. in Matthiessen 1941: 20). Matthiessen fece notare che l'unica tradizione letteraria che gli americani erano riusciti a sviluppare fino alla sua "American Renaissance" era quella dell'oratoria (18). L'eloquenza incredibile della figura più influente dell'epoca, Ralph Waldo Emerson, che ancora leggiamo per i suoi saggi, è frutto della sua abitudine alla predicazione orale, prima come ministro della chiesa, poi come "il saggio di Concord". Aveva scelto di diventare il pastore unitariano della Second Church of Boston per l'amore che portava all'eloquenza. Gli sembrava che ce ne fosse di più nella prosa della sua epoca che in tutta la metrica della sua poesia (cit. in Matthiessen 1941: 23).

Infine il trapasso dell'abitudine all'oratoria e degli effetti dell'eloquenza dalla narrativa alla poesia fu un fatto solo naturale e forse il fatto più interessante, nella storia dei generi letterari, della maturazione della letteratura americana fino alla conquista della sua indipendenza. Letteralmente è Walt Whitman, l'allievo più scrupoloso di Ralph Waldo Emerson nell'incarnare l'estetica per la nazione del padre del Trascendentalismo americano, a trasportare di peso testi scritti per i suoi discorsi politici dentro il contenitore di tutta la poesia che pubblicò, *Leaves of Grass* (1855). Whitman è anche il poeta rivoluzionario che trasforma la prosa in poesia per mezzo di una prosodia di frase che avvicina il verso al parlato. Ma la contaminazione tra due generi tradizionalmente agli antipodi avviene ad opera di tutti i protagonisti della formazione di questa letteratura. L'eloquenza dei "sermoni", reali o camuffati, di certi discorsi rappresentati nella grande narrativa ottocentesca – quelli del reverendo Dimmsdale e del capitano Achab, tanto per intenderci, o della "predicazione" dei saggi emersoniani – è pervasa da caratteristiche formali che la avvicinano all'intensità lirica della poesia, cioè alla densità

[1] Questi studi precedenti sono soprattutto: *Poetiche moderniste. Poesia della voce (1914-45)*, in Paola Loreto e Cristina Iuli (a cura di), *La letteratura degli Stati Uniti. Dal Rinascimento americano ai nostri giorni*, Roma, Carocci, 2017, pp. 175-196; e *The Lyric of Contemporary American Poets: from Emerson to Graham*, in *Letteratura e letterature* 3, maggio 2009, pp. 113-129.

tipica della sua tessitura sonora. I tratti della voce che parla nelle poesie della Dickinson la fanno risuonare come una mimesi di una consegna orale.

Che cosa rende tutto questo originale e distintivo di una poesia nazionale, almeno fino a quando può essere utile ricorrere a questo termine per descrivere un corpus poetico con delle caratteristiche comuni, nuove e persistenti?[2] Il fatto che questa oratoria, che si insegnava a scuola, questa retorica che è capace di innalzarsi ai livelli dell'eloquenza, non intendeva risultare difficile e incomprensibile – essere un ornamento elaborato dello stile destinato ai colti o a un'élite – ma mirava a essere semplice, cioè accessibile alla maggior parte possibile dei suoi destinatari. La cultura americana nasce come prodotto della conquista e dell'espansione sul territorio, come ha fatto intelligentemente notare Daniel Boorstin, che lega la concezione pragmatica della conoscenza degli americani al loro lungo confronto con la *wilderness*. La terra inospitale, "non civilizzata", in cui i coloni decisero di vivere sviluppò in loro una diffidenza verso il sapere raffinato e astratto della cultura europea e il bisogno di un sapere pratico e di un linguaggio che assolvesse il compito di comunicare. La conoscenza, per un pioniere, deve servire a vivere, e ad operare (1958: 160). Un uso efficace della retorica caratterizza il linguaggio che la nazione foggia per se stessa perché deve soddisfare la sua esigenza più grande, che è quella di *persuadere*, cioè di conquistare chi ascolta, prima a un ideale religioso, poi a un ideale politico di libertà, poi (o meglio, spesso, allo stesso tempo) un'aspirazione economica alla ricchezza e allo sfruttamento delle risorse. La tradizione del "plain style", come lo chiama William Bradford, la guida della prima migrazione nel New England, quella dei Padri Pellegrini a bordo della Arbella del 1620, è la volontà di usare un linguaggio piano, che riesca a comunicare i suoi contenuti, che parli alla gente comune nella lingua di tutti i giorni. "Simplify" sarà il motto tanto di Henry David Thoreau, e di quel suo intero "sermone" che è *Walden* (1992: 62), tanto quanto di Walt Whitman, che nella prefazione a *Leaves of Grass* – apparsa solo nella prima edizione e poi riassorbita, tanto per cambiare, nelle poesie del volume – afferma: "The art of art, the glory of expression and the sunshine of the light of letters is simplicity. Nothing is better than simplicity … The English language befriends the grand American expression… it is the dialect of common sense" (1982: 13, 25).

3. Due esempi romantici

Da queste premesse credo siano derivate le caratteristiche di quella che considero la migliore, se non la maggiore, poesia americana, quella così inconfondibilmente US da essere inscindibile dal linguaggio in cui è stata scritta e quindi, quasi, intraducibile: la finzione dell'oralità, la colloquialità, la quotidianità di un registro che la avvicina al parlato. La poesia americana è per istinto dialogica: appartiene al largo genere di un *verse drama* che nella sua forma antica non si pratica quasi più – e del quale Derek Walcott, nei suoi seminari di scrittura milanesi, invocava il ritorno – ma che nella sua forma informale (mi si perdoni il pasticcio verbale), parlata e non declamata, i migliori (e maggiori) poeti americani hanno sempre

[2] La presenza di posizioni a difesa dell'oralità della poesia non si limita agli Stati Uniti, naturalmente. Paul Valéry scrive nei suoi *Cahiers*: "The singing brings me back to Poetry – which for me is voice… Deep, underlying continuity is created by something other than linguistically classifiable elements. Tone – accent (not accents)… Voice – unfolding of a free energy" (2000: 71). E William Butler Yeats, in una lettera: "I have tried to make my work convincing with a speech so natural and dramatic that the hearer would feel the presence of a man thinking and feeling" (1954: 583). Quello che mi pare renda il fenomeno statunitense una marca distintiva di questa poesia è, appunto, il delinearsi di una tradizione, e non solo di *poetiche* della voce, ma di una effettiva *poesia* della voce.

praticato. Che cosa è, se non teatro, questa *first line* di Emily Dickinson: "Papa above!" (P61)? O questa: "'Why do I love' You, Sir?" (P480) O questa: "Afraid! Of whom am I afraid?" (P608) O questa: "Wild Nights – Wild Nights!" (P249)? Quale interazione attiva Whitman nel suo *Song of Myself*, quando interroga il lettore sulla sua cognizione della morte: "What do you think has become of the young and old men? / And what do you think has become of the women and children?" (1982: 194, vv. 123-24) Quali strategie di persuasione mette in atto quando mette a nudo, anticipandole, le paure di chi sta "ascoltando" il Canto per disinnescarle, mostrandone l'insensatezza: "Do you guess I have some intricate purpose? / Well, I have, for the Fourth-month showers have… // Do you take it I would astonish?/ Does the daylight astonish?" (1982: 205, vv. 382-83, 384-5)? O quando, alla fine del poemetto, finge di congedarsi dal lettore e lo stringe invece a sé con un sentimento di urgenza, di esortazione, di rassicurazione, per cucirselo addosso, alla fine, con una promessa di attesa fedele, e di privilegio, elezione:

> Listener up there! what have you to confide to me?
> …
> (Talk honestly, no one else hears you, and I stay only a minute longer.)
>
> Do I contradict myself?
> Very well then I contradict myself,
> (I am large, I contain multitudes.)
> …
>
> Will you speak before I am gone? will you prove already too late?
> …
>
> I depart as air…
> …
>
> I bequeath myself to the dirt to grow from the grass I love,
> If you want me again look for me under your boot-soles.
> …
>
> Failing to fetch me at first keep encouraged,
> Missing me one place search another,
> I stop somewhere waiting for you.
> (1982: 246-47, vv. 1320, 1321, 1323-25, 1329, 1336, 1338-39, 1343-45)

Whitman è ricco di apostrofi come Dickinson è ricca di maschere, *personae*, pose: toni di voce. Whitman interpella, chiama a sé, ammonisce, canta, loda, invoca, condanna il lettore, la terra, la notte, il mare, la sua stessa anima e il suo stesso corpo, la morte, un cadavere, una prostituta – e mi fermo per necessità; Dickinson si mette in scena come bambina impertinente, margheritina, topolino, vergine in attesa dello sposalizio o sposa fresca di nozze, amante abbandonata o delusa, mistica esultante nella visione o oracolo impietrito e pietrificante. In entrambe le drammaturgie, come in quelle, che verranno, altrettanto opposte tra di loro, di Robert Frost e William Carlos Williams, è una voce che parla a sostenere la finzione dell'immediatezza di uno scambio psicologico, emotivo o affettivo attraverso le apostrofi, la punteggiatura, la deissi, la sintassi che ricalca quella del parlato (con le enfasi dei suoi parallelismi, inversioni, posticipazioni, sospensioni, incisi e parentesi), i modi verbali dell'esortazione o del dubbio, la temporalità del presente, l'ironia (e tutta la gamma dei possibili toni di voce), le domande retoriche, le allusioni (quelle delle conversazioni della vita, non del

linguaggio poetico), gli ammiccamenti divertiti, le provocazioni, le cesure mobili che sono pause del senso, le interiezioni che sono (come Joseph Brodsky ha brillantemente definito quelle di "Home Burial" di Robert Frost) espressioni (e a volte esplosioni) non-semantiche, tautologie: espressioni di se stesse (1996: 26, 30). In entrambe le drammaturgie, come in quelle che seguiranno, la voce non smette mai di essere poesia: di portare, esattamente nella sua manipolazione della retorica disadorna del parlato, i tratti extralinguistici – o soprasegmentali –, prosodici, di un'organizzazione ritmica significativa e significante. Ed è proprio questa congiunzione, questa simultaneità di intimità del gesto linguistico e di "melodia" della voce, la cifra della poesia americana moderna e la sua modulazione di una lirica che si può riconoscere ancora come tale per il suo potere di commuovere sottilmente al di fuori dei modelli effusivi, e metrici, della tradizione romantica e precedente. In una prodezza di metapoesia, nella sezione 5 del *Song*, Whitman dichiara di non volere parole, né metro né rime, né predicazioni di alcun tipo, ma solo il cullare della propria voce, un canticchiare a bocca chiusa che consente di udire una melodia che da sola veicola il senso: "Not words, not music or rhyme I want, not custom or lecture, not even the best, / Only the lull I like, the hum of your valvèd voice" (1982: 192, vv. 85-86). Non è molto distante, già, dall'affermazione di Frost, per il quale l'intonazione della voce, la parte più astratta (perché orale) e più vitale del nostro linguaggio, poteva fare comprendere il significato di parole pronunciate in modo incomprensibile al di là di una porta chiusa[3], ed era l'elemento che, se "colto fresco dalla bocca della gente nella strada" determinava la qualità di qualsiasi scrittura.[4] Perché "Everything written is as good as it is dramatic. It need not declare itself in form, but it is drama or nothing. A least lyric alone may have a hard time, but it can make a beginning, and a lyric will be piled on lyric till all are easily heard as sung or spoken by a person in a scene – in character, in a setting" (1995: 713).

4. Due esempi modernisti

Certamente, della evidente linea "dialogica" della poesia americana, mi ha toccata, come lettrice e scrittrice di poesia, prima inconsciamente e poi consciamente, il *soundscape*, cioè l'ambiente sonoro, o la scena, o immagine sonora, dell'esserci di una voce che interpella chi ascolta e lo/la coinvolge in una relazione intima. Un evento che accade qui e ora, al presente e in presenza. In *Song of Myself* la relazione è immediatamente gettata fra il poeta che pronuncia i primi tre versi e il lettore che li ascolta, che è costretto a interrogarsi sulla propria natura umana, e sulla fiducia che intende riporre nella voce ambiziosa che sta ascoltando: "I celebrate myself, and sing myself, / And what I assume you shall assume, / For every atom belonging to me as good belongs to you" (1982: 188, vv. 1-3). Nelle lunghe poesie narrative di *North of Boston* di Robert Frost, invece – la raccolta di "conversazioni" tra coppie di abitanti del New England rurale che nel 1914 rese famoso l'aspirante *yankee farmer* –, la relazione è instaurata tra personaggi di piccoli drammi attraverso dei veri e propri dialoghi. L'esito è una tessitura sottile

[3] "The best place to get the abstract sound of sense is from voices behind a door that cuts off the words. … The sound of sense… is the abstract vitality of our speech. It is pure sound – pure form" (lettera a John Bartlett del 4 luglio 1913, Frost 1965).

[4] "To judge a poem or piece of prose you go the same way to work – apply the one test – greatest test. You listen for the sentence sounds. If you find some of those not bookish, caught fresh from the mouths of people, some of them striking, all of them definite and recognizable, so recognizable that with a little trouble you can place them and even name them, you know you have found a writer…" (lettera a John Bartlett del 22 febbraio 1914, Frost 1965).

e quasi trasparente di fioriture di un linguaggio squisitamente letterario e di una posa della voce, un'intonazione, altrettanto decisamente colloquiale, apparentemente non costruita, naturale. Frost aveva dichiaratamente fondato il suo progetto di rinnovamento della poesia scritta in lingua inglese sulla sovrapposizione e messa in tensione degli accenti fissi e predeterminati del metro (un *blank verse* lasso, la misura più vicina alla parlata orale inglese) con gli accenti mobili dell'intonazione, dettati dalle esigenze di espressione di una situazione emotiva. Cito pochi, significativi esempi tratti dal dialogo forse più potente e coinvolgente del libro, "Home Burial." Siamo alle prime battute che la giovane coppia, che ha appena perso un primogenito in fasce, si scambia, ma abbiamo già assorbito la tensione che avvolge il tentativo del marito di costringere la moglie a renderlo partecipe del suo dolore, costantemente frustrato dal rifiuto di lei a lasciarlo entrare nel suo "territorio", come lo definisce Joseph Brodsky nella sua illuminante analisi della poesia. A quella che si intuisce essere l'ennesima richiesta del marito di rivelare quale sia la paura a cui guarda dietro le proprie spalle, attraverso la finestra, nello scendere le scale, la donna fa calare il muro del proprio silenzio. Ma questa volta il marito capisce, e nomina l'innominabile, provocando la reazione più forte di Amy. Il successo dell'impresa di Frost è comporre un verso (qui il secondo) che pur nel rispettare perfettamente la misura del "loose iambic pentameter" che è la base dei suoi dialoghi, combina la fine della frase rivelatrice del marito con l'interruzione improvvisa e sconvolta della moglie. Portando tutte le marche di un'intonazione orale, questo verso ha una fortissima cesura al mezzo, alla quale succedono ben quattro sillabe altrettanto fortemente accentate, prodotte dalla ripetizione, identica, della stessa parola, o meglio, divieto:

> But I understand: it is not the stones,
> But the child's mound——"
> "Don't, don't, don't, don't," she cried. (56)

Il secondo esempio segue da vicino il primo. Il marito (che non avrà mai un nome, e questo forse è un segno del nulla in cui cadrà il suo disperato tentativo di comunicare con Amy), in uno di quelli che Brodsky ha chiamato "one-liners" – versi isolati la cui intonazione salta all'orecchio per via della loro formulazione stringente, idiomatico – lamenta la condizione in cui lo ha ridotto la moglie proibendogli di parlare di quello che è anche suo figlio e che anche lui ha perso. La protesta assume il suo sapore popolare a causa del piano "universale", allargato all'intera popolazione maschile, su cui l'uomo la pone. Amy, infuriata, gli risponde che lui no, non può (gli dirà poi che è perché non sa *come* farlo). Ma la riuscita, di nuovo, dell'operazione frostiana sta nella tessitura sottile di consonanze e assonanze che pervade il *blank verse* che regge le battute di dialogo, e che le fa concludere, con struttura circolare, con un richiamo chiasmico all'apertura dello scambio. In mezzo, il ritmo dell'intonazione di Amy esprime tutto il suo turbamento e il suo eloquio scomposto:

> "Can't a man speak of his own child he's lost?"
> "Not you! Oh, where's my hat? Oh, I don't need it!
> I must get out of here. I must get air.
> I don't know rightly whether any man can." (56)

È di versi come questi, in cui risuona così tanto una lingua dentro un linguaggio, e il risultato è poesia e vita allo stesso tempo (della qualità citata da Elinor White, la moglie di Frost, nel suo Valedictorian speech *Conversation as a Force in Life, or As a Living Force*) che penso che possano essere intraducibili. Come tenere la tensione della formulazione memorabile, che si tira dietro il suo profilo intonativo, e al tempo stesso la base del metro, i giochi sintattici e

i molteplici effetti sonori? La conquista di una scrittura che è una "melodia della voce" ha reso, secondo me, finora intraducibile (e intradotta) la poesia di Robert Frost. In italiano, infatti, non ho mai sentito risuonare, finora, gli stessi accenti di naturalezza del parlato da cui riverberasse, solo a una successiva e attenta analisi, *anche* la maestria di uno stile che fosse squisitamente letterario.

A un linguaggio poetico completamente diverso – e che farà molta più scuola, specialmente a partire dal dopoguerra – approda William Carlos Williams, le cui intenzioni sono allo stesso modo di celebrare una poetica del quotidiano negli accenti della gente comune. Ma la sua gente non è quella, in estinzione, delle aree rurali del New England, ma quella dei suoi sobborghi o piccole città. Innamorato anche lui del "dialect", la lingua ancora in formazione nella bocca degli americani, e ancora duttile nelle mani del poeta, dà vita a una sintassi che Cristina Campo descrisse bene come dominata da una linea "folle e delicata", e a "una metrica di irriducibile naturalezza" (Williams 1958).[5]

L'esempio più eclatante di quello che può risultarne è il *post-it* che Williams sembra aver affisso sotto una calamita sul frigo di casa:

I have eaten
the plums
that were in
the icebox

and which
you were probably
saving
for breakfast

Forgive me
they were delicious
so sweet
and so cold

5. Un modello di lirica contemporanea

Credo di essere una poeta fondamentalmente lirica. Le due parti di me – la studiosa e la scrittrice – sono sotterraneamente andate a braccetto nel dettare i miei interessi di ricerca: la poesia americana, la traduzione, la teoria della lirica, la *ecopoetry*. Quello che andavo cercando era un modello di lirica contemporanea, dei tratti di stile – un linguaggio – che potessero ancora consentirci, ai nostri tempi, di identificare una forma poetica come "lirica", dopo che abbiamo fatto a meno del metro e abbiamo deciso che non possiamo più andare attorno, come facevano i romantici, effondendo i nostri sentimenti. Per di più abbiamo scoperto che vogliamo una poesia in cui il rapporto tra il soggetto e il suo oggetto sia dialogico: che chiami qualcuno alla presenza e divenga forma di accoglimento, di ascolto. E vogliamo una poesia che sia un evento, che

[5] Nel 1958, Vanni Scheiwiller pubblica, per la sua All'insegna del pesce d'oro, in edizione numerata, *Il fiore è il nostro segno* di Wiliam Carlos Williams. Cristina Campo e l'editore stesso lo dedicano al poeta per il suo settantacinquesimo compleanno.

accade qui e ora e ci procura un'esperienza della mente, cognitiva, vicaria. Che sia un atto linguistico performativo, sostanziato da una lingua materica.[6]

Quello che mi cattura, come lettrice e scrittrice, di questa poesia americana – e che credo la renda straordinariamente moderna, anticipatrice e per ora imperitura – sono le melodie delle sue voci che parlano: il senso, che ci trasmettono, di una presenza immediata, di un rapporto di intimità, evenenziale, che si produce qui e ora, al quale siamo chiamati quasi involontariamente, quasi senza accorgerci, a partecipare. Per me, in pieno regime versoliberista, resiste la distinzione tra prosa e verso e corre davvero su una linea "folle e delicata", quasi impercettibile: quella di una musicalità sottile, appena mormorata, mascherata ma udibile, di un verso che mantiene la naturalezza della lingua con la quale, tutti i giorni, ci diciamo le cose animandole con la melodia che nelle nostre intonazioni nasconde e rivela le emozioni. Per un poeta, il senso di quello che vuole dire può richiedere una scelta interminabile fra le parole, ma il suono di quello che sente ne con-sente una sola.

Perché è impossibile sapere
e immaginare è letale.
Lascia che il possibile sia
figlio del reale, della roccia.
La sassifraga di un poeta
che ami e senti l'alito
dietro il lobo.
Perché non è dato sapere
prima dove stare, come amare.
Perché ci vuole una casa.

Paola Loreto, *case* | *spogliamenti*, Aragno 2016

Because knowing is impossible
and imagining is lethal.
Let the possible be
child of the real,
splitting the rock.
Saxifrage of a poet
you love, you hear breathing
at your ear.
Because knowing where to live,
how to love, isn't given
beforehand. Because it takes a house.

Paola Loreto, *houses* | *stripped*, translated by Lawrence Venuti, Toad Press, Claremont, CA, 2018

[6] Sono le caratteristiche che secondo Jonathan Culler possono ancora definire la lirica in epoca contemporanea, come argomenta nei numerosi scritti che ha dedicato all'argomento, tra i quali scelgo di citare, per buona sintesi, *Lyric Adress*, in *Letteratura e Letterature* 1, 2007, pp. 21-36; e *Why Lyric?*, *pmla* 123:1, Jan. 2008, pp. 201-206.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Boorstin, Daniel J. (1958), *The Americans: The Colonial Experience*, New York, Vintage (Random House).

Brodsky, Joseph (1996), *On Grief and Reason* (1994), in Joseph Brodsky, Seamus Heaney and Derek Walcott, *Homage to Robert Frost*, New York, Farrar, Straus & Giroux, pp. 5-56.

Culler, Jonathan (2007), *Lyric Adress*, in *Letteratura e Letterature* 1, pp. 21-36.

Culler, Jonathan (2008), *Why Lyric?*, in *pmla* 123:1, pp. 201-206.

Dickinson, Emily (1955), *The Poems of Emily Dickinson*, a cura di Thomas H. Johnson, Cambridge, Mass., The Belknap Press of Harvard University Press, 3 voll.

Eliot, Thomas Stearns (1961), *On Poetry and Poets*, New York, Noonday. 1943.

Frost, Robert (1995), *Collected Poems, Prose, & Plays*, a cura di Richard Poirier e Mark Richardson, New York, Library of America.

--- (1965), *Selected Letters of Robert Frost*, a cura di Lawrance Thompson, London, Jonathan Cape.

Loreto, Paola (2017), *Poetiche moderniste. Poesia della voce (1914-45)*, in Paola Loreto e Cristina Iuli (a cura di), *La letteratura degli Stati Uniti. Dal Rinascimento americano ai nostri giorni*, Roma, Carocci, pp. 175-196.

---, (2009), *The Lyric of Contemporary American Poets: from Emerson to Graham*, in *Letteratura e letterature 3*, pp. 113-129.

Matthiessen, Francis Otto (1941), *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, London, Toronto, New York, Oxford University Press.

Pound, Ezra (1968), *Literary Essays of Ezra Pound*, introduzione di T.S. Eliot, New York, New Directions. 1918. [Contiene anche *A Retrospect*].

Tichi, Cecelia (1974), *Spiritual Biography and the "Lords Remembrancers"*, in Sacvan Bercovitch (a cura di), *The American Puritan Imagination. Essays in Revaluation*, Cambridge, Cambridge University Press.

Thoreau, David Henry (1992), *Walden and Resistance to Civil Government*, a cura di William Rossi, New York, Norton. 1966.

Valéry, Paul (2000), *Cahiers/Notebooks*, Frankfurt am Main, Peter Lang, vol. II.

Whitman, Walt (1982), *Complete Poetry and Collected Prose*, a cura di Justin Kaplan, New York, The Library of America.

Williams, William Carlos (1958), *Il fiore è il nostro segno*, a cura di Cristina Campo, Milano, All'insegna del pesce d'oro.

---- (1991), *The Collected Poems: Volume I, 1909-1939*, New York, New Directions. 1938

--- (1969), *Selected Essays*, New York, New Directions. [Contiene anche *The Poem as a Field of Action*.]

Yeats, William Butler (1954), *The Letters of W. B. Yeats*, a cura di Allan Wade, London, Rupert Hart-Davis.

PAOLA LORETO • is Professor of American Literature at the University of Milan, Italy. She is the author of three book-length studies on Emily Dickinson, Robert Frost, and Derek Walcott. She has written a number of articles and essays on North-American and Caribbean literatures. A specialist in American poetry, she has translated Emily Dickinson, William Carlos Williams, Richard Wilbur, Philip Levine, Charles Simic, A. R. Ammons and Amy Newman. Her latest research is in contemporary American poetry and poetics, poetry translation, world literature, ecocriticism and ecopoetry.

E-MAIL • paola.loreto@unimi.it